

Von

LUCIE KOLB und PHILIPP MESSNER

KUNST UND  
GEGENÖFFENTLICHKEIT  
UM 1990

Unabhängig produzierte Zeitschriften spielen im Kunstfeld seit Beginn des 20. Jahrhunderts eine wichtige Rolle für die Herausbildung alternativer Modelle von Diskurs, künstlerischer Praxis und Ausstellung.<sup>1</sup> Im Zusammenhang mit Tendenzen einer eher diskursiv denn visuell ausgerichteten Form der Kunst sind die frühen 1990er Jahre auch im deutschsprachigen Raum eine Zeit der verstärkten Reflexion über die sozialen und medialen Bedingungen von Kunst- und Theorieproduktion. So werden um 1990 eine Reihe von Kunstzeitschriften gegründet, die auf die eine oder andere Weise, den jeweiligen publizistischen Kontext und Fragen nach Öffentlichkeit thematisieren. Zu nennen wäre etwa *Artfan* (Wien, 1991–1996), *Dank* (Hamburg, 1991–1994), *Vor der Information* (Wien, 1994–2000) oder die 1990 in Köln gegründete Zeitschrift *Texte zur Kunst*, die eine an sozialen, politischen und historischen Kontexten interessierte Kunst ins Zentrum ihres Interesses stellt.

Die Zeitschriften sind nicht unabhängig von anderen Formen alternativer Kommunikationsstrukturen. Für die Herstellung alternativer Diskursmodelle spielen auch selbstverwaltete Kunsträume unterschiedlicher Art und Dauer eine wichtige Rolle. Als Beispiel kann die im November 1992 in Köln als Gegenprogramm zur kommerziellen Art Cologne veranstaltete Kunstmesse »Unfair 92« gelten, die sich thematisch und formal dem Thema Öffentlichkeit widmet. Die Messe wird ergänzt durch eine »Rahmenprogramm« genannte Reihe von Veranstaltungen in Galerien und temporären Projekträumen im Friesenviertel. Die beteiligten rund 25 Büros, Einzelveranstalter und Netzwerke vereint das Bemühen um neue Kommunikationsformen innerhalb des Kunstbetriebs.<sup>2</sup> Genutzt werden für das Rahmenprogramm neben einer Reihe leer stehender Ladenlokale auch die Räume des ehemaligen Jazzclubs *PÄFF* am Friesenwall 130. Hier, in unmittelbarer Nähe zum vom Initianten des Rahmenprogramms Stephan Dilleuth betriebenen Projektraum »Friesenwall 120«, organisieren die Künstlerin Renate Lorenz und der Künstler Jochen Becker unter dem Gruppennamen *BüroBert* den *Copyshop* – einen temporären, ortsspezifischen Projektraum. Ursprünglich unabhängig vom Rahmenprogramm konzipiert, gerät der den Monat November über bestehende *Copyshop* mit seinem dichten Veranstaltungsprogramm dann aber quasi zu dessen Zentrum. Das Projekt positioniert sich dezidiert politisch.

- 1) Vgl. u. a. die Publikation, Gwen Allen (Hg.), *The Magazine*, London, Cambridge 2016, die jährlich stattfindenden Messen *NY Art Book Fair*, *Miss Read: The Berlin Art Book Fair* oder die Ausstellung *In Numbers. Serial Publications by Artists Since 1955*, Institute of Contemporary Arts, London 2012
- 2) Vgl. Unfair GbR (Hg.), *Unfair 92* (Ausstellungskatalog), Köln 1992, S. 3

Es besetzt eine Stelle im Feld der aktuellen Kunst, »benutzt sie aber zu politisierung + aufhebung der isolation der in diesem bereich arbeitenden gruppen«. <sup>3</sup> *Copyshop* steht aber nicht nur für ein Anknüpfen an die Kommunikationsstrukturen der undogmatischen / autonomen Linken im Kontext der Gegenwartskunst, sondern auch für eine Reflexion über diese Strukturen angesichts eines sich abzeichnenden tiefgreifenden medialen Umbruchs.

