//Jürgen Riethmüller

(Wann) Soll politischer Aktivismus als Kunst anerkannt werden?

Die anscheinend zeitlose Debatte über „politische Kunst“ ist 2012 wieder verstärkt aufgeflammt. Im Zuge der *documenta 13* ließ sich Kuratorin Carolyn Christov-Bakargiev mit dem Statement zitieren: „Bitte ‚keine explizit politische Kunst!“. *(1) (* 3) Zuvor erregte die laut Presse „gescheiterte“ Berlin-Biennale 2012 Aufsehen – kuratiert von Artur Żmijewski –, für deren „aktivistisches“ Konzept von offizieller Seite erklärt wurde: „Alles, was keine Politik ist, ist keine Kunst, sondern nur eine tote Vogelscheuche, gefüllt mit Scheiße und Reflexion.“ *(2) (* 54)

Wie dem auch sei, im Kunstfeld wird in den letzten Jahren allgemein eine Rückkehr zum Politischen beobachtet. Selbst die des Politaktivismus unverdächtige *art* bemerkt eine „Wiederentdeckung politischer Kunst“ (Schwerfel 2012: 74) (* 58). Und wirklich: Kaum eine größere Ausstellung kommt heute ohne eine „kritische“, „dokumentarische“ oder „realistische“ Dimension aus, andererseits sind Demonstrationen, ob einst in Heiligendamm oder bei einem „Slutwalk“, oft kreative Kleinkunst-Inszenierungen, die an den Karneval der Kulturen oder die Loveparade erinnern. *(3) (* 46) Angenommen, wir hätten es also mit einer neuen Wechselbeziehung von Kunst und politischem Aktivismus zu tun, wofür manches spricht – bekanntermaßen kann heute ja alles Kunst sein, und umgekehrt sind auch alle gesellschaftlichen Praktiken irgendwie als „politisch“ lesbar, insbesondere selbstverständlich kulturelle Produktionen: Wozu aber soll es überhaupt gut sein, wenn politischer Aktivismus, on- und offline, zunehmend nach künstlerischen Weihen strebt? Dieser leicht ketzerischen Frage möchte ich hier nachgehen.
Ein Grund für das (vermeintliche) Comeback des Politischen in der Kunst der letzten Jahre ist sicher auch ein akademisches Defizit: „Es fehlt eine Geschichte von Aktivismus und Partizipation in der Kunst des 20. Jahrhunderts: eine *andere* Kunstgeschichte mit dem Fokus auf partizipatorischen Unternehmungen mit kritisch-emanzipatorischer Intention“ (Rollig 2000: o.S [Herv. im Orig.]) (* 57) – an politischer Kunst hätte es demnach also nie gefehlt, sondern nur an bleibender Aufmerksamkeit des Kunstsystems für solche Arbeiten.

Jacques Rancière sieht das Phänomen der boomenden Politkunst zu Recht im Zusammenhang mit dem neoliberalen Rückzug der Politik: „Aber das Paradox unserer Gegenwart ist vielleicht, dass diese ihrer Politik unsichere Kunst gerade durch das Defizit der eigentlichen Politik zu mehr Engagement aufgefordert wird. Alles spielt sich nämlich so ab, als ob die Schrumpfung des öffentlichen Raums und die Auslöschung des politischen Erfindungsreichtums zur Zeit des Konsenses den Mini-Demonstrationen der Künstler, ihren Sammlungen von Gegenständen oder Spuren, ihren Anordnungen der Interaktion, Provokation […] die Funktion einer Ersatzpolitik verleihen würde.“ (Rancière 2007: 73) (* 53) Dazu passte wiederum Rolligs ketzerische Frage, ob „politische Praxis von KünstlerInnen immer dann als Kunst reklamiert wird, wenn die gesellschaftliche Wirksamkeit nicht (mehr) die wahre Priorität hat …?“, weshalb es bei derartigen Versuchen eigentlich oft genug nur darum ginge, im Kunstbereich „individuelle Karrieren zu ermöglichen“ (Rollig 2000: o.S.) (* 57). Bei genauerer Betrachtung scheint im durchkapitalisierten globalen Kunstsystem mit seiner Schlagseite hin zur „freien Welt“ des Westens allerdings die Tendenz vorzuherrschen, politische Aktivismen insbesondere dann bereitwillig zur Hoch-Kunst zu (v)erklären oder politischen KünstlerInnen Preise und

Aufmerksamkeit zu gewähren, wenn diese Kunst möglichst fern der eigenen Haustür stattfindet, und – paradoxerweise? – ist dieser Ritterschlag durch die Kunstwelt gerade in solchen Fällen auch in politischer Hinsicht via Generierung globaler Öffentlichkeit oft noch am produktivsten, vom Literaten Liu Xiaobo über Ai Weiwei bis Pussy Riot gibt es Beispiele genug.

Kunst, wie wir sie heute kennen, ist eben im Positiven wie im Negativen eine Errungenschaft des bürgerlichen Zeitalters. Man könnte sogar soweit gehen zu sagen, dass sie im Wesentlichen buchstäblich eine *Erfindung* der idealistischen Philosophie ist. So bleibt das zugehörige Dispositiv, als Zusammenhang der hier aufeinander bezogenen Diskurse, Praktiken und Institutionen, bis heute gezeichnet vom „ästhetischen Regime“ (Rancière 2008: 52) (* 51), wobei paradoxerweise all die Anti-Bestrebungen der historischen Avantgarde mit ihrem ganzen antiidealistischen Sturm und Drang dieses Regime eher gestärkt als geschwächt haben: Noch die radikalste Antikunst wurde sehr bald musealisiert und kanonisiert. Auch – und insbesondere! – die Kunst, wie wir sie kennen, leidet so unter der fundamentalen Illusion der bürgerlichen Kultur, wie sie ein jung im Spanischen Bürgerkrieg ermordeter britischer Politaktivist in den 1930er Jahren im Anschluss an Marx pointiert herausgearbeitet hat: „Die bürgerliche Kultur kann sich nicht von der wichtigsten bürgerlichen Illusion befreien […]. Diese Illusion ist der Glaube, dass der Mensch von Natur frei sei – ‚von Natur‘ in dem Sinne, dass alle gesellschaftlichen Ordnungen nur dazu dienen, seine freien Instinkte zu hemmen und zu verkrüppeln, und Beschränkungen mit sich bringen, die er ertragen und auf ein Mindestmaß verringern muss, so gut er kann. Woraus folgt, dass der Mensch am besten und edelsten dann ist, wenn er seinen Wünschen und Begierden folgen kann, wie er will […]. Wenn diese Annahme stimmte, wäre alles in Ordnung. Es wäre schön, wenn die Freiheit so einfach wäre […]. Aber das ist nicht der Fall. Freiheit ist nicht das Produkt der Instinkte, sondern der sozialen Beziehungen. […] Der Mensch kann nicht seine Beziehungen zur Gesellschaft lösen, und trotzdem ein Mensch bleiben. Aber er kann vor diesen Beziehungen die Augen schließen. Er kann sie als Beziehungen zu Waren tarnen, zum unpersönlichen Markt, zu Geld […]. Und dann sieht es so aus, als seien sie Beziehungen zu […] einer Sache geworden […]. Aber das ist eine Illusion. So […] hat er sich zum Sklaven von Mächten gemacht, deren Kontrolle ihm entglitten ist […]. Er ist dem Markt, der Kapitalbewegung, der Krise und der Konjunktur ausgeliefert.“ (Caudwell 1974: 7f.) (* 14)

Fragt man nun nach dem Verhältnis von zeitgenössischem politischen Aktivismus und Kunst, etwas genauer: *(Wann) soll politischer Aktivismus als Kunst anerkannt werden?*, wird man den Täuschungen, welche diese Grande Illusion unweigerlich mit sich bringt, nur entgehen können, wenn man den Rückblick auf einige Fälle politischen Aktivismus vor dem bürgerlichen Zeitalter wagt, in eine Zeit, als sich das „ästhetische Regime“ und damit die Kunst, wie wir sie heute kennen, noch im Stadium ihrer Konstituierung befanden. Unser Blick fällt damit zunächst ins Revolutionsjahrzehnt des ausgehenden 18. Jahrhunderts.

Politischer Aktivismus im Feudalismus

Die Formulierung klingt ahistorisch. Aber könnte man nicht an das „Punkgebet“ von Pussy Riot denken, wenn wir lesen, was sich im Jahr 1791 in Stuttgart begab, als die Herren und Damen des französischen Adels, Emigranten auf der Flucht vor den Revolutionsereignissen in der Heimat, bei einem festlichen Empfang ihrer deutschen Fürstenfreunde auch rechts des Rheins Ungeheuerliches erleben mussten – einer der Beteiligten erinnert sich: „Vier von uns beschlossen […] die Abschaffung des Adels […] die damals unseren ganzen Beifall hatte, dramatisch unter den Augen der französischen Prinzen [der Emigranten in Stuttgart] […] aufzuführen. Zu diesem Behuf kleideten sich unserer drei […] in die französischen Nationalfarben, der eine

weiß, der zweite blau, der dritte rot. Der Vierte […] stellte den Adel vor und erschien im mittelalterlichen Kostüm, bedeckt mit zahllosen Wappen […] und mit einer riesigen Stammbaumrolle ausgerüstet […]. [Man verschaffte sich heimlich Zutritt]. [Es] wurde nun in wiederholten Angriffen von den drei Franzmännern der arme Edelmann allmählich aller seiner Wappen beraubt, sogar sein Stammbaum zerrissen und endlich kahl aus dem Saale gejagt. Wir hatten auch die Keckheit, nach dieser Heldentat […] noch einige Tänze mitzumachen …" (Kuhn 1989: 17f.) (* 32)

Diese symbolhafte Inszenierung politischen Protests – unter Lebensgefahr, der Wiener Demokrat Franz Hebenstreit wurde etwas später hauptsächlich wegen zweier unbotmäßiger Gedichte unter fantastischen Vorwänden hingerichtet, sein Kopf wird bis heute im Wiener Kriminalmuseum zur Schau gestellt! – verdeutlicht den erwachten Anspruch auf politische Meinungsäußerung im Deutschland des Revolutionsjahrzehnts.

