

Bilder von demonstrierenden Massen, geballten Fäusten, aufgetürmten Barrikaden, von Transparenten und politischen Plakaten, umgestürzten Denkmälern oder gewaltsamen Auseinandersetzungen mit Vertretern des Gesetzes, werden augenblicklich mit dem Begriff des Widerstands verbunden. Über die Bildformulare von Protest und Revolte wird mitunter entschieden, ob ein politisches System als gerecht oder ungerecht, demokratisch oder undemokratisch beurteilt wird. Im «Zeitalter des Widerstands»¹, in dem eine Zunahme von emanzipatorischen und zivilgesellschaftlichen Handlungen zu verzeichnen ist, kommen diese Bilder des Widerstands täglich und in großer Zahl zum Einsatz.² Über die soziotechnische Architektur der Social Media behaupten sie nicht nur einen festen Platz in den Aufmerksamkeitsökonomien der Gegenwart, sondern prägen darüber hinaus das Formenrepertoire der zeitgenössischen Kunst.³ Künstler, die als Aktivisten und Dissidenten selbst auf politische Missstände und Rechtswidersprüche verweisen, definieren heute ein neues, vielseitiges Genre. Diese längst kanonisierte Kategorie «politischer Kunst», reagiert nicht allein auf bestimmte soziale und politische Zusammenhänge.⁴ Mit der aktiven gesellschaftskritischen und sozialen Handlung setzt sich die Position des Künstlers auch bewußt in ein verändertes Verhältnis zum geltenden Recht.⁵ In Anbetracht neuer Vorbildfiguren des Widerstands werden einhergehend mit der Idee des (politischen) Subjekts, das über die Disziplinar- oder Überwachungsmechanismen, oder die in Demographie und Verwaltung entfaltete Bio-Macht konstituiert wird, mittlerweile verstärkt die Konstruktionen des Kollektiven und der Subjekte in ihrem Verhältnis zum Recht untersucht.⁶ So stellen Aktivisten und «virtuelle Kollektive» von Hackern und Whistleblowern nicht nur die Kontrollmöglichkeiten der staatlichen Sicherheitsarchitekturen, sondern die kodifizierten und legitimierten politischen Bühnen an sich in Frage, zu denen das Parlament genauso gehört wie die öffentliche Kundgebung. Statt einer Kritik an der «Gesellschaft des Spektakels», der Oberflächenwelt der Waren und Technokratie, die sich an kritischer Theorie, Situationismus und Kommunikationsguerilla orientierte, ist mittlerweile eine intensive Auseinandersetzung mit den Möglichkeiten und Grenzen sozialer und rechtlicher Normativität zu beobachten.⁷

Eine aktuelle Tendenz der «Ästhetiken des Widerstands», so die hier zu diskutierende These, kann mit einem Selbstverständnis der Kunst in Zusammenhang gebracht werden, die sich als Antinomie, bzw. als im Widerstreit mit einem repressiven Normensystem versteht. In kritischer Konfrontation mit den Postulaten der Postmoderne haben bestimmte Evidenz- und Authentizitätsprinzipien, vor allem in Fotografie und Videoarbeiten, den Wert und die Kritikfähigkeit der zeitgenössischen Kunstproduktion zu schärfen gesucht.⁸ Nach dieser «anti-ästhetischen» Wende lässt sich in Kunstformen der «klassischen Moderne» wie der Skulptur, Malerei



1 Philippe Parreno,
*No More Reality II (la
 manifestation)*, 1991,
 Video, Filmstill

oder Zeichnung, dem Druck, der Assemblage oder dem Readymade weiterhin eine nachdrückliche Auseinandersetzung mit Materialitäten feststellen.⁹ Im Rückgriff auf bewährte Bildmotive des Widerstands, Protestsemantiken oder Figuren des zivilen Ungehorsams, wird nach dem «Ende der Anti-Ästhetik»¹⁰ ein ästhetisches Moment erkennbar, das gleichzeitig eine Distanz zum Faktischen wie auch eine Verselbständigung anstrebt, und den Fokus auf die Praktiken sozialer Normenbildung richtet.

Manifestation: Materialität und Partizipation

Nachdem Anfang der 1990er Jahre die «Virtuelle Realität» technisch umgesetzt, und neue Realitätskonzepte digitaler Bildtechnologien verhandelt wurden, antwortet Philippe Parreno mit einer Videoarbeit, in der er eine Gruppe von Kindern gegen die «Realität» protestieren lässt, indem sie mit selbstgefertigten Plakaten und Transparenten über ihren Schulhof laufen und laut, rhythmisch «no more reality» skandieren (Abb. 1).¹¹ Parreno zufolge sind Demonstrationen (*manifestations*) als politische Formate zu definieren, über die Bilder produziert werden. Konfrontiert mit einer in immer stärkerem Maße manipulierbaren Realität (*virtualité réelle*), die es fortwährend neu zu erfinden galt, fordere der Slogan «no more reality» dazu auf, sich den Prozess der Wiedererschaffung und Wiedererfindung des Realen selbst anzueignen. Die Arbeit, die neben dem gefilmten Protestmarsch eine Videokonferenz und Stills von TV-Serien wie *Twin Peaks* oder *Alf* umfasst, verweise auf ein grundlegend neues allgemeines Verhältnis von Bild, Realität und Kommentar, so Parreno im Interview. Im performativen Akt des Demonstrationszuges sieht er eine spezifische Raum-Zeit-Konstellation am Werk.¹² Simultan seien hier drei Erfahrungsweisen erlebbar, die auch das Urteilsvermögen beeinflussen, da dieses nicht über einzelne voneinander gelöste Momente gefällt würde, sondern nur über deren Gesamtheit.¹³ Diese Art einer *relational aesthetics*, die auf soziale Kontexte Bezug nimmt indem sie verschiedenförmige ästhetische Erfahrungen miteinbezieht, entstand im Kontext ebenjener «Anti-Ästhetik», nach der künstlerische Praktiken sich nicht auf utopische und imaginäre Realitäten, sondern auf die Totalität realer sozialer Zusammenhänge beziehen.¹⁴ Mit dem «Anti-Ästhetischen» hatte Hal Foster Anfang der 1980er Jah-