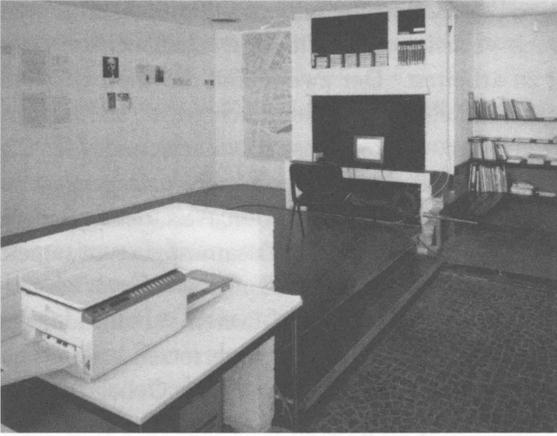
Im Rahmen von *Copyshop* finden im November 1992 unter dem Titel »(Gegen)Öffentlichkeit und Gebrauchswert« Filmvorführungen, Workshops und Diskussionsveranstaltungen zu verschiedenen Themen im Feld zwischen Kunst und Politik statt. Neben lokalen politischen Initiativen werden von Lorenz und Becker vor allem Künstlerinnen und Künstler eingeladen, deren Tätigkeitsfeld primär in außerkünstlerischen Bereichen angesiedelt ist. So stellen etwa das Zeitungsprojekt *A.N.Y.P.* mit den Arbeitsschwerpunkten Gen- Reproduktionstechnologie und Gender und das New Yorker Videokollektiv *PaperTigerTV*, das zu Fragen der Migration arbeitet, ihre Arbeitsweisen vor. Eine Wandzeitung informiert über die aktuell im Friesenviertel zur Anwendung kommenden Strategien der Gentrifizierung und auf einem Monitor laufen aufgezeichnete Gespräche zum Thema Öffentlichkeit und Gegenöffentlichkeit. Auf dem Tresen steht ein Rechner mit Modem; so besteht die Möglichkeit, auf die »Bretter« des zwei Jahre zuvor gegründeten alternativen Mailboxverbundes *ComLink* zuzugreifen. Wie bei den Infoläden der undogmatisch-linken Szene steht auch bei *Copyshop* eine thematische Biblio- bzw. Mediathek. Zur Verfügung gestellt wird eine Sammlung relevanter Literatur, aktuelle Zeitschriften sowie Audio- und Videomaterial.

Damit nimmt *Copyshop* Bezug auf das Modell des »Infoladens«, wie es sich in den 1980er Jahren in den größeren westeuropäischen Städten herausgebildet hat. Bei Infoläden handelt sich um meist längerfristig angelegte Orte linkspolitischer Information und Dokumentation, wo die für den politischen Alltag und das entsprechende Selbstverständnis relevanten Informationen vor allem in Form von Zeitschriften, Broschüren und Flugblättern, aber auch von Büchern gesammelt, diskutiert und verbreitet werden. Durch ihre Dauerhaftigkeit können sie auch als »Gedächtnis« der Bewegung fungieren. Über ihre Sammlungen ist eine Auseinandersetzung mit der eigenen Geschichte möglich. Infoläden sind also paradigmatische Orte der »Gegenöffentlichkeit«.

Folgt man der Definition des *Historisch-kritischen Wörterbuchs des Marxismus* (2001), dann zielt der in Deutschland in den 1960er Jahren durch den Sozia-

3) Stephan Geene, zitiert nach: BüroBert (Hg.), *Copyshop. Kunstpraxis & politische Öffentlichkeit*, Berlin 1993, S. 78

Der im November 1992 am Kölner Friesenwall 130 betriebene  
temporäre Projektraum *Copyshop*



Der Infoladen LC 36 in Köln um 1993

listischen Deutschen Studentenbund (SDS) eingeführte Begriff der »Gegenöffentlichkeit« auf eine kollektive Praxis, die eine andere Öffentlichkeit schafft und gleichzeitig den Anspruch vertritt, gegen die Herrschaftswirkung der vorfindlichen Öffentlichkeit zu arbeiten.<sup>4</sup> Der zweite Teil des thematischen Titels von *Copyshop*, »(Gegen)Öffentlichkeit und Gebrauchswert«, stammt aus dem Vokabular der Arbeitswertlehre. »Gebrauchswert« bezeichnet hier die individuelle oder gesellschaftliche Nützlichkeit einer Ware, im Gegensatz zu seinem durch die kapitalistischen Verhältnisse definierten Wert, der in seinem Tauschwert zum Ausdruck kommt. Im dargestellten Zusammenhang fungiert der Begriff aber auch als Gegenbegriff zu dem des »Konsums«. Unter »Informationen mit Gebrauchswert« werden hier Informationen verstanden, die die Nutzerinnen und Nutzer in erster Linie in die Lage versetzen sollen, sich zu Ereignissen praktisch zu verhalten. Der Fokus auf den Gebrauch, die Verwendung der bereitgestellten Information durch die Besucher bzw. Nutzerinnen kommt auch durch den im Raum aufgestellten Fotokopierer zum Ausdruck, dem das ganze Projekt seinen Namen verdankt. Das Gerät erhöht zum einen den Gebrauchswert der Präsenzbibliothek, indem relevante Texte kopiert und mit nach Hause genommen werden können, zum anderen repräsentiert er die für jede Form der Gegenöffentlichkeit zentrale niederschwellige Verfügbarkeit von Mitteln zur Reproduktion der abweichenden eigenen Inhalte.

