

Ästhetik als Widerstand: Ambivalenzen von Kunst und Aktivismus

Bogerts, Lisa

Veröffentlichungsversion / Published Version
Zeitschriftenartikel / journal article

Zur Verfügung gestellt in Kooperation mit / provided in cooperation with:
Verlag Barbara Budrich

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Bogerts, L. (2017). Ästhetik als Widerstand: Ambivalenzen von Kunst und Aktivismus. *PERIPHERIE - Politik, Ökonomie, Kultur*, 37(1), 7-28. <https://doi.org/10.3224/peripherie.v37i1.01>

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer CC BY-SA Lizenz (Namensnennung-Weitergabe unter gleichen Bedingungen) zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu den CC-Lizenzen finden Sie hier: <https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/deed.de>

Terms of use:

This document is made available under a CC BY-SA Licence (Attribution-ShareAlike). For more information see: <https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0>

Lisa Bogerts

Ästhetik als Widerstand Ambivalenzen von Kunst und Aktivismus*

Keywords: visual culture, art, resistance, aesthetics, activism

Schlagwörter: Widerstand, visual culture, Kunst, Ästhetik, Aktivismus

„Wenn die Revolution der Kunst die Seele geben kann, so kann die Kunst zum Mund der Revolution werden.“ (Lunatscharski 1974: 26)

Kunst als „Mund der Revolution“ für einen grundsätzlichen Wandel von gesellschaftlichen (Herrschafts-)Verhältnissen: die enge Wechselbeziehung von Kunst und Aktivismus zeigt sich in vielen Formen. Viele historische und aktuelle Beispiele zeigen, dass sich politische Akteure¹ „von unten“ immer wieder künstlerischer Mittel bedienen, um auf ihre Anliegen aufmerksam zu machen und Menschen zu mobilisieren. Andererseits werden auch Künstler*innen – einzeln oder als Gruppe – politisch aktiv. Der Begriff des „Artivismus“ zeigt, dass sich längst eine Hybrid-Form zwischen Kunst und Aktivismus etabliert hat. Dem Visuellen allgemein – und speziell visueller Kunst – wird durch eine sprachübergreifende Symbolik und emotionale Wirkung eine besonders starke Mobilisierungskraft zugesprochen (vgl. Doerr u.a. 2013; Fahlenbrach 2002; Fahlenbrach u.a. 2014a).

Diese Charakteristika machen aber bereits deutlich, dass sich Kunst nicht nur für politische Anliegen „von unten“ einsetzen lässt. Dieses Mobilisierungspotenzial macht sie auch für Akteure und Institutionen der Herrschaftsordnung attraktiv, also – wenn man Herrschaft als „Strukturen institutionalisierter Über- und Unterordnung“ (Daase & Deitelhoff 2014: 1) versteht, „durch die Lebensgüter und Einflusschancen verteilt und Handlungsoptionen effektiv beschränkt werden“ (ebd.) – sowohl für die etablierte staatliche Politik als auch für die Wirtschaft. Das Anfangszitat verdeutlicht

* Für ihre kritischen Anmerkungen danke ich den anonymen Gutachter*innen und der *PERIPHERIE*-Redaktion (insbesondere Bettina Engels) sowie Anna Leonhardt für die wertvollen Anregungen.

1 Für generische Bezeichnungen verwende ich, ohne feste Regel alternierend, die männliche, die weibliche und die *-Form.

das Spannungsfeld, in dem sich die Kunst bei der „Agitation der Massen“ (Raunig 2005: 10) bewegt: Während Anatoli Wassiljewitsch Lunatscharski (1974) von der Revolution sprach, als wäre er noch im Widerstand, wurde er im postrevolutionären Russland längst von Lenin als Volkskommissar für das Bildungswesen eingesetzt und war somit einer der mächtigsten marxistischen Kulturpolitiker und Teil der obersten Herrschaftseliten.

Kunst als Widerstand zu „definieren“ fällt schwer, ist sie doch als Ausdrucks- und Mobilisierungsmittel zugleich oft auch Ware des Kunstmarkts sowie Objekt staatlicher und privater Förderungsprogramme und Auftragsarbeiten. Zudem haben Widerstand und Herrschaft ein dialektisches Verhältnis (vgl. Koloma Beck & Veit 2015; Daase & Deitelhoff 2014; 2015). Herrschaft und Widerstand sind nie total, sie stehen nicht in binärer Opposition zueinander, sondern in komplexer Reziprozität voller Widersprüche (Castro Varela & Dhawan 2015: 222); oder wie Mahmood Mamdani es ausdrückt: „Jedes widerständige Moment ist von genau der Machtstruktur geprägt, gegen die es rebelliert“ (Mamdani 1996: 24; eigene Übersetzung). Beteiligte Akteure können nicht nur zwischen „Rebellion und Regierung“ oszillieren (Hensell 2015: 140), sondern Widerstandspraktiken können selbst dominante Diskurse und somit die bekämpfte Herrschaftsstruktur reproduzieren.

Dieses Spannungsfeld, in dem sich aktivistische Kunst bewegt, macht es notwendig, sich zu fragen, was Kunst überhaupt widerständig macht. Inwiefern kann sich Kunst gegen als illegitim empfundene Herrschaft richten? Kann sie zu einer Selbstbefreiung aus hegemonialen, diskriminierenden Verhältnissen beitragen und somit emanzipatorisch wirken? Dass Widerstand nicht per se emanzipatorisch ist, wird am aktuellen Erfolg rechtspopulistischer und rassistischer Bewegungen deutlich, die verschiedene gesellschaftliche Gruppen von Teilhabe und Entscheidungsprozessen ausschließen wollen. Auch solche reaktionären und status-quo-orientierten Gruppen sehen sich selbst oft als Widerstandskämpfer*innen.