re in einem Sammelband, der Kritik an einer ästhetisierenden und ironisierenden Postmoderne äußerte, den Nexus zwischen Kultur und Politik skizziert.¹⁵ Mit Bezug auf Jürgen Habermas, der Kultur als Kraft der sozialen Kontrolle bezeichnet hatte, versteht Foster Widerstand gegen den ästhetisierenden Postmodernismus als Praxis gegen eine ‹falsche Normativität›, die das instrumentelle Pastiche, das Pop- oder Pseudohistorische kritisch dekonstruierte und kulturelle Codes in Frage stellt.¹⁶ Wie bereits in dieser Kritik rückte auch im Werk Parrenos das Verhältnis des Betrachters zum Kunstwerk in stärkerem Maße in den Fokus.¹⁷ Und mit den politischen und sozialen Kontexten wurden auch die Möglichkeiten und Versprechungen des Internets und dessen normative Grenzen zum Gegenstandsbereich der Kunst.¹⁸

Einher mit den rasanten technischen Entwicklungen der ‹digitalen Revolution› fand das Misstrauen in die Versprechungen der Silicon Valley-Utopien zunehmend Ausdruck in künstlerisch widerständigen Praktiken, die mittlerweile als ‹Post Internet Aesthetics› bezeichnet werden.¹⁹ Mit verschiedenen terroristischen Bedrohungsszenarien transformierte sich das Verhältnis von Staat, Recht und individueller Freiheit dahingehend, dass mit den Instrumenten der Überwachung, die dem Schutz des Gesetzes dienen sollten, nicht nur die individuelle Freiheit des Einzelnen beschränkt, sondern auch rechtstaatliche Prinzipien unterwandert wurden. In Anbetracht immer differenzierterer Mechanismen der digitalen Datensammlung auf internationaler Ebene, die nicht nur die Privatsphäre von verdächtigen Kriminellen, sondern potentiell eines jeden Bürgers angriffen, bildete sich ein über digitale Netzwerke transnational agierender Widerstand, der sogenannte ‹digital dissent›.²⁰ Erst mit der Kriminalisierung dieser Aktivisten, wurde das Ausmaß der Einschränkung von politischer Freiheit und Rechtsschutz erkennbar.²¹ In der Kritik an den ‹unsichtbar› operierenden Wahrheitsregimen, wie dem Recht, dem Militär oder den Geheimdiensten, wurde auch die Manipulierbarkeit normativer Regulative evident, die lediglich dem Vorteil einer Finanz- oder Regierungsoligarchie dienen, deren Legalität von dem jeweils abhängigen Rechtssystem gestützt würde. Was als ‹Realität› galt, schien korrupt und korrumpierbar zu sein. Die kritische Kunst eines ‹neuen Realismus› versuchte dieses dominante Wirklichkeitskonzept durch radikale dokumentarische Praktiken und die Appropriation forensischer Methoden in Frage zu stellen.²² Politische Aktivisten wie Künstler setzen sich intensiv mit Medien wie der Fotografie und dem Video auseinander, die mit der Vorstellung von Augenzeugenschaft, Beweis oder Teilnahme verbunden werden, um Strukturen aufzudecken und sichtbar zu machen, über deren Mechanismen und Apparate die Freiheit des Einzelnen angreifbar wird.²³ Die Bildlichkeit einer so verstandenen politischen Kunst bezieht sich auf die Aktualität von Informations- und Datenmengen des Internets, ohne unbedingt eine gemeinsame wiedererkennbare Ästhetik im Sinne eines formalistischen Stilbegriffs zu entwickeln.²⁴ Der zum Ausdruck gebrachte Dissens, wie den *tactical media*, *virtual sit-ins*, oder *cybersquats* knüpft dabei an etablierte Praktiken und Formen des Widerstands an. Ein vertieftes Verständnis dieser vor dem Hintergrund von digitaler Utopie und Dissens entstandenen Widerstandsästhetiken und ihres Bezugs zu anderen außerkünstlerischen Praktiken, setzt eine Analyse der Zirkulation oder des ‹Verhaltens› von Bildern in digitalen Ökonomien voraus.²⁵ Neben dem Entstehungsprozess von Bildern, die Widerstand generieren oder aus ihm hervorgehen, erklärt deren Potential erst die Nachbereitung und Verbreitung in sozialen Netzwerken.²⁶ So sind es maßgeblich digitale Medien, die Widerstandsformen im Netz produzieren und ihnen eine eigene Ästhetik verleihen, die nicht im-



2 Jeremy Deller, *The Battle of Orgreave (An Injury to One is an Injury to All)*, 2001, Filmstill

mer augenblicklich erkennbar ist. Der Künstler Simon Denny beispielsweise setzt sich mit dem «Spektrum des Widerstands» in seiner Arbeit für die 56. Biennale in Venedig über die Auftragsarbeiten des Creative Directors of Defense Intelligence des staatlichen Überwachungssystems NSA auseinander. Dieser war für das Design der von Edward Snowden veröffentlichten Geheimdokumente verantwortlich und auch in der Gestaltung unscheinbarster Details, so Denny, seien Möglichkeiten ästhetischen Widerstands angelegt.²⁷

Einhergehend mit der kritischen Distanzierung zum digitalen Informationsversprechen, wonach Bilder und Hyperimages des Widerstands an ihrer Vervielfachung und Veränderbarkeit bemessen werden, scheinen sich anti-ästhetische Strategien erschöpft zu haben.²⁸ Hito Steyerl verweist auf die lange Tradition der «künstlerischen Forschung», wie sie auch Peter Weiss in seiner Arbeit über die «Ästhetik des Widerstands» betrieb, in der sich über die detaillierte Rekonstruktion des anti-faschistischen Widerstands ebenso eine alternative Lesart der Geschichte der Kunst ergibt.²⁹ Kunst sei für Weiss: «Material, an dem sich der Widerstand [...] bricht», in den Worten Klaus Herdings, da «in der Form selbst ein Stück Widerstand anschaulich geleistet ist».³⁰