Weniger als eine Ausstellung zum Thema Gegenöffentlichkeit ist *Copyshop* der Versuch, einen Moment der Gegenöffentlichkeit herzustellen. Damit steht *Copyshop* für die vorsichtige Annäherung zwischen einer kritischen Kunstpraxis und linkem Aktivismus – eine Annäherung, die direkt auf die jeweiligen Arbeitsweisen rückwirken sollte. Dieses Bestreben, verschiedene, vormals voneinander getrennte, Diskussionszusammenhänge miteinander zu verknüpfen, zeichnet nicht nur *Copyshop* als Ganzes, sondern auch den Großteil der einzelnen vorgestellten Projekte aus.

Die Zeitschrift *A.N.Y.P.* (»Anti New York Pläne«) wurde 1989 als »Zeitung für 10 Jahre« gegründet, wie es im Untertitel heißt. Während der verbleibenden zehn Jahre des 20. Jahrhunderts sollte jährlich eine Ausgabe erscheinen. Wie im Falle von *BüroBert* bei *Copyshop* steht auch bei *A.N.Y.P.* ein Gruppenname an der Stelle einer üblicherweise individualisierten Herausgeberschaft. Hier ist es der *minimal club*. Dieser ist Mitte der 1980er Jahre in München als Theatergruppe in Erscheinung getreten, die Theorietexte wie

4) Christoph Spehr, »Gegenöffentlichkeit«, in: Wolfgang Fritz Haug (Hg.), *Historisch-kritisches Wörterbuch des Marxismus*, Band 5, Hamburg 2001, S. 2–14

Michel Foucaults Essay *Theatrum Philosophicum* inszeniert. *A.N.Y.P.* löst sich Mitte der 1990er Jahre vom engeren Kreis des *minimal club* und tauscht von der fünften Ausgabe bis zur letzten 1999 den Erscheinungsort München mit Berlin.

Die, für eine Zeitschrift vergleichsweise langfristige, Periodizität einer jährlichen Erscheinungsweise wird kontrastiert durch ein die Aufbewahrung und den dauerhaften Zugriff erschwerendes großes Zeitungsformat. Während die einzelnen Ausgaben von *A.N.Y.P.* sich durch einen starken Gegenwartsbezug auszeichnen, steckt das Projekt als Ganzes einen Zeitrahmen ab und nimmt das Potenzial einer längerfristigen Entwicklung in den Blick. Während so auf formaler Ebene der künstlerische Charakter der Zeitschrift offenkundig ist, kommt Kunst als Thema bei *A.N.Y.P.* kaum vor, vielmehr geht es dezidiert antikapitalistisch um Fragen nach Geld, Reproduktionstechnologie oder Gender. In dieser Hinwendung zu primär außerkünstlerischen Aktivitäten unterscheidet sich *A.N.Y.P.* von den eingangs erwähnten um 1990 gegründeten Kunstzeitschriften im deutschsprachigen Raum.

Gründungsmitglied Stephan Geene, der heute in erster Linie als Filmemacher und Mitglied des 1996 gegründeten Verlagskollektivs und Buchladens *b\_books* aktiv ist, verortet *A.N.Y.P.* 1993 allerdings eindeutig im künstlerischen Feld: *A.N.Y.P.* ist ein »Raum für das Zusammenstellen eines Kunstkontextes, wie wir ihn nicht vorfinden konnten«. <sup>5</sup> Im Gespräch beschreibt er die Zeitung als eine Art Beiwerk zu den Vorgehensweisen einer Reihe von Künstler\*innen und Kritiker\*innen, bei denen es zum einen um die Entwicklung von Handlungsansätzen vor dem Hintergrund einer voranschreitenden Deregulierung des Öffentlichen, zum anderen um eine Anwendung gesellschaftskritischer Theorien auf die Kunst geht. So bemühte sich *A.N.Y.P.* im Unterschied zu Projekten wie *Texte zur Kunst* darum, Theorie nicht aus ihrem politischen Kontext zu lösen und sie nicht zu akademisieren. Das mag einer der Gründe sein, weshalb 1995 eine Übersicht über Kunstfanzines *A.N.Y.P.* bezüglich »dissidenter Diskursfähigkeit« als »das schlechte Gewissen von *Texte zur Kunst*« bezeichnet. <sup>6</sup> Die Zeitung wird meist im Zusammenhang mit Ausstellungen oder ähnlichen Veranstaltungen mit institutionellem Rückhalt produziert, durch die die Finanzierung der jeweiligen Ausgabe gewährleistet werden kann. Diese Produktionsweise ermöglicht, gemeinsam mit dem vergleichsweise seltenen Erscheinen, den für das Projekt konstitutiven Beiwerk-