Ist es bei einem sinnlich vermittelten, ästhetischen Phänomen wie Kunst überhaupt angebracht, wissenschaftlich-objektive Kriterien festzulegen, nach denen sie als Widerstand „kategorisiert“ werden kann – oder läuft der Versuch einer derartigen „Entzauberung“ nicht sowohl dem Wesen der Kunst an sich als auch der Mobilisierungs- und Sprengkraft von Aktivismus entgegen? Ist es überhaupt möglich, Kunst sozialwissenschaftlich zu erfassen? Oder ist der Versuch einer Analyse, eines Urteils jenseits der individuellen ästhetischen Erfahrung zum Scheitern verurteilt?

In diesem Artikel stelle ich Überlegungen dazu auf, unter welchen Bedingungen Kunst als Widerstand begriffen werden kann und welche Ambivalenzen und Konflikte damit einhergehen. Dabei argumentiere ich,

dass aktivistische Kunst bzw. künstlerischer Aktivismus immer im Spannungsfeld zwischen Widerstand und Herrschaft agieren und somit zahlreichen Widersprüchen ausgesetzt sind, die eine eindeutige und absolute Charakterisierung von Kunst als widerständig fast unmöglich machen. Ich unterscheide im Folgenden fünf Dimensionen bzw. Ebenen, auf denen sich Widerstand zeigen kann: die Ebene des Rechtsstatus, die Ebene der produzierenden Akteur*innen, die räumliche Ebene, die ikonologische Ebene und die Rezeptionsebene. Dass eine solche mehrdimensionale und werkabhängige Betrachtung nicht selbstverständlich ist, verdeutliche ich durch einen Exkurs in die Ästhetik, die als philosophische Theorie der sinnlichen Wahrnehmung und der Kunst eine der primären Quellen ist, die es hier zu befragen gilt. Die ästhetische Theorie begründet die Politik und Widerständigkeit von Kunst eher durch ihre allgemeine Natur als vom konkreten politischen Fall abhängig. Dies mag aus kunsttheoretischer Sicht sinnvoll, aus der hier vertretenen sozialwissenschaftlichen Sicht aber unbefriedigend sein, möchte man der Ambivalenz von Widerstand und Herrschaft gerecht werden. Anschließend erweitere ich die ästhetischen Positionen durch die fünf Ebenen, deren konkrete Differenzierung und Auswahl ich durch illustrative Beispiele aus der künstlerischen und aktivistischen Praxis begründe. Dafür verbinde ich theoretische Ansätze aus den Forschungsbereichen, deren genuine Gegenstände der Widerstand – Protest- und Bewegungsforschung – bzw. visuelle Medien – Bildwissenschaft bzw. *Visual Culture Studies* – sind. Darüber hinaus beziehe ich Ansätze aus anderen Disziplinen mit ein, die den Blick auf das betrachtete Phänomen theoretisch erweitern sollen. Anschließend fasse ich die Erkenntnisse in einer Schlussfolgerung zusammen.

Kunst als „Ruin der Hierarchien“: ein Blick in die Ästhetik

Die Frage nach der Widerständigkeit der Kunst wird zusätzlich dadurch erschwert, dass sie, als sinnlich erfahrbarer Akt des schöpferischen Gestaltens, zu den am schwersten definierbaren Phänomenen überhaupt gehört. Der Fall von Joseph Beuys' „Fettecke“ (1986) veranschaulicht dies: Das Werk in der Düsseldorfer Kunstakademie wurde von einer Reinigungskraft für Dreck gehalten und entfernt. Es gilt – gefolgt von zahlreichen ähnlichen Beispielen – als Referenzfall des lapidar daherkommenden Spruchs: „Ist das Kunst oder kann das weg?“.²

Hinsichtlich des ästhetisch-politischen Wertes sozialer Phänomene lohnt sich ein Exkurs in die ästhetische Theorie, die sich mit dem

2 <http://www.spiegel.de/panorama/galerie-sala-murat-in-bari-reinigungskraft-haelt-kunstwerk-fuer-muell-a-954830.html>, letzter Aufruf: 2.5.2016.

emanzipatorischen Potenzial ästhetischer Erfahrung bzw. der Rolle des Ästhetischen für das Freiheit des Subjekts (Rebentisch 2012: 26) beschäftigt.³

Einer der populärsten Denker*innen zur politischen Philosophie und Ästhetik, Jacques Rancière, schildert in seinem Vortrag „Ist Kunst widerständig?“ den „Traum der ästhetischen Revolution“ durch das „Regime der Kunst“ (Rancière 2008: 20, 43), wobei er sich auf Friedrich Schiller (2000 [1795]) bezieht:

„Die ästhetische Erfahrung ist der Ruin der Hierarchien, die den Stoff der Form, die Sinnlichkeit der Intelligenz, die Passivität der Aktivität unterwarfen. Sie ist der Ruin der Aufteilung des Sinnlichen, die die Herrschaft über den Unterschied einer sinnlichen Befähigung zwischen Menschen mit entwickelten Sinnen und Menschen mit groben Sinnen regelte. Und das ermöglichte ihm, eine Freiheit und Gleichheit zu entwerfen, die sinnliche Realitäten und nicht einfach legalistische oder staatliche Formeln sind.“ (Rancière 2008: 42f)

