

I

«Markenzeichen Revolution» betitelten Julian Hans und Andrian Kreye einen im Februar 2015 im Feuilleton der *Süddeutschen Zeitung* erschienenen Artikel über die russische Punkband «Pussy Riot».¹ Anlass des Beitrags war das kurz zuvor veröffentlichte Musikvideo «I can't breathe» (Abb. 1), in dem sich die beiden Pussy-Riot-Aktivistinnen Maria Aljochina und Nadeschda Tolokonnikowa – bekleidet mit Kampfuniformen der russischen Sonderpolizeieinheit Omon – lebendig begraben lassen. In ihrem Beitrag legen die Journalisten Kreye und Hans dar, warum sie das Video wenig überzeugend finden. Dabei geißeln sie den in ihren Augen weichgespülten Clip als «politischen Kitsch». Die Band trete mit läppisch wirkendem Kampfgestus auf und die beiden 2012 für ihre widerständige Guerilla-Aktion in der Moskauer Christ-Erlöser-Kathedrale zu zwei Jahren Lagerhaft verurteilten Frontfrauen seien mit diesem Auftritt zu «Poster girls eines internationalen Radical Chic» mutiert.²

«Pussy Riot wurde berühmt mit einer so mutigen wie punktgenauen Protestaktion. Heute touren zwei von ihnen als Weltgewissen durch den Westen», lautet der Untertitel ihres Artikels; und weiter heißt es: «Über das Problem der erfolgreichen engagierten Kunst, die oft in den Kitsch kippt».³ Die Trennlinie, die Kreye und Hans ziehen, folgt einem bekannten Topos der Kulturkritik. Dieser handelt von der Korrumpierbarkeit durch den Erfolg und besagt, dass politische Künstler/innen meist ihre Glaubwürdigkeit einbüßen, wenn sie zu Popstars werden und nicht mehr aus



1 Pussy Riot, *I can't breathe*, 2015, Videostill.

der Position einer marginalisierten Minderheit sprechen. Schon in der kritischen Theorie von Theodor W. Adorno und Max Horkheimer wurde jede industrialisierte massenhafte Verbreitung und Warenförmigkeit von Kunst als «Massenbetrug» verpönt.⁴ Das hier formulierte Konzept einer marktaversen autonomen Kunst dominierte über viele Jahrzehnte das Kunstfeld. Erst Pierre Bourdieu denaturierte diese Vorstellung und beschrieb sie als «*illusio*» des Feldes. Seiner Analyse zufolge konzipiere sich die Kunstpraxis seit dem 19. Jahrhundert als Gegenentwurf zur Logik des kapitalistischen Marktes und beziehe gerade aus der Behauptung einer Marktferne der Kunst «symbolisches Kapital».⁵

Auch bei Kreye und Hans schwingt ein solches Autonomiekonzept und die Idee einer marktaversen Kunst mit, wenn sie schreiben, dass es vor allem darauf ankomme, aus welcher Position heraus agiert wird. So behaupten sie, dass es einen wesentlichen Unterschied gebe zwischen «Pussy Riot» und Künstlern wie Ai Weiwei. Auch dem Chinesen wurde vorgeworfen, er würde in seiner Kunst «nur die politischen Reflexe des Westens» bedienen und in seinem Heimatland kaum Gehör finden, doch stünde Ai Weiwei immer noch unter Hausarrest und könne «nichts ausrichten gegen die Macht der Zensur», während die beiden Russinnen, die inzwischen in US-amerikanischen Fernsehserien auftreten, vor einem Jahr von den übrigen Mitgliedern des «Pussy Riot-Kollektiv» verstoßen worden seien, weil sie mit dessen Prinzipien gebrochen hätten, nur illegale unangemeldete Konzerte zu geben.⁶ Auch dies lesen Kreye und Hans als Zeichen, dass hier nun nicht mehr die echten Punk-Aktivistinnen zu sehen seien, sondern zwei Frauen, die nur noch die Marke «Pussy Riot» vorführten.

Diese Kritik kann als exemplarisch für den aktuellen Diskurs über aktivistische Kunst gelten, eine Kritik, die nicht selten sympathisiert mit einem essentialistischen Konzept von Authentizität, mit einem «Jargon der Eigentlichkeit».⁷ Jedenfalls drängt sich im Anschluss an dieses Beispiel die Frage auf, was von dem Argument zu halten ist, dass Künstler/innen selbst einer unterdrückten marginalisierten Gruppe angehören müssen, um aus einer glaubwürdigen Position sprechen zu können. Sind aktivistische Künstler/innen bereits korrumpiert, wenn sie sich auf die Arrangements des Kunstmarktes oder – wie in diesem Falle – der Musikindustrie einlassen? Stehen hierbei Massenkompatibilität und Mainstreaming prinzipiell der emanzipatorischen Stoßkraft politischer Kunst im Wege? Mit welchen Fallstricken haben gerade politisch agierende Künstler/innen heute zu rechnen? Was macht in einer Zeit, in der – wie der amerikanische Wallstreet-Kolumnist Thomas Frank diagnostizierte – eine rebellische Attitüde zum neuen «Official Capitalist Style» geworden zu sein scheint, die Glaubwürdigkeit politisch agitativer Kunst aus?⁸ Diese Fragen scheinen umso drängender, als aktivistische Kunstpraxis nicht nur Teil der Popkultur geworden ist, sondern auch auf der Gewinnerseite eines globalen Kunstmarktes angekommen zu sein scheint. Ist sie also längst schon Teil der spätkapitalistischen Kreativökonomie? Wie überzeugend ist es gegenwärtig noch, aktivistische Kunst als Gegenmodell zu einer ökonomisch bestimmten Marktkunst bzw. zur Kulturindustrie zu entwerfen?