Parrenos Parole «no more reality» im Bildmotiv der «Demonstration» verweist darauf, dass soziale Realitäten mit partizipatorischer *Kunst* vergleichbar werden. Wie die politischen Protestbewegungen der letzten Dekade gezeigt haben, verbinden sich politische Aktionen mit künstlerischer Formensuche.³¹ Auf diesen Zusammenhang macht das historische Reenactment des britischen Künstlers Jeremy Deller aufmerksam, der in seiner Arbeit *The Battle of Orgreave (An Injury to One is an Injury to All)* (2001) (Abb. 2) den von der Polizei während der neoliberalen Regierung Margaret Thatchers im Jahre 1984 brutal niedergeschlagenen Streik der Minenarbeiter in Yorkshire rekonstruierte.³² In Dellers Installation werden zusammen mit dem Video der nachgestellten gewaltsamen Auseinandersetzung und in zahlreichen zusammengetragenen Archivmaterialien, die mit dem Konflikt in Verbindung standen, akribisch auch all jene Fakten gesammelt, die für eine Neuschreibung der

historischen Ereignisse hinlänglich wären. Indem er das Vorher, wie beispielsweise Trainingsvideos der Polizistenausbildung, mit dem Nachher der Ereignisse zusammen darstellt, verkehrt sich die historische Erzählung.³³ Deller gelingt es zu zeigen, dass politische Teilnahme als eine Art Protestkunst oder Performance zu verstehen ist, die einer choreographierten Beziehung zwischen Staatsvertretern und Opposition gleicht, und stark von ihrer medialen Bildwerdung abhängig ist. Die Partizipation an oder Aufarbeitung von Protest und Revolte wird demnach zu einem Genre, das die Kunst und Bildformen tiefgehend verändert.³⁴

In künstlerischen Arbeiten der ersten Dekade des 21. Jahrhunderts finden sich zahlreiche ikonographische Referenzen an die Materialität und Mediatisierung des Widerstands sowie seiner historischen Dimension.³⁵ So hat die Barrikade, als liminale Spontanarchitektur, die bis in heutige Zeit die urbanen Straßenkämpfe prägt, eine mindestens vier jahrhundertelange Geschichte.³⁶ Ihr Bild verweist vor allem auf die Revolutionen in Frankreich zurück und dient auch in Zeiten medialer Echtzeitkommunikation und «instant warfare» dazu, die Antinomie zweier konkurrierender Gerechtigkeitsvorstellungen ins Bild zu setzen.³⁷ Auf diese symbolpolitische Funktion konzentriert sich die Intervention *Journée des Barricades* von Heather und Ivan Morison (Abb. 3). In einer illegalen Aktion errichteten die Künstler eine meterhohe Barrikade quer über eine der Hauptstraßen von Wellington in Neuseeland.³⁸ Die mit dem biblischen Landungeheuer Behemoth verglichene Assemblage aus dem Abfall der Konsumgesellschaft, von Plastikmüll und Elektroschrott bis hin zu Autowracks, verwies nicht nur auf eine konfliktreiche Auseinandersetzung zwischen Gesetz und zivilem Engagement, sondern erschien gleichzeitig als eine Warnung vor der durch die Wegwerfgesellschaft provozierten ökologischen Katastrophe. Deutlich wird, dass als aktives aber auch aktivierendes Objekt die Barrikade den Verlauf von Widerstandsbewegungen und deren Kämpfen mit den Gesetzes-



3 Heather und Ivan Morison *Journée des Barricades*, 2008, verschiedene Materialien, 800 x 2100 x 1000 cm, Wellington, New Zealand

vertretern mitbestimmt.³⁹ Dieser Materialität von Objekten, mit der die sozialen Bewegungen «experimentieren» und dabei eine Fähigkeit zum Handeln entwickeln, wird auf diese Weise eine spezifische Fähigkeit der Aufführung oder «agency of performance» zugesprochen.⁴⁰

Ungehorsam: Notation und Readymade

Eine Ästhetik des Widerstands ist mit Gerechtigkeitsvorstellungen verbunden, die jeder politischen Ordnung zugrunde liegen. Im politischen Protest und der Revolte treffen unterschiedliche Verständnisse von Normativität aufeinander. Nach John Rawls kann der diesen Konflikt bestimmende «zivile Ungehorsam» gegen die als ungerecht empfundene Ausübung der Gesetze nicht mit persönlicher Moral, religiösen Gruppen- oder Eigeninteressen begründet werden.⁴¹ Ziviler Ungehorsam sei vielmehr als eine «öffentliche, gewaltlose, gewissensbestimmte aber politisch gesetzeswidrige Handlung» zu bezeichnen. Jürgen Habermas ergänzt, dass dieser «nur unter Bedingungen eines im ganzen intakten Rechtsstaates möglich» sei.⁴² Demnach ist ziviler Ungehorsam als ein «moralisch begründeter Protest» zu verstehen, der die «vorsätzliche Verletzung einzelner Rechtsnormen» sowie die Bereitschaft, für die Folgen einzustehen, miteinschließt. Zentral für Habermas ist, dass diese Regelverletzung, in der sich ziviler Ungehorsam äußert, ausschließlich *symbolischen Charakter* besitzt, woraus sich die Begrenzung auf «gewaltfreie Mittel des Protests» ergibt.⁴³ Die Bedeutung des politischen Ungehorsams hat sich seit der im Jahr 2000 von Antonio Negri und Michael Hardts verfassten «neuen Weltordnung» zu einem zentralen Topos entwickelt. Sie beschreiben ihn als «bewegende Kraft der Realität in der wir leben» und gleichzeitig als dessen «lebende Opposition».⁴⁴ Die friedliche Verweigerung neoliberaler Grundsätze und Politiken, ist ebenso zum Programm sozialer Bewegungen geworden, wie sie das künstlerische Ethos und Selbstverständnis prägen sollte.⁴⁵ Dissidenten wie Ai Wei Wei, der aufgrund seiner kritischen Haltung gegenüber der Autorität des chinesischen Staates in Konflikt mit dem Gesetz geriet und nicht nur bespitzelt sondern auch inhaftiert wurde, ist hierbei eine der prominentesten Figuren.⁴⁶