Anders als diese transhistorische, immanente Widerständigkeit der Kunst im Allgemeinen, betrachtet Peter Weiss den Widerstand gegen die Herrschaft des Faschismus, des Finanzkapitals und des deutschen Nationalsozialismus. Für ihn gilt: „Ästhetische Fragen sind immer politische Fragen.“ (Weiss 1981a: 423) In „Die Ästhetik des Widerstands“ formuliert Weiss ein ästhetisches Programm, das den emanzipatorischen Charakter der Kunst damit begründet, „dass die künstlerischen Reflexionen von Welterfahrung im Interesse der Gegenwart an die unterdrückten Wünsche und Hoffnungen derer erinnern, die im Laufe der Geschichte zu den Verlierern zählten“ (Hofmann 2010: 1). Er sieht „die Geschichte der Kunst als eine Geschichte des menschlichen Lebens, aus der die Stufen sozialer Entscheidungen abzulesen waren“ und erkennt, dass „Zeiten von Bewußtseinsveränderungen“ häufig mit Themen der Kunst zusammenhingen (Weiss 1981b: 341). Dabei spricht er Kunst das Potenzial zu, Lebensleistungen von gesellschaftlichen Gruppen sichtbar zu machen und zu würdigen, die ansonsten unsichtbar blieben. Vor allem geht es ihm dabei um die Leistungen der Arbeiter*innen, denen durch ihre Darstellung in der Kunst ein höherer Wert, eine „kulturelle Bedeutung“ zugesprochen werde (ebd.: 352f). Allerdings schränkt er ein, dass somit einerseits diese subalternen Akteure immer nur aus den Augen des*r Künstlers*in repräsentiert würden, und dass andererseits die „Lobpreisung der Arbeit [immer auch] die Lobpreisung der Unterordnung“ sei (ebd.: 354). Ungeachtet dieser Ambivalenzen sieht Weiss die Widerständigkeit der Kunst vor allem

3 Der Versuch, über die sozialwissenschaftliche Perspektive hinaus alten (wie der problematischen Trennung von Form und Inhalt) und neuen ästhetischen Debatten völlig gerecht zu werden, würde den Rahmen dieses Beitrags jedoch sprengen.

in dem Willen, die menschliche Fantasie und Wehrhaftigkeit gegenüber den Unterdrückern zu erhalten:

„Die Phantasie lebte, so lange der Mensch lebte, der sich zur Wehr setzte. Doch der Gegner beabsichtigte nicht nur materielle Zerstörung, sondern auch das Auslöschen aller ethischen Grundlagen. Wir stimmten darin überein, daß der Angreifer nicht in einem Vakuum bleiben durfte, sondern erkennbar geschildert werden mußte.“ (ebd.: 339)

Allerdings macht Weiss auch auf die Zwiespältigkeit der künstlerischen (Macht-)Position aufmerksam. Der französische Maler Eugène Delacroix schuf mit „Die Freiheit führt das Volk“ (1830) zwar ein bis heute gültiges und zahlreich reproduziertes Symbolbild der revolutionären Unterschicht, die gegen die herrschende Klasse kämpfte. Doch schon bevor er seinen Lebensunterhalt durch Auftragsarbeiten für die französische Regierung verdiente, wurden seine Bilder begeistert vom französischen Staat gekauft und ausgestellt:

„Dem Bürgertum war er näher als seinen Helden, schon war er bereit, sich gegen die Umwälzung zu wenden. [...] Das Gemälde des Delacroix fand Würdigung bei dem, der sich Bürgerkönig nannte, denn zur Apotheose seines Wegs zur Macht war er geworden, ihm diente jetzt, hochbesoldet, der Künstler.“ (ebd.: 343)

Auch Rancière betont, dass die ambivalente Rolle der*s Künstlers*in heute fortbesteht. Für ihn steht die scheinbar heroische Haltung des Menschen, der dem „Malstrom der Demokratie, Kommunikation und Werbung ‘widersteht’“ seiner Folgsamkeit in existierenden Herrschafts- und Ausbeutungsverhältnissen entgegen. Künstler seien daher „weder mehr noch weniger rebellisch [...] als die anderen Teile der Bevölkerung“ (Rancière 2008: 8).

Neben der Abhängigkeit der Kunst vom Markt und von der behördlichen Politik (ebd.) fände auch eine „Ästhetisierung der Ware und des alltäglichen Lebens im Kapitalismus“ (ebd.: 25) statt. Juliane Rebentisch führt den Verdacht ins Feld, „dass die Kunst unterm Deckmantel ihrer vermeintlichen Freiheit [vom Dienst an Kirche und Staat] letztlich bloß anderen Herren dient: dem Markt oder der Unterhaltungsindustrie“ (Rebentisch 2012: 27). Andere gehen noch weiter: Alain Bieber betont, dass gerade die widerständige, subversive Ästhetik dabei nicht ausgespart würde, sondern sich die Werbeindustrie die Ästhetik der Revolution erfolgreich angeeignet habe (Bieber 2012: 84). In seiner poststrukturalistischen Revolutionstheorie über künstlerischen Aktivismus im 20. Jahrhundert stellt Gerald Raunig heraus, dass „im Kräftediagramm von Widerstand und Macht jede Gegenmacht, jede Anti-Macht [...] Gefahr läuft, kooptiert zu werden“ (Raunig 2005: 41).

Doch nicht nur eine Instrumentalisierung von Kunst für wirtschaftliche Zwecke läuft dem widerständigen Potenzial von Kunst zuwider. Auch das Verhältnis des Ästhetischen und des Politischen kann instrumentalisiert werden, was die faschistischen Versuche der ästhetischen Massenorganisation (ebd.: 13f) verdeutlichen. Walter Benjamin geht dabei so weit zu sagen: „Der Faschismus läuft folgerecht auf eine Ästhetisierung des politischen Lebens hinaus. [...] Alle Bemühungen um die Ästhetisierung der Politik konvergieren in einem Punkt. Dieser Punkt ist der Krieg.“ (Benjamin 1980 [1935/36]: 506)

Anstatt aber wie die konventionelle Kunstgeschichte politisch-künstlerische Verflechtungen eher in Verbindung mit herrschaftlicher oder diktatorischer Selbstinszenierung zu erfassen, plädiert Luis Camnitzer (2009: 72) für eine Perspektive des Widerstands. Diese könne den „Zweck des Kunstschaffens“ neu definieren und dabei insbesondere ihre ambivalente Rolle zwischen Emanzipation und globalisierter Kommerzialisierung berücksichtigen. Für ihn ist Kunst im Globalen Süden immer ein Produkt des kolonialen Erbes. Sie könne somit nicht als individuelle Ausdrucksfreiheit, sondern nur als ein bewusster Versuch des Widerstands verstanden werden (ebd.: 63). Im Anschluss an „Die Ästhetik des Widerstands“, die durch eine alternative Lesart der Kunstgeschichte emanzipatorische Kämpfe sichtbar macht, spricht sich Hito Steyerl (2010) dafür aus, Kunst nicht einfach im klassifizierenden Sinne zu beschreiben. Vielmehr solle man die Perspektive des Konflikts bzw. sozialer Kämpfe einnehmen, die auch globale Verflechtungen mit Rassismus und antikolonialem Widerstand aufdeckt. Gleichzeitig gelte es der Unterdrückung durch Kapitalismus und Kolonialismus „nicht nur mit sozialem Kampf und Revolte, sondern auch mit epistemischer und ästhetischer Innovation zu begegnen“ (ebd.).