Eine zweite Begebenheit, wohl das Werk derselben Gruppe von Studenten, datiert auf den 7. März 1791: „Bald nach dem erwähnten Vorfall erschien auf einer Redoute [d.h. einem festlichen Ball, d. Verf.] eine erhabene Gestalt mit langem grauem Bart und schauerlich ernstem Ausdruck […], in langem weißen Gewande mit goldenem Gürtel, auf dem Haupt eine Krone, im rechten Arm die Sense, im linken eine Urne, bemalt mit einer Sanduhr und darüber die Worte ‚sors gentium'. Die Gestalt […] stellte endlich mitten im Saale die Urne zu Boden und schwebte still hinweg." (Kuhn 1989: 13f.) (* 32) In der Urne befanden sich an die 200 Zettel mit revolutionären Parolen, die sich „schnell in der Menge verteilten", so z.B.: „Bedenkt, ihr Übermütigen, daß eure Macht auf einem Vorurteil ruht – schon wanken die Throne der Stolzen und bald werden sie stürzen!" Oder „Die Deutschen werden endlich einsehen, daß sie nicht frei sind, weil ihre Fürsten es sind. Völker, streift die Fesseln des Despotismus ab und gehorcht ferner nur dem Gesetz!"(Kuhn 1989: 14 u. 24) (* 32)

Die beiden kleinen Beispiele frühen politischen Aktivismus verdeutlichen die Kreativität und den Ideenreichtum der frühen deutschen Demokraten. Im hier zur Debatte stehenden Zusammenhang ist jedoch wichtiger, dass wohl niemand damals auf die Idee gekommen wäre, bei der Beurteilung solch widerständiger Praktiken den Umweg über den Diskurs um Kunst und Ästhetik zu wählen. Im Gegenteil, das Wesentliche all dieser Handlungen und zeichenhaften Äußerungen in ihrer teilweise recht sprechenden „Ästhetik des Performativen" (Fischer-Lichte 2004) (* 22) ist, dass es sich dabei in den Augen der Akteure – und ihres Publikums! – gerade nicht um Kunst handeln sollte. Denn der Wandel der Politischen Kultur in Richtung einer stärkeren Partizipation „von unten", als dessen Ausdruck die beiden Fälle gelesen werden können, war damals überall im alltäglichen Leben greifbar. Eine Vielzahl zeittypischer Symbole und zeichenhafter Handlungen mit Bezug auf die Revolution im Nachbarland sticht jedem ins Auge, der sich mit der Geschichte der Revolutionszeit beschäftigt: „Hier finden Übernahmen und Weiterentwicklungen von Haltungen, Zeichen, Begriffen statt, die aus dem Kontext der Französischen Revolution stammen, und die nun als öffentliches politisches Symbolsystem die „Radikalität" oder „Konservativität" von Weltanschauungen […] ausdrücken. In ihnen lassen sich politische Grundüberzeugungen […] bekenntnishaft darstellen […] als politische Akzentuierung von […] Lebensstilen." (Kaschuba 1992: 387) (* 30) Zu nennen wären an revolutionsaffirmativen Symbolen etwa das Tragen von Kokarden, von Jakobinermützen („Brutuskappe"), von langen Hosen, von Knotenstöcken (bei Studenten), das Aufstellen von Freiheitsbäumen und das Abschneiden von Haarzöpfen, auch das Tragen bestimmten Schuhwerks, neue Feste, der Revolutionskalender … Neutralere Symbole waren die Guillotine,

Laternen, die Bastille und verschiedene Ehrungen und Eidesformeln. Diese mit einem Mal gehäuft auftretende politische Symbolik konnte übrigens in ihrer Massenhaftigkeit auch als enttäuschend inhaltslos empfunden werden (Reichard 1972: 19) (* 56). Demselben „aktivistischen“ Impuls entspringt eine Demokratisierung der Kleidung; sie bekam für bestimmte Gruppen den Charakter eines revolutionären Gegenmodells zu den ständischen Kleiderordnungen. Man trug nun „trikolorene Bänder, Stickereien mit den Symbolen der drei Stände und sogar ‚Schnalle(n) in Form der Bastille‘. Noch unerbittlicher im Geschmack zeigten sich Pariser ‚Fashionables‘ der jungen Generation, die sich für Frisuren ‚à la victime‘ ihre Köpfe fast kahlscheren ließen, und ganz Wagemutige trugen gar einen dünnen blutroten Faden um den Hals.“ (Kaschuba 1992: 393f) (* 30) Ein Hamburger erinnerte sich seiner Studentenzeit in Jena: „Es war eine […] chaotische Zeit […] Wie chaotisch, das zeigte sich schon in der äußeren Erscheinung der Menschen. [Es] brach damals eine Flut disharmonischer Farben und ausschweifender Formen, phantastischer Zusammensetzungen hervor: Man sah gestreifte Männerkleider mit grellem Futter, geflammte Strümpfe, hochgelockte Männerköpfe nicht selten. Es war gleichsam ein Saturnal des Mutwillens, ein Maskenspiel herrenloser Laune …“ (Jäger 1992: 407) (* 29) Besonders litten die Friseure, denn vor der Revolution war es üblich gewesen, dass sich jeder Student täglich frisieren ließ, jetzt aber fielen die Zöpfe: „Jedem Zopf, der nun als caput mortuum in ihre zitternde Hand sank, um nie wieder den Kopf zu zieren […] flossen Tränen oder erschollen die Flüche der armen Friseure. Sie tobten in den Straßen, verwünschten die neue Philosophie.“ (Jäger 1992: 407) (* 29)

Eine weitere Besonderheit dieser Zeit waren auch die ersten politische Feste (eine Teilnahme stellte damals einen für die Beteiligten höchst gefährlichen subversiven Akt dar). Etwa am 7. Oktober 1792 in Mannheim: „Am vorigen Sonntag hat eine Arbeiterbande vor einem Wirtshaus den Freiheitsbaum aufgestellt. Es waren ihrer ungefähr 60 beiderlei Geschlechts, alle mit dreifarbigen Bändern geschmückt; sie tanzten bei Fackelschein um eine Stange, deren Spitze einen Hut trug. Die Wache kam, aber da sie zu schwach war, wagte sie nicht, das Gaudium zu stören […] Die Orgie dauerte die ganze Nacht, und die Dreifarbenmänner schrien unbehelligt: Es leben die Sansculotten!, während die Weiber schrien: Es leben die Fischweiber!“ (Voss 1991: 17) (* 62)

All diese Beispiele, so symbolisch überladen sie heute wirken mögen, sind – selbstverständlich – Ereignisse des alltäglichen Lebens gewesen, mit realen Konsequenzen, und nicht solche der Kunst! Statt derart missverstanden zu werden, verdeutlichten sie gerade die Sinnhaftigkeit der Grenze von Alltag und Kunst – übrigens zu einem Zeitpunkt, als fast exakt zeitgleich durch Schiller und andere die politische Rolle des Ästhetischen erstmals so deutlich herausgestellt wurde. Weshalb aber sollte diese ursprüngliche Trennung der Sphären inzwischen ihren Sinn verloren haben und der Kunststatus für aktivistische Handlungen heute ein attraktives Ziel geworden sein? Oder meinen derartige Versuche nicht mit Rancière immer nur „Ersatzpolitik“, also uneingestandenes Scheitern?

Politische Kunst und das Politische der Kunst

Folgte man dem, läge in meinen Augen ein Missverständnis vor, denn zunächst scheint kein anderer sozialer Kontext derart prädestiniert für Kritik an den gesellschaftlichen Verhältnissen zu sein wie die Kunst: „Es ist, als ob die Künste die Bewegung der Gerechtigkeit als nie stillzustellende Praxis der *aisthesis* vorzüglich betreiben können, während die Organisation des Lebens immer hinter diese Bewegung zurückfallen muss.“ (Strauß 2010: 260 [Herv. im Orig.]) (* 60) Wider

die Pathologie der umfassenden Dominanz des Rationalitätsprinzips bewahrte die autonome Kunst seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert traditionell allem sozial Verdrängten eine Zuflucht, sie ist außerdem das Unbürgerliche im Bürgerlichen, der Ort des (sublimierten) Lustprinzips inmitten der Wüstenei des alltäglichen Reichs der Notwendigkeit.

Das mündet in einen ganz besonderen Status, der paradoxerweise vorteilhaft ist, gerade weil er keine materiellen Vorteile bietet: „Unter dem Begriff Kunst, das weiß ich, bekomme ich nichts, was mir einen direkten Vorteil bietet; wenn überhaupt, dann erhalte ich diesen Vorteil in dem vagen Bereich des Emotionalen, Ambivalenten, der direkter […] Umsetzung weit mehr widerstrebt, als andere kulturelle Medienangebote …“ (Diederichsen 2000: 79f) (* 17).

Das Charakteristikum des Imaginär-Symbolischen, das den Kunstraum prägt, das heißt des im Alltag (zunächst) Folgenlosen, wird zu Recht auch für politische Kunst als wesentlich herausgestellt: Die Sphäre der Kunst ist die des symbolischen Handelns (also des stellvertretenden, des Probehandelns), was zugleich ihr unerschöpfliches utopisches Potential andeutet. „Die gesellschaftliche Funktion der Kunst […] liegt im Nachweis von Ordnungszwängen im Bereich des nur Möglichen“, schreibt noch Luhmann, für den Kunst ganz in Johann Jakob Breitingers vorästhetischer Tradition spielerische „Realitätsverdopplung“ ist (Luhmann 1995: 238 u. 301) (* 34). Paradoxerweise gerade aufgrund der sozialen Folgenlosigkeit ist das Feld der Kunst besonders prädestiniert für eine politische Intervention. Dieses Konzept der „Kunst als Ort politischer Ermächtigung“ (Diederichsen 2000:80) (* 17) wird möglich, gerade weil es sich aus Sicht der Macht „nur“ um Kunst handelt, weil hier traditionell größere Freiheitsräume bestehen als im normalen Leben *(4) – selbst unter demokratischen Verhältnissen: Die Darstellung eines Frosches am Kreuz bei Kippenberger, Mohammed-Karikaturen u.v.a.m. würden ohne diesen grundrechtlichen Schutz wohl unvermeidlich als blasphemisch, beleidigend etc. verfolgt werden.

