//Hildegund Amanshauser

Von VALIE EXPORT zu Pussy Riot

Konfliktlinien und weibliche Sichtbarkeit im öffentlichen Raum

Dieser Artikel diskutiert anhand von drei Arbeiten feministischer Künstlerinnen, wie künstlerische Interventionen im öffentlichen Raum gesellschaftliche Konfliktlinien sichtbar machen. Im ersten Teil werden Begriffsklärungen zu Intervention, Happening, Aktionen und Performance vorgenommen, sowie das Verhältnis von öffentlichem und institutionellem Raum im Kunstfeld umrissen und der Beitrag in den Kontext des Themas dieser Ausgabe von p/art/icipate gestellt *(1). Daran schließt die Beschreibung und Analyse der künstlerischen Arbeiten von VALIE EXPORT mit dem *Tapp- und Tastkino* an verschiedenen Orten (1968), Sanja Iveković mit *Lady Rosa of Luxembourg* in Luxemburg (2001) und Pussy Riot mit dem *Punk-Gebet* in der Christ-Erlöser-Kathedrale in Moskau (2012) an. *(2)

Begriffsklärungen

Die Verwendungsgeschichte des Begriffs Intervention im Kontext der Kunstgeschichtsschreibung und -kritik zeigt, dass dieser vergleichsweise allgemein und unspezifisch im Sinn von Eingreifen und Dazwischen-Gehen verwendet wird und sich kaum auf spezifische ästhetische Praktiken bezieht. Bereits bei der Situationistischen Internationale Ende der 1950er, Anfang der 1960er Jahre fand der Begriff der Intervention im Zusammenhang mit dem Umherschweifen in der Stadt (dérive) und dem Herstellen von Situationen Verwendung (Vogel 1998) (* 11). Heute wird der Begriff vielfältig eingesetzt: Bernhard Cella, der als Künstler die Buchhandlung im 21er Haus in Wien betreibt, führt den Salon für Kunstbuch laut Eigendefinition „als den weltweit ersten Museumsshop als künstlerische Intervention“ (Mail-Aussendung des Salons für Kunstbuch am 3.12.2013). Auch in den beiden Ausgaben von *Kunstforum* zu „Urban Performance“ I und II (Hefte 2003 und 224, 2013) werden die Begriffe künstlerische Aktionen und Interventionen synonym verwendet.

Da es sich bei Interventionen in der Regel um räumlich und zeitlich klar definierte Projekte handelt, befinden wir uns in Bezug auf bildende Kunst in Nachbarschaften zu Begriffen wie Happenings, Aktionen und Performances, die in der Kunstgeschichte relativ klar definiert sind.
Happenings setzten in den USA in den 1950er Jahren ein. Gemeinhin wird Allen Kaprows 18 Happenings in 6 Parts im Jahr 1959 als eines der ersten Happenings oder gar das erste bezeichnet (Ursprung 2003) (* 10). Kennzeichnend für das Happening, das auch in Deutschland mit Wolf Vostell und anderen eine Fortsetzung fand, ist die aktive und geplante Teilnahme der „BetrachterInnen“ am Geschehen. Das unterscheidet das Happening in der Regel von Aktionen und Performances. Hierbei erscheint mir eine weitere Differenzierung zwischen Teilnahme und Partizipation wichtig, da Partizipation stärker in Richtung eines eigenen Mitgestaltens geht.

Aktionen nannten VertreterInnen des Wiener Aktionismus der 1960er und 1970er Jahre (1. Generation: Günter Brus, Hermann Nitsch, Otto Mühl, Rudolf Schwarzkogler; 2. Generation u.a. VALIE EXPORT, Peter Weibel) ihre zeitlich und räumlich klar definierten Arbeiten, die die Entgrenzung aller traditionellen Genres wie Malerei, Skulptur oder Theater und in der Folge der Medienkunst (EXPORT, Weibel) anstrebten und nur in Ausnahmefällen auch eine Involvierung der

BetrachterInnen vorsahen.