5) *minimal club* zitiert nach: BüroBert, *Copyshop*, S. 84

6) Alice Creischer, Roberto Ohrt, Andreas Siekmann, »Glanz und Elend des Papiers. Kunstfanzines«, in: *Die Beute*, Jg. 2, 1995, H. 1, S. 115–121, 118

AUSGABE  
1990

# A.N.Y.P.

DIE ZEITUNG FÜR 10 JAHRE

Nr. 2/5.-

## BEITRÄGE

horst BAUR (nle) \* mrs.  
 BENWAY (s.1) \* sabeth  
 BUCHMANN (s.3,7) \* thomas  
 EBERMANN (s.11) \* brad  
 ERICKSON (beilage)  
 zdenek FELIX (s.4) \* johannes  
 FÜHRER (s.8) \* s.  
 GEEZE (s.10,19) \* ingo  
 GÜNTHER (s.10) \* penelope  
 GEORGIOU (s.8) \* peter b.  
 HEIM (s.15) \* nina  
 HOFFMANN (s.11) \* margarethe  
 HUBER (s.11) \* david  
 HUDSON (s.1) \* jutta  
 KOETHER (s.17) \* patricia  
 LONDON *note paris* (s.1,20) \* kuki  
 LUDWIG (s.15) \* s.  
 MINIMAL CLUB (s.16) \* wolfgang  
 MÜLLER (s.8) \* sigrid  
 NEUBAU (s.19) \* daniel  
 SAMAR (s.18) \* hias  
 SCHASCHKO (s.14) \* stefan  
 SCHMITZ-K (s.2,1,3) \* rüdiger  
 SCHÖTTE (s.10) \* heinz  
 SPÄTH (s.8) \* reiner  
 TRAMPERT (s.11) \* josef  
 ZEHRER (s.1,3,5,7)

## POLITISCHE WARE



nach, solange die dynamik des abbaus neo-konsumistischer erprobte anlässe, verwendet sich im westen die bisherige politische geläufigkeit in eine einheitliche ebene, kapitalismus hat gewonnen, so scheint es + setzt seine westschichtkraft in westen teilen der welt durch (in der ebene lässt sich besser sehen), jetzt ist es vielleicht erkennbar, 1. was alles zum durchsetzen des kapitalismus beigetragen hat (auch wenn es sich abzuwehren, gegenkapitalistisch, verständlich hat) + 2. wie sich der hofstaat verändert, wenn eine der grössten richterungen des gesellschaftlichen konzeptions, eben nicht konstant zu sein, werden, ein profil verliert.

**kultureller imperialismus**  
 nicht nur miltären (wie gerade die usa) sind in der lage ein land zu überfallen, dass sowas auch mit ideologischen mitteln geschieht ist bekannt, es geschieht ebenfalls durch kultur, auch durch moderne, unüberlegene oder irrische kultur.

**kultureller imperialismus** ist nicht nur der von grossen corporationen wie pappe, coca, coca etc, der dorthin liegt, uns die wiederholung immer gleicher waren, formen, musiken + bilder aufzuzwingen, wie die massenkultur hat auch die sog. hohe kunst ihre unterdrückende seite, das gilt für die sog. *avant-garde* ist die das verkaufen von kunst selber zu kunst macht, aber auch allgemein für bildende kunst in ihrem hang zur *self-referenz*  
 dieser, die soap operas, was gegenüber dieser eine verinnerlichung machen sie böder etc. die tröde sind prettier, die ebene banaler, damit wird sie aber nicht all-

gernt wird sie etlicher, bzw bildet eine kulturelle generationserschließung, es könnte sich herausstellen dass sich die bevölkerung besser als sehr viel fortgeschrittener erweisen wird, zum internationalen austausch von kultur etwas beizulegen ist die der kultur dort besteht keine so ausgeprägte formenkultur wie in brasilien beizulegen.

die trainer werden den soap operas vielleicht nicht abgewinnen können, sie wären ihnen zu doof.

neuerungen in der bildenden kunst sind analog meist empfindungen, so ist die erfahrung des abnehmens, des erhaltens in der einfachen, monochromen farbe (davor von internationalen amerikanischen künstleren etabliert) über ein einfacher + verständlicher art, ist aber dennoch überleben + schliesst auf die dauer diejenigen gesellschaftsstrukturen aus, die -als weichen gründen auch immer ein verfestigungsprozess nicht teilgenommen haben, intransigente elite in der amerikanischen kunst der 60er jahre.