Doch was ist überhaupt „politische Kunst“, und wie kann das Politische der Kunst davon unterschieden werden? Bei etwas genauerer Betrachtung ist eine Antwort trotz der gegenwärtigen Häufigkeit der Etikettierung einzelner Werke als „politisch“ gar nicht so einfach. Einerseits ist da die Idee des (per se) Politischen der Kunst – sie muss deutlich von dezidierten Versuchen politischer Kunst abgegrenzt werden und kann insbesondere auf drei Theorielinien zurückgeführt werden:

1) Mit Schiller: Das Ästhetische ist vor dem Politischen. Was könnte politischer sein, als die Evidenzen der Wahrnehmung, die Gewissheiten des Commonsense zu erschüttern? Mit Karl Gerstner kann man argumentieren, dass bereits von der ästhetischen Wirkung her betrachtet das Politische der Kunst nicht mit politischer Kunst verwechselt werden darf, weil es bei der Kunst grundsätzlich um „Kreativität, die das Wort verdient“ gehe, was bedeutet: „das Undenkbare denken; beim Künstler im Speziellen: nie Gesehenes sichtbar machen. Und damit – ob er will oder nicht – provoziert er […], weil er Gewohnheiten (– die als solche immer lieb geworden sind) in Frage stellt; er verunsichert, er verbreitet eher Angst als Behagen“ (Gerstner 1986: 49) (* 23). John Cages Credo „Das Bekannte unbekannt machen“, sodass „durch minimale Veränderung, durch leichte Verschiebung […] das Alltägliche, Altbekannte neu wahrnehmbar“ wird und „einen neuen Erfahrungsraum öffnet“ (Bärthel/Grooss: 37) (* 10) – ist nicht bereits dies ein politischer Akt (den Menschen vernünftig machen, indem man ihn zuvor ästhetisch macht usw. …)? – Und sogar noch *4.33* wäre ein Fall politischer Kunst! Insbesondere Dieter Mersch argumentiert im Anschluss an Lyotards Überlegungen zum Erhabenen, dass bereits das Widerständige des Materials und die Resistenz des

Körpers den stärksten ästhetischen Effekt besäßen und uns von daher in der Kunst an „die Verwundbarkeit unseres Daseins“ erinnerten, daran, „dass der Körper sterblich ist, dass er zerreißen kann und der Schändung aussetzbar ist“ (Mersch 2010: 127) (* 40). Diesen ewigen Bezug auf die „Ex-sistenz“, auf das „nackte Leben“ (Agamben 2002) (* 1) herzustellen, sei eine der größten Leistungen der Kunst. Für Mersch ist dieses Aufzeigen der „Vorstrukturen“ des Politischen, das er als „Forschungsprozess“ versteht und etwa im Abstrakten Expressionismus manifestiert sieht, so etwas wie die wahrhaft politische Kunst, auch wenn er einschränkend hinzufügt: „In diesem Sinne kann jede ästhetische Praxis als politisch bezeichnet werden …“ (Agamben 2002) (* 1).

2) Oder man argumentiert, Kunst sei per se politisch, weil sie die Kraft der Negation besitzt. Sie zeigt mit Adornos berühmten Worten, dass das, was ist, nicht alles ist, und setzt den verhärteten Verhältnissen eine andere, bessere Welt gegenüber. In der Kunst wird dem Alltag ein Bild der Welt entgegengehalten, die dem Betrachter „als seine eigene entgegenblickt, zugleich jedoch ihm schlagartig ins Bewusstsein hebt, dass seine Vorstellungen über diese Welt nicht oder wenigstens noch nicht deren Wesen erreicht haben. In der Katharsis entsteht also eine Erschütterung des alltäglichen Weltbilds, der gewohnten Gedanken und Gefühle über den Menschen, über sein Schicksal, über die Motive, die ihn bewegen, eine Erschütterung jedoch, die in eine besser verstandene Welt, in die richtige und tiefer erfasste diesseitige Wirklichkeit zurückführt“ (Lukács 1972: 248) (* 36).

Denn das Universum möglicher Erfahrung „ist niemals vom gleichen Umfang wie das bestehende, sondern erstreckt sich auf die Grenzen einer Welt, die hergestellt werden kann, indem die bestehende verändert wird“ (Marcuse 1998: 241) (* 39). Für Herbert Marcuse geht es beim Politischen der Kunst also nicht um irgendeinen politischen Gehalt eines Werkes, eine Referenz auf Gegenstände der Politik, sondern ganz grundsätzlich um die „Spannung zwischen dem Wirklichen und dem Möglichen“, ja sogar noch klassisch um „Schönheit als ‚promesse de bonheur‘“. Denn Kunst „untergräbt die Alltagserfahrung und zeigt, dass sie verstümmelt und falsch ist […]; [sie] hat jedoch diese magische Kraft nur als Kraft der Negation. Sie kann ihre eigene Sprache nur so lange sprechen, wie die Bilder lebendig sind, welche die etablierte Ordnung ablehnen und widerlegen. […] In ihren fortgeschrittenen Positionen ist sie die Große Weigerung – der Protest, gegen das, was ist.“ (Marcuse 1998: 82) (* 39) Marcuse sah so bereits in der transzendenten (Hohen) Kunst der Eliten vergangener Zeiten das Ganz-Andere verkörpert, welches der eindimensionalen Welt des alltäglichen Elends der Ausbeutungsverhältnisse diametral gegenüberstand: „Ganz gleich, wie nahe und vertraut der Tempel oder die Kathedrale den Menschen waren, die um sie herum lebten, sie verblieben in erschreckendem oder erhebendem Gegensatz zum täglichen Leben der Sklaven, des Bauern und des Handwerkers – und vielleicht sogar zu dem ihrer Herren.“ (Marcuse 1998: 83) (* 39)

Dieses Andere war für Marcuse 1964, als er seine Abhandlung vorlegte, bereits unwiederbringlich verloren, ähnlich wie die Benjaminische Aura sich durch die technische Reproduktion verflüchtigte. Ein Rest davon lebt insbesondere in der Sphäre der aus Marcuses Sicht gelungensten Kunst (Rimbaud, Dadaismus, Surrealismus, Beckett) fort; hier ist er dann ganz bei Adorno: „Die wahrhaft avantgardistischen Werke der Literatur kommunizieren den Bruch mit der Kommunikation.“ (Marcuse 1998: 88) (* 39) Grundsätzlich gilt: „Die Welt der Kunst ist die eines anderen Realitätsprinzips, ist die einer Verfremdung – und nur als Verfremdung erfüllt die Kunst eine Erkenntnisfunktion; sie spricht Wahrheiten aus, die in keiner anderen Sprache auszusprechen sind; sie widerspricht.“ Das Kunstwerk

repräsentiert die Realität „und klagt sie zugleich an“ (Marcuse 2004: 195) (* 38). Von daher ist klar, dass seine politische Qualität inhaltlich nichts mit Politik zu tun zu haben braucht. Vielmehr gilt: „Je unmittelbarer das Kunstwerk politisch sein will, desto geringer wird seine Kraft der Verfremdung.“ (Marcuse 2004: 201) (* 38) Das politische Potential der Kunst liege ausschließlich im ästhetischen Bereich. *(5) Deshalb ist Anti-Kunst auch keine Lösung, denn „mit dem Verzicht auf die ästhetische Transformation werden diese Werke zu Fetzen und Fragmenten eben jener Wirklichkeit, deren Anti-Kunst sie sein wollen. Anti-Kunst negiert von Anfang an ihre eigene Absicht“ (Marcuse 2004: 222 u. 227) (* 38). Marcuse schließt: „In diesem Sinn ist eigentlich alle Kunst l’art pour l’art – ‚um der Kunst willen‘ – nur insofern sie tabuisierte und verdrängte Dimensionen der Realität entdeckt: Aspekt der Emanzipation. Am extremen Beispiel Mallarmés: seine Lyrik erschließt Weisen der Perzeption, des Hörens, der Gebärde – eine Feier der Sinne, die mit der repressiven Erfahrung bricht und ein radikal anderes Realitätsprinzip, eine andere Sinnlichkeit antizipiert.“ (Marcuse 2004: 209) (* 38) Von daher lautet seine These ganz dezidiert, und hier ist er wiederum ganz bei Adorno: „Als autonomes Werk, und nur als solches, erhält das Werk politische Relevanz.“ (Marcuse 2004: 229) (* 38) Noch der gegenwärtig in der Kunsttheorie sehr einflussreiche Rancière liegt ganz in dieser Spur (mit dem entscheidenden Unterschied allerdings, dass Kunst für ihn nicht grundsätzlich politisch ist), wenn er dekreditiert: „Kunst ist weder politisch aufgrund der Botschaft, die sie überbringt, noch aufgrund der Art und Weise, wie sie soziale Strukturen, politische Konflikte oder soziale, ethnische oder sexuelle Identitäten darstellt.“ (Rancière 2008: 77) (* 51)

3) Im Hintergrund der Position der Kritischen Theorie steht der lange Schatten Hegels, der Kunst vielleicht am radikalsten überhaupt auf Wahrheit verpflichtete. Bereits diese Idee kann grundsätzlich politisch gelesen werden, jedenfalls gilt umgekehrt: „Die Frage der Gerechtigkeit aus der Perspektive der Kunst trägt […] jene der Wahrheit in sich.“ (Strauß 2010: 260) (* 60) Im Anschluss an Alain Badious Konzept einer „Inästhetik“ hat eine solche radikale Verpflichtung der Kunst auf Wahrheit in der Theorie zuletzt eine gewisse Renaissance erlebt. Badiou denkt Kunst als „Wahrheitsverfahren“, sie bringt aus sich selbst heraus Wahrheit zutage und ist deshalb keinesfalls zum Objekt der (ästhetischen) Philosophie zu degradieren. *(6) (* 7) Interessant ist, dass dies auch das selbstverständliche Konzept Hegels am Gipfelpunkt der idealistischen Ästhetik war – der damit die angeblich zweckfreie Kunst freilich mit am rigidesten unter allen Philosophen unter den Zweck (s)einer Philosophie stellte. Bekanntlich konzipierte Hegel in den *Vorlesungen über die Ästhetik* die Kunst als Philosophie en miniature, beider Ziel sei letztlich dasselbe: Wahrheit. Ihr Zielwert, den er der Tradition folgend „Schönheit“ nennt, hat dementsprechend nichts mit dem gemein, was man gemeinhin als schön bezeichnet: „Das für die Sinne Angenehme ist nicht das Schöne der Kunst.“ (Hegel 1997: 61) (* 27) Vielmehr ist Schönheit definiert als „das sinnliche Scheinen der Idee“, wobei die Idee für den Idealismus „das allein wahrhaft Wirkliche“ ist. Kunst soll also Wahrheit den Sinnen fassbar machen, denn die Idee ist für Hegel immer zunächst einmal das Wahre (Hegel 1997: 151) (* 27).

Einmal von dem hier recht rigiden Anspruch auf Wahrheit abgesehen, der der Kunst oktroyiert wird, kann für Hegel nur dann von Kunst die Rede sein, wenn sie vollständig frei ist von allen äußeren Zumutungen (auch das eine Analogisierung zur Wissenschaft und ihrer althergebrachten Freiheit). Hier aber formuliert er denkbar radikal die „Bestimmung“, das Kunstwerk habe seinen Zweck „in sich“ (Hegel 1997: 44) (* 27). Dass dies so gemeint ist, wird in einer längeren Abhandlung zum

Zweck der Kunst deutlich, in der er alle bis dahin vertretenen Positionen (Mimesis, Unterhaltung, Belehrung beziehungsweise sittlich-moralische Besserung *(7) (* 59) ...) verwirft und mit den bemerkenswerten Worten schließt, die verbreitete Annahme sei falsch, dass die Kunst „ihren substantiellen Zweck nicht in sich, sondern in [irgend]einem anderen habe“ (Hegel 1997: 82) (* 27).