Performance ist ein Begriff, der u.a. in der feministischen Kunst der 1970er Jahre sowohl in den USA mit Künstlerinnen wie Adrian Piper, Mary Kelly oder Martha Rosler als auch in Europa mit Marina Abramovic, Gina Pane, Lili Dujourie oder Sanja Iveković ein neues Handlungs- und Diskursfeld prägen sollte. Bei diesen Performances steht in der Regel der Körper der Künstlerin im Mittelpunkt. Die Künstlerin ist die Hauptdarstellerin und bestimmt den Ablauf, der sowohl vor Publikum als auch alleine vor der Kamera stattfinden kann. Performances befinden sich an der Schnittstelle von Theater, Tanz und bildender Kunst. Sie haben in den letzten zehn bis fünfzehn Jahren eine erneute Konjunktur erfahren und sind mittlerweile auch in der Kunstausbildung etabliert.

Erika Fischer-Lichte zeigt in ihrem für dieses Diskursfeld herausragenden Buch „Ästhetik des Performativen“ (2004) (* 3), dass Performance-KünstlerInnen in den 1960er Jahren mit ihren Aufführungen bereits postulierten, „daß das Ästhetische zugleich ein Soziales, ein Politisches, ein Ethisches ist. (...) Das eine ist immer schon das andere, das ihm angeblich Entgegengesetzte, Widersprechende. Dies eben ist es, was u.a. die Eigenart der ästhetischen Erfahrung in diesen Aufführungen ausmacht“ (Fischer-Lichte 2004: 300) (* 3). Diese These ist zentral für meinen Text, weil künstlerische Aktionen und Performances im öffentlichen Raum nicht das Soziale und Politische repräsentieren – sie sind es. Sie sind gleichermaßen ästhetische, soziale und politische Äußerungen und auch in dieser Kongruenz ästhetisch erfahrbar.

Öffentlicher Raum

In den 1960er Jahren wurde der öffentliche Raum – im Gegensatz zum institutionellen Raum der Museen, Ausstellungsräume und Galerien – als Ort des Kunstgeschehens zunehmend bedeutend, weil sich viele der neuen Kunsttendenzen nicht in den traditionellen Kunstinstitutionen verorten konnten und wollten, standen sie ja im radikalen Gegensatz zum Establishment. Dies geschah zu einer Zeit, als der öffentliche Raum generell zum Schauplatz wurde, an dem gesellschaftliche Konflikte sichtbar und hörbar ausgetragen wurden (z.B. Mai 1968 in Paris).
Seit den 1960er Jahren wurde der öffentliche Raum zunehmend privatisiert und überwacht. „New Genre Public Art“, die Kunst als soziale und politische Intervention in bestimmte konkrete Situationen versteht und manchmal auch als interventionistische Kunst bezeichnet wurde (Höller 1995a (* 4) und 1995b (* 5)), hatte in den 1990er Jahren Hochkonjunktur (Kwon 1997 (*6)). Kunst im öffentlichen Raum wurde seither zunehmend institutionalisiert und wird heute als eigenes Genre auch an Kunsthochschulen gelehrt. Kunst im öffentlichen Raum ist auf der einen Seite Teil von City-Marketingkonzepten und auf der anderen Seite eng verbunden mit verschiedenen sozialen, aktivistischen und politischen Bewegungen, die um das „Recht auf Stadt“ kämpfen. Die politische Dimension des öffentlichen Raums wurde nicht zuletzt in den weltweiten sozialen Bewegungen und Revolten der letzten Jahre in Kairo, Istanbul, Sao Paulo, Moskau etc., in denen die Besetzung öffentlicher Plätze eine große Rolle spielte, erneut deutlich.
Der öffentliche Raum ist ein Raum, in dem Konflikte sichtbar werden, und diese Konflikte stellen, wie Oliver Marchart (2004) (* 7) meint, erst Öffentlichkeit her. Hannah Arendt geht noch weiter und behauptet, dass „weltliche Wirklichkeit“ nur im öffentlichen Raum „zuverlässig in Erscheinung treten“ kann. „Nur wo Dinge, ohne ihre Identität zu verlieren, von Vielen in einer Vielfalt von Perspektiven erblickt werden, so daß die um sie Versammelten wissen, daß ein Selbes sich ihnen in äußerster Verschiedenheit darbietet, kann Wirklichkeit eigentlich und zuverlässig in