Zentrales Bildmotiv des zivilen Ungehorsams ist die asymmetrische Figuraton eines in friedlicher oder gewaltsamer Opposition zu den Gesetzesvertretern befindlichen Individuums.⁴⁷ Bereits aus deren spannungsgeladenen Ungleichheit ergibt sich eine moralische Wertung, die mit Reinhart Kosellecks Definition der «Gegenbegriffe» als asymmetrische Opposition, die eine «wechselseitige Anerkennung» ausschließt, beschrieben werden kann.⁴⁸ Aufgrund ihrer deutlichen Polarisierung drückt sie einen tiefgehenden Zwiespalt zwischen unterschiedlichen Gesetzesauslegungen aus, und kann deswegen als Antinomie bezeichnet werden.⁴⁹ Der hier sichtbar werdende individuelle zivile Ungehorsam stellt die Rechtsordnung an sich nicht in Frage, sondern macht zunächst eine Diskrepanz zwischen geltendem Gesetz und Gerechtigkeitsideal sichtbar.⁵⁰ Figurationen des Ungehorsams, wie das Bild des *Tank Man* 1989 in Peking, der sich den Panzern entgegenstellt, des *Duran Adam*, der schweigend das Porträt des türkischen Staatsgründers anstarrt, oder der *Frau in Rot*, die während der Gezi Park-Proteste in Istanbul 2013 von einem Polizisten in Kampfmontur aus kurzer Entfernung mit Tränengas attackiert wird, wurden zu Ikonen der Protestbewegungen, da sie den grundlegenden Konflikt, wonach das Monopol des Legalen oder Gerechten nicht mit der Rechtsordnung übereinstimmt, zum Ausdruck brachten.⁵¹



4 Liu Wei, *Unforgettable Memory*, 2009, Video, 10'17, Filmstill

Auch in der künstlerischen Rezeption der Bilder wird diese Diskrepanz thematisiert. Das Bild eines unbekanntenen Mannes, der sich einen Tag nach dem Tian'anmen-Massaker mit zwei Plastiktüten in der Hand einer anrückende Panzerkolonne auf der Chang'an Avenue in der Nähe des Platz des Himmlischen Friedens entgegenstellte, gilt im Westen als bildliche Ikone der Studentenbewegungen 1989 in Peking, in China ist seine Verbreitung weiterhin unter Strafe gestellt.⁵² In seiner Videoarbeit *Unforgettable Memory* (2009) (Abb. 4) setzt sich der in China arbeitende Künstler Liu Wei zwei Jahrzehnte später mit dieser antinomischen Geste des Ungehorsams auseinander.⁵³ Während er Passanten auf dem Tian'anmen-Platz die Fotografie des als 'tank man' bekannt gewordenen Mannes zeigt, befragt er sie nach ihren persönlichen Erinnerungen an die tragischen Ereignisse der gescheiterten Revolution. Die gefilmten zum Teil heftigen Abwehrreaktionen und die Negation jeglichen Gedenkens machen die immer noch wirkende Antinomie des Bildmotives eindrucksvoll sichtbar. Niemand will sich an die heroische Geste und die damit in Verbindung stehenden Konflikte erinnern. Diese sind durch die immer noch wirksame staatliche Zensur tabuisiert und die von ihnen aufgerufenen Repressionsängste verhindern jede empathische Reaktion auf das Bild.⁵⁴

Auch Bilder gewaltsamer Eskalationen dieser asymmetrischen Konflikte, reflektieren die Bedeutung des auf das Gesetz bezogenen Ungehorsams. In der harmlos klingenden Installation *Cocktail* (2007) (Abb. 5) zeigt Adel Abdessemed auf 22 Zeichenblättern, die auf fragilen Notenständern aufgestellt sind, mit Kohlestift skizzierte Bewegungsstudien Gegenstände werfender Figuren. Wie eine Notation oder Partitur, erscheint das zeichnende Nachdenken über gewaltausübende Personen gleichzeitig als performative Geste und Handlungsaufforderung, die mittels dem über sie hinweggleitenden Blick des Betrachters, einem *flip-book* gleich, in Bewegung gesetzt werden.⁵⁵ Als eine «Berührung des Realen» umschreibt Abdessemed



5 Adel Abdessemed, *Cocktail*, 2007, 22 Notenständer und Kohlestiftzeichnungen, versch. Größen, Prison Sainte-Anne, Avignon



6 Theaster Gates, *Civil Tapestry 4*, 2011, Löschschläuche auf Holz, 182 x 487 cm, Tate Modern, London



7 Theaster Gates, *Raising Goliath*, 2012, 1967 Ford Feuerwehrauto, Zeitschriften, White Cube, London



8 Sam Durant, *Proposal for a Public Fountain*, 2013, Marmor und Pflastersteine, 118 x 674 x 337 cm, Sadie Coles, London

damit den Zusammenhang von Sehen und Widerstand, verweist aber auch auf die Diskrepanz zwischen Kunstraum und Straßenkampf, worauf die Doppeldeutigkeit des Werktitels anspielt, der sowohl auf die Distanz als auch die Nähe von Kunst und (politischer) Aktion verweist.

Der «agency» oder stellvertretenden Aufführung des Straßenkampfes widmen sich zahlreiche Werke, die auf die Ausdrucksmittel der Konzeptkunst oder des Readymades zurückgreifen. In Auseinandersetzung mit den Materialarchiven des US-amerikanischen Civil Rights Movement, spielt Theaster Gates mit der Authentizität und Agency der Objekte. Seine *Civil Tapestries* (2011) (Abb. 6) bestehen aus in geraden Bahnen gleichmäßig auf Holz genagelten Feuerwehrschräuchen, mit denen friedliche Proteste schwarzer US-Amerikaner gegen ihre gesellschaftliche Diskriminierung auf staatlichen Befehl hin gewaltsam niedergeschlagen wurden.⁵⁶ Der im Galerieraum schwebende *Raising Goliath* (2012) (Abb. 7) zeigt eines der Original Feuerwehrautos aus dem Jahr 1967, mit dessen Wasserkraft gegen die Demonstranten vorgegangen wurde. Das tonnenschwere Auto wird vom Gewicht eines Blockes aus in Leder gebundenen Zeitschriften, die speziell eine afroamerikanische Leserschaft adressierten, in knapper Balance über dem Boden gehalten.⁵⁷ Gates verdeutlicht auf diese Weise die Unverhältnismäßigkeit des Konfliktes, und verbindet die historische Dimension mit einer aktuellen Kritik an den anhaltenden Diskriminierungen schwarzer US-Mitbürger durch die Gesetzesvertreter.