II

Zunächst ist bemerkenswert, dass die Beleuchtung solcher Fragen, wie auch die Auseinandersetzung mit der künstlerischen Glaubwürdigkeit längst nicht mehr allein Sache der Kunstkritik ist.⁹ Seit Jahrzehnten ist dies Gegenstand der Kunstpraxis selbst. Unter dem Label «Institutional Critique» haben sich bekanntlich bereits Ende

der 1960er Jahre künstlerische Strategien herausgebildet, die die Bedingung der eigenen Möglichkeit bzw. den sogenannten Betrieb und den Markt zum Gegenstand der Kunstpraxis machten. Inzwischen ist hieraus jedoch sehr viel mehr geworden als ein künstlerisches Genre. Es lässt sich, wie Hito Steyerl betont, «eine neue soziale Bewegung innerhalb des Kunstfelds» ausmachen. Künstler/innen, Kritiker/innen, Kreative und Kurator/innen setzen sich gegenwärtig auf vielfältige Weise mit den Mustern, Ansätzen und Vereinnahmungsgefahren der Kritik, mit künstlerischen Produktionsbedingungen und der gesellschaftlichen Wirksamkeit der eigenen Praxis auseinander.¹⁰ Zahlreiche Netzwerke, Organisationen und Plattformen haben sich gebildet, die diese Frage aus unterschiedlichen Richtungen angehen. Arts & Labor, W.A.G.E., Haben und Brauchen sind nur drei jener Organisationen, die sich speziell mit der ökonomischen Situation von Künstlerinnen und Künstlern befassen.¹¹ In den Metropolen bilden sich diverse selbstorganisierte Non-Profit-Künstlernetzwerke aus, die vielerorts die wesentlichen Antriebskräfte der «Recht-auf-Stadt-Bewegung» sind. Es etablieren sich künstlerische Bildungsprogramme oder gar alternative Hotels mit integrierten Flüchtlingsunterkünften – wie das Augsburger Grandhotel Cosmopolis.¹² Open-Source-Produktionsstätten, von Künstlern und Künstlerinnen organisierte Tausch-Communities – wie der New Yorker Trade School – und Künstlerkongresse zeigen, dass die neuen Arbeitsformen auch neue Makrostrukturen erzeugen und keineswegs nur als periphere Erweiterungen des Kunstfeldes zu sehen sind. Veranstaltungen wie der Kongress «Artist Organisations International» im Theaterhaus Hebbel am Ufer (Abb. 2) oder Großveranstaltungen wie das Marathon-Camp «Truth is Concrete» beim Steirischen Herbst 2012 versammeln politisch-aktivistische Künstlerorganisationen aus aller Welt.¹³

Zugleich aber bietet die Kunstwelt auch ein ganz anderes Bild. Auf einem boomenden globalen Kunstmarkt haben sich die Umsätze in den letzten zehn Jahren



2 Jonas Staal, Installation anlässlich des Kongresses «Artist Organisations International», 2015, Hebbel am Ufer, Berlin.

von 20 auf 40 Milliarden Dollar verdoppelt, berichtet der ehemalige JP Morgan Investmentbanker Anders Petterson. In seiner Markt-Research-Agentur ARTTactic entwirft er Anlagestrategien für einen Kunstmarkt, auf dem sich Spekulanten, Milliardäre und Celebrities tummeln.¹⁴ Auch tauchen neue schillernde Akteure auf, die sich der Logik sozialer Medien verdanken – ein Beispiel hierfür ist der Sammler-Blogger und Art-Flipper Stefan Simchowitz, der sich auf seinem Blog inszeniert, wie er junge Kunst beinahe rasanter verkauft als ankauft.¹⁵

Diese Entwicklungen stehen jedoch nicht unverbunden neben der aktivistischen Kunst. Aktivistische Kunst wird auch in Galerien ausgestellt. Ai Weiwei ist hierfür das prominenteste Beispiel. Zudem gibt es kaum eine Kunstmesse oder Kunstbiennale, auf der nicht künstlerische Aktivist/innen auftreten und gegen die Arbeitsbedingungen protestieren und damit zugleich Teil der Aufmerksamkeit-ökonomien sind.