der umstand dass *avant-garde* kunst von politischer seite häufig zensuriert + verweigert wird hat nichts damit zu tun, dass diese kunst der gesellschaft als waffe dient gegen andere gesellschaften, es war in diesem zusammenhang immer falsch aus der opposition zu politischer reaktionierung auf subversivität zu schliessen, schreibensbuch ist nicht subversiv nur weil er ein paar *cau-klon* gegen sich aufgebracht hat, die dann seinen film verbannten (das geschah). höchst ist er aktuell geschätzt + artistisch seine 60. geburtstag mit allen seinen etwas *schönkünstlers* verstehen (aus böckfischen

not-west-japaner  
 die entperrung der supermarkt ist auch konsumtionsbildung, beide sind gleichermassen in wirtschaftlichen schiefstellungen, die konzeption mehr als die usa, die usa im gegenzug zu japan, in usa ist die zurückblenden hinter japan bereits kollektives trauma, dieses überholn vollzieht sich -jedemfalls zum teil- dank einer moderneren strategie, als das im east-west konflikt der fall war: noch besser dasselbe tun, nachahmen, aber besser, japan ist in den 60er überlegen die sie so macht wie der westen: nur effizienter, japan produziert nicht andere dinge sondern dieselben, als konsumgüter etabliert dass sich diese ausverkaufen werden nicht nur in der reifemärkten überholten amerikanischen staaten-corporations vollzieht (jetzt gerade haben japaner 51 % des rochester centers erworben) sondern ebenso darin, die höherpreisige westlicher kunstgeschichte aufzubreiten zu höherpreisen!

**hertha/usa**  
 mit dem tod von hertha/usa ist in der bild ein konformistisches paradigm geschaffen, hertha/usa steht für eine nationale konzeption mit hertha/usa-ansprüchen in die welt hinein, er ist ein konservativer

aus dem anspruch der *avant-garde* hertha/usa auf hertha/usa lässt sich auch eher auf die sog. *avant-garde* bildende kunst konstatieren, deshalb ist, da die neue bildende kunst in der bild eine analoge internationale position beansprucht wie die von wirtschaftlichen köpfschichten angenommen wird, wie ab von der funktionierten mob-mu-mercedes-deutsche bank.

eine figur wie ansem heiler, der mit ausgesprochen national-bündelnden bildematerial auf eine internationale re position zielt verliert/verloren genau solche beengungen der vorwärtsstrebenden mangenschicht, hertha/usa hatte das verstanden, künstler sind nicht daran interessiert das zu verstehen.

der anspruch der *avant-garde* auf einen kunstmarkt sagt uns dasselbe wie ein anspruch auf einen schulen-erzähler der 3. welt, oder auf einen heiler der ost-ebenen: dass es ein benutzer war.

Charakter. Die Beteiligten sind über ihre Aktivitäten lose miteinander verbunden. *A.N.Y.P.* begleitet diese Aktivitäten. Publiziert wird, was sich im Laufe eines Jahres angesammelt hat. Auf diese Weise wirkt die Zeitung verdichtend und bietet, ohne dass es einer eigentlichen Redaktion bedürfte, einen Kontinuität ermöglichenden Rahmen für Experimente im Feld zwischen Kunst und Politik.

Die Zeitung *A.N.Y.P.* ist aber auch als Ausdruck eines veränderten künstlerischen Selbstverständnisses zu sehen, in dem Information und Diskurs Teil der künstlerischen Arbeit geworden sind. Vor dem Hintergrund einer beobachteten zunehmenden Ökonomisierung von Diskurs sehen die Autorinnen und Autoren es als Aufgabe der Kunst, sich mit »nicht-geldwerter Information« zu beschäftigen, wie es Renate Lorenz ausdrückt. Das künstlerische Feld soll dafür genutzt werden, nicht-marktkonforme Information herzustellen und Fragen nach Arbeitsteilung im Kunstfeld oder nach Alternativen zu kanonischen, diskriminierenden, kolonialistischen Repräsentations-, Erzähl- und Darstellungsformen aufzuwerfen. Ganz im Sinne der Gegenöffentlichkeit geht es bei *A.N.Y.P.* also darum, Dinge sagbar zu machen, die sonst im Rahmen der liberal-bürgerlichen Öffentlichkeit nicht sagbar sind. Wie bei anderen Publikationen mit gegenöffentlichem Selbstverständnis geht es bei *A.N.Y.P.* nicht bloß um die Verbreitung »anderer« Inhalte, wie nicht-marktkonforme Information, sondern auch um das Festigen loser Zusammenhänge und eine Präzisierung bestehender Tendenzen. Zeitschriften wirken in gewissem Sinn institutionalisierend. Sie können dauerhafte Strukturen für Diskussionen schaffen. Lenin spricht 1901 im Zusammenhang mit der von ihm gegründeten Zeitung *Iskra* davon, dass die Zeitung nicht nur ein kollektiver Propagandist und Agitator, sondern auch ein kollektiver Organisator sei. »Was das letztere betrifft, kann sie mit einem Gerüst verglichen werden, das um ein im Bau befindliches Gebäude errichtet wird; es zeigt die Umriss des Gebäudes an, erleichtert den Verkehr zwischen den einzelnen Bauarbeitern, hilft ihnen, die Arbeit zu verteilen und die durch die organisierte Arbeit erzielten gemeinsamen Resultate zu überblicken.«<sup>7</sup> Dieser quasi-institutionalisierende Charakter der Zeitung oder Zeitschrift hängt nicht zuletzt auch an ihrer spezifischen Materialität. So entscheiden sich die Herausgeber von *A.N.Y.P.* bewusst für ein in ihren Augen überholtes Medium. Da eine Zeitung im Unterschied zu einer Website eine dezidiert lokale Erscheinung ist und daher auch andere Arten der Verbindung generieren kann. Den »advanced Technologien«<sup>8</sup>, wie