Eine Reflexion über die Legitimität staatlicher Polizeigewalt ist auch in Sam Durants *Proposal for a Public Fountain* (2013) angedeutet (Abb. 8). Die Eskalation zwischen Demonstrant und Wasserwerfer wird als Präsentation eines Prototyps in den Galerieraum transferiert, in dem die Marmorskulptur eines Fahnensträgers in Kapuzenshirt, der vor dem Strahl eines gepanzerten Wasserwerfers flieht, im Zentrum steht. Als «Entwurf» für einen öffentlichen Brunnen, stellt Durant im Internet gefundene Bilder dieser typischen Protestszene, eine Serie von Graphitzzeichnungen nach ausgewählten Beispielen (Abb. 9), aber auch technische Skizzen und digital bearbeitete Projektionsbilder von Stadtplätzen, auf denen das Denkmal zur Aufstellung



9 Sam Durant, *Public Engagement 1*, 2013, Graphitzeichnung, 56 x 77 cm, Sadie Coles, London

kommen könnte, zusammen.⁵⁸ In dieser Denkmalspolemik verweist Durant auf die normative ‚agency‘ von Widerstand und Ordnung, wobei die verschiedenen Medien – von der Zeichnung bis zum fotografischen Readymade, als Multiple verstanden, auf allgemeine Grundlagen politischer Ordnung anspielen. Der eingefrorene Moment des Straßenkampfes, macht in der für den öffentlichen Raum funktionalisierten Skulptur die Ambivalenz des Widerstands als gleichzeitig heroische wie auch pathosgeladene Geste sichtbar, was einer Ironisierung der ‚Anti-Ästhetik‘ gleichkommt. Sowohl die ‚Waffe‘ des ordnenden Staatswesens, das gegen demonstrierende Bürger in Panzern anrückt und hier zu einem kraftlos wasserspritzendem Marmorkoloss erstarrt, als auch die hochgehaltene anarchistische Fahne, die zum zivilen Ungehorsam auffordert, erstarren beide zu „sinnlosen“ Gesten. In der Symbiose von Bildern staatlicher Gewaltausübung, die sich gegen Individuen richtet, in einem staatlich geförderten öffentlichen Denkmalsentwurf, verweist nicht nur auf Polizeigewalt an sich, sondern darüber hinaus auf einen dem Normativen zugrundeliegenden Widerstreit.⁵⁹

Antinomie und Anerkennung

In den hier angeführten Kunstwerken, die sich mit historischen oder topisch gewordenen Widerstandsmotiven auseinandersetzen, deutet sich ein antinomisches Moment an, in dem eine Reflexion über die soziale und rechtliche, aber auch ästhetische Normensetzungen erkennbar wird.⁶⁰ Über diese mit Peter Weiss als «Verdichtungen» zu verstehenden visuellen Auseinandersetzungen, wird eine ästhetische oder symbolische Distanz zu komplexen Konfigurationen und Handlungen eingenommen.⁶¹ Nach Theodor W. Adorno ist die «Antinomie des ästhetischen Scheins» mit der Autonomie und Souveränität der Ästhetik und der ästhetischen Erfahrung in Verbindung zu bringen.⁶² Diese gründet sich sowohl auf der Eigengesetzlichkeit des Ästhetischen gegenüber den nicht-ästhetischen Diskursen, als auch der Souveränität der ästhetischen Erfahrung, die sich einer pluralen Vernunft nicht unterordnet, sondern diese vielmehr überschreitet.⁶³ Die hier angesprochene Antinomie der Widerstandsästhetik kommt der in der Rechtsterminologie geprägten Bedeutung nahe, die darunter nicht, wie im allgemeinen Gebrauch üblich, einen einfachen Widerspruch versteht, sondern vielmehr einen *Widerstreit* von zwei *gültigen* normativen Setzungen.⁶⁴ Eine Trennung zwischen sozialen Normen, die lediglich als Pflicht und Bindung an bestimmte Gesetze gelten, und ästhetischen Normen, mit denen Kreativität und Freiheit verbunden werden, ist irrtümlich. Beide nehmen dem Rechtswissenschaftler Christoph Möllers zufolge eine «Distanz zum Faktischen» ein und vertreten den «Anspruch auf Verselbständigung gegenüber der Welt».⁶⁵ Beide normativen Praktiken würden «explizit Gegenwelten» stiften, die ihre «Angemes-

senheit weder daraus beziehen, dass sie der Welt entsprechen, noch daraus, dass ihnen die Welt entsprechen soll.»⁶⁶ Dieser normativen Distanznahme liegt hierbei das widerständige Moment der Möglichkeit des Normbruchs zugrunde, ohne das Normativität nicht denkbar sei.⁶⁷

Gleichzeitig ist die Antinomie von ästhetischer und juridischer Norm an ein spezifisch rechtliches Anerkennungsverhältnis gebunden. Als konstitutive Voraussetzung von Gesellschaftlichkeit hängt laut Axel Honneth soziale Anerkennung mit «einer wechselseitigen kognitiven Achtung der Mitglieder eines Gemeinwesens, das auf formelle Regeln» des Rechts gebaut ist, zusammen. Erst dieses im Rückgriff auf Hegel zu definierende «rechtliche Anerkennungsverhältnis» ermöglicht es dem Individuum und den Mitgliedern des Gemeinwesens, sich als «Träger von Rechten» zu sehen, indem ihnen das «Potential zugesprochen werden kann, über die eigenen Handlungen und moralischen Normen vernünftig zu reflektieren».⁶⁸ Wie anfangs angedeutet, setzen sich die hier beschriebenen Ästhetiken des Widerstands mit der Bildung von sozialer Normativität auseinander und befragen damit die Grundlagen des Rechts. Die spezifische Auseinandersetzung mit sozialen Anerkennungsverhältnissen können in asymmetrischen Figurationen, wie auch dem Ethos und den Handlungen des Künstlers zum Ausdruck kommen, der als Bürger, Aktivist und moralische Instanz auftritt und über die Auseinandersetzung mit medialen Konstruktionen von Gesellschaft und kollektiver Erinnerung auf das Spannungsverhältnis zum Recht verweist.