Der Kunstmarkt und die aktivistische Kunst beziehen sich aufeinander. «Pussy Riot» – um dieses Beispiel noch einmal aufzugreifen – etwa kam nach der Verhaftung der Bandmitglieder 2012 auf die berüchtigte Liste der 100 «artworld's most powerful figures», welche die Zeitschrift *ArtReview* jedes Jahr erstellt. Dort rangieren neben Künstlern ansonsten vor allem Galerist/innen, Großsammler/innen und Kurator/innen. Bezeichnenderweise landeten die Punkaktivistinnen hier auf Platz 57 direkt vor Jeff Koons.¹⁶ Auf derselben Liste, die angeführt wurde von der Documenta-Leiterin Carolyn Christov-Bakargiev und dem Galeristen Larry Gogolian sowie superreichen Sammler/innen, wie der Sheikha Al-Mayassa bint Hamad bin Khalifa Al-Thani, deren Ankaufetat angeblich den der «Tate» und des «MoMA» bei weitem übersteigt, werden auch Philosophen wie Slavoj Žižek und Jacques Rancière aufgeführt, die vor einigen Jahren wohl kaum als Akteure des Kunstfeldes betrachtet wurden.¹⁷ Solche Rankings spiegeln unübersehbar den tiefgreifenden Wandel, der sich in den letzten Jahren im sozialen Gefüge des Kunstfeldes vollzogen hat.

Exemplarisch für die aktuelle Dynamik im Bereich der aktivistischen Kunstpraxis ist die 1973 in New York gegründete Non-Profit-Plattform für sozial engagierte Kunstprojekte «Creative Time». Sie ist von einer eher lokal operierenden New Yorker Institution mittlerweile zu einer international bedeutenden Bühne der Kunstwelt geworden. Entsprechend wundert es nicht, dass Okwui Enwezor «Creative Time» in die von ihm kuratierte 56. Venedig-Biennale-Ausstellung integriert. Insbesondere die aktivistische Kunst hat sich über neue Kanäle global verbreitet und ist dabei auch immer wieder zurückgeholt worden in den Ausstellungsbetrieb. Ihr kommt eindeutig eine ganz andere Stellung zu als vor zehn Jahren. Noch 2004 stellte das Arts Council England eine empirische Studie zum Kunstmarkt vor, in welcher aktivistische Kunst gar nicht vorkam und «Public Art» dem Segment der belanglosen «Most Art» zugerechnet wurde, die in dieser Studie direkt neben «Domestic Art» und «Souvenirs» situiert wurde.¹⁸ «Dealer», «Critics» und «small publicity funded spaces» werden in der Studie als die zentralen Gatekeeper des Kunstfeldes vorgestellt. Heute dagegen glaubt kaum noch jemand, der sich im Bereich der sogenannten «Socially Engaged Art» bewegt, Anerkennung und sozialen Impact allein durch Galerien zu erlangen.¹⁹ Femen etwa haben auf ganz andere Weise Zugang zu Biennalen erhalten. Das, was von Harrison und Cynthia White am Beispiel der französischen Kunst des 19. Jahrhunderts einst als «Dealer-Critic-System» beschrieben wurde, dominiert nicht mehr uneingeschränkt das Kunstfeld. Und dies nicht, weil Sammler/innen und Kurator/innen nun die Vormachtstellung der Kritiker/innen

einnehmen, sondern vor allem, weil Arbeitsplattformen, Projekträume und digitale Netzwerke jenseits des Ausstellungs-Systems an Bedeutung gewonnen haben.²⁰

Deswegen sträuben sich aktivistische Künstler/innen auch dagegen, als neues Genre betrachtet zu werden, wie dies Peter Weibel tat, als er den Begriff «Artivismus» in die Debatte einbrachte und spekulierte, ob dies «vielleicht die erste neue Kunstform des 21. Jahrhunderts» sei.²¹ Aktivistische Kunst als Genre zu sehen, unterschlägt einen wesentlichen Unterschied zwischen künstlerischem Aktivismus und politischer Kunst, der darin zu sehen ist, dass aktivistische Kunst nicht für ein Kunstpublikum produziert wird, sondern vielmehr künstlerische Strategien nutzt, um aus gesellschaftlich heterogenen Initiativen heraus reale Veränderungen sozialer Verhältnisse zu bewirken. Nur so verstanden markiert der Begriff eine sinnvolle Differenz.