Schönheit ist das sinnliche Scheinen der Idee. Für politische Kunst bedeutet diese ebenso dogmatische wie dialektische Festlegung des ästhetischen Regimes zweierlei: Zum einen die Verpflichtung auf Wahrheit, welche allein der Kunst ihren ästhetischen Wert garantiert (hier ist Hegel, beim Wort genommen, revolutionär, denn dies musste natürlich als Legitimation aufklärerischer Kunstbestrebungen aller Couleur gelesen werden). Zum anderen ist da die Grenze: Wo im Werk statt der für Kunst fundamentalen Zweckfreiheit der äußere, in diesem Fall politische Zweck dominiert, wo ein „interesseloses Wohlgefallen“ (Kant) deshalb nicht möglich ist, weil allzu offensichtlich anderes im Vordergrund steht, ist die Kunst perdu: „Andere Zwecke, wie Belehrung, Reinigung, Besserung, Gelderwerb, Streben nach Ruhm und Ehre, gehen das Kunstwerk als solches nichts an und bestimmen nicht den Begriff desselben.“ (Hegel 1997: 82) (* 27) Allerdings, während ein politisches Interesse für Kant noch unvereinbar mit wahrer Kunst ist, führt Hegel willentlich oder nicht (als gewissermaßen dem zugelassenem Interesse „Wahrheit“ geschuldet) diese Möglichkeit der Kunst: politisch sein zu wollen, ein. *(8) (* 60)

Noch Badiou, mit freilich ganz anderer philosophischer Begründung, liegt in dieser Spur. Er schreibt: „Die Wahrheit, deren Prozess die Kunst ist, ist immer die Wahrheit des Sinnlichen als sinnlich Spürbares. Das heißt: Umwandlung des Sinnlichen in ein Ereignis der Idee. Was Kunst unter den Wahrheitsprozessen einmalig macht, ist, dass das Subjekt der Wahrheit in der Wissenschaft der Macht des Buchstabens entnommen wird, in der Politik der unendlichen Ressource des Kollektivs und in der Liebe dem Geschlecht als Differenzierung. Die Kunst macht ein Ereignis aus dem, was der Gipfel des Gegebenen ist, des ungeschiedenen Sensoriellen, und dadurch ist sie Idee [...]. Zu zwingen, das zu sehen – als ob das fast unmöglich wäre –, was ansonsten selbstverständlich ist, das zum Beispiel ist die Malerei.“ (Badiou 2007: 26f) (* 5) *(9) (* 26)

Interessanterweise wird die Parallelisierung hier noch weiter getrieben als bei Hegel: Kunst, Liebe, Wissenschaft, Wissen und Politik sind für Badiou gleichermaßen „generische Prozesse“ der Wahrheit, und das Subjekt ist nichts anderes als „jede lokale Konfiguration eines [solchen] generischen Prozesses, auf die sich eine Wahrheit stützt“, also das, „was ein Unentscheidbares vom Punkt des Ununterscheidbaren entscheidet [...], was eine Gültigkeit in Abhängigkeit von einer Wahrheit erzwingt“ (Badiou 2005: 439 u. 456) (* 6). Unnötig hervorzuheben, dass all dies über Kunst ganz im Allgemeinen gesagt wird, nicht nur über explizit „politische“ Kunst.

Umperspektivieren: Aktivismus und Kunst

Allerdings muss man im Hinblick auf die eingangs gestellte Frage und damit die zeitgenössische Kunst wohl noch einen Schritt weiter gehen, als über die Grenzen und Möglichkeiten politischer Kunst nachzudenken. So scheint mir der vielleicht wichtigste Punkt überhaupt, sich vom Sog der auch meine Argumentation bis hierher bestimmenden akademischen Perspektive zu befreien: der Kunst und Kunsttheorie. Denn das ist es, was aus de historischen Beispielen zu lernen ist, von denen oben die Rede war: Von Anfang an waren Aktivismus und Kunst keineswegs in einer notwendigen Liaison oder „Intrige“ verstrickt! Überhaupt gilt es, die

fortbestehende Grenze zwischen Kunst und Aktivismus herauszustellen: „Kunst […] kann Kritik [und die politische Aktion, d. Verf.] nicht ersetzen, sie kann nur, wie auch andere Bezüge der Kunst das Importierte vorübergehend attraktiv machen und ihm […] ästhetisch Gerechtigkeit widerfahren lassen“ (Diederichsen 2000: 84) (* 17). Anders gesagt: Als Kunst bleibt sie notwendig in der eingangs erwähnten bürgerlichen Illusion gefangen: Hier agiert notwendigerweise ein Einzelner (oder gar Vereinzelter?), der sich, gewissermaßen als Surplus-Leistung, erst seines gesellschaftlichen Zusammenhangs bewusst werden muss.

Die Zwänge des Kunstsystems aber sind ein Schuh, den sich politischer Aktivismus nicht anziehen muss. Wenn AktivistInnen etwa fragen: „Wie können bewusste Eingriffe in den kulturellen Kreislauf vorgenommen werden? Wie erreichen wir eine Teilhabe aller an den kulturellen Ressourcen der Gesellschaft? Wie können Prozesse der Beteiligung initiiert und unterstützt werden? Und an welchen spezifischen Knotenpunkten der kulturellen Bedeutungsproduktion bedarf es einer Intervention?“, kann, muss aber nicht zwingend an Kunst gedacht sein.

Andererseits gibt es heute Formen des politischen Aktivismus – und Pussy Riot ist nur ein zur Zeit besonders eindrückliches Beispiel –, die zeigen, dass der Kunststatus enorm wichtig sein kann. Einen Grund für AktivistInnen, die „künstlerische Option“ zu wählen, kann so das Grundrecht der Kunstfreiheit darstellen, insofern es in vielen Ländern im Verfassungsrang steht. Das ist sicher ein „Erbe früherer Herrschaftsformen: Seine Existenz ist durch eine Garantie der Macht gewährleistet. Deshalb ist die Kunst […] paradoxerweise dazu prädestiniert, alternative politische Forschung zu betreiben, gerade weil es die Willkür der Herrschaft ihr gestattet“ (Diederichsen 2000: 80) (* 17). Noch im Rahmen der scheinbar grenzenlosen Liberalität des Westens kann oft nur im Namen der Kunst Kritisches geäußert oder getan werden, das ansonsten ordnungswidrig oder gar ein Straftatbestand wäre.

All dies muss nicht in „Ersatzpolitik“ enden. Gemessen an der doch überschaubaren kommunikativen Reichweite von Meilensteinen zeitgenössischer Kunst sind die Erfolge des politischen Aktivismus, der diesen Weg gegangen ist, in den letzten Jahren durchaus beachtlich: Einen viel diskutierten Fall zeitgenössischen künstlerischen Politaktivismus bietet die amerikanische Aktivistengruppe RTMark, „die in ihrer Aktion ‚The Yes Men‘ angebliche Vertreter der World Trade Organisation (WTO) zu internationalen Konferenzen [schickte], wo sie Erstaunliches zur Lage der Weltwirtschaft berichteten und das Ende der WTO verkündeten“. (* 64) Angeblich von Herp Albert finanziert, treibt die Gruppe als The Yes Men bis heute nicht nur im Netz ihr Unwesen. (Doll 2008: 245-258.) (* 18) Noch weit größere Resonanz infolge gezielt kalkulierter medialer Empörungswellen rief die von Ubermorgen durchgeführte Aktion „[V]ote-auction“ hervor, die amerikanischen Wählern anlässlich der US-amerikanischen Präsidentschaftswahl (Gore vs. Bush) 2000 die Möglichkeit anbot, ihre Stimme in einer Online-Aktion meistbietend zu versteigern. So wurde sinnfällig die Verschränkung von Kapital und (Stimm-)Macht demonstriert. (* 64) Gemessen an seiner Medienresonanz gehört Hans Bernhard vom Künstlerduo Ubermorgen so inzwischen zu den berühmtesten Künstlern der Gegenwart. Bis zu 450 Millionen Menschen sollen von besagter Aktion erfahren haben: ein erfolgreiches Beispiel von Aktionismus als Experiment auf dem Markt der Aufmerksamkeit mit den Methoden des Guerilla-Marketings. Oder ein ganz anderer Fall: Seit einigen Jahren beobachtet man in Italien das Phänomen einer Entstehung von illegalen Fernsehsendern (außerhalb des Fernsehrechts), wie unter anderem Orfeo TV, Telefabbrica, und unabhängigen Sender wie Candida TV oder minimal TV. Insgesamt entstanden so über 200 Sender, die ein alternatives Informationsangebot

im Gegensatz zum Monopol der staatlichen und privaten Berlusconi-Sender offerierten, was zum Sturz der neobonapartistischen Rechtsregierung des Medienunternehmers gewiss seinen Teil beigetragen hat. (* 63)

Ein Herausstellen der „Option Kunst“ in der Perspektive des Aktivismus ist freilich zumindest insofern naiv, als die Implikation natürlich falsch ist, es sei die freie Entscheidung einer Gruppe von AktivistInnen, auf diese Karte zu setzen oder nicht. Natürlich ist das nicht so. Denn: *Wer* anerkennt etwas als Kunst? Die Antwort muss wohl mit Fischer-Lichte u.v.a. lauten: die Institution Kunst, und nichts anderes (Fischer-Lichte 2004: 352) (* 22) – es sind die „Hohepriester“ des Kunstsystems, d.h. ein hochkomplexes soziales Netzwerk aus Institutionen und Einzelpersonen wie anderen KünstlerInnen, KritikerInnen, KunstwissenschaftlerInnen, Kunstzeitschriften, GaleristInneen, JurorInnen, die über Vergabe von Stipendien entscheiden, HochschulprofessorInnen, KuratorInnen, Museen, GaleristInnen, KunstsammlerInnen, Mäzene in ihrer kommunikativen Interaktion u.v.a.m. unter teilweise verzerrender Verstärkungswirkung der Medien. *(10) Zweifellos wird also, was „von unten“ auf der Straße oder im Netz über Praktiken des „cultural activism“ an kultureller Produktion vonstatten geht, nicht über die ästhetische Strahlkraft des auratisch gedachten „Werks“ automatisch Kunst werden. Damit etwas als solche gelten kann, braucht es im Minimum eine „Kunstidentifikation“, wie Arthur C. Danto gezeigt hat (Danto 1991: 193ff) (* 15): RezipientInnen (nicht alle, aber doch wenigstens einige, im Kunstsystem einflussreiche …) müssen erkennen, dass es sich bei dem, womit sie hier konfrontiert sind, um Kunst handelt. Die Erfahrungen hunderttausender AbsolventInnen von Kunsthochschulen mit dem Berufsziel freier Künstler verdeutlichen schlagend, dass diese Reaktion des Publikums nicht zu steuern ist. Ohne das hier vertiefen zu können: Selbstverständlich ist die Auszeichnung, dass das, was man da tut, Kunst ist, letzten Endes immer eine willkürliche kommunikative Auszeichnung eines ganz besonderen sozialen Systems: des Kunstsystems, das seiner Binnenlogik nach überhaupt nicht demokratisch-egalitär, sondern höchst elitär strukturiert ist. Deshalb lässt sich der Kunstcharakter des eigenen Tuns durch die AktivistInnen selbst weder erzwingen noch (wie zuletzt beispielsweise im Fall der net.art oder von Teilen der Street-Art-Bewegung) verweigern. Derartiges zu versuchen, ist müßig – nur in Einzelfällen wird Kunst zum „Ort politischer Ermächtigung und Selbstermächtigung“ (Diederichsoen 2000: 80) (* 17) werden können.