Neben diesen Ambivalenzen gibt es noch eine weitere Herausforderung, vor der Kunst mit widerständigem Anspruch steht: die des eingangs erwähnten „Schwer-Fassenkönnens“, welche die Greifbarkeit von Kunst als sozialwissenschaftlichem Forschungsgegenstand erschwert; denn: „Der Zweck des Kunstwerks ist die Bestimmtheit des Unbestimmten.“ (Adorno 1998: 188) Bei der Analyse von künstlerischen Werken ist daher zu berücksichtigen, dass Kunsterleben ungenau und Widerstand nicht unbedingt direkt verständlich ist. Ästhetisches Erleben und die politische Aussage eines Kunstwerks treten in ein Spannungsverhältnis (Mersch 2012). Da Wahrnehmung subjektiv und von individuell prägenden Konventionen abhängig ist, ist Kunst eher indirekt politisch, indem sie den*die Betrachtende*n auf sich selbst zurückwirft und ihr*em so seine eigene reflexive Erfahrung ermöglicht (Rebentisch 2012: 29, 34). Ist es also überhaupt möglich, mit Kunst politischen Widerstand auszuüben, der allgemein wahrnehmbar und verständlich ist?

Wie man diese Frage auch beantwortet – in diesen ästhetischen Ansätzen wird Kunst *prinzipiell* ein widerständiges oder politisches Potenzial attestiert, unabhängig vom konkreten Werk. Diese verallgemeinernde Form von Widerstand ist aus ästhetischer Sicht völlig angebracht. Eine differenzierte Betrachtung der Charakteristika und Wirkung individueller Werke oder Aktionen aus einem sozialwissenschaftlichen Erkenntnisinteresse heraus lässt sie jedoch nicht zu.. Um das „ästhetische Reich des Ungefähren“, in dem politische Kunst „ihre Themen mehr [umkreist], als dass sie sie benennt oder diskursiv beleuchtet“ (Rauterberg 2015) zu verlassen, schlage ich im Folgenden fünf Dimensionen vor, anhand derer die Widerständigkeit von Kunst sozialwissenschaftlich untersucht werden kann. Die erwähnten Widersprüche und Konflikte – wie die ambivalente Rolle der Künstlerin und das Risiko der Instrumentalisierung – spielen dabei eine zentrale Rolle.

Kunst als Widerstand: fünf Dimensionen

Während eine Definition von Kunst fast unmöglich scheint, herrscht im Hinblick auf Widerstand in den Sozialwissenschaften zumindest große Uneinigkeit darüber, was genau als solcher zu bezeichnen ist. Versteht man Widerstand allgemein gefasst als oppositionelles, also als gegen etwas gerichtetes soziales Handeln (vgl. Hollander & Einwohner 2004: insbes. 538), stellt sich die Frage, auf welchen Ebenen künstlerischer Aktivismus soziales Handeln darstellt. Hierbei wird deutlich, dass nicht nur die Erscheinungsweise des Kunstwerks an sich, sondern auch die Dimension seines Schaffungsaktes und die soziale Handlungsfähigkeit seiner Produzent*innen zu berücksichtigen sind. Nur der (Selbst-)Bezeichnung aktivistischer Phänomene als „Kunst“ zu folgen reicht nicht aus, denn viele kreative Ausdrucksweisen sind nicht explizit als Kunst benannt und die Grenzen sind sowohl zwischen politisierter Ästhetik und ästhetisierter Politik (Camnitzer 2009: 63) als auch zwischen politisch-revolutionärer und künstlerisch-avantgardistischer Kunst (Bieber 2012: 85) fließend. Um meine Überlegungen nicht an der scheinbar unlösbaren Frage „Was ist Kunst?“ scheitern zu lassen, spreche ich im Folgenden allgemeiner von Formen visueller (Protest-)Medien.

Mithilfe von Ansätzen verschiedener Disziplinen diskutiere ich fünf Dimensionen bzw. Ebenen, auf denen sich die Widerständigkeit von Kunst und visuellen Medien zeigen kann: 1) die Ebene des Rechtsstatus, 2) die Ebene der produzierenden Akteur*innen, 3) die räumliche Ebene, 4) die ikonologische Ebene und 5) die Ebene der Rezeption. Die Differenzierung dieser Dimensionen ergibt sich sowohl aus den Kriterien, anhand derer Formen von Widerstand sozialwissenschaftlich unterschieden werden

können – wie ihr Verhältnis zur Gesetzesüberschreitung oder der Grad ihrer Sichtbarkeit bzw. Anerkennung durch die Adressat*innen (Hollander & Einwohner 2004: 544) – als auch durch die verschiedenen Charakteristika eines künstlerischen Akts bzw. Werks, die in der Praxis widersprüchlich sein können. Im Folgenden differenziere ich diese Eigenschaften mithilfe der Ebenen und veranschauliche sie anhand von Beispielen. Ich belasse es bei diesen fünf Dimensionen, obwohl auch andere Aspekte – wie die materielle Beschaffenheit bzw. Technik und Komposition des Werks sowie der zeitliche Kontext seiner Schaffung – auf Widerständigkeit hinweisen können. Da dies jedoch eher übergreifende Modalitäten sind (Rose 2016: 24-26), behandle ich sie hier nicht als eigenständige Dimensionen, um die Anzahl der Ebenen überschaubar zu halten.