Wie aber verhalten sich aktivistische Praktiken, sozial engagierte Kunst und metareflexive Theoriearbeit zum boomenden Kunstmarkt? Hier konkurrieren unterschiedliche Beschreibungen. Eine erste schließt an Pierre Bourdieus Theorie des Kunstfeldes an und interpretiert die gegenwärtigen Entwicklungen als Prozess der Ausdifferenzierung «in ein autonomes, intellektuelles und ein heteronomes, kommerzielles Subfeld».²² Kunst als Wissen ist dabei autonom, Kunst als Ware heteronom. Eine zweite Charakterisierung des Verhältnisses diagnostiziert hingegen eine Kolonialisierung der Kunst insgesamt durch den Markt – und dies auch im Bereich der politischen, theorieaffinen und sozial engagierten Kunst. Isabelle Graw etwa sucht in ihrem Buch «Der große Preis» nachzuweisen, dass der Preis heute ganz entscheidend den symbolischen Wert der Kunst bestimmt und nicht umgekehrt.²³ Sie betont dabei die wachsende Bedeutung eines der Kunst selbst inhärenten Marktes.

Problematisch an beiden Beschreibungen ist, dass sie die Beziehungen, Verbindungen und auch die Mehrfachcodierung heutiger Kunstpraxis nur unzureichend fassen. Weder scheint es überzeugend, die Kunst als Ganze als vollkommen durchökonomisiertes Marktgeschehen zu bestimmen, noch wirkt es plausibel, gerade jene Akteure, die sich zwischen Kunst, politischen Bewegungen, *urban planning* und Bürgerinitiativen in Position bringen, einem autonomen intellektuellen Feld zuzurechnen.²⁴ Aber auch andere Beschreibungen des gegenwärtigen Kunstgeschehens, die nahelegen, dass das gesamte Kunstfeld von einem „social turn“ erfasst sei, vermögen nicht zu überzeugen.²⁵ Das, was Bourdieu als *illusio* des Kunstfeldes beschrieben hat, also jenes Selbstverständnis der Kunst, das sich auf einen Gegenentwurf zu ökonomischen zweckbestimmten Produktionsweisen stützt, scheint zwar immer noch eine nicht unwesentliche Rolle zu spielen, ist aber höchst brüchig geworden, denn das Bewusstsein von der eigenen Verstrickung in prekäre Kreativökonomien bestimmt weite Bereiche heutiger Kunstproduktion. Dabei überlagern sich Bezugsfelder und Diskurse. Der Kunstmarkt und aktivistische Kunst stehen aber auch in einer Beziehung und bedingen sich gegenseitig. Die superreichen Großsammlerinnen aus den arabischen Emiraten, die Artflipper aus New York, Künstler-Theoretikerinnen wie Hito Steyerl, Berliner Kreative und die Künstler/innen der Recht-auf-Stadt-Bewegung legitimieren Kunst auf höchst unterschiedliche und sich in Teilen auch widersprechende Weise und berühren und treffen sich doch immer wieder in Ausstellungen, Biennalen und theoretischen Diskursen.

III

Keht man nun zurück zur Frage des Verhältnisses zwischen Glaubwürdigkeit und Kapitalisierung aktivistischer Kunst, bleibt festzuhalten, dass der Diskurs über die Vereinnahmung des politischen Protestes durch den Markt ein entscheidendes Thema innerhalb der aktivistischen Kunst selbst ist. Mehr noch: dieser Diskurs ist geradezu ein neo-marxistischer Topos. Dabei lassen sich unterschiedliche Argumentationslinien ausmachen. Kritisiert werden drei Aspekte; die Vermarktung des Politischen, die Verküschung politischer Kunst und die Abständigkeit von realen Problemen.

Die Vermarktungskritik richtet sich vor allem gegen eine Unterordnung aktivistischer Kunst unter Zweck- und Aufmerksamkeitsökonomien jeglicher Art. Selbst noch auf dem Kongress «Artist Organisations International» kursierte ein Flugblatt mit der Headline «Artist Organisation Discomfort», in dem die Organisator/innen – selbst aktivistische Künstler/innen bzw. politisch arbeitende Kurator/innen – der «Genre-fication» bezichtigt wurden. Hier wurde die Einladungspolitik der Redner und die durch den Ticketverkauf regulierte Zugänglichkeit der Debatte kritisiert: «We are uncomfortable with what we might call the genre-fication of political art as it has emerged over the last 20 years. This genre-fication is a regime of proscribed visibility, an order of keyword providers, arranged discourses, tight speaker's slots, minimal organization times, precarious divisions of labor, character counts, layout regulations, and expensive tickets», hieß es in dem anonymen Flugblatt.²⁶

Diese Kritik geht im Kern zurück auf Adornos und Horkheimers Kampfbegriff der «Kulturindustrie», spricht hier doch die Überzeugung, dass jede politische Stoßkraft der Kunst immer dann verloren geht, wenn sie mediale Kanäle wählt, die mit einer «durchgerechneten Wirkung» operieren.²⁷ Die Problematik, die schon für Adorno und Horkheimer im Fokus stand, war dabei nicht, dass Kunst und geistige Gebilde nun zu ökonomischen Gegenständen wurden. Das waren sie immer schon. Die Pointe ist eine andere. Sie besteht darin, dass geistige «Gebilde kulturindustriellen Stils (...) nicht länger *auch* Waren (sind), sondern (dass) sie (...) es durch und durch (sind)».²⁸ So wie Kreye und Hans Pussy Riot vorwerfen, ihren Protest durch und durch zur Ware gemacht zu haben, so wendet sich auch das Flugblatt gegen die aufmerksamkeitsökonomische Aufbereitung sozial engagierter Kunst.