7) Wladimir Iljitsch Lenin, *Werke*, Bd. 5, Berlin 1955, S. 522

8) minimal club zitiert nach: BüroBert, *Copyshop*, S. 84

der *minimal club* sich ausdrückt, steht man aber nicht grundsätzlich ablehnend gegenüber. So wird auch der Beitrag des Computers bei der Gestaltung von *A.N.Y.P.*, im Gegensatz zur Praxis vieler Publikationen aus dem linksautonomen Spektrum, keineswegs versteckt. Vielmehr wird das Digitale bei der Zeitung nicht zuletzt über die grob verpixelten Buchstaben im Titel einzelner Beiträge auch ästhetisch zum Thema.

\* \* \*

Knapp ein Jahr nach dem Unfair-92-Rahmenprogramm erscheint eine zu einem Buch erweiterte Dokumentation des Copyshop-Projekts, ein »Sampler« zu »Kunstpraxis und politischer Öffentlichkeit«, wie es im Untertitel heißt. Neben den im November 1992 in Köln vorgestellten Projekten und einer grundlegenden Reflexion zum Begriff der Gegenöffentlichkeit finden sich darin eine Reihe transkribierter Gespräche zu kritischen Kunstpraxen, eine kommentierte Bibliografie und nicht zuletzt – ganz im Sinne des Prinzips von »Informationen mit Gebrauchswert« – ein Verzeichnis mit in diesem Zusammenhang wichtigen Adressen.