Anmerkungen

1 Costas Douzinas, «Welcome to the Age of Resistance», in: *Open Democracy*, 1. März 2014, <http://www.opendemocracy.org>, Zugriff am 1. Dezember 2015.

2 Unter zahlreichen Publikationen vgl. den Sammelband *The Political Aesthetics of Global Protest: The Arab Spring and Beyond*, hg. v. Pnina Werbner, Martin Webb, Kathryn Spellman-Poots, Edinburgh 2014.

3 Neben der grundlegenden Studie von Georg Franck, *Ökonomie der Aufmerksamkeit. Ein Entwurf*, München/Wien 1998 widmen sich dem Zusammenhang von Aufmerksamkeitsökonomie und neuen Medien, z. B. Manuel Castells, *Networks of Outrage and Hope in the Internet Age*, Cambridge 2012, Zeynep Tufekci, «Not This One»: Social Movements, the Attention Economy», in: *American Behavioral Scientist*, März 2013, Bd. 57, Heft 7, S. 1–23, Sascha Dickel u. Jan-Felix Schrape, «Dezentralisierung, Demokratisierung, Emanzipation. Zur Architektur des digitalen Technikupismus», in: *Leviathan*, 2015, Bd. 43, Heft 3, S. 442–463.

4 Einen Überblick zum Verhältnis von zeitgenössischer Kunst und politischem Aktivismus geben Nato Thompson, *Seeing Power. Art and Activism in the 21st Century*, New York 2015 und Yates McKee, *Strike Art. Contemporary Art*

and the Post-Occupy Condition, London/New York 2016, S. 37–84.

5 Vgl. die Beiträge in *Art Against the Law*, hg. v. Rebecca Zorach, Chicago 2014 (Chicago Social Practice History Series).

6 Foucault hatte von «points de résistances» gesprochen, an denen sich Widerstand manifestiert, die jedoch nur im «strategischen Feld der Machtbeziehungen existieren» können, vgl. Michel Foucault, *Der Wille zum Wissen*, Frankfurt am Main 1977, S. 96. Allg. zum Subjektivitätsbegriff nach Rancière, Badiou, Agamben siehe Nina Power, *Das kollektive politische Subjekt. Aufsätze zur kritischen Philosophie*, Hamburg 2015.

7 So jüngst Geoffroy de Lagasnerie, der diese Figuren als «Aktivisten [...] einer neuen politischen Kunst» begreift, die eine «Herausforderung gegenüber dem Gesetz selbst» seien, ders., *Die Kunst der Revolte. Snowden, Assange, Manning*, Frankfurt am Main 2016, S. 12, 60.

8 Vgl. Michael Fried, *Why Photography Matters as Art as Never Before*, New Haven/London 2008, S. 335–337.

9 Siehe die Beiträge und Diskussionen in: *Beyond the Aesthetic and the Anti-Aesthetic*, hg. von James Elkins, Harper Montgomery, University Park 2013.

10 «Man könnte behaupten, dass die ästhetische Wende deshalb stattgefunden hat, weil die anti-ästhetische Alternative – der Versuch dieser dialektischen Mimikry – sich am Ende selbst aufgezehrt hat.», Timothy J. Clark, «Das Ende der Anti-Ästhetik», in: *Texte zur Kunst*, 2011, Nr. 81, S. 105–111.

11 Philippe Parreno, *No More Reality II (la manifestation)*, Betacam SP, PAL, Farbe, 1991.

12 «Virtualité Réelle», Philippe Parreno im Interview mit Nicolas Bourriaud (1995), in: *Philippe Parreno. Les grands entretiens d'artpress*, Paris 2015, S. 13–16.

13 Parrenos Frage nach dem imaginären Potenzial der Bilder, das auf Prozesse der Subjektivierung Einfluss nimmt, bezieht sich auf Jacques Lacans Vorstellung der Untrennbarkeit des Realen, Symbolischen und Imaginären. Ebd., S. 15.

14 Nicolas Bourriaud, *Relational Aesthetics*, Dijon 2002. Claire Bishop, «Antagonism and relational aesthetic», in: *October*, Herbst 2004, Nr. 110, S. 51–79.

15 *The Anti-Aesthetic. Essays on Post-modern Culture*, hg. v. Hal Foster, New York 1983.

16 «[...] in the face of a culture of reaction on all sides, a practice of resistance is needed.», Foster 1983 (wie Anm. 15), S. xii.

17 Fried bezeichnet dies als ein «collective engagement, on the part of a number of significant contemporary visual artists, with the dual themes of posing and absorption – more broadly, with the fundamental question of the relation of the work to the viewer», Michael Fried, «Sonnenuntergang: On Philippe Parreno's June 8, 1968», in: *nonsite.org*, 25. Januar 2011, Nr. 1, <http://nonsite.org/article/sonnenuntergang-on-philippe-parreno's-june-8-1968>, Zugriff am 14. Februar 2016.

18 Vgl. Nicolas Bourriaud, *Postproduction: Culture as Screenplay: How Art Reprograms the World*, New York 2002.

19 Siehe jüngst die Beiträge in *Mass Effect: Art and the Internet in the Twenty-First Century*, hg. v. Lauren Cornell u. Ed Halter, Cambridge 2015, hier bes. David Joselit, «What to do with Pictures», *ibid.* S. 267–284.

20 Vgl. z. B. Joss Hands, *@ is for Activism: Dissent, Resistance and Rebellion in a Digital Culture*, London 2011, Astra Taylor, *The People's Platform. Taking Back Power and Culture in the Digital*, New York 2014, oder zuletzt Joel Achenbach, *The Resistance: Digital Dissent in the Age of Machines*, London/New York 2016.