Nun muss man allerdings die Einschätzung der Flugblattautoren keineswegs teilen, bildete die sehr heterogen besetzte Berliner Konferenz doch alles andere als einen durchökonomisierten «Protest-Jetset» ab.²⁹ Gleichwohl ist die Kritik aufschlussreich. Sie als lästige Selbstzerfleischung zu betrachten, wäre zu kurz gegriffen, denn Einwürfe wie diese gehören wohl zum Kerngeschäft einer kämpferischen Selbstvergewisserung politischer Kunstpraxis und verteidigen immerhin einen radikal emanzipatorischen Antritt.

Die erbittertsten Auseinandersetzungen über die Vereinnahmung politischer Kunst werden immer noch unter den Peers im Kunstfeld selbst ausgetragen und dies eben gerade deshalb, weil es zur Subjektivierungspraxis im Kunstfeld gehört, den prinzipiell unbestimmten Ort der Kunst in der Gesellschaft immer wieder neu auszuhandeln; zählt es doch zu den entscheidenden gesellschaftlichen Eigenheiten der Kunst der Moderne, sozial nicht festgelegt zu sein. Hier greift, was Adorno mit dem denkwürdigen Begriff der «Unverfügbarkeit der Kunst» beschrieben hat, womit er darauf hingewiesen hat, dass «nichts, was die Kunst betrifft, mehr selbstverständlich ist, weder in ihr noch im Verhältnis zum Ganzen, nicht einmal ihr Existenzrecht.»³⁰



3 Femen, Protest gegen Vladimir Putin, Oktober 2014, Mailand.

Mit einem Mangel dieser Unverfügbarkeit hat auch die zweite Kritiklinie zu tun, die sich gegen den politischen Kitsch in der Kunst wendet. So sahen sich etwa Femen immer wieder mit diesem Vorwurf konfrontiert. Den ukrainischen Aktivistinnen, die durch ihre barbusigen Auftritte unter dem Motto «My Body Is My We-

apon!» (Abb. 3) bei Staatsbesuchen und Gipfeltreffen bekannt wurden und für die Rechte von Frauen und gegen sexuelle Ausbeutung eintreten, wurde immer wieder Unbedarftheit und Simplifizierung vorgeworfen.³¹ Die teilweise unpräzise Adressierung politischer Botschaften und das Kopieren der immer gleichen Strategie mache ihr Projekt zur hohlen Attitüde und dies vor allem, da ein gewisser Narzissmus unverkennbar sei. Der Begriff «Kitsch», verstanden als Konstrukt der Moderne, das die ausgestanzte, unkritische und damit peinliche Wiederholung eines einst erfolgreichen (Gefühls-)Musters nutzt und verbreitet, schien gerade angesichts der blumenbekränzten, gutaussehenden jungen Frauen besonders naheliegend.³² Durchweg angebracht scheint diese Häme gegenüber den Ukrainerinnen jedoch nicht, bedenkt man, welches Risiko sie bei ihren Aktionen eingehen.

Neben der Kritik an der Verkitschung lässt sich noch eine dritte Kritiklinie ausmachen: die Kritik an der Entfernung politischer Kunst von den sogenannten realen Problemen. Diese Kritik wendet sich vor allem gegen eine bestimmte Pose jener Kunstpraktiken, die die Formen der Kritik selbst beleuchten und auch unter dem Label „criticality“ geführt werden. Der Vorwurf lautet hier, sich in selbstreferentiellen Diskursen über Diskurse zu verlieren. Die Kritik an der *criticality* wendet sich also nicht gegen Unbedarftheit, sondern gegen unendliche Reflexionsschleifen. In diesem Sinne stellte etwa Andrea Fraser in ihrer Rede anlässlich des Symposions «10 Jahre Texte zur Kunst» fest, dass die «Socially Engaged Art» Gefahr laufe, zu einer Art Fetisch zu werden, da sie sich zunehmend in selbstreferentiellen Diskursen bewege, statt sich mit realen Problemen auseinanderzusetzen und etwas zu dessen Lösung beizutragen.³³