Neben diesem zentralen Punkt – dass es gar nicht immer und in jedem Fall eine Option ist, aus dem Aktivismus heraus für eigene zeichenhafte Hervorbringungen und Handlungen Kunststatus zu reklamieren –, sprechen noch weitere Argumente gegen politische Kunst, aber es sind nun ganz andere, als die oben mit Marcuse oder Rancière und zuletzt auch Jean-Luc Nancy hervorgehobenen ästhetischen. *(11) (* 4) (* 47)

Zunächst ist Kunst eine ernsthafte Sache, die das ganze Leben des Kunstschaffenden bestimmt; sie lässt tendenziell keinen Platz für etwas anderes (für die politische Arbeit). Auch wenn wir inzwischen glücklicherweise gelernt haben, Künstlerklischees etwas tiefer zu hängen, so ist doch ein Körnchen Wahrheit an Ideen wie der vom lebenslangen Ringen mit der Form, vom oft bitteren Kampf mit dem Material oder der vom Narzissmus eines Besonders-Seins als der dahinter stehenden Motivation, sich selbst und oft genug auch das Leben Nahestehender für diese Dinge auszubeuten, oder der von der notwendigen Einsamkeit, oft sogar Verzweiflung an der Welt, die das immerzu innerliche Reich kreativen Schaffens erzwingt, usw. All dies sind einem erfolgreichen politischen Aktivismus nicht gerade günstige Eigenheiten, und die historischen, oft bitteren Erfahrungen mit der

spezifischen Gruppendynamik von Künstlergruppen oder -kollektiven, gleich ob zeitgenössischen oder einst im Konstruktivismus, Surrealismus, Situationismus oder Fluxus, wollen nicht recht zum Modell für erfolgreichen Aktivismus taugen, wie auch die herrschende Vorstellung künstlerischer Autorschaft bis heute einer Demokratisierung harrt.

Weiter ist es kein Geheimnis, dass das Meiste, was in den letzten 30 Jahren an politischer Kunst gemacht wurde, Nischenkunst blieb; man denke an die „radikale Krüppelbewegung“ (mit dem Bild der Aneignung der Krücke als Knüppel), an das „Sozialistische Patientenkollektiv“ (SPK) welche Krankheit als Protest (bzw. Waffe) gegen den Kapitalismus formulierte oder die Organisierung von anarchistischen „Outcast Nights“, an Off-Gruppen wie „Mietersolidarität“, „Büro Olympia“ oder die „Rote Zelle Kunst“ in Düsseldorf (Lorenz 1993: 8ff) (* 33). Man wird sogar zugestehen müssen: An reiner kommunikativer Wirksamkeit ist das, was in populärer Street-Art, auf vielbesuchten kritischen Websites, in den Netzwerken politischer AktivistInnen, auf Demonstrationen usw. an Zeichen produziert wird, politischer Kunst selbst noch auf Biennale-Ebene zumindest nicht unterlegen; von vorneherein kunstferne, kollektive Formen des politischen Aktivismus, sei es in Form klassischer Montags-Demonstrationen oder zuletzt auch Wikileaks, der Occupy-Bewegung oder zeitweise des (politisch diffusen) Anonymous sind in dieser Hinsicht sicher nicht weniger wirksam; andere Künste, etwa der Film oder die Literatur, bieten politischer Kunst diesbezüglich etwas bessere Voraussetzungen. *(12) Entsprechend könnte man (zu kurz) schließen: „Die letzten Jahre haben ein Wiedererstarken radikaler Formen von Kritik hervorgebracht, vor denen die […] Manöver von [Kunst-]Kritik und Kunst leicht marginal bis vernachlässigbar erscheinen mögen.“ (Draxler 2007: 167) (* 20) *(13)

Vor allem aber lässt sich politischer Kunst ein überkommener Begriff der Öffentlichkeit vorhalten, den sie der Ideenwelt des mittleren 18. Jahrhunderts entnimmt und selbige bequemerweise im Stile von Stadtverwaltungen bereits als gegeben setzt, wenn Dinge eben „veröffentlicht“, also irgendwo aufgeführt oder ausgestellt werden. Deleuze notiert treffend: „Der Künstler kann nicht anders, als an ein Volk appellieren, er braucht es im tiefsten Inneren seines Unternehmens, er muss und kann es nicht schaffen. Die Kunst ist das Widerständige: sie widersteht dem Tod, der Knechtschaft, der Schändlichkeit […]. Aber das Volk kann sich nicht mit Kunst beschäftigen. […] Wenn ein Volk entsteht, so erschafft es sich mit seinen eigenen Mitteln, aber dabei trifft es sich mit irgend etwas von der Kunst …“ (Deleuze 199: 149) (* 16). Programmatisch hieß es in den 1990ern beispielsweise im künstlerischen Aktivismus: „Betrachtet man die Ausübung von Kunst als eine Art Freistellung von anderer produktiver Tätigkeit, so kann auch die Beschäftigung mit nicht-geldwerter Information zu ihren selbst gewählten Aufgaben gehören. Information in den Medien hat stets eine bestimme Qualität […]. Andere Qualitäten (deren Merkmale, Dauer, Quelle, Inhalt usf.) werden ausgeschlossen. Die Einbindung nicht-geldwerter Information schafft ein Nebeneinander von verschiedenartigem (nicht vom Markt sanktioniertem) Wissen und macht […] verdeckte Interessen erst sichtbar“ (BüroBert 1993: 68) (* 12).

Doch bleibt eine solche, bei politischen KünstlerInnen noch immer sehr beliebte Strategie der „Gegeninformation“ von der erwartbaren kommunikativen Reichweite her gesehen arg limitiert und oft genug *preaching to the converted*. Überhaupt sind die Events zeitgenössischer Kunst keine Massenveranstaltungen. Insofern müssen die derartig kritische Kunst Hervorbringenden sich schon fragen, ob der direkte Weg nicht manchmal der bessere wäre, etwa in Gestalt der „Reflexion, warum überhaupt ein Kunstanspruch erhoben wird, und nicht gleich Pop, Politik oder sonst etwas gemacht wird. Fällt dieser […] oft vorschnell als reaktionär abgekanzelte Schritt

weg, wird es meist […] ganz trist da draußen, im weiten Feld der politischen Kunst“ (Draxler 2007: 54) (* 20). Dies nimmt der kunstferne Aktivismus ernst, indem er „die Straße“ nutzt und Poster, Sticker, Flugblätter, T-Shirts oder das Internet als Medien wählt. Medientheoretisch betrachtet, ist dies sicher die richtige Strategie: „Es scheint, als bewiesen […] die radikalen Ansätze der ‚cultural activists‘, indem sie den Kanal als integrativen Aspekt des Werkes begreifen, das weiter reichende Bewusstsein.“ (Müller-Pohle 1995: 93) (* 43) – Wobei es hier die Mannigfaltigkeit der Aktivismen aus der Multitude ist, die über Zeit Wirkung zeigt, wenn sich auch, verglichen mit der Macht der Medienkonzerne, derartige Versuche auf den ersten Blick immer ein wenig verzweifelt ausnehmen. Der Preis aber ist fast immer die Opferung des Kunstanspruchs, denn es sind nur ganz seltene Fälle, wo beides der Fall sein kann: Off-Kunst, die den ästhetischen Ansprüchen etwa eines Nancy genügt, *und* politische Wirksamkeit. *(14) (* 17) (* 55)

Fassen wir das zusammen: Politischer Aktivismus als kollektive, direkte Aktion ist grundsätzlich frei von den Limitiertheiten, aber auch von den besonderen Möglichkeiten der Kunst. Insofern wird die eingangs gestellte Frage aus der Perspektive der AktivistInnen nicht selten eine solche taktischer oder strategischer Natur sein: Unter welchen Bedingungen sollte der Aktivismus sich den Regeln eines dem politischen Feld ganz fremden Systems unterwerfen, die beim Diktat einer Autorschaft, die vorhanden sein muss (wider die tatsächlich anonyme kollektive Aktion), nur beginnen? Antwort: Wenn es konkret Sinn zu machen scheint. Denn, wie Parmy Olson am Beispiel Anonymous herausarbeitet, könnte die gegenwärtige „Revolution des Aktivismus“ im Prinzip einer „Do-ocracy“ liegen, „also eine[r] Gemeinschaft, in der die Verantwortlichkeiten nicht bei gewählten Vertretern liegen, sondern bei den Personen, die sich ihre Aufgaben selbstständig aussuchen und handeln“, was selbstverständlich auch die Arbeit von KünstlerInnen einschließt (Olson 2012: 11) (* 49). Ein nennenswertes Risiko ist mit einer solchen parasitären Nutzung der Institutionen des Kunstsystems jedenfalls nicht verbunden. Ganz pragmatisch geht es um Fördergelder, Sendelizenzen, Orte für Tagungen und Vorträge u.v.a.m., was sich am Rande des institutionalisierten Kunstsystems allemal besser erreichen lässt als außerhalb. Nicht zu vernachlässigen in Zeiten einer immer deutlicheren Renaissance der Klassengesellschaft ist auch die partielle Vernetzung ins Establishment, für welche das Kunstsystem noch immer eine der besten Brücken darstellt.

Voraussetzung hierfür ist allerdings ein profundes Verständnis des Raums, von dem man ausgeht, also ein adäquates Verständnis des Politischen (nicht nur eines der Kunst). Man wird also bedenken müssen, dass Politik vielleicht idealerweise Herrschaftsfreiheit, Gleichheit meinen *sollte*, es aber realistisch, im Positiven wie im Negativen, immer bloß um das soziale System geht, welches Machtverhältnisse institutionalisiert. *(15) (* 1) Dieser diskursiv und institutionell verankerte kommunikative Komplex beschränkt sich nicht auf Amtsträger, Eliten und Machthaber, ist auch nicht „das System“ oder „Empire“, dem man von außen gegenübertreten kann wie Siegfried dem Drachen (oder Don Quijote den Windmühlen?), sondern im Hintergrund steht eine „Mikrophysik der Macht“ (Foucault), an der man immer auch selbst beteiligt ist: Denn es gibt keine Interaktion im Sozialen, an der nicht, meist unsichtbar, Macht beteiligt wäre als die Fähigkeit des einen, etwas unter Umständen zu tun oder zu unterlassen, was dem anderen nicht behagt, ohne dass der daran etwas ändern könnte, weil ihm die Macht dazu fehlt. *(16) (* 51) Pierre Bourdieu und andere haben gezeigt, dass sich die Akteure im sozialen Raum hierzu auf unterschiedliche „Kapitalformen“ stützen (deren „Währungen“ dann Dinge wie Besitz, Netzwerke, Wissen/Bildung, Beredsamkeit, glaubhafte Gewaltandrohung, körperliche Attraktivität u.v.a.m.

wären). Deshalb ist Macht in konkreten Handlungssituationen fast immer ungleich verteilt: Bereits die liebevolle Beziehung der Mutter zum Kleinkind ist ein Fall (extremer) Machtasymmetrie. Das heißt, der Aggregatzustand der Politik ist Ungleichheit, und insofern muss unter demokratischen Verhältnissen das Ziel sein, diese nach Möglichkeit zu verringern; dazu aber muss laufend interveniert werden.