Die Ebene des Rechtsstatus

Die bewusste Missachtung von Gesetzen kann mitunter als subversiver, politischer Akt gesehen werden (Kastner 2012). Bei der illegalen Produktion oder Platzierung von Kunst werden „als verbindlich geltende Besitz- und Machtansprüche ignoriert und in Frage gestellt“ (Bäumer 2009: 112). Künstler*innen verstoßen immer wieder gezielt gegen Gesetze und greifen auf Methoden des zivilen Ungehorsams zurück, etwa die russische Punkband „Pussy Riot“ oder die Künstlergruppe „Voina“ (russ. „Krieg“), deren Spektrum von einem gigantischen, „erigierenden“ Phallus auf einer Zugbrücke bis zu Gruppensex im Gerichtssaal reicht (Jansen & Klanten 2011: 146-151; Geilert 2013: 62). Illegal agierende Kunst stellt die bestehende soziale Rechtsordnung in Frage. Dabei reicht das Spektrum der Straftaten von Verstößen gegen das Versammlungsrecht (z. B. bei Performances), Beleidigung und Verleumdung (z. B. bei Satire) bis hin zu Sachbeschädigung und Vandalismus (z. B. bei Graffiti und Street Art).

Weiterhin gibt es Verbote, welche die (künstlerische) Darstellung bestimmter Motive betreffen. So wurde etwa der religiöse Ikonoklasmus – in Form des Bilderverbots im Christentum oder im Islam – in die entsprechenden weltlichen Rechtssysteme eingeschrieben (Badde 2012). Insbesondere gilt dies unter den Bedingungen von Zensur und begrenzter Meinungsfreiheit, wenn die Aussage des Werks den Vorstellungen der Herrschenden zuwiderläuft. Unter diesen Bedingungen müssen Künstler*innen ihre Ausdrucksweise durch doppeldeutige „Codes“ oder durch die Annahme international anerkannter avantgardistischer Standards „tarnen“ (Camnitzer 2009: 69). Einige Autor*innen gehen dabei so weit zu sagen, Kunst in einer Demokratie sei per se weniger politisch als in einer

Diktatur (Jansen & Klanten 2011: 7), da die Produktionsbedingungen in autokratischen Systemen schwieriger seien bzw. sich die*der Künstler*in mit der Entscheidung für seine*ihre Tätigkeit generell einer größeren Gefahr aussetze (Grasskamp 1995).

Da ich Widerstand hier aber weder kriminalistisch verengen noch den politische Charakter von unautorisierter Visualität überbewerten will, müssen noch andere Ebenen als die des Rechtsstatus betrachtet werden.

Die räumliche Ebene

Wer Kunst platziert, „beansprucht ein Stück Raum für sich, auf dem er sich äußern kann“ (Bäumer 2009: 112). Aktivist*innen nehmen Raum ein, indem sie bei Demonstrationen oder anderen Protestaktionen die Straße als öffentlichen Raum temporär und expressiv besetzen und sich mithilfe kreativer visueller Mittel wie Plakaten oder Kostümen sichtbar machen (Fahlenbrach 2002: 193; 2009: 98). Straßen werden hierbei als Protesträume für performative Interaktionsrituale genutzt (Fahlenbrach 2002: 105). Kunst verlässt die Galerie und das Museum und richtet sich nicht länger nur an ein elitäres Mittelklasse-Publikum (Camnitzer 2009: 63f).

Um Aufmerksamkeit zu erregen, können Kunstaktionen – ob primär künstlerisch oder aktivistisch motiviert – auch gezielt anderen öffentlichen oder privaten Raum einnehmen, der einen bestimmten politischen Symbolcharakter besitzt (Worth 2013: 61). Das reicht vom Bekleben oder Bemalen von politisch relevanten Gebäuden bis zu Performances oder Installationen an politischen Symbolorten, wie jüngst die Verankerung von „Rettungsplattformen“ für gekenterte Geflüchtete auf dem Mittelmeer durch das Zentrum für Politische Schönheit⁴. Ein anderes Beispiel ist die *Occupy-Bewegung*, die bei ihrem kapitalismuskritischen Protest mithilfe von kreativen und artistischen Ausdrucksformen (Mitchell 2012; Hristova 2014) symbolische Orte wie das New Yorker Finanzzentrum besetzte, aber auch zentrale Plätze in vielen Großstädten des Globalen Südens wie in Buenos Aires, Porto Alegre oder Santiago de Chile.⁵

Die Besetzung öffentlichen Raumes ist eine klassische Taktik der Künstler*innen- und Intellektuellengruppe der „Situationistischen Internationale“, die in den Pariser Studierendenprotesten von 1968 die dadaistische Tradition mit politischem Widerstand verband (Worth 2013: 39f). Doch auch

4 <http://www1.wdr.de/kultur/kunst/kuenstlerkollektiv-rettungsplattform-aktion-100.html>, letzter Aufruf: 1.5.2016.

5 <http://newamericamedia.org/2011/10/occupy-wall-street-draws-collective-yawn-in-latin-america.php>, letzter Aufruf: 1.5.2016.

anderswo wurde die Taktik angewandt: T.V. Reed (2005) untersucht u.a. Wandbilder der *Chicano-Bewegung* – der in den USA lebenden und häufig diskriminierten Mexikaner*innen und ihrer Nachfahren – als Beispiel für künstlerischen Aktivismus. Die Wandbilder sieht er als Schlüsselinstrumente der Bewegung an, deren Anbringungsorte meist politischen Symbolcharakter besitzen (ebd.: 107). Eines der ersten Chicano-Wandbilder in Kalifornien wurde 1968 am „El Teatro Campesino“ in San Juan Bautista angebracht. Das Theater diente als Spielstätte einer Gruppe von Landarbeiter*innen, die als Teil einer Gewerkschaftsbewegung den Beginn der Chicano-Bewegung markierten (ebd.: 107f). Die Motive der Wandbilder – hier die Huldigung des *indigenismo* mithilfe von Ikonen der Mexikanischen Revolution – und die Wahl ihrer Anbringungsorte hängen oft eng zusammen (ebd.: 117).