Erscheinung treten.“ (Arendt 2006: 72) (*1)

Beschreibung und Analyse der künstlerischen Arbeiten

Als erstes Beispiel soll hier VALIE EXPORTs *Tapp- und Tastkino* aus dem Jahr 1968 besprochen werden, das ein frühes Exemplar einer feministischen Aktion/Intervention ist und als Meilenstein performativer, politischer und feministischer Kunst gesehen wird. Sanja Iveković’ Arbeit *Lady Rosa of Luxembourg* aus dem Jahr 2001 ist ein weiteres herausragendes Beispiel feministischer Kunst im öffentlichen Raum. Sie zeigte sowohl eine Auseinandersetzung mit dem Genre des Denkmals als auch mit den Fragen der Beteiligung und der Partizipation großer Öffentlichkeiten, die durch heftige Kontroversen in Bezug auf die Arbeit ausgelöst wurden. Mit dem *Punk-Gebet* der russischen Band Pussy Riot 2012 ende ich mit einem Beispiel, dessen Einschreibung in die Kunstgeschichte keineswegs sicher ist, denn der Live-Act der Aufführung hat stattgefunden, die eigentliche Arbeit ist jedoch ein Videoclip auf youtube, in dem dokumentiert ist, wie die Musikerinnen den Kirchenraum radikal umdefinieren.

VALIE EXPORT: *Tapp- und Tastkino*, diverse Orte, 1968

Aus mehreren Gründen gingen die Frauen (und nicht nur diese) Ende der 1960er Jahre mit avantgardistischen Projekten in den öffentlichen Raum: Frauen waren in den Kunstinstitutionen nicht repräsentiert und die neuen künstlerischen Entwicklungen fanden generell kaum Eingang in die traditionellen Kunstinstitutionen. Darüber hinaus war es den Künstlerinnen ein großes Anliegen, ein neues Publikum, neue, andere Öffentlichkeiten als das BildungsbürgerInnentum, das man im Museum erreichen konnte, anzusprechen. So wie sich die neuen gesellschaftlichen und sozialen Bewegungen an „alle“ richteten, nicht nur an BildungsbürgerInnen, so wollten auch die Künstlerinnen „alle“, also auch den Mann und die Frau von der Straße, sowohl den Fabrikarbeiter als auch die Studentin, erreichen. Außerdem wollten die Künstlerinnen den öffentlichen Raum, in dem sie bisher eine untergeordnete Rolle gespielt hatten, als Lebensraum in Besitz nehmen und als Bühne für ihre Kunst und für gesellschaftliche Anliegen beanspruchen. Die Frauen stellten einen Machtanspruch, indem sie postulierten: „Der öffentliche Raum gehört (auch) uns!“

VALIE EXPORT beschreibt ihr *Tapp- und Tastkino* so: „Die Vorführung findet wie stets im Dunkeln statt. Nur ist der Kinosaal etwas kleiner geworden. Es haben nur zwei Hände in ihm Platz. Um den Film zu sehen, d.h., in diesem Fall zu spüren und zu fühlen, muß der Zuschauer (Benutzer) seine beiden Hände durch den Eingang in den Kinosaal führen. Damit hebt sich der Vorhang, der bisher nur für die Augen sich hob, nun endlich auch für beide Hände. Die taktile Rezeption steht gegen den Betrug des Voyeurismus. Denn solang der Bürger mit der reproduzierten Kopie sexueller Freiheit sich begnügt, erspart sich der Staat die sexuelle Revolution. »Tapp- und Tastkino« ist ein Beispiel für die Aktivierung des Publikums durch neue Interpretation.“ (* 13)