Um in diesem fundamentalen Sinn politisch wirksam sein zu können, müssen aktivistische Handlungen, ob in Kunstgestalt oder nicht, möglichst nahe an die machtbasierte Operationsweise des politischen Systems herankommen, das heißt, mit Niklas Luhmann gesagt, heran an die „Autopoiesis der Macht“ (Luhmann 2000: 90) (* 34). Traditionell definierte man Politik als den Bereich der Gesellschaft, in dem die für alle verbindlichen Entscheidungen getroffen werden. Macht ist das Medium dieses Geschäfts. Folgt man Luhmanns Analyse, gilt für den zugehörigen „Code“ abstrakt (also für das, was eine Kommunikation zur diesbezüglich relevanten werden lässt): „Wie bei allen symbolisch generalisierten Kommunikationsmedien hat auch der Machtcode die Form eines Präferenzcodes. Die positive Seite des Codes (=Machtüberlegenheit) wird präferiert, die negative (=Machtunterlegenheit) wird dispräferiert. […] Die positive Seite des Codes ist diejenige, auf der über den Machteinsatz, das heißt über die Operationen des Systems entschieden wird.“ Etwas genauer gelte: „In das Medium Macht ist […] eine Art Nullmethodik eingebaut. Nur so kann das Medium Universalität erreichen. So wie die Arithmetik eine Null benötigt, um eine Nichtzahl wie eine Zahl behandeln zu können, und so wie das Medium Geld den Kreditmechanismus der Zentralbank benötigt, der Geld gleichsam aus dem Nichts erzeugt und im Nichts wieder verschwinden lässt, so muss sich auch die Macht laufend auf etwas beziehen, was sie nicht tut, nicht […] will.“ (Luhmann 2000: 88 u. 46) (* 34)

Das politische Systems kennzeichnet, dass noch das widerständigste politaktivistische Agieren zu dessen Teil wird. Denn: Es ist nicht so, „dass ‚wir‘ […] einfach von der Macht unterdrückt werden, sondern diese […] ständig mit hervorbringen. Die Kritik und die von ihr motivierten widerständigen Praktiken stehen deshalb keinesfalls außerhalb der Macht“ (Draxler 2011: 202) (* 19). Man kann also von folgender Grundsituation des Politischen ausgehen: „Macht setzt zunächst eine gegenläufige Struktur von gegebenen (normalen) Präferenzen voraus, nämlich: dass der Machthaber jemanden zu einer Tätigkeit bringen will, die dieser von sich aus nicht wählen würde. Deshalb wird eine zweite artifizielle Präferenzstruktur mit genauer Umkehrung daneben gesetzt. Es wird eine Alternative konstruiert, die der Machthaber nicht zu realisieren wünscht, die aber für ihn weniger unangenehm ist als für den Machtunterworfenen, etwa Ausübung physischer Gewalt, Bekanntgabe einer unangenehmen Information, Entlassung. Das Medium Macht funktioniert nur, wenn beide Seiten diese Vermeidungsalternative kennen und beide sie vermeiden wollen. Es funktioniert also nur auf der Basis einer Fiktion, einer nicht realisierten zweiten Realität. Mit einer Formulierung von Bernhard Willms […] kann man auch sagen: Es funktioniert nur dank der ‚Anwesenheit des Ausgeschlossenen‘. Auf dieser Anwesenheit des Ausgeschlossenen (oder in der Sprache Jacques Derridas: auf der Spur, die das Abwesende hinterlassen hat) beruhen alle Besonderheiten des Mediums Macht, vor allem seine Mystifizierbarkeit […] und heute vor allem: seine Legitimationsbedürftigkeit.“ (Draxler 2011: 47) (* 19)

Mit Foucault wird man von daher sehen, dass unter den Vorzeichen des Neoliberalismus die repressive Seite der Macht zwar nicht ihr sichtbares Gesicht ist, sondern gilt: „Wenn Macht früher über ein Spiel des Unterbindens und Zulassens codiert war, so scheint es heute – wenn auch nicht total und überall – zunehmend einen Typus von Macht zu geben, der nur zulässt und das Zugelassene – für sich –

produktiv macht“ (Diederichsen 2000: 81) (* 17). Aber zugleich schwingt die andere, restriktive Seite der Macht immer mit, einem Schatten gleich, und man muss nur am falschen Ort sein oder die falschen Papiere haben, um mit ihr konfrontiert zu sein. Im Hintergrund steht die Ambivalenz einer „Kontrollgesellschaft“ (Deleuze 1999: 254ff) (* 16), deren biopolitische Fundierung ungebrochen ist. Dies meint mit Foucault ein spezielles „Ensemble von Macht- und Wissenstechniken“, für das zweierlei charakteristisch ist: „Zum einen zeichnet sich Biopolitik dadurch aus, dass sie sich auf das Leben bezieht, und zum anderen ist es die spezifische Weise dieses Bezugs, die die Biopolitik von anderen Machtformen unterscheidet, nämlich ihr wesentlich positiver und nicht repressiver Bezug auf das Leben.“ (Muhle/Thiele 2011: 11) (* 45) Biopolitik ist also eine „Technik der Macht, die durch Förderung, Steigerung und Unterstützung des Lebens dasselbe regiert“, wobei bei Foucault kein „positiver“ Politikentwurf wie etwa bei Negris Adaption des Begriffs im Hintergrund steht; Krieg, Einsperrung oder sogar Völkermord sind durchaus auch „als biopolitische Techniken zu verstehen“ (Muhle/Thiele 2011: 11) (* 45).

Diesen Tendenzen wäre bei einer Analyse Rechnung zu tragen. In jedem Fall gilt aus Sicht der AktivistInnen, dass die Macht als Medium des Politischen ein prinzipiell offener Möglichkeitsraum ist, und gerade an diesem Punkt bietet die Kunst einen wichtigen, oft genug den einzigen Weg einer Intervention. Denn, noch einmal, das Machtspiel „funktioniert […] auf der Basis einer Fiktion, einer nicht realisierten zweiten Realität“ (Luhmann 2000: 47) (* 34). Damit befindet man sich auf dem ureigenen Feld der Kunst: dem der Fiktion; hier kann sie besser ansetzen als die „direkte Aktion“, die meist nur die eigene Machtunterlegenheit reproduzieren wird. Denn die Macht will beispielsweise ihre negative Alternative, die Machtdrohung, in der Regel nicht realisieren, will unsichtbar bleiben, in Luhmanns Worten: „Das Ausschließen des anwesenden Ausgeschlossenen erfordert laufende symbolische Anstrengungen. Die Polizei darf erscheinen, aber sie sollte nicht genötigt sein, zuzupacken. Gesteigerte Symbolizität […] bedeutet auch gesteigerte symbolische Empfindlichkeiten. Die Macht darf sich keine erkennbare Schlappe leisten, weil dies Konsequenzen hätte, die über den Einzelfall hinausgehen.“ (Luhmann 2000: 48) (* 34) Diese Lücke nutzt der Aktivismus. Kunst aber kann noch etwas anderes, sie kann, ohne die Seite der Machtunterlegenheit verlassen zu müssen – und das ist ihre ganz besondere Kraft – das Ausgeschlossene jederzeit und in den drastischsten Farben sichtbar machen, und damit beispielsweise das verborgene Gesicht der Macht – die Gewalt. Folgt man Étienne Balibar, und erblickt in der Demokratie eine Mischung aus institutionalisierter Ordnung und Aufstand, erkennt, dass die Legitimation der Demokratie allein darauf fußt, dass sogar die sie legitimierenden Elemente jederzeit wieder entlegitimiert werden können und müssen (Balibar 2012: 9 u 171 f.) (* 8), wird man also diese Seite: die des latenten Aufruhrs, auch und gerade auf symbolische Weise, etwa durch wirkmächtige Bilder des Unrechts, stärken. Das scheint mir das privilegierte Terrain der dokumentarischen Formen im Verständnis Rancières.

Ausblick

Ein anderes Bild zeigt sich, wenn man die westlichen Demokratien verlässt. In politischen Kontexten offensichtlicher Unterdrückung, in diktatorischen Systemen aller Art, in Systemen, wo der unsichtbare Blick des Geheimdiensts allgegenwärtig ist oder wo die Scharia die Grundlage des Rechtssystems stellt, sind keine Fördergelder für kritische politische Kunst zu erwarten. Die wenigen hier genannten Beispiele sind zwar, so gesehen, ebenfalls Erfolgsgeschichten politischen Aktivismus, und zwar sicher nicht obwohl, sondern weil sie vom Kunstfeld ausgehen.

Dennoch: Ihre erstaunliche globale Wirksamkeit erreicht solche aktivistische Kunst hier nicht über das Werk oder dessen ästhetischen Wert (wer kennt die Musik von Pussy Riot?), sondern letztlich über den Umweg des Künstler-Körpers, über das „nackte Leben“, denn es ist dieses Opfer, diese seitens der Macht nicht erwiderbare Gabe, welche infolge erlittener Repressalien die allgegenwärtige Unterdrückung personifiziert und öffentlich sichtbar macht. Selbst wo sich AktivistInnen selbst verbrennen, kennt kaum wer ihre Namen, weshalb ihr Tod der globalen Öffentlichkeit ein kurzzeitig aufflackerndes Schreckensbild unter so vielen anderen bleibt, während Pussy Riot sicher inzwischen auf modischen Stoffumhängetaschen zu finden sind. Erst die Verbindung von Opfer und Person mit einem Namen und womöglich einem interessanten Gesicht garantiert die einigermaßen dauerhafte globale mediale Aufmerksamkeit und eventuell, später, eine tatsächliche Veränderung der Verhältnisse, nicht die künstlerische Qualität im klassischen Sinne eines „Werks“. Jenes ist hier bestenfalls Auslöser eines anderen: eines politischen Geschehens.