Da künstlerischer Aktivismus oft im städtischen Kontext stattfindet, dient auch die Stadt an sich als räumlich-sozialer bzw. politischer Bezugsrahmen von Widerstand. Die ambivalente Rolle von Kunst in den politischen Hierarchien und Ökonomien des sozialen Feldes Stadt wird insbesondere bei ihrer werbestrategischen Instrumentalisierung deutlich, bei der sie zur Konstruktion von symbolischen Differenzen von Städten als konkurrierende Marken beiträgt (Schütz 2013: 36f, 42). Dafür wird Kunst gebraucht, „die für unternehmerische Innovation, soziale Kohäsion, für Stadtmarketing und tausend andere Aspekte des kulturellen Kapitalismus von Nutzen sein [kann]“ (Steyerl 2010).

Eine direkte Wiederaneignung von kommerziellen Werbeflächen hingegen gehört zum Repertoire der Chicano-Bewegung, die Wandbilder nicht auf Häuserwänden, sondern auch auf großflächigen Reklametafeln anbrachte, um *Aztlán* – der Legende nach die ursprüngliche Heimat der Azteken, die sich über weite Teile des Südwestens der heutigen USA erstreckt – nicht nur als mythische (diskursive) Erinnerung, sondern als (materiell) befreite Zone zurück gewinnen (Reed 2005: 123).

Der räumliche Aspekt kann sich durch die Reproduktion von aktivistischer Kunst in den Massenmedien und insbesondere über das Internet von der lokalen auf die globale Ebene ausweiten, wenn auch dann nicht materiell, sondern eher diskursiv.

Die Ebene der produzierenden Akteur*innen

Kunst dient als Sprachrohr ihrer Produzentin und verleiht ihr eine gewisse Macht, sich mitteilen zu können. Allerdings zeichnen sich die produzierenden Akteure – ob nun Künstler*innen oder Aktivist*innen – durch unterschiedliche Sprecher*innenpositionen in der gesellschaftlichen Struktur aus;

also, mit Foucault (1972: 50-52) gesprochen, durch eine bestimmte soziale Autorität, die von Ressourcen, Zugängen und Macht gekennzeichnet ist.

Visuelle Ausdrucksmittel können als Sprachrohr der Zivilgesellschaft dienen, um auf gesellschaftliche oder politische Missstände hinzuweisen. Auch können sie potenziell marginalisierten, anonymen und unsichtbaren gesellschaftlichen Personen(-gruppen) dienen, die gegen soziale, politische oder ökonomische Ungleichheiten und Repression aufbegehren (Fahlenbrach u.a. 2014a: 210). Insbesondere die *Critical Visual Theory*, welche die Nutzung visueller Medien durch Protestbewegungen herrschaftskritisch betrachtet (s. u.a. Fahlenbrach u.a. 2014a: 210; 2014b; Stoeckel & Lindgren 2014), hat den Anspruch, auch die visuellen Narrative von anonymen und unsichtbaren Aktivist*innen zu untersuchen. Demnach können das Visuelle und insbesondere Kunst als widerständig angesehen werden, wenn sie solchen zivilgesellschaftlichen, anonymen und unsichtbaren gesellschaftlichen Akteuren eine Ausdrucksform bieten, die keinen oder nur eingeschränkten Zugang über andere Kanäle der politischen Partizipation besitzen – und können somit emanzipatorisch wirken.

Ob sich dieses Potenzial für marginalisierte Personen(-gruppen) auch auf Subalterne beziehen kann, hängt davon ab, inwiefern man Gayatri Chakravorty Spivaks (1988) Verständnis folgt, welches die Fähigkeit subalterner Subjekte zur (visuellen) Artikulation und Selbstrepräsentation – jenseits der Repräsentation durch das Medium Künstler*in oder Aktivist*in – per definitionem ausschließt.

Als Beispiel dafür, wie marginalisierte Personengruppen sich selbst artikulieren, dient erneut die Wandbild-Bewegung der Chicanos. Nach einer männlich dominierten Anfangszeit wurden Mitte der 1970er Jahre die (weiblichen) Chicanas stark sichtbar und machten zudem auch feministische Positionen stark (Reed 2005: 120).

Will man die Widerständigkeit eines Kunstwerks anhand der gesellschaftlichen (Macht-)Position des produzierenden Akteurs im Verhältnis zu der dominanten, übergeordneten (Herrschafts-)Struktur ausmachen, ergeben sich allerdings einige Herausforderungen. Die positionale Machtstellung kann je nach räumlichem, zeitlichem oder sozialem Kontext variieren. Der Künstler Ai Wei Wei zum Beispiel ist in seinem Geburtsland China unterdrückter Oppositioneller und verfolgter Dissident, in der internationalen Kunst- und Menschenrechtsszene wird er jedoch als einflussreicher „Artivist“ gefeiert (Jansen & Klanten 2011: 160-163).⁶

Dieses ambivalente Verhältnis des*r Künstlers*in wird maßgeblich von der Warenförmigkeit der Kunst beeinflusst, die es für sie nötig macht, Geld

6 <http://www.nzz.ch/die-kunst-des-grenzgaengertums-1.10171822>, letzter Aufruf: 1.5.2016.

von Auftraggeber*innen annehmen zu müssen, um den Lebensunterhalt zu verdienen. Die Wandmalaktionen der Chicano-Bewegung waren von der mexikanischen *Muralismo*-Tradition inspiriert, zu deren bedeutendsten, aber auch umstrittensten Vertretern Diego Rivera zählte. Schon in den 1920er Jahren wurde er für seine kommunistischen Wandbilder in mexikanischen Regierungsgebäuden vom Kultusministerium, aber auch in US-amerikanischen Städten von Unternehmern bezahlt (Lee 1999):