PassantInnen wurden von einer Person mit Megafon lautstark aufgefordert, jeweils 33 Sekunden in das *Tapp- und Tastkino* (ein kleiner Kasten vor den nackten Brüsten der Darstellerin, in allen Fällen mit einer Ausnahme VALIE EXPORT selbst) hineinzugreifen und der Darstellerin dabei in die Augen zu schauen. Der Blick in der Dunkelheit des Kinos auf den Körper der Schauspielerin auf der Leinwand wird zum Blick in die Augen der Darstellerin im öffentlichen Raum, bei gleichzeitiger Transformation des Sehsinns in den Tastsinn. Diese Aktion wurde in vielen Städten aufgeführt und rief ein enormes Medienecho hervor.

VALIE EXPORTs *Tapp- und Tastkino* ist ein Beispiel dafür, wie die Künstlerin das Verhältnis von BetrachterInnen und Objekt/Subjekt der Betrachtung selbst in die Hand nimmt und die Koordinaten für diese Begegnung respektive dieses Verhältnis selbst definiert. Entscheidend dabei ist, dass sie mit dieser „Aktion" in den öffentlichen Raum geht, hinaus aus dem geschützten anonymen Kino-/Kunstraum.

EXPORT nennt ihre Projekte, wie alle VertreterInnen des Wiener Aktionismus, „Aktionen", wobei das *Tapp- und Tastkino* für sie ein „expanded cinema", ein Medienprojekt, darstellt. Die Arbeit ist prozesshaft, tritt in Dialog mit den BetrachterInnen/Teilnehmenden, was sie im Kontext des Wiener Aktionismus zu einer Ausnahme macht. Ich würde die Arbeit jedoch nicht als partizipativ bezeichnen, denn sie gibt den Teilnehmenden klare Regeln vor und lässt keinen Gestaltungspielraum zu.

Sanja Iveković, *Lady Rosa of Luxembourg*, 2001

In der Arbeit *Lady Rosa of Luxembourg* spielt nicht die Künstlerin selbst die Hauptrolle, sondern eine – auf den ersten Blick – klassische Skulptur. Diese Skulptur macht jedoch, ebenso wie die anderen hier besprochenen Arbeiten, gesellschaftliche Konfliktlinien im öffentlichen Raum sichtbar und thematisiert die Frage weiblicher Sichtbarkeit.

Ausgangspunkt für dieses Projekt war das Nationaldenkmal *Gëlle Fra* (Goldene Frau), das in den 1920er Jahren zur Erinnerung an die Opfer des Ersten Weltkriegs in Luxemburg errichtet wurde. Während der deutschen Besatzung durch die Nationalsozialisten wurde das Denkmal von ArbeiterInnen an einem sicheren Ort versteckt und erst 1985 auf einem hohen Obelisken wieder aufgestellt. Die Inschriften verweisen nun auf die gefallenen Soldaten beider Weltkriege.

Es handelt sich bei dem Denkmal um eine Allegorie des Siegs – ein Monument, das ausschließlich männlichen Heroen gewidmet ist, dessen symbolische Kraft jedoch in der schönen, idealisierten Frauengestalt liegt. Die *Gëlle Fra* steht in der Tradition allegorischer Frauengestalten, die seit der Französischen Revolution den Frieden, die Republik oder die Nation repräsentieren. Sie wird als ein kraftvolles Symbol für die Freiheit und den Widerstand der LuxemburgerInnen verstanden.

Sanja Iveković stellte diesem Denkmal eine Replik gegenüber, die nicht nur im Material differierte (goldenes Polyester, Holz und Eisen für den Obelisken), sondern auch in drei bedeutenden Details: Die Frauenfigur ist deutlich schwanger; sie ist der Revolutionärin Rosa Luxemburg gewidmet und die Inschriften sind andere:

„LA RÉSISTANCE, LA JUSTICE, LA LIBERTÉ, L'INDÉPENDENCE,
KITSCH, KULTUR, KAPITAL, KUNST,
WHORE, BITCH, MADONNA, VIRGIN".