Der Soziologe Luc Boltanski prägte für dieses Phänomen den Begriff «Meta-Kritik». In seinem Buch «Soziologie und Sozialkritik» unterscheidet er zwischen Kritik und Metakritik. Während er unter Kritik eine Praxis versteht, die sozial verwurzelt und kontextabhängig ist, bezeichnet die Meta-Kritik jene «theoretischen Konstruktionen (...), die auf Enthüllung von Unterdrückung, Ausbeutung und Herrschaft in ihren allgemeinsten Dimensionen und unterschiedlichsten Realisierungsweisen abzielen.»³⁴ Die Metakritik laufe deshalb Gefahr zum «Hirngespinnst (...) entwurzelter Intellektueller» zu werden, «die abgeschnitten sind von jedem Realitätssinn, den die Zugehörigkeit zu einer Gemeinschaft vermittelt, und die damit auch das Verlangen, sie handelnd zu verändern, aufgegeben haben.»³⁵ In genau diesem Sinne bemängelt auch Fraser, dass sich die sozial engagierte Kunst immer weiter entfernt hätte von den – wie Boltanski es nennt – «Sorgen und Anliegen der Personen, aus denen die Gesellschaft besteht.»³⁶

Die Beobachtung, dass eine zunehmende Theoretisierung der Kritik nicht uneingeschränkt hilfreich sei, hatte Michel Foucault bereits 1976 angestellt. In seinem berühmten Interview «Wahrheit und Macht» traf Foucault eine bedeutsame Unterscheidung zwischen dem universellen und dem spezifischen Intellektuellen. Während der universelle Intellektuelle sich als das Sprachrohr und «Gewissen aller» verstehe, sei der spezifische Intellektuelle darum bemüht, andere zum Sprechen zu bringen. Der universelle Intellektuelle begreife sich als «Träger universeller Werte» und engagiere sich im «Kampf um die Wahrheit». Dahingegen pflege der spezifische Intellektuelle «Beziehungen zu einem lokalen Wissen». Anders als für den universellen Intellektuellen sei für den spezifischen Intellektuellen nicht «die Veränderung des Bewußtseins der Menschen oder dessen, was in ihren Köpfen steckt, (...) das Problem, sondern die Veränderung des politischen, ökonomischen und institutionellen Systems der Produktion von Wahrheit.» Auch setze sich der spezifi-

sche Intellektuelle Hindernissen und Gefahren aus. Nicht zuletzt auch der Gefahr, nicht erhört zu werden.³⁷ Der universelle Intellektuelle, so ließe sich im Anschluss an Foucault auch sagen, meint *für* andere zu sprechen, der spezifische Intellektuelle hingegen spricht *mit* anderen. Der spezifische Intellektuelle lehnt deshalb auch die Pose der Meta-Kritik ab. Er oder sie setzt sich ein. Genau hierin unterscheidet sich auch aktivistische Kunst, die Teil einer politischen oder sozialen Bewegung ist, von manchen Werken der «Institutional Critique», die sich oft an einen Meta-Diskurs im Kunstfeld richten.

IV

Inbesondere der letzte Aspekt der drei Kritikrichtungen entwirft ein Kriterium, in dem sich aktivistische Kunst von anderen Kunstformen unterscheidet. Objekte etwa, die – wie gelungen auch immer – politische Themen behandeln und für die Präsentation in Galerien und Museen geschaffen sind, als aktivistische Kunst zu bezeichnen, wäre kaum überzeugend. Der Unterschied zwischen Kunstpraxen, die im autonomen intellektuellen Kunstfeld bestimmte politische Diskurse bearbeiten und aktivistischer Kunst besteht nicht darin, dass Aktivist/innen prinzipiell glaubwürdiger wären oder sich dem Kunstmarkt vollkommen entziehen, während alle politisch engagierten Künstler/innen, die in Galerien ausstellen, als Gucci-Marxisten gelten müssen. Auch der politische Maler kann ein spezifischer Intellektueller sein. Aktivist/innen aber müssen dies sein, denn aktivistische Kunst setzt sich, will sie überzeugen, nicht mit abstrakten Diskursen auseinander, sondern greift ein in konkrete ökonomische, soziale und gesellschaftliche Zusammenhänge mit dem Ziel diese zu verändern. Sie beobachtet und analysiert nicht nur, sondern interveniert. Ihr primärer Bezugsrahmen besteht dabei nicht in einem fiktiven (Kunst)Publikum, sondern aus den jeweiligen anderen politischen Akteuren, gegen und mit denen sie bestimmte konkrete Ziele erreichen will. Das bedeutet zwar nicht, dass es für künstlerische Aktivist/innen gar kein Publikum mehr gäbe. Es bedeutet aber, dass Aktivist/innen nicht primär *für* ein imaginiertes Publikum produzieren, sondern *gegen* konkrete Akteure vorgehen oder *mit* anderen Akteuren gemeinsam agieren. Insofern ist das Musikvideo «I can't breathe» von Pussy Riot keine aktivistische Kunst, sondern Pop. Pop allein spricht allerdings noch nicht gegen die politische Wirksamkeit, sondern ist schlicht eine andere Strategie. Das Problem ist also nicht der Erfolg der Russinnen und dass sie zu Popstars geworden sind. Das Problem ist auch nicht, dass sie sich im Ausland in Sicherheit gebracht haben und nicht mehr aus der Position einer marginalisierten verfolgten Gruppe sprechen. Auch wäre es absurd zu skandalisieren, dass sie sich selbst nicht mehr der erneuten Verhaftung aussetzen. Entscheidend ist vielmehr, ob sie auch als gut verdienende Weltstars noch etwas zu sagen haben. Und das scheint zunächst in dem besagten Video nicht der Fall zu sein. Es liefert schlicht keinen eigenen Beitrag zu einer politischen oder sozialen Frage. Die massenhaft verbreiteten T-Shirts mit dem Aufdruck «I can't breathe», die sich auf die Tötung des Schwarzen Eric Garner bei dessen Festnahme durch die US-amerikanische Polizei beziehen, gab es schon vorher. Bei derartigen viral verbreiteten Botschaften zählt jedoch schlicht, wer sie in die Welt setzt und wer sie nur aufgreift. Riskante aufrüttelnde Botschaften können prinzipiell auch von Popstars kommen, aber um im Kunstfeld als Kunst bestehen zu können, genügt es nicht, einem ohnehin vorhandenen Trend zu folgen.