21 So z. B. die Verurteilungen von Hackern der Gruppe Anonymous, LulzSec, oder im Fall Tarnac: «There is much at stake. We are losing the political literacy, and the legal capacity, to distinguish between sabotage and terrorism, vandalism and mass murder, as every oppositional alternative to the status quo is swallowed

up under the umbrella of terrorism. In times of crisis and possible turmoil, this one-dimensional thinking is profoundly dangerous, and an insidious threat to everyone's «security».», Alberto Toscano, «Criminalising dissent», in: *The Guardian*, 28. Februar 2009, <http://gu.com/p/24nm2/sbl>, Zugriff am 1. Dezember 2015.

22 Hito Steyerl, «Documentarism as Politics of Truth», in: *republicart.net*, 2003, Zugriff am 12. Dezember 2015, oder T. J. Demos, *The Migrant Image: The Art and Politics of Documentary during Global Crisis*, Durham 2013. Paolo Magagnoli, *Documents of Utopia. The Politics of Experimental Documentary*, New York 2015, hier S. 123.

23 Wie z. B. die Arbeiten von Omer Fast oder Trevor Paglen. Ähnlich hatte Kracauer schon in seiner Theorie des Films argumentiert, dass das Medium Film ein aufklärerisches und kritisches Potenzial durch eine Distanzschaffung zum Objekt erreicht.

24 Viele der von Okwui Enwezor auf der 56. Biennale di Venezia (All the World's Futures) 2015 ausgestellten Künstler verbindet eine intensive Auseinandersetzung mit Informationspolitiken, staatlicher Überwachung, Kapitalismus, Legalität und Legitimität von politischen Handlungen und Verträgen wie z. B. in den Werken von Taryn Simon, Filip Markiewicz oder Simon Denny.

25 Vgl. Joselit 2015 (wie Anm. 19), hier S. 267.

26 «Circulationism is not about the art of making an image, but of postproducing, launching, and accelerating it. It is about the public relations of images across social networks, about advertisement and alienation, and about being as suavely vacuous as possible.», Hito Steyerl, «Too much World. Is the Internet dead?» in: *e-flux*, Nr. 49, 2013, <http://www.e-flux.com/journal/too-much-world-is-the-internet-dead>, Zugriff am 20. Dezember 2015.

27 «I think Snowden is an example of one end of a spectrum of resistance, and I think a visual imaging department, [...] are given a lot of scope to make images [...] - as a form, perhaps, of possible resistance.», Simon Denny in Charlotte Higgins, «Simon Denny, the artist who did reverse espionage on the NSA», in: *The Guardian*, 5. Mai 2015, Zugriff am 1. Februar 2016.

28 Vgl. hierzu David Joselit, *After Art*, Princeton 2013.

29 Hito Steyerl, «Aesthetics of Resistance? Artistic Research as Discipline and Conflict», in: *maHKUzine. Journal of Artistic Research*, 2010, Heft 8, S. 31–37.

30 Klaus Herding, «Arbeit am Bild als Widerstandsleistung», in: *Die Ästhetik des Widerstands*, hg. v. Alexander Stephan, Frankfurt am Main 1983, S. 246–283, hier 273.