Die französischen Begriffe beziehen sich auf die Bedeutungsgenealogien weiblicher Allegorien, die englischen auf die Rollen, die starken Frauen in der patriarchalen Gesellschaft häufig zugewiesen werden (wie etwa Rosa Luxemburg oder den Frauen, die in der Französischen Revolution eine große Rolle spielten), während die deutschen Worte auf den Denkmalcharakter Bezug nehmen.

Die Skulptur *Lady Rosa*, die Teil einer Ausstellung unter dem Titel *Luxembourg et les Luxembourgois* war, löste einen heftigen öffentlichen Disput in Tageszeitungen und Massenmedien aus, der zum Teil nationalistische Facetten trug. Auslöser der Kritik war weniger die Schwangerschaft der Figur als die Inschriften auf dem Sockel. Sicherlich tat auch die Widmung an eine marxistische Revolutionärin Rosa

Luxemburg das Ihre zur Ablehnung.

Bojana Pejić schreibt über die Skulptur *Lady Rosa*, dass sie ein Phänomen erzeuge, das „public as sculpture“ genannt werden könnte: einen kulturellen Raum, in dem die BenutzerInnen dieses Raums ihre Stimme erheben können. Sie führt weiters aus: „Briefly put, the scandal aroused over the public artwork in Luxembourg, proved that the public sphere could be activated as a space pregnant with contradictions. This space is not meant for their suppression, but as Rosalyn Deutsche holds, for their exposition: ‘conflict, far from the ruins of democratic public space, is the condition of its existence’.“ (Pejić, 2011) (*8)

Lady Rosa dient uns hier als ein Beispiel einer künstlerischen Invention, die demonstriert, wie eine auf den ersten Blick scheinbar skulpturale Arbeit eine enorme Öffentlichkeit erzeugt, in der die Konfliktlinien und der Umgang der Öffentlichkeit bzw. verschiedener Öffentlichkeiten mit diesem Konflikt sichtbar und erlebbar werden.

Das „Publikum“ – die ZuschauerInnen, AnwohnerInnen – stellen durch ihren Dissens und ihre Bedeutungszuschreibungen und Interpretationen das Kunstwerk erst her.

„Public as sculpture“ entsteht also dann, wenn Interventionen im öffentlichen Raum heftige Konflikte hervorrufen, in die eine große Öffentlichkeit/viele Öffentlichkeiten involviert sind.

Pussy Riot: Das *Punk-Gebet* in der Christ-Erlöser-Kathedrale in Moskau am 21. Februar 2012

Pussy Riot ist eine feministische Punk-Band, die Aktionen an prominenten Plätzen wie dem Roten Platz in Moskau durchführt. Die jungen Frauen, die mit Sturmhauben ihr Gesicht verdecken, machen Musik und engagieren sich als Aktivistinnen. Manche von ihnen haben Kunst studiert. Ihre feministischen Aktionen stießen zunächst auf Skepsis in der Kunstszene. Ihre Aktivitäten fallen in eine Zeit, in der die russische Zivilgesellschaft, KünstlerInnen, AktivistInnen, Intellektuelle und viele andere sich gegen die Politik von Wladimir Putin aussprechen und sich für eine Demokratisierung der russischen Gesellschaft, u.a. durch zahlreiche Proteste und Aktionen im öffentlichen Raum, einsetzen.



Quelle: wikipedia

Zu weltweiter Aufmerksamkeit gelangte die Band durch eine Aktion im zentralen Gotteshaus der russisch orthodoxen Christ-Erlöser-Kathedrale in Moskau. Sie betraten dabei den Ambo, den erhöhten Ort in der Kirche, der männlichen Priestern für die biblischen Lesungen, u.a. das Evangelium, vorbehalten ist und den Frauen nur zu seiner Reinigung betreten dürfen, und führten ihr *Punk-Gebet* auf. Darin

sangen sie unter anderem „Gott erlöse uns von Putin, jag Putin fort“. In der Folge wurden drei Mitglieder der Band, Nadeschda Tolokonnikowa, Jekaterina Samuzewitsch und Marija Aljochina, in Untersuchungshaft genommen und wegen grober Verletzung der öffentlichen Ordnung angeklagt. Samuzewitschs Haftstrafe wurde 2012 in eine Bewährungsstrafe umgewandelt; Aljochina und Tolokonnikowa wurden im Dezember 2013, im Rahmen eines vom russischen Parlament verabschiedeten Amnestiegesetzes, kurz vor Ende ihrer Haftstrafen, aus den Straflagern frei gelassen.