„Dass nicht jede Äußerung an den Wänden des öffentlichen Raums diesen erst als emanzipatorisch konstituiert oder subversiv in ihn interveniert, lässt sich gerade in Mexiko zeigen, wo die politische Wandmalerei (Muralismus) durchaus staatstragende und tourismusanziehende, also wenig unterwandernde Funktionen erfüllt (hat). Dennoch zeugen auch diese bemalten Wände von der Geschichte der Involviertheit künstlerischer Praktiken in jene sozialen Bewegungen.“ (Kastner 2012: 39)

Staatstragende Kunst erfüllte in verschiedenen historischen Epochen eine repräsentative Aufgabe. Während in der höfischen Gesellschaft der „Hofmaler“ die Aufgabe hatte, die Macht des Fürsten durch herrschaftliche Ikonografie erstrahlen zu lassen, bestehen heute oft losere Arbeitsverhältnisse in Form von punktuellen oder regelmäßigeren Auftragsarbeiten. Eine herrschaftliche Nutzung von Kunst wird zwar offensichtlich, wenn sie eindeutig und im großen Stil für politische Propaganda instrumentalisiert wird. Doch wenn Künstler*innen punktuell Aufträge für politische oder wirtschaftliche Machttakteure ausführen, stellt sich die Frage, ob nun ihre Stellung oder die des Auftraggebers für eine Charakterisierung von Kunst als Widerstand ausschlaggebend ist – oder eben doch ein ganz anderes Kriterium.

Die ikonologische Ebene

Auch wenn je nach betrachteter Ebene schon die pure Existenz eines visuellen Mediums politisch sein kann – durch seine Produzent*innen, seinen Ort, seinen Rechtsstatus oder eben nach Auffassung der Ästhetik – wird seine Botschaft doch oft erst durch seinen Inhalt transportiert, also dadurch was es darstellt und *wie* es dies tut.

Nicht nur, aber auch auf dieser inhaltlichen Ebene kann eine neue, sich gegen künstlerische Konventionen auflehrende Art der Darstellung – technisch, kompositorisch, farblich etc. – widerständig sein, wobei kunsthistorische Strömungen wie der Dadaismus gar direkt die gesellschaftlichen und politischen Verhältnisse angriffen (Weiss 1981b: 57).

Nach Weiss beruht die Widerständigkeit der Kunst darin, die Ausdrucksfähigkeit zu erhalten und den „Angreifer“ erkennbar zu machen.

Das adressierte Publikum kann nur durch die „praktisch-symbolische Konturierung des Gegners, als Gegenstigmatisierung des Herrschenden“ (Paris 1998: 73; s. auch Stanisavljevic 2016: 133-135) mobilisiert werden. Aktivistische Kunst macht daher oft auf Amtsmissbrauch wie Korruption oder auf unverhältnismäßige staatliche Gewaltanwendung, z. B. durch die Polizei aufmerksam. Zu den zahlreichen Fotos, Videos und Memes etwa, die während der Proteste im Istanbuler Gezipark entstanden und transnational in sozialen Netzwerken geteilt wurden, legen Rodrigo Ferrada Stoeckel und Simon Lindgren dar:

„All diese alternativen, unzensierten Bilder dienen als individuelle Symbole, als starke, affektive und sichtbare Beweise für institutionellen Machtmissbrauch – exzessive Polizeigewalt, systematische Medienzensur etc. – und tragen zur Herbeiführung eines potenziellen ‘Wendepunkts’ oder einer breiteren öffentlichen Gegenreaktion bei.“ (Stoeckel & Lindgren 2014: 255; eigene Übersetzung)

Ein anderes Beispiel ist der „Blaue BH“, der daran erinnert, dass während der Proteste gegen das ägyptische Regime im Dezember 2011 in Kairo eine Protestierende von Polizisten verprügelt wurde (wobei sich ihr blauer BH entblößte). Nicht nur das Video der Tat, sondern auch ein entsprechendes (Standbild-)Foto und zahlreiche künstlerische Rekontextualisierungen, wurden im Internet und in Kairos Straßen ge- bzw. verteilt, um auf Polizeigewalt aufmerksam zu machen und feministische Stimmen des Protests zu stärken.⁷

Bei der Darstellung einer als illegitim empfundenen Machtausübung greift visuelle Protestkommunikation häufig – bewusst strategisch oder nicht – auf Aggressor-Opfer- bzw. Freund-Feind-Schemata (Fahlenbrach 2002: 105; Bachmann-Medick 2008: 12) bzw. besonders schockierende Bilder (McLaren 2013) und Ungerechtigkeitssymbole zurück. So wurden das Foto des von Polizisten getöteten ägyptischen Bloggers Khaled Said, das seine tödlichen Verletzungen sehr grafisch darstellt, und seine diversen künstlerischen Reproduktionen zum Symbol der unverhältnismäßigen Polizeigewalt während der „Arabellion“ (Olesen 2013).

Solch stark emotional wirkender, sprachübergreifender visueller Symbolik wird eine besondere Mobilisierungskraft zugesprochen (Doerr u.a. 2013: xiii; Fahlenbrach u.a. 2014a: 206; Bogerts 2015); nicht zuletzt, weil visuelle Symbole durch ihre semiotische Offenheit diverse Interpretationen zulassen und vereinen können (Della Porta 2013: 142). Gleichzeitig ist das Visuelle in der subjektiven Wahrnehmungslogik der Rezipierenden kontextabhängig und multireferenziell (Fahlenbrach 2002: 146) und damit keineswegs universell

7 <https://willyloman.wordpress.com/2011/12/19/blue-bra-girl-video-a-remarkable-story-of-horror-and-heroism/>, letzter Aufruf: 2.5.2016.

lesbar – was wiederum an ästhetische Positionen anschließt. Dieser Vorteil gegenüber anderen Mobilisierungsformen macht die Kunst nicht nur für Aktivist*innen, sondern auch für mächtige Akteure reizvoll; ob sie nun ihr Handeln entsprechend oder entgegen ihrer positionalen Machtstellung im Zeichen der Herrschaft oder der Revolution sehen.