Hier wird deutlich, dass aktivistische Kunst stets zweifach kodiert ist. Erstens wird sie nach ihrer politischen Stoßkraft und der Überzeugungskraft der politi 2014,



4 Erdem Gündüz, *Standing Man*, 2013, Performance, Taksim-Platz, Istanbul.

schen Aussage vor dem Hintergrund konkreter gesellschaftlicher Verhältnisse beleuchtet und zweitens wird sie danach bemessen, ob sie eine eigene und (ästhetisch) überzeugende Handlungsform entwirft.

Ein Beispiel für gelungene und glaubwürdige aktivistische Kunst wäre deshalb etwa der türkische Choreograph Erdem Gündüz, der 2013 ein wichtiger Akteur der Gezi-Park-Protestbewegung auf dem Taksim-Platz war. Mit seiner Performance «*Standing Man*» (Abb. 4) löste er eine eigene Bewegung aus, die in der Öffentlichkeit physisch sichtbar machte, wer für eine andere Türkei einsteht als die der derzeitigen Regierung. Dabei bestand seine Performance darin, sich stundenlang schweigend auf den Platz zu stellen und ein dort angebrachtes Porträt von Kemal Atatürk anzuschauen. Immer mehr Menschen stellten sich dazu und schlossen sich seinem Vorbild an, bis ein großer Teil des Platzes gefüllt war. Seine Aktion richtete sich dabei nicht an ein imaginäres Kunstpublikum, sondern diente im Wesentlichen dazu, durch seinen Körper die öffentlichen Aufmerksamkeitsökonomien zu beeinflussen. Dieses Beispiel, über das weltweit berichtet wurde, zeigt, wie künstlerische Strategien aus der Performance-Kunst genutzt werden, um eine wirksame Form zu erzeugen, – in diesem Falle wurde auf einem öffentlichen Platz etwas getan, das aus dessen Nutzungsmuster herausfällt. Dabei entstand ein Bild, das gleichermaßen Stillstand artikuliert wie auch das Entstehen für bestimmte Grundsätze. Die Grenzen zwischen politischem Protest und künstlerischem Handeln sind dabei nicht mehr scharf zu bestimmen, weil Gündüz keine Kunstaktion durchführt, sondern die Poetik künstlerischen Handelns nutzt, um sich an der Transformation konkreter Verhältnisse zu beteiligen. Ob Gündüz in der Türkei ein gutbezahlter Star oder ein prekär beschäftigter Choreograph ist, spielt dabei eine untergeordnete Rolle. Was die Aktion überzeugend macht, ist der poetische Appell an den Sinn für die Möglichkeit einer anderen Gemeinschaft.