Der Clip „Pussy Riot – Punk Prayer,Virgin Mary, Put Putin Away“ ist keine Dokumentation, sondern ein in verschiedenen Kirchen aufgenommener Video-Clip.

Ekatarina Degot, russische Kunsthistorikerin, Kuratorin und Lehrerin einiger Mitglieder von Pussy Riot, legte in ihrem Vortrag in Wien im Rahmen des Former West Symposiums am 20.4.2012 Multiple Faces of Feminist Art Against a neoconservative Backlash dar, welche Bedeutung der Einschreibung der Arbeiten von Pussy Riot in den Kunstzusammenhang zukommt, insbesondere im Kontext der spezifischen politischen Situation in Russland: Degot meint, dass aufgrund der brutalen Verfolgung der Künstlerinnen im Anschluss an das *Punk-Gebe*t das Argument, dass es sich bei dieser Aktion um Kunst handle, verteidigt werden müsse. Dieses Argument schließt Aktivismus in den Kunstkontext ein. Kunst sieht Degot als ein Privileg, das KünstlerInnen an andere weitergeben. Das Qualitätsargument, das oft gegen Pussy Riot in Stellung gebracht wurde (ihr Arbeit sei keine Kunst, weil sie bestimmten Qualitätskriterien nicht entspräche), ist ihrer Meinung nach immer auch eines für Ein- und Ausschließung.

Das *Punk-Gebet* ist, anders als die beiden anderen Beispiele (von VALIE EXPORT und Sanja Iveković), räumlich und zeitlich nur insofern definiert, als der Videoclip eine Performance zu einem bestimmten Zeitpunkt an einem bestimmten Ort suggeriert. In Wirklichkeit wurde der Clip in mehreren Kirchen zu unterschiedlichen Zeit gedreht. Der im Videoclip vorgestellte Live-Act erhöht zwar die Brisanz der Arbeit, hat aber nicht in dieser Form stattgefunden. Trotzdem überbietet diese Arbeit die anderen in diesem Artikel genannten Beispiele bei weitem an Drastik und Regelverletzung. Die Form des Gebets wird umgedeutet, in den Augen der Kirche verunglimpft. Diese Arbeit kann als künstlerische Intervention beschrieben werden, sieht man davon ab, dass die Arbeit eine Videoarbeit ist und nur fragmentarisch eine reale Live-Performance.

Zusammenfassung

Misst man die drei erwähnten Beispiele an den Begriffsbestimmungen von künstlerischer Intervention von Astrid Wege (2001) (* 12) und Christian Höller (1995a (* 4) und b (* 5)) (s. Editorial des eJournals), so zeigt sich, dass diese weder der einen (Gegenbilder in die spätkapitalistischen Machtstrukturen einschleusen) noch der anderen (marginalisierte Gruppen unterstützen) eindeutig zugeordnet werden können.

VALIE EXPORT transferierte mit dem *Tapp- und Tastkino* den Kinoraum stark verkleinert in den öffentlichen Raum. Ihr Thema ist der – vorwiegend männliche – Blick auf den weiblichen Körper, den sie aus der Anonymität des dunklen Kinoraums direkt auf die Straße holt. Diese Arbeit lässt sich auch als interventionistische Praxis bezeichnen, weil sie unvorhergesehen in unterschiedlichen Städten auftrat und zeitlich auf ca. 30 Minuten beschränkt war. Das Setting der Aktion regelte die Teilhabe der PassantInnen klar, man kann davon ausgehen, dass den teilnehmenden Personen dieses zwar zunächst rätselhaft erschien, auf längere Sicht

jedoch eine Veränderung bestimmter Wahrnehmungsmuster erzielt wurde.