Aktivistische Ikonologie bedient sich häufig auch humoristischer bzw. satirischer Elemente, um zu mobilisieren (vgl. Stoeckel & Lindgren 2014). Eine subversiv-komische, oft visuell transportierte Praxis ist die in der postkolonialen Literatur behandelte Mimikry, die koloniale Herrschaftsdiskurse und -praktiken imitiert, variiert bzw. rekontextualisiert und dadurch verspottet (Bhabha 1994). Damit stellt sie die kulturelle Überlegenheit der Herrschenden – oft geäußert durch (rassistische oder orientalistische) Stereotype und (visuelles) *Otherting* (Nayar 2015: 87; Castro Varela & Dhawan 2015: 227) – in Frage (vgl. Bhabha 1994: 85ff).

Ausgangspunkt für die widerständige Wirkung nicht nur der sozialen Praxis an sich, sondern auch ihrer Ästhetik bzw. Ikonologie ist die Annahme, dass eine dominante, herrschaftliche Visualität existiert, gegen die es zu widerstehen gilt. Dieser „inhaltliche“ Aspekt ist nicht wie andere Ebenen eines visuellen Mediums performativ oder materiell, sondern v. a. diskursiv. Nicht nur linguistische Zeichen, sondern auch visuelle Zeichen wie Bilder sind Teil eines gesellschaftlichen Diskurses (Rose 2016: 188), den die *Visual Culture Studies* untersuchen:

„Bildlichkeit gilt als Repräsentation und Vollzug von hegemonialen Diskursen, die eine spezifische Sichtweise auf die Welt nahelegen. In Anlehnung an Foucault fokussiert Visual Culture sowohl auf das, was durch soziales Handeln sichtbar gemacht wird, als auch darauf, wie es durch das visuelle Regime inszeniert wird und welche Begehrlichkeiten, Machtwirkungen und Stereotypen hinsichtlich Politik, Milieu, Identität, Geschlecht, Sexualität, Ethnizität und (Post-)Kolonialismus damit realisiert werden...“ (Meier 2014: 431f)

Donna Haraway (1991) geht davon aus, dass eine dominante Visualität bestimmte Vorstellungen von sozialen Differenzen produziert, die Hierarchien von Klassen, Rassen und Geschlechtern herstellen, während sie gleichzeitig eine natürliche Universalität vorgeben. Da die Fähigkeit Bilder zu produzieren meist in den Händen der Mächtigen liege, sei diese Visualität eng mit der Unterdrückung durch Militarismus, Kapitalismus, Kolonialismus und Patriarchalismus verknüpft (Haraway 1991: 189ff). Das sieht auch Nicholas Mirzoeff (2011) so: Er geht davon aus, dass die dominante Visualität als Herrschaftstechnik fungiert, indem sie soziale Subjekte klassifiziert bzw. segregiert und diese Praxis schließlich ästhetisiert, um sie selbstverständlich und „natürlich“ erscheinen zu lassen. Der Unterordnung unter die autoritäre

Visualität stellt sich jedoch eine „Gegenvisualität“ entgegen, die Mirzoeff als herrschaftskritische, demokratisierende und antiautokratische Praxis beschreibt. Sie will soziale Subjekte dazu anstoßen und befähigen, in Frage zu stellen, ob die von der dominanten Seite vorgegebenen Deutungen von Gesellschaft, Geschichte und Konflikten wirklich der Realität entsprechen – bzw. ob die dargestellten Repräsentationen wirklich so „normal“ sind, wie sie erscheinen. Das „Recht des Blicks“ („The Right to Look“) schließt dabei aber nicht nur das Recht, die Realität zu sehen ein, sondern auch das Recht, gesehen und angemessen repräsentiert zu werden. Eine „Gegenvisualität“ stellt also nicht nur die Gesetze der dominanten Ordnung, sondern auch ihre Ästhetik – als Machtinstrument – in Frage (Mirzoeff 2011: 24ff).

Während die hegemoniale Visualität also diskursiv dominiert, besitzt die widerständige Visualität den Anspruch, dominante Diskurse aufzubrechen und „Gegeninformationen“ (Camnitzer 2009: 64) bzw. „Gegennarrative“ oder „Gegenbilder“ zu entwerfen (Doerr u.a. 2013: xvi; Fahlenbrach u.a. 2014a: 205; Stoeckel & Lindgren 2014: 247, 255ff, 260). Dabei nutzen Aktivist*innen wie bei der Mimikry oft konventionelle, dominante Symbole, Narrative und Diskurse, um diese durch Reversion und Rekontextualisierung subversiv zu unterlaufen (Fahlenbrach u.a. 2014a: 207).

Der peruanische Künstler Fernando Bryce beispielsweise erzählt in seinen Zeichenserien die Geschichte der Nord-Süd-Machbeziehungen neu, wobei er insbesondere die Ära des Kolonialismus und Imperialismus sowie der US-amerikanischen Hegemonie untersucht. Die eurozentrisch-ideologischen Narrative der deutschen Kolonialgeschichte enttarnt er in seinem Werk „Südsee“ (2007), das auf 89 Zeichnungen die rassistische Repräsentation von „Eingeborenen“ aus Papua-Neuguinea zeigt (Jansen & Klanten 2011: 274f). Mirzoeff selbst erläutert seinen Ansatz u.a. anhand eines anonymen Gemäldes des haitianischen Revolutionshelden Toussaint L'Ouverture, das ihn zu Pferd, in einer ähnlichen Pose wie Napoleon Bonaparte auf seinem berühmten Reiterportrait, zeigt (Mirzoeff 2011: 42, 108). Wenn durch die rassistische Differenzproduktion anhand der Markierung „Hautfarbe“ das Visuelle als Schlüsselement kolonialer Herrschaft gesehen werden kann (Bhabha 1994: 76), ist die heldenhafte Darstellung des Anführers der erfolgreichen haitianischen Sklavenrevolte als widerständige Visualität des antikolonialen Befreiungskampfes zu sehen.

Das Motiv