Freilich macht der Status der (politischen) Kunst unter aktivistischem Fokus in vielen Kontexten Sinn, wenn auch nicht so, wie man sich das in der Kunsttheorie überwiegend denkt. Hier scheint mir aufgrund der fortdauernden Wirkmächtigkeit des ästhetischen Regimes die Dichotomie „reine vs. engagierte Kunst“ allzu stark zugunsten Ersterer vorentschieden; denn wer kennt nicht zahlreiche eher flache Versuche politischer Kunst – wobei allzu leicht übersehen wird, dass im viel größeren Feld der „reinen Kunst“ ja auch beileibe nicht alles gelungen ist. Eher wird man das Produktive dieses Spannungsverhältnisses für den Kunstbegriff selbst herausstellen müssen: „Vor dem Hintergrund […] der klaren Opposition von reiner und engagierter Kunst, müssen wir die ursprüngliche und andauernde Spannung zwischen diesen beiden Politiken der Ästhetik erkennen, welche […] Formen der Sichtbarkeit und Verständlichkeit mit sich bringen, die Kunst für uns als solche identifizierbar machen […]. Es ist diese Spannung, welche das scheinbar einfache Projekt einer politischen oder ‚kritischen‘ Kunst untermauern und irgendwie auch unterminieren.“ (Milevska 2005: o. S.) (* 41)

Am Ende steht heute aber nicht (nur) die Schwarzweiß-Unterscheidung „Kunst, die sich selbst unterdrückt, um Leben zu werden und Kunst, die Politik unter der Bedingung betreibt, überhaupt keine Politik zu machen“ (Milevska 2005: o. S.) (* 41), sondern ein breites Spektrum an Zwischentönen. Völlig ungeachtet eines ästhetisch-künstlerischen Werts oder gar der Bedeutung für die Kunstgeschichte gilt: Je stärker es aktivistischen Bestrebungen unter parasitärer Nutzung des Kunstsystems gelingt, in den Mechanismus des Machtspiels störend einzugreifen, und zwar ganz gleichgültig, aus welchem Grund ihr das letztendlich gelingt, desto erfolgreicher wird sie auf lange Sicht sein. Eine der größten *Success Stories* in diesem Sinn wäre etwa die feministische Kunst der 1970er, deren beharrende Wirkmächtigkeit über inzwischen diskursiv verankerte Standards einer Political Correctness inzwischen vielerorts auch an den realen Verhältnissen zwischen den Geschlechtern im Alltag aufscheint.

//Zur Person

Jürgen Riethmüller

studierte Politik-, Volkswirtschaften und Geschichte an der Universität Stuttgart. Seine 1999 mit Auszeichnung abgeschlossene Promotion über die Anfänge des

demokratischen Denkens in Deutschland wurde im Jahr 2000 mit dem Förderpreis für junge Wissenschaftler des Rotary Clubs ausgezeichnet.

Lehrt seit 1999 als Akademischer Mitarbeiter im Fachbereich Kulturtheorie an der Merz Akademie, Hochschule für Gestaltung, Kunst und Medien in Stuttgart.

Forschungsschwerpunkte: Demokratietheorie, Kritische Theorie, Ästhetik, Wissensbildung in Gestaltung, Kunst und Medien.

//Literaturnachweise

*1 *Agamben, Giorgio (2000): Homo Sacer. Die Souveränität der Macht und das nackte Leben. Aus dem Italienischen von Hubert Thüring. Frankfurt am Main.*

*2 *Adorno, Theodor W. (2003): Ästhetische Theorie. Herausgegeben von Rolf Tiedemann. Frankfurt am Main [=Adorno, Gesammelte Schriften, Bd. 7].*

*3 *Arend, Ingo (2012a): Bitte „keine explizit politische Kunst". In taz vom 1. 6. 2012, online unter: www.taz.de/!94461/ (12.12.2012)*

*4 *Arend, Ingo (2012b): Die Intensivierung der Intensität. In: taz vom 3.11.2012, online unter: www.taz.de/Philosoph-Jean-Luc-Nancy/!104811/ (12.12.2012)*

*5 *Badiou, Alain (2007): Dritter Entwurf eines Manifests für den Affirmationismus. Aus dem Französischen von Ronald Voulié. Berlin.*

*6 *Badiou, Alain (2005): Das Sein und das Ereignis. Aus dem Französischen von Gernot Kamecke. Berlin; Zürich.*

*7 *Badiou, Alain (2001): Kleines Handbuch zur Inästhetik. Aus dem Französischen von Karin Schreiner. Wien 2. Auflage.*

*8 *Balibar, Étienne (2012): Gleichfreiheit. Aus dem Französischen von Christiane Pries. Berlin.*

*9 *Bandi, Nina / Kraft, Michael G. / Lasinger, Sebastian (2012): Kunst, Politik und Polizei im Denken Jacques Rancières. In: Diess. (Hg.): Kunst, Krise, Subversion. Zur Politik der Ästhetik. Bielefeld, S. 167-182.*

*10 *Bärthel, Regina / Groos, Renate et.al. (Hg) (2004): 40 Jahre Fluxus und die Folgen. Kunstsommer Wiesbaden 2002. Wiesbaden 2004 [= Ausst. Wiesbaden 1. September–13. Oktober 2002], S. 37.*

*11 *Becker, Jochen (1993): Activate. Taktische Medien, in: COPYSHOP. Kunstpraxis und politische Öffentlichkeit – ein Sampler von BüroBert. Berlin, S. 148-168.*

*12 *BüroBert (1993): Öffentlichkeit. In: COPYSHOP. Kunstpraxis und politische Öffentlichkeit – ein Sampler von BüroBert. Berlin, S. 58-68.*

*13 *Courcelles, Pierre (1998): Der Geschmacksstreit. In: Texte zur Kunst, 8. Jg. Nr. 30, S. 67-71.*

*14 *Caudwell, Christopher (1974): Studien zu einer sterbenden Kultur. Aus dem Englischen von Elga Abramowitz. München.*

*15 *Danto, Arthur C. (1991): Die Verklärung des Gewöhnlichen. Eine Philosophie der Kunst. Frankfurt am Main.*

*16 *Deleuze, Gilles (1999): Kontrolle und Werden. In: Ders.: Unterhandlungen 1970 – 1990. Frankfurt am Main.*

*17 *Diederichsen, Diedrich (2000): Die Politik der Aufmerksamkeit. Visual Culture, Netzkunst und die Unterscheidung von Kunst und Nicht-Kunst. In: Holert, Tom (Hg.): Imagineering. Visuelle Kultur und Politik der Sichtbarkeit. Köln, S. 70-84.*

*18 *Doll, Martin (2008): Widerstand im Gewand des Hyper-Konformismus. Die Fake-Strategien von ›The Yes Men‹. In: Andreas Becker u.a. (Hg.): Mimikry. Gefährlicher Luxus zwischen Natur und Kultur. Schliengen, S. 245–258.*

*19 Draxler, Helmut (2011): In Sorge um das Soziale. Linke Lebensbegriffe und die biopolitische Herausforderung. In: Maria Muhle, Kathrin Thiele (Hg.): Biopolitische Konstellationen. Berlin, S. 199-225.

*20 Draxler, Helmut (2007): Gefährliche Substanzen. Berlin.

*21 Duncombe, Steven (Hg.) (2002): Cultural Resistance Reader. London, New York.

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

*23 Gerstner, Karl (1986): Der Künstler und die Mehrheit. Essays mit einem Vorwort von Johannes Cladders. Frankfurt am Main.

*24 Graw, Isabelle (2005): Jenseits der Institutionskritik. Ein Vortrag im Los Angeles County Museum of Art. Online unter www.textezurkunst.de/59/jenseits-der-institutionskritik/ (12.12.2012)

*25 Held Jutta / Frohne, Ursula (Hg.) (2008): Kunst und Politik. Jahrbuch der Guernica-Gesellschaft Band 9/2007. Schwerpunkt Politische Kunst heute. Göttingen.

*26 Hartle, Frederik (2004): Die Treue zum Ereignis denken (2004). Online unter: www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=6967 (12.12.2012).

*27 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (1997): Vorlesungen über die Ästhetik, Band I. Neu bearbeitet von Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel. Frankfurt am Main [=Werke Band XIII, urspr. 1835].

*28 Hieber, Lutz / Moebius, Stephan (Hg.) (2009): Avantgarden und Politik Künstlerischer Aktivismus von Dada bis zur Postmoderne. Bielefeld.

*29 Jäger, Hans-Wolf (1992): Enthusiasmus und Schabernack. Über Wirkungen der Französischen Revolution im deutschen Alltag. In: Böning, Holger (Hg.): Französische Revolution und deutsche Öffentlichkeit. Wandlungen in Presse und Alltagskultur am Ende des 18. Jahrhunderts [=Deutsche Presseforschung 28], München/New York (u.a.), S. 399-418.

*30 Kaschuba, Wolfgang (1992): Revolution als Spiegel. Reflexe der Französischen Revolution in deutscher Öffentlichkeit und Alltagskultur um 1800. In: Böning, Holger: Französische Revolution und deutsche Öffentlichkeit 1992, S. 381-398.

*31 Kastner, Jens (2007): Transnationale Guerilla. Aktivismus, Kunst und die kommende Gemeinschaft. Münster.

*32 Kuhn, Axel (Hg.) (1989): Revolutionsbegeisterung an der Hohen Carlsschule. Stuttgart.

*33 Lorenz, Renate (1993): Kunstpraxis und politische Öffentlichkeit. In: COPYSHOP. Kunstpraxis und politische Öffentlichkeit – ein Sampler von BüroBert. Berlin, S. 7-21.

*34 Luhmann, Niklas (2000): Die Politik der Gesellschaft. Herausgegeben von André Kieserling. Frankfurt am Main.

*35 Luhmann, Niklas (1995): Die Kunst der Gesellschaft. Frankfurt am Main.

*36 Lukács, Georg (1972): Ästhetik in vier Bänden, Bd. IV. Darmstadt/Neuwied.

*37 Marchart, Oliver (2010): Die Politische Differenz. Berlin.

*38 Marcuse, Herbert (2004): Die Permanenz der Kunst. Wider eine bestimmte marxistische Ästhetik (1977). In: Marcuse, Herbert: Schriften, Bd. 9. Urspr. Frankfurt am Main 1978-1989. Nachdruck Springe, S. 191-241.

*39 Marcuse, Herbert (1998): Der Eindimensionale Mensch. Studien zur Ideologie der fortgeschrittenen Industriegesellschaft. Frankfurt, 3. Auflage.

*40 Mersch, Dieter (2010): Un-Art. Über ästhetische Widerständigkeit. In: Michaela Ott, Harald Strauß (Hg.): Ästhetik und Politik. Neuaufteilungen des Sinnlichen in der Kunst. Hamburg 2010, S. 115-129.

*41 Milevska Suzana (2005): Die inszenierte (Un)Sichtbarkeit. Online unter: www.republicart.net/disc/artsabotage/milevska01_de.htm (12.12.2012).

*42 Mouffe, Chantal (1997): Inklusion/Exklusion. Das Paradox der Demokratie. In: Weibel, Peter / Žižek, Slavoj (Hg.): Inklusion: Exklusion. Probleme des Postkolonialismus und der globalen Migration. Wien, S. 75-90.