Anmerkungen

- 1 Julian Hans u. Andrian Kreye, «Markenzeichen Revolution», in: *Süddeutsche Zeitung* 43, 21./22. Februar (2015), S. 15.
- 2 Ebd.
- 3 Ebd.
- 4 Max Horkheimer u. Theodor W. Adorno, *Dialektik der Aufklärung*, Frankfurt/Main 1990, S. 128.
- 5 Pierre Bourdieu, *Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes*, Frankfurt/Main 2001, S. 360.
- 6 Ebd.
- 7 Theodor W. Adorno, *Jargon der Eigentlichkeit. Zur deutschen Ideologie*, Frankfurt/Main 1964.
- 8 Thomas Frank, *The Conquest of Cool: Business Culture, Counterculture, and the Rise of Hip Consumerism*, Chicago/London 1997, S.224ff.
- 9 Vgl. hierzu etwa den Band «Wo stehst du Kollege?», in: *20 Jahre Texte zur Kunst*, Heft Nr. 81, März 2011.
- 10 Hito Steyerl, «Die Institution der Kritik», in: *Transversal multilingual webjournal: do you remember institutional critique?*, 1/2006, /transversal/0106/steyerl/de, Zugriff am 7. Juni 2015.
- 11 <http://artsandlabor.org/>; <http://www.wageforwork.com/>; <http://www.habenundbrauchen.de/>, Zugriff am 7. Juni 2015.
- 12 <http://grandhotel-cosmopolis.org/de/>, Zugriff am 7. Juni 2015.
- 13 Vgl. Steirischer Herbst u. Florian Malzacher (Hg.), *Truth is Concrete. A Handbook for Artistic Strategies in Real Politics*, Berlin 2014. (Steirischer Herbst/Malzacher 2014)
- 14 Vgl. Florian Mercker, «Interview mit Andres Petterson. Es ist kein Ende des Booms in Sicht», in: *Private Wealth. Vermögen, Wohlstand & Werte* 01/März (2015), S. 84-87.
- 15 Kimberly Bradley, «Thoughts on Stefan Simchowit from Berlin», in: <http://hyperallergic.com/173125/thoughts-on-stefan-simchowit-from-berlin/> (2015), Zugriff am 7. Juni 2015.
- 16 http://artreview.com/power_100/2012/, Zugriff am 7. Juni 2015.
- 17 Vgl. hierzu auch die Power-100-Liste, (http://artreview.com/power_100/2012/, Zugriff am 7. Juni 2015) und Niklas Maak, «Zwischen Pinault und Pinchuck. Netzwerk und Rituale eines neuen transnationalen Sammlersystems», in: *Texte zur Kunst*, Heft 83, 2011, S. 39–55.
- 18 Morris Hargreaves McIntyre: *Taste Buds. How to cultivate the art market. Executive summary*, London 2004, S. 22.
- 19 Ebd., S. 6.
- 20 Vgl. Harrison C. White u. Cynthia A. White, *Canvases and careers*, Chicago, (zuerst 1965) 1993, S. 94ff.
- 21 Peter Weibel, Global aCTiViSM, in: *blog.zkm.de* (2013), <http://blog.zkm.de/blog/dialog/peter-weibel-global-activism/>, Zugriff am 7. Juni 2015.
- 22 Sophia Prinz u. Ulf Wuggenig, «Charismatische Disposition und Intellektualisierung», in: *Das Kunstfeld. Eine Studie über Akteure und Institutionen der zeitgenössischen Kunst am Beispiel von Zürich, Wien, Hamburg und Paris*, hg. v. Heike Munder u. Ulf Wuggenig, Zürich 2012, S. 205–228, hier S. 206.
- 23 Isabelle Graw, *Der große Preis. Kunst zwischen Markt und Celebritykultur*, Köln 2008, S. 58–65.
- 24 Vgl. Oliver Marchart, «(Counter) Agitating», in *Steirischer Herbst/Marzacher 2014* (wie Anm. 13), S. 224–229, hier S. 225.
- 25 Vgl. Florian Malzacher, «Putting the Urinal back in the Restroom. The Symbolic and the Direct Power of Art and Activism», in *Steirischer Herbst/Marzacher 2014* (wie Anm. 13), S. 12–25, hier S.17.
- 26 <http://habenwirschonbrauchenwirnicht.tumblr.com/>, Zugriff am 7. Juni 2015.
- 27 Theodor W. Adorno, «Résumé über Kulturindustrie», in: Ders., *Ohne Leitbild. Parva Aesthetica*, Frankfurt/Main 1967, S. 60–70, hier S. 60 u. 61.
- 28 Ebd., S. 62.
- 29 Vgl. zum Begriff «Protest-Jetset» vgl. Felix Lee u. Daniel Schulz, «G-8-Protest für Spätburcher», in: *TAZ* 26.05.2007 <http://www.taz.de/1/archiv/?dig=2007/05/26/a0197> (2007), Zugriff am 7. Juni 2015.
- 30 Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, Frankfurt/Main 1973, S. 9.
- 31 Richard Herzinger, «Femen: Nicht ohne meine nackten Brüste», in: *Blog von Richard Herzinger*, <http://freie.welt.de/2013/2006/2024/femen/>, Zugriff am 7. Juni 2015.
- 32 Vgl. zum Begriff «Kitsch», Karen van den Berg: «Agenten der Peinlichkeit. Über Kitsch, Avantgarde und Jeff Koons», in: *Berliner Debatte Initial* (2006), S. 137–146.
- 33 Andrea Fraser, «Über die soziale Welt sprechen...», in: *Texte zur Kunst* 81, 2011, S. 92.
- 34 Luc Boltanski, *Soziologie und Sozialkritik - Frankfurter Adorno-Vorlesungen 2008*, Berlin 2013, S. 24.
- 35 Ebd., S. 23.
- 36 Ebd., S. 12.
- 37 Michel Foucault, «Wahrheit und Macht. Ein Interview von A. Fontana und P. Pasquino», in: *Dispositive der Macht. Michel Foucault über Sexualität, Wissen und Wahrheit*, Berlin 1978, S. 49–54.