- 31** Vgl. Claire Bishop, *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, London/New York 2012 und *Civic Engagement and Social Media: Political Participation Beyond Protest*, hg. v. Julie Uldam, Anne Vestergaard, New York 2015.
- 32** Jeremy Deller in *Joy in People: Jeremy Deller*, hg. v. Ralph Rugoff, Ausst.-Kat. London, Hayward Gallery, London 2012, S. 17, 98.
- 33** Hal Foster, *Bad New Days. Art, Criticism, Emergency*, London 2015, S. 132.
- 34** Vgl. auch die Auswahl der Kunstwerke in der Abteilung «Citizens and States» in der Tate Modern, hierzu Nina Power, «The Art of Protest. Can artists respond effectively to social and political upheaval?», in: *Tate Etc.*, Nr. 36, 2016, S. 54–59, sowie die Beiträge in *Participation in Art and Architecture: Spaces of Interaction and Occupation*, hg. v. Martino Stierli u. Mechthild Widrich, London 2015.
- 35** Grundlegend siehe den Ausst.-Kat. *Disobedient Objects*, hg. v. Catherine Flood u. Gavin Grindon, London 2014.
- 36** Mark Traugott, «Barricades as Material and Social Constructions», in: *Flood/Grindon 2014* (wie Anm. 35), S. 26–51.
- 37** Vgl. die historische Darstellung von Éric Hazan, *La barricade: histoire d'un objet révolutionnaire*, Paris 2013.
- 38** Heather u. Ivan Morrison, *Journée des Barricades*, 2008, versch. Materialien, 8 x 21 x 10 m. Die Aktion war Teil der Serie *One-Day-Sculpture* von 20 Skulpturen die für nur einen Tag im öffentlichen Raum zu sehen waren, kuratiert von Claire Doherty und David Cross. Vgl. *Out of Time, Out of Place: Public Art (Now)*, hg. v. Claire Doherty, London 2015, S. 84–87.
- 39** Vgl. Dorita Hannah, «Journée des Barricades. A Critical Response», in: *One Day Sculpture Critical Responses Online*, Massey University 2009, <http://www.onedaysculpture.org.nz>, Zugriff am 13. Februar 2016.
- 40** Siehe Gavin Grindon, *Introduction*, in: *Flood/Grindon 2014* (wie Anm. 35), S. 7–24.
- 41** John Rawls, *Eine Theorie der Gerechtigkeit*, übers. v. Hermann Vetter, Frankfurt am Main 1979, S. 402.
- 42** Jürgen Habermas, «Ziviler Ungehorsam – Testfall für den demokratischen Rechtsstaat», in: *Ziviler Ungehorsam im Rechtsstaat*, hg. v. Peter Glotz, Frankfurt am Main 1983. Siehe auch Lou Marin, «Ein Jahrhundert des Revolutionären Zivilen Ungehorsams», in: *Nicht alles tun. Ziviler und Sozialer Ungehorsam an den Schnittstellen von Kunst, radikaler Politik und Technologie*, hg. v. Jens Kastner u. Elisabeth Spörr, Münster 2008, S. 43–59.
- 43** Habermas 1983 (wie Anm. 42), S. 35.
- 44** Michael Hardt u. Antonio Negri, *Empire*, Cambridge M.A. 2000, S. 203. Hierzu Vgl. Raffaele Laudani, *Disobedience in Western Political Thought: A Genealogy*, New York 2013, S. 150.
- 45** Zur Kritik an Negri/Hardt vgl. Paolo Virno, *Grammar of Multitude*, Cambridge M.A. 2004, oder Chantal Mouffe, «Artistic Activism and Agonistic Spaces», in: *Art & Research. A Journal of Ideas, Contexts and Methods*, Sommer 2007, Bd. 1, Heft 2, ISSN 1752-6388.
- 46** Vgl. Carolin Behrmann, «On actio: The Silence of Law and the Eloquence of Images», in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 2012, 2, S. 51–70. Zuletzt die Studie über die Verhaftung und den Arrest des «dissident superstar» (frz. Ausg. 2016) von Barnaby Martin, *Hanging Man: The Arrest of Ai Wei Wei*, New York 2013.
- 47** Grundlegend hierzu Godehard Janzing, «Asymmetrische Gegenbilder. Zur Ikonologie visueller Konfliktfigurationen», in: *Reinhard Koselleck und die Politische Ikonologie*, hg. v. Hubert Locher u. Adriana Markantonatos, Berlin 2012, S. 124–135.
- 48** Reinhard Koselleck, «Zur historisch-politischen Semantik asymmetrischer Gegenbegriffe», in: ders., *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*, Frankfurt am Main 1989, S. 211–259.
- 49** Antinomie abgeleitet von gr. *anti* (gegen) und *nomos* (Gesetz), ein Widerspruch des Gesetzes mit sich selbst, nach *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, hg. v. Joachim Ritter, Bd. 1, Darmstadt 1971, Sp. 393–405.
- 50** Vgl. hierzu Lagasnerie 2016 (wie Anm. 7), S. 68.
- 51** So Noam Chomsky über die Praxis des zivilen Ungehorsams im Gespräch mit Michel Foucault, zit. in Lagasnerie 2016 (wie Anm. 7), S. 61.
- 52** Benjamin Drechsel, «Der Tank Man. Wie die Niederlage der chinesischen Protestbewegung von 1989 visuell in einen Sieg umgedeutet wurde», in: *Bilder, die Geschichte schrieben. 1900 bis heute*. hg. v. Gerhard Paul, Göttingen 2011, S. 228–235. Zur Rezeption des Bildes in der Kunst vgl. Carolin Behrmann, «Tank Man», in: *Aesthetics of Resistance, Pictorial Glossary, The Nomos of Images*, ISSN: 2366-9926, 12. Oktober 2015, URL: <http://nomoi.hypotheses.org/19>, Zugriff am 15. März 2016.
- 53** Liu Wei, *Unforgettable Memory*, 2009, Video, 13 Min.
- 54** Die Reproduktion und Verbreitung des Pressebildes des sich den Panzern entgegenstehenden Mannes, der von dem Time Magazine unter den «most important political leaders and revolutionaries» des 20. Jhs. bezeichnet wurde, ist bis heute in China verboten.
- 55** Die Arbeit sei nicht als «performativ» sondern als «handelnd» zu verstehen, präzisiert der Künstler, siehe Lauren O'Neill-Butlers, «Quiet Politics» bei Zwirner & Wirth», in: *Art Forum*, November 2008, Bd. 47, Heft 3, S. 351.
- 56** So im Mai 1963 der Protestmarsch von schwarzen Schulkindern in Birmingham, Al-

abama, der von der Polizei mit Wasser aus Feuerwehrschräuchen auf gewaltsame Weise beendet wurde.

57 Theaster Gates, *Civil Tapestry*, 2012, 149,9 x 203,2 cm und *Raising Goliath*, 2012, Ford Feuerwehrwagen aus dem Jahre 1967, in der Ausst. *My Labor Is My Protest* in der White Cube Gallery, London, 2012.

58 Ausst. bei Sadie Coles HQ, London, vgl. auch Claire Gilman, «Marking Politics: Drawing as Translation in Recent Art», in: *Art Journal*, Herbst 2010, Bd. 69, Heft 3, S. 114–127.

59 Der Titel des Werkes spielt auf Marcel Duchamps *Fontaine* (1917) an. Vorlagen für diese Skulptur sind Fotografien der Aufstände in Santiago in den Jahren 2011 und 2012.

60 Vgl. über den Gebrauch des «antinomischen Ethos» in Bezug auf die 1968er Revolten Julian Bourg, *From Revolution to Ethics: May 1968 and Contemporary French Thought*, Montreal 2007, hier S. 6–7.

61 Peter Weiss im Gespräch mit Harun Farocki, *Peter Weiss: Filme*, hg. v. Hark Machnik u. Reiner Niehoff, filmedition suhrkamp, 2012.

62 « [...] gerade der (autonome) Schein der Kunst ist ihre souveräne Wahrheit», zit. bei Christoph Menke, *Souveränität der Kunst. Ästhetische Erfahrung nach Adorno und Derrida*, Frankfurt am Main 1991, S. 12.

63 Ebd., S. 9–12.

64 «Er kann entstehen, wenn verschiedene Bestimmungen desselben Gesetzes einander im Grundgedanken widerstreiten oder sich im Anwendungsbereich überschneiden, so daß es einer Abgrenzung durch die Rechtsprechung bedarf.», Carl Creifelds, *Rechtswörterbuch*, München 1988, S. 62.

65 Christoph Möllers, *Die Möglichkeit der Normen*, Frankfurt am Main 2015, S. 238–239.

66 Ebd., S. 240.

67 Ebd., S. 110, 153.

68 Vgl. Axel Honneth, *Kampf um Anerkennung. Zur moralischen Grammatik sozialer Konflikte*, Frankfurt am Main 1992, hier S. 184.