

Peter Weibel

## Axel Huber - ein umherschweifender Produzent der Subversion (1999/)

Die Kunst hat nicht nur ihre Geschichte, sondern auch ihre Orte. Zu den legitimen Orten der Kunst gehören die Ausstellungsorte wie Galerie, Museum und Produktionsorte wie Studio. Die Kunst kennt aber auch illegitime Orte, die wahrscheinlich zu den produktivsten gehören, wie z.B. Cafés. Um die legitimen wie illegitimen Präsentations- und Produktionsorte der Kunst bilden sich urbane Zonen, Territorien und Topografien wie Quartier Latin in Paris, Greenwich Village in New York, die den Stoff für die Mythen und Legenden der Kunstgeschichte liefern. Die Kunstgeschichte lebt also auch von ihren Orten.

Diese Orte erhalten insbesondere in den Medien eine erhöhte Aufmerksamkeit, weil das Episodische, Anekdotische, Narrative der Kunst den Massenmedien leichter transportierbar erscheint als die ästhetische und kognitive Erfahrung selbst. Die illegitimen Orte der Kunst eignen sich besonders für die mediale Mythenbildung und Verwertung. Was das Kunstwerk selbst verweigert, z.B. das Sakrale, das Auratische, wird dem Ort zugewiesen. So werden Orte der Kunst nicht nur geschichtsträchtig und medienwirksam, sondern tendenziell selbst zu Kunstwerken. Diesem Prozess ist Axel Huber auf der Spur.

Nachdem Huber selbst an mehreren Orten der Kunst, sowohl an den legitimen wie illegitimen Orten der Präsentation und Produktion, ständig tätig ist und zwar auch stets in diversen Formen, sowohl als Kurator wie Künstler, d.h. als Auftraggeber wie Auftragnehmer, verfügt er wie kaum ein anderer über eine detaillierte Kenntnis des „Betriebssystems Kunst“ (Th. Wulffen). Durch seine multifunktionale Praktik zwischen „blue“ und „white collar worker“ im Feld der Kunst war ihm früh die Disponibilität gegeben, die Kunst als ein Arbeitsfeld zu erkennen, wo die manuelle Arbeit und das physische Produkt bei weitem nicht mehr so wichtig sind wie die immateriellen Faktoren. Kunst als primäre Arbeit, d.h. als Produktion des Künstlers ist längst eingebettet in die postindustrielle immaterielle Ökonomie der Information, wo der tertiäre und quartäre Sektor der Finanz- und Dienstleistung dominieren. Kunst entsteht unter der Kontrolle von Kuratoren, Kritikern, Galeristen, Sammlern etc. in einer straffen hierarchischen Organisation der Zirkulation von Werten, Waren und Zeichen. Der Warencharakter auch der kulturellen Information macht sie zum Teil der globalen immateriellen Ökonomie. Symptomatisch für diese Einbeziehung sind jene künstlerischen Strömungen der Gegenwart, die Kunst selbst als Dienstleistung definieren und anbieten (die kritische Abteilung) oder die Kunst in die Nähe von Design, Mode, Club Culture rücken (die konservative Abteilung). Beide negieren die Einsicht, dass sie dadurch der Logik der postfordistischen Ökonomie des Kapitals folgen, welche Kommunikation selbst in den Zyklus der Kapitalreproduktion integriert und somit Kommunikation tendenziell zu einem reinen Verwertungsprozess verformt. Daher tritt in avancierten künstlerischen Praktiken schon längst die Kommunikationsbeobachtung und -kritik an die Stelle von Weltbeobachtung und -kritik. Der Künstler nimmt nicht die Weltwahrnehmung zum Sujet, sondern die mediale, z.B. fotografische, Vermittlung der Welt, also die Kommunikationswahrnehmung. Hier liegt ein Ursprung der Gesellschaftskritik als Medienkritik.

In einer Zeit, als diese Zusammenhänge erstmals erahnt und erkannt wurden, begannen Jugend- und Subkulturen sich zu entwickeln, welche sich der Vereinnahmung verweigerten und sich der Vergeudung (von Zeit, Talent, Kapital, Leben) widmeten. Die Situationisten um Guy Debord errichteten aus diesen Erfahrungen früh (avant la lettre) eine neue Kritik der Konsum- und Spektakelgesellschaft und neue Strategien der Subversion, z.B. in der Theorie des Umherschweifens. Da Kunst als Produktion von Subjektivität gerade Kapitalverhältnisse produziert und reproduziert, wurde auch die Kunst zum Gegenstand von Kritik.