Die Arbeit von Sanja Iveković *Lady Rosa of Luxembourg* provozierte eine bewusste Wahrnehmung des Nationaldenkmals durch seine Verdoppelung mit leichten Veränderungen und löste damit einen Diskussionsprozess um die ideologischen Grundlagen der luxemburgischen nationalen Identität aus. Auch hier geht es um das Bild und den Stellenwert der Frau im öffentlichen Raum, sowie um die Produktion divergenter Bilder, durch die die gewohnte Wahrnehmung in Frage gestellt wird. Die in Bezug auf den Kontext der Intervention in einen öffentlichen Raum mit Abstand radikalste Arbeit ist jene von Pussy Riot: Mit einer Punk-Performance im symbolischen Zentrum der russisch orthodoxen Kirche in Moskau, in der für die Befreiung der Herrschaft von Putin gebetet wurde, stellten die Künstlerinnen nicht nur den Staat und seine Repräsentanten, sondern ebenso die Hierarchien und die Gesetze der Kirche aufs Schärfste auf die Probe. Die drakonischen Strafen, die folgten, machten die Arbeit der Künstlerinnen weltweit publik, zeigen aber auch die Brutalität, mit der in Russland aktivistische KünstlerInnen verfolgt werden.

Die Grenzen zwischen künstlerischen Aktionen, Performances, Interventionen und politischen Aktivismus lösen sich heute zunehmend auf: Künstlerische Projekte sind aktivistische Projekte, wie z.B. Erdem Gündüz, *Standing Man* (Istanbul 2013), der acht Stunden lang im Gezi-Park regungslos auf ein Atatürk-Transparent blickte und in Folge von hunderten AktivistInnen nachgeahmt wurde, zeigt. Politischer Aktivismus wird in künstlerischen Arbeiten dokumentiert, kommentiert und multipliziert (z.B. Anna Jermolaewa: *Methods of Social Resistance on Russian Examples*, 2012, die die große Protestwelle in Russland im Jahr 2012 dokumentiert und das breite Spektrum an Methoden des sozialen Widerstands aufzeigt). Und manchmal kann Kunst auch als Schutzschirm für künstlerisch aktivistische Projekte/Interventionen fungieren, wie bei Pussy Riot.

Performative Praktiken und der öffentliche Raum spielen dabei im Kontext dieser Grenzverschiebungen und -auflösungen zwischen Kunst und Aktivismus eine entscheidende Rolle: Performative Praktiken sind, um es mit den Worten von Erika Fischer-Lichte zu sagen, ästhetische, soziale und politische Äußerungen gleichermaßen und werden in dieser Kongruenz ästhetisch erfahrbar. Ebenso ist der öffentliche Raum ästhetisch, sozial und politisch lesbar, weil sich nur dort die sozialen Bewegungen der letzten Jahre erst konstituieren konnten (Moskau, Ägypten, Istanbul, Brasilien etc.) und weil, um noch einmal auf Hannah Arendt zu verweisen, nur im öffentlichen Raum weltliche Wirklichkeit zuverlässig in Erscheinung treten kann.

//Zur Person

Hildegund Amanshauser

Kunsthistorikerin, Kuratorin, Autorin
seit 2009 Direktorin der Internationalen Sommerakademie für Bildende Kunst Salzburg
2004 – 2009 Professur „Kunst und Öffentlichkeit“ an der Kunstakademie Münster
1992 – 2004 Direktorin des Salzburger Kunstvereins
1991 bis 1993 Beiratsmitglied Generali Foundation
1991 Österreichische Kommissärin Biennale Sao Paulo
1987 bis 1992 Generalsekretärin Wiener Secession
1985 bis 1987 Kuratorin für Graphik und Photographie Museum moderner Kunst