*43 Müller-Pohle, Andreas (1995): Die fotografische Dimension. Zeitgenössische Strategien in der Kunst. In: Kunstforum Nr. 129, S. 74-99

*44 Muhle, Maria (2010): Ästhetischer Realismus. Strategien post-repräsentativer Darstellung anhand von A bientot j'espère und Classe de lutte. In: Robnik, Drehli / Hübel, Thomas et al. (Hg.): Das Streit-Bild. Film, Geschichte und Politik bei Jacques Rancière. Wien, S. 177-193.

*45 Muhle, Maria / Thiele, Kathrin (Hg.) (2011): Biopolitische Konstellationen. Berlin.

*46 Naue, Laura / Sterina, Daryna: „Es geht auch sexy". In: TAZ vom 12.11.2012, o.A.

*47 Nancy, Jean-Luc (2010): Ausdehnung der Seele. Texte zu Körper, Kunst und Tanz. Zürich; Berlin.

*48 Nancy, Jean-Luc (2007): Corpus. Zürich; Berlin, 2. Auflage.

*49 Olson, Parmy (2012): Das Anonymous-Prinzip. In: taz vom 29./30. 12. 2012, S. 11.

*50 Ott, Michaela (2010): Zum Verhältnis des Ästhetischen und des Politischen in der Gegenwart. In: Ott, Michaela / Strauß, Harald (Hg.): Ästhetik und Politik. Neuaufteilungen des Sinnlichen in der Kunst. Hamburg. S. 9-25.

*51 Rancière, Jacques (2008a): Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien. In: Rancière, Jacques: Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien. Herausgegeben von Maria Muhle. Berlin 2. Auflage, S. 75-99.

*52 Rancière, Jacques (2008b): Von der Aufteilung des Sinnlichen und den daraus folgenden Beziehungen zwischen Politik und Ästhetik. In: Rancière, Jacques: Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien. Herausgegeben von Maria Muhle. Berlin 2. Auflage,S. 25-34.

*53 Rancière, Jacques (2007): Das Unbehagen in der Ästhetik. Aus dem Französischen von Richard Steurer. Wien.

*54 Rauterberg, Hanno (2012): Berlin Biennale. Die Ohnmacht der Parolenpinsler, Was war doch gleich der Sinn der Kunst? Eine Erkundung aus Anlass der gescheiterten Berlin Biennale. Online unter: www.zeit.de/2012/19/Berlin-Biennale (1.12.2012).

*55 Rebentisch, Juliane (2004): Beitrag zu ‚Gespräch in Spalten'. In: Kunstverein Hamburg (Hg.): Formalismus. Moderne Kunst, heute. Ausstellungskatalog. Ostfildern-Ruit, S. 199-211.

*56 Reichard, H. A. O. (Hg.): (1972): Revolutions-Almanach, Jg. 1794 (Ndr. Nendeln).

*57 Rollig, Stella (2000): Zwischen Agitation und Animation. Aktivismus und Partizipation in der Kunst des 20. Jahrhunderts. Online unter: eipcp.net/transversal/0601/rollig/de/print (12.12.2012).

*58 Schwerfel, Heinz Peter (2012): Selbst Politik ist eine Frage der Form. In: art. Das Kunstmagazin (8/2012), S. 74-77.

*59 Schiller, Friedrich (1975): Über Kunst und Wirklichkeit. Schriften und Briefe zur Ästhetik. Herausgegeben und eingeleitet von Claus Träger. Leipzig.

*60 Strauß, Harald (2010): Die Abstände von Ästhetik, Ethik und Politik. In: Ott, Michaela / Strauß, Harald (Hg.): Ästhetik und Politik. Neuaufteilungen des Sinnlichen in der Kunst. Hamburg, S. 245-261.

*61 Vorkoepper, Ute (2010): Mitwirkungen am Politischen. Über Zeugenschaft und Dauer von zeitgenössischer Kunst: In: Ebd., S. 83-100.

*62 Voss, Jürgen (1991): Die Kurpfalz im Zeichen der Französischen Revolution. In: Rödel, Volker (Hg.): Die Französische Revolution und die Oberrheinlande. Sigmaringen, S. 9-32.

*63 Vgl. www.artfacts.net/index.php/pageType/newsInfo/newsID/2051/lang/2 (12.12.2012)

*64 Vgl. www.medienkunstnetz.de/themen/medienkunst_im_ueberblick/gesellschaft/21/ (12.12.2012)

//Fussnoten

*1 Christov-Bakargiev sagt: „Ich mag auch keine allzu direkte, explizit inhaltliche politische Kunst. Manchmal laufen dann all diese reichen Leute durch und sagen sich: Was bin ich cool! Und sie predigt oft nur zu den Bekehrten."

*2 „… das erklären in schönster Deutlichkeit die beiden assoziierten Kuratoren […] Oleg Worotnikow und Natalia Sokol."

*3 Die taz fragt: „Sich nackt auszuziehen, lauter Techno und Konfetti sind mittlerweile Standard auf vielen Demos. Ist das noch Politik?"

*4 Gleichzeitig gibt es immer auch die affirmative politische Geste, sich (kritische) Kunst einzuverleiben …

*5 Vgl.: „Die notwendige These, dass die Kunst ein Faktor der Veränderung der Welt ist und sein muss, kann leicht in ihr Gegenteil umschlagen, wenn der Abstand zwischen Kunst und radikaler Praxis eingeebnet wird, wenn der Kunst nicht ihr eigener Raum, ihre eigene Dimension der Veränderung gelassen wird." (ebd. 219).

*6 Die Formulierungen dort bereits im Klappentext.

*7 Diese (bürgerliche) Argumentation findet sich in Schillers Briefen zur ästhetischen Erziehung, wenn er über das Spiel schreibt; vgl. Schiller 1975: 315ff.

*8 *Dazu auch Strauß 2010: 251ff.*

*9 *Etwas präziser Hartle 2004 (o. S.): „Die besondere Leistung der ästhetischen Theorie Badious ist ihre dynamische Verhältnisbestimmung von Einzelwerk und allgemeinem Werkprozess. Für Badiou steht fest, dass auch der ästhetische Prozess generisch und also die Wahrheit der Kunst eine kommende Wahrheit ist. Deswegen aber kann die Wahrheit der Kunst nicht in bereits realisierten Einzelwerken aufgespeichert sein. […] Das Werk ist keine Wahrheit, es ist ein Augenblick im Wahrheitsprozess, der einen Unterschied zugleich eröffnet und darstellt. […] Dieser differentielle Augenblick tritt als das Movens der ästhetischen Wahrheit auf.“*

*10 *Ausführlich: „Auch wenn die Künstler daran arbeiten, die Grenzen zwischen Kunst und Leben, zwischen dem Ästhetischen und dem Sozialen, Politischen, Ethischen […] zu annullieren, vermögen […] [sie] wohl, auf die Autonomie von Kunst zu reflektieren, nicht aber sie aufzuheben. Denn diese wird durch die Institution Kunst garantiert. Jede […] auf Zerschlagung der Institution Kunst zielende Aktion findet gleichwohl im Rahmen der Institution Kunst statt und stößt damit an ihre Grenzen.“*

*11 *Für Nancy, dessen Kunsttheorie ganz auf den Körper fokussiert, tritt die etwaige Intention des Künstlers grundsätzlich hinter den offenen Prozess des Schaffens zurück. Zwar bliebe eine „Letztursache“ des Werks bestehen, „ein ‚Modell’, wenn man so möchte, oder eine ‚Idee’ im Sinne einer regulativen Idee“, aber im Mittelpunkt steht allein „die Formation als die Wirksamkeit, die Wahrheit und der Sinn der Form, die sich formt, gedacht wird, als die Kraft und die Spannung ihres Sich-Formens“. Programmatisch fordert er, „das Moment der Spannung [tension] – und nicht das der Intention! – in der Kunst, ja sogar als Kunst zu privilegieren, sozusagen das Moment der formenden Kraft mehr als das des geformten Werks, und das Moment der begehrenden Lust mehr als das der gestillten Lust“. Was politische Kunst anbelangt, korrigiert er dementsprechend Ai Weiweis Satz, auch politischer Widerstand sei Kunst, entschieden: „Die Revolution ist nicht künstlerisch, aber die Kunst kann revolutionär sein.“ Zitiert nach Arend 2012b.*

*12 *Das wäre nichts Neues: Selbst Picassos Guernica ist ein Epoche machendes politisches Gemälde, aber Chaplins Der große Diktator ist kommunikativ zweifelsohne wirksamer gewesen.*

*13 *Natürlich ist das auch nicht Draxlers Position …*

*14 *Vgl. zu Nancys Ansprüchen z.B. Nancy 2007: 19 und 100ff; 2010: 56ff. Freilich muss gegen dieses Argument eingewendet werden: Kunst als Kunst, nicht als Aktivismus, ging es nie darum, alle zu erreichen, sie weiß zudem darum, „dass das ästhetische Wir, auf das jedes ästhetische Urteil zielt, konstitutiv umstritten ist“. In kritischer Intention muss es sogar im Gegenteil darum zu tun sein, Kunst aus „dem Missverständnis einer bürgerlichen Selbstverständigungsfloskel“, Kunst sei für alle, zu befreien. Denn wohl nur diese Exklusivität „sorgt dafür, dass […] die Kunst noch immer ein eigenes Gebiet markieren kann […], der einzige gesellschaftlich garantierte Bereich, in dem ich noch bereit bin, mir die Stimme anzuhören, die normalerweise zu schwach ist“.*

*15 *Wenig hilfreich ist dabei, dass in der zeitgenössischen Kunsttheorie im Gegensatz zu den Politikwissenschaften eine emphatisch-normative Aufladung des Begriffs des Politischen dominiert (ein abgehobener ontologischer Begriff, der mit der Wirklichkeit, wie politische AktivistInnen sie erleben, wenig zu tun hat, etwa bei Agamben 2000: 100 „… das menschliche Leben politisiert sich nur durch das Überlassensein an eine unbedingte Macht über den Tod“). Für Badiou beispielsweise ist Politik wie erwähnt ein „Wahrheitsverfahren“, für Rancière ist Politik nur die „Einrichtung eines Anteils der Anteilslosen“ (Rancière, Jacques (2002): Das Unvernehmen. Politik und Philosophie. Aus dem Französischen von Richard Steurer. Frankfurt am Main, S.26f). Kurz: „Politik“ ist das Streben nach Gleichheit. Nancy wiederum nennt, was bei Rancière „Polizei“ heißt, wieder klassisch Politik, hebt davon aber „das Politische“ ab …*

*16 *Es ist schlicht falsch, wenn Rancière 2008: 77 schreibt: „Denn bevor Politik die Ausübung von Macht […] ist, ist sie Aufteilung eines spezifischen Raums ‚gemeinsamer Angelegenheiten‘ …“ Wie sollte man sich eine „Aufteilung des Sinnlichen“ anders denken denn als Effekt von Machtbeziehungen?*