Indem Huber sich auf diese Bewegung kritisch bezieht, schließt er sich ihr an. Er ist ein „umherschweifender Produzent“ im Kunstbetrieb, der den Zusammenhang zwischen materieller und immaterieller Arbeit, d.h. zwischen Produktion von Kunst und Kommunikation von Künstlern einerseits und die Verwertung dieser Produktion und Kommunikation durch die Medien andererseits, untersucht und wiederherstellt.

Die mediale Ausbeutung, auch durch einen Sympathisanten wie Ed van der Elsken, ist die populärste und kommerziellste Form der Verwertung von Kommunikation, die umso widerlicher wird, wenn sie auf Unglücksfälle, Elend und Not sich richtet.

Da Kunst selbst nur noch ein Markt ist, wird ihr auch das Schicksal des Marktes zuteil. Jegliche Organisation von Produktion durch den Markt läßt die Transaktionskosten steigen. Der mediale Charakter der Kunst, die mediale Ausbeutung von Kunst sind die erpressten Zinsen jener Transaktionskosten. Im Aufstand gegen diese Transaktionskosten, gegen die Unterwerfung einer einst subversiven Praktik unter die Marktgesetze der Verwertung ist die künstlerische Praktik von Axel Huber begründet. Indem er von den „mythischen“ Stätten der Rebellion, die aber schon nur im medialen Gewand der Verwertung überliefert und historisiert wurden, nur unscharfe Schwarzweiß-Fotos ihres jetzigen banalen Zustandes liefert, löscht er diese Verwertung. Er giert sozusagen die Fotografien von Ed van der Elsken, ähnlich wie Gerhard Richter in seinen berühmten Datumbildern („18. Oktober 1977“, 1988) über den Tod der inhaftierten RAF-Mitglieder in Stammheim die massenmedial verbreiteten Fotografien dieses Elends nur unscharf gemalt hat, um eben sich dieser Verwertungsindustrie zu verweigern. Indem Huber die Schauplätze und Orte einer mythisch verklärten Rebellion und Subversion unscharf und billig dokumentiert, verweigert er sich gerade jener „Mystifikation“, welche das Kapital betreibt, um soziale Verhältnisse in verwertbare Kapitalverhältnisse umzuwandeln. Indem er durch seine Fotografien, die sich auf berühmte Fotografien berühmter Szenen der subversiven Subkultur beziehen, die Mystifikation exorziert, verhindert er die kapitalistische Kontrolle gesellschaftlicher Kreativität, deren Zweck ja die Mystifikation ist.

Der Rang von Hubers Kunst liegt nicht in den ästhetischen Standards von Qualität, sondern in der komplexen Reflexion von Arbeitsteilung, Subjektivität, immaterieller Arbeit und Rolle der Kunst in der globalen Verwertungsökonomie. Im „postmodernen Jurassic-Park des Denkens“ (Y.M. Boutang) erweist Huber seine künstlerische Kompetenz gerade durch den Verzicht auf Kunst, die verwertbar ist. Indem er die Produktion von Subjektivität, auch und zumal in der Kunst, verweigert, il diese eben die Voraussetzungen des Kapitals liefert, und Kreativität, ja sogar und erst recht Rebellion, als sozialen Prozess zeigt, steht er als Künstler an vorderster Front. Diese Front ist eine Kritik der immateriellen Arbeit als künstlerische Praktik. Die vom Markt und den Medien organisierten Zeichenketten, Zyklen der immateriellen Produktion, in Bildern und Büchern, entkettet Huber, indem er sie verunklärt, verunschärft. Durch diese intellektuelle Arbeit zeigt Huber nicht nur das Scheitern einer historischen Subversion, sondern auch neue Möglichkeiten einer gesellschaftlichen Tätigkeit, die wieder den Charakter der Subversion annehmen kann. Seine Sabotage der Fotografie und der Mythologie (der Orte der Kunst) setzt aber nicht nur die Arbeit der Situationisten fort, sondern stellt ihn auch in die Nähe jenes politischen Konzepts des „operaio sociale“ von Toni Negri, Maurizio Lazzarato u.a. (1), das uns eine zeitgemäße Version und Weiterentwicklung des Situationismus zu sein scheint. Wie Negri stellt Huber der kapitalistischen Verwertung, der medialen Ausbeutung die mediale Verweigerung (das Löschen der mythischen Fotos und Orte) und die Selbstverwertung gegenüber.

(1) Toni Negri, Maurizio Lazzarato, Paolo Virno, Umherschweifende Produzenten. Immaterielle Arbeit und Subversion. ID Verlag, Berlin 1998