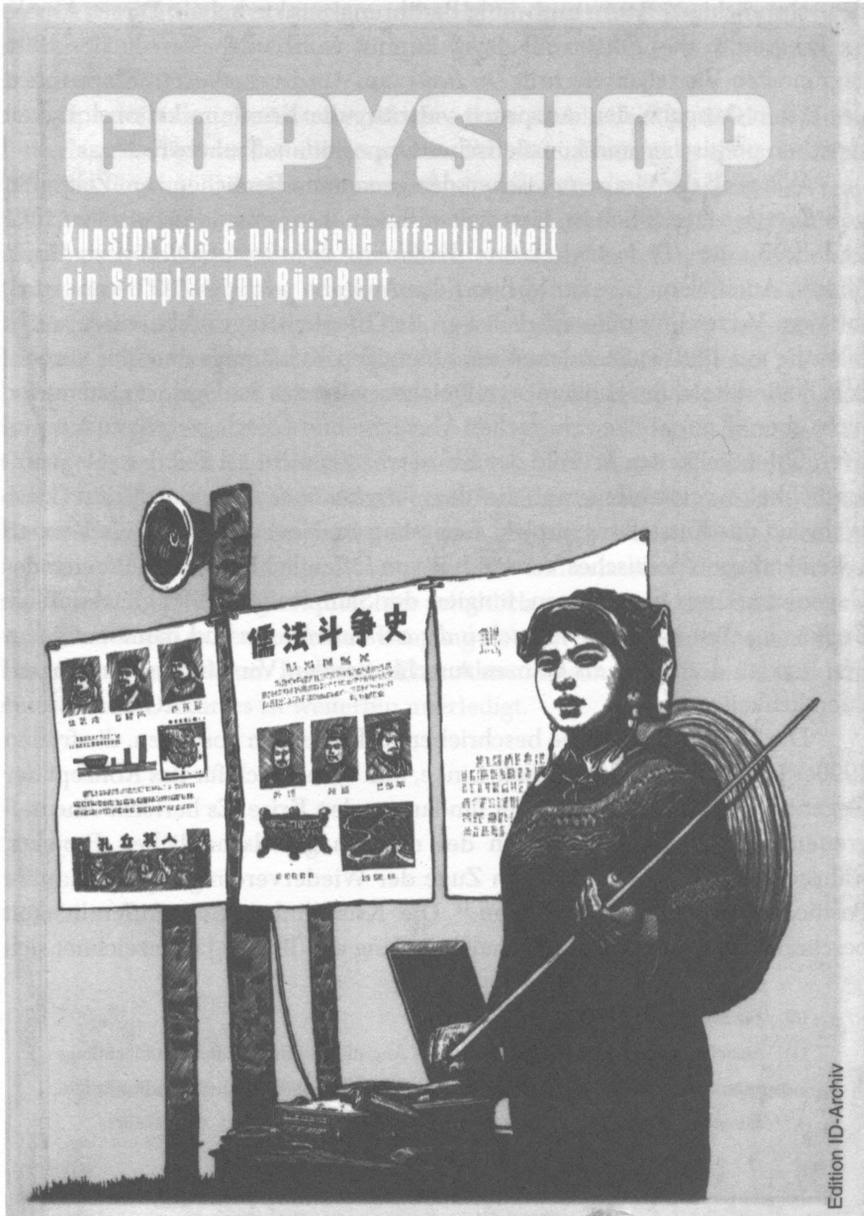
Das Buch erscheint bei dem vor Kurzem nach Berlin gezogenen Verlag *Edition ID-Archiv*. Der Verlag wird gleichzeitig auch im Rahmen von *Copyshop* vorgestellt und stellt generell einen wichtigen Referenzpunkt für die Geschichte publizistischer Gegenöffentlichkeit dar. Die *Edition ID-Archiv* geht zurück auf ein 1973 in Frankfurt gegründetes Projekt mit Namen »Informationsdienst zur Verbreitung unterbliebener Nachrichten« (ID). Unter diesem Namen erscheint ein Wochenblatt, das in den 1970er Jahren als das wichtigste Diskussionsorgan der undogmatischen Linken in der BRD gelten kann. Als die Publikation Anfang der 1980er Jahre eingestellt wird, orientiert sich der »ID« neu als Zentrum für alternative Medien. Auf dem Grundstock eines während Jahren betriebenen Schriftentauschs mit verschiedensten oppositionellen Publikationsprojekten wird unter dem Namen »ID-Archiv« in Frankfurt eine historisch ausgerichtete Dokumentationsstelle eingerichtet. 1988 werden die Bestände dieser Dokumentationsstelle als eigenständige Abteilung ins Internationale Institut für Sozialgeschichte in Amsterdam integriert. Zur selben Zeit wird der Verlag *Edition ID-Archiv* gegründet, dessen erste Publikation sich der eigenen Geschichte widmet: Unter dem Titel *Projekt Gedächtnis* erscheint eine Sammlung von ID-Artikeln zum Thema »Gegenöffentlichkeit«.<sup>9</sup>

9) ID-Archiv im Internationalen Institut für Sozialgeschichte Amsterdam (Hg.), *Projekt Gedächtnis. ID-Artikel zum Thema Gegenöffentlichkeit 1973–1981*, Amsterdam 1990

BüroBert (Hg.), *Copyshop. Kunstpraxis und politische Öffentlichkeit*,  
Berlin 1993

# COPYSHOP

Kunstpraxis & politische Öffentlichkeit  
ein Sampler von BüroBert



Edition ID-Archiv

Das Erscheinen des *Copyshop*-Samplers bei der *Edition ID-Archiv* fällt zusammen mit dem Einstieg von Andreas Fanizadeh in den Verlag. Mit Fanizadeh beginnt die *Edition ID-Archiv* ihre publizistische Tätigkeit im Feld der linksradikalen Politik zunehmend um pointierte Beiträge zu Popkultur und Kunst zu erweitern. Wie das *Copyshop*-Projekt stellt auch der Verlag einen Versuch dar, Themen zusammenzubringen, die zu diesem Zeitpunkt im deutschsprachigen Raum nur wenig Berührungspunkte haben. Dieser Aspekt im Programm der *Edition ID-Archiv* kommt wohl am besten in der 1994 gegründeten Vierteljahresschrift *Die Beute* zum Ausdruck, die laut Klappentext der ersten Ausgabe den Anspruch vertritt, »die Kommunikationslosigkeit zwischen politischer und künstlerischer Opposition aufzuheben«. <sup>10</sup>

Wie groß der Graben zwischen den genannten Bereichen zum Zeitpunkt von *Copyshop* tatsächlich ist, lässt sich erahnen, wenn man das zwischen 1991 und 1997 vom *ID-Archiv* betreute *Verzeichnis der alternativMedien* zu Hand nimmt. Auch wenn, wie im Vorwort der Ausgabe von 1991/92 betont wird, mit dem Verzeichnis eine möglichst große Offenheit angestrebt wurde, sucht man die um 1990 entstandenen unabhängigen Kunstmagazine hier vergeblich. So findet sich im Schlagwortverzeichnis zwar das Schlagwort »Literatur«, nicht aber »Kunst«. Die zahlreichen Versuche und Überlegungen zu alternativen Öffentlichkeiten im Feld der Kunst werden nicht als Teil der »Gegenöffentlichkeit« verstanden, auf die das *Verzeichnis der alternativMedien* zielt. Während das Ausstellungsprojekt *Copyshop* im November 1992 als Versuch gelten kann, ein politisches Verständnis von Öffentlichkeit in den Bereich der Gegenwartskunst einzuführen, fungiert der Sampler von 1993 gleichsam als Ergänzung zum aktuellen *Verzeichnis der alternativMedien* und damit zu einem den Bereich der Kunst als Ganzes ausschließenden Verständnis von Gegenöffentlichkeit.

Die Zeit, in der sich die beschriebenen Tendenzen abspielen, die frühen 1990er Jahre, sind für die radikale Linke, und damit auch für das Konzept der Gegenöffentlichkeit, eine Zeit der fundamentalen Krise. Es herrscht eine tiefgreifende Ratlosigkeit bezüglich des eigenen gesellschaftlichen Projekts, während sich in Deutschland im Zuge der Wiedervereinigung reaktionäre Positionen im Aufwind befinden. <sup>11</sup> Die Krise linker Gegenöffentlichkeit beschränkt sich nicht auf ihre Inhalte. Anfang der 1990er Jahre zeichnet sich

10) *Die Beute*, Jg. 1, 1994, H. 1

11) Ausschreitungen gegen Geflüchtete sowie Angriffe und Brandstiftung in Flüchtlingsunterkünften sind seit Rostock-Lichtenhagen (August 1992) bis heute widerwärtige Tatsache.

mit der fortschreitenden Digitalisierung auch immer deutlicher ein weiterer signifikanter Bedeutungsschwund des durch den Buchdruck eröffneten und bestimmten kulturellen Raums ab, eines Raums, der, ungeachtet der Aktivitäten zahlreicher Radio- und Videogruppen, immer noch den primären medialen Rahmen linker Gegenöffentlichkeit darstellt. Dieser doppelten Krise begegnen die vorgestellten Projekte *Copyshop* und *A.N.Y.P.* mit einer Strategie, die diese nicht leugnet, sondern versucht im kritischen Sinn produktiv zu machen, indem sie Medien als Umgebungen verstehen, deren Parameter im ständigen Umbau sind.

Spuren haben diese Strategien aber fast ausschließlich im Feld der Kunst hinterlassen. Hier werden die genannten Projekte allerdings in erster Linie als prägend für eine Transformation institutioneller Ausstellungspraktiken rezipiert, wie sie sich im Zuge der künstlerischen Auseinandersetzung mit den ideologischen Aspekten des Ausstellens vollzogen hat. Der Moment einer temporären Verknüpfung von Formaten und Inhalten der radikalen Inhalte mit künstlerischen Strategien in der Auseinandersetzung mit Gegenöffentlichkeit rückt in den Hintergrund. So finden sich *Copyshop* und *A.N.Y.P.* beispielsweise in einer aktuellen Ausstellung im Museum Moderner Kunst (mumok) in Wien, die unter dem Titel »to expose, to show, to demonstrate, to inform, to offer« künstlerische Praktiken um 1990 in den Blick nimmt.<sup>12</sup> In der Geschichte der politischen Gegenöffentlichkeit im deutschsprachigen Raum hingegen haben die genannten, auch künstlerisch motivierten, medienreflexiven Impulse hingegen kaum Spuren hinterlassen. Ungeachtet des medialen Umbruchs agiert man hier inhaltlich und formal dezidiert konservativ. An einem experimentellen Umgang mit den neuen medial-technischen Formaten besteht kaum Interesse. Eine Aktualisierung von Form und Inhalt eines linken Diskurses ist weiterhin unerledigt. ©

12) Matthias Michalka (Hg.), *to expose, to show, to demonstrate, to inform, to offer. Künstlerische Praktiken um 1990*, (Ausstellungskatalog), Köln 2015