Wien
1981 bis 1985 freie Forschungs- und Vermittlungstätigkeit u.a. für die Wiener Festwochen, die Österreichische Gesellschaft für Architekturzahlreiche Publikationen zur modernen und zeitgenössischen Kunst

www.amanshauser.net

//Literaturnachweise

*1 *Arendt, Hannah (2006): Vita activa oder Vom tätigen Leben. München, Zürich. 4. Auflage.*

*2 *Degot, Ekatarina (2012): Multiple Faces of Feminist Art Against a neoconservative Backlash Vortrag in Wien im Rahmen des Former West Symposiums am 20.4.2012: http://www.formerwest.org/ResearchCongresses/3rdFormerWestResearchCongressPartOne/Video/MultipleFacesOfFeministArtAgainstaNeoconservativeBacklash*

*3 *Fischer-Lichte, Erika (2004): Ästhetik des Performativen. Frankfurt am Main: Suhrkamp.*

*4 *Höller, Christian (1995a): Fortbestand durch Auflösung. Aussichten interventionistischer Kunst, Texte zur Kunst Nr. 20 / 1995. Online unter http://eipcp.net/transversal/0102/hoeller/de*

*5 *Höller, Christian (1995b): Störungsdienste. In: springer: Hefte für Gegenwartskunst 1/1, Wien, S. 21-26, 1995.*

*6 *Kwon, Miwon (1997): Public Art und städtische Identitäten | eipcp.net. Zum ersten Mal 1997 publiziert, unter dem Titel: Für Hamburg: Public Art und städtische Identitäten. In: Christian Philipp Müller (Hg.): Kunst auf Schritt und Tritt, Hamburg, 1997, S. 94-109. Online unter http://eipcp.net/transversal/0102/kwon/de*

*7 *Marchart, Oliver (2004): Hegemonie und künstlerische Praxis. Vorbemerkungen zu einer Ästhetik des Öffentlichen. In: Kunst im Stadtraum – Hegemonie und Öffentlichkeit, Dresden 2004, S. 23ff.*

*8 *Pejić, Bojana (2013): Lady Rosa of Luxembourg, or, is the Age of Female Allegory Really a Bygone Era? Online unter http://www.moma.org/interactives/exhibitions/2011/sanjaivekovic/essays/BP Lady Rosa of Luxembourg.pdf_vom 29.9.2013, Ausdruck im Besitz der Autorin, Seite am 3.11.2013 nicht verfügbar.*

*9 *Pussy Riot (2012): Punk Gebet Christ-Erlöser-Kathedrale in Moskau am 21. Februar 2012, Videoclip. Online unter http://www.youtube.com/watch?v=lPDkJbTQRCY*

*10 *Ursprung, Philip (2013): Grenzen der Kunst, Allan Kaprow und das Happening, Robert Smithson und die Land Art. München: Schreiber.*

*11 *Vogel, Sabine B. (1989): SITUATIONISTISCHE INTERNATIONALE, veröffentlicht in: ARTIS, Februar 1989, 41. Jahrgang. Online unter http://sabinebvogel.at/situationistische-internationale/*

*12 *Wege, Astrid (2001):. Eines Tages werden die Wünsche die Wohnung verlassen und auf die Straße gehen: Zu interventionistischer und aktivistischer Kunst. In: Schütz, H.(Hg.): Stadt.Kunst. Regensburg: Lindinger & Schmidt, S. 23–31.*

*13 *VALIE EXPORT: Tapp- und Tastkino. Online unter http://www.medienkunstnetz.de/werke/tapp-und-tastkino/*

//Fussnoten

*1 *Dieser Text beruht auf dem Vortrag, den ich im Rahmen des Symposiums Künstlerische Interventionen, Kollaborative und selbstorganisierte Praxen am 25. Oktober 2013 mit einer Reihe von Beispielen (VALIE EXPORT, Adrian Piper, Mierle Laderman Ukeles, Sanja Iveković, Pussy Riot) gehalten habe. Der vorliegende Artikel fokussiert auf drei Beispiele.*

*2 *Leider sind in den PDF-Versionen einige Sonderzeichen nicht richtig umgewandelt. Wir entschuldigen uns*

dafür!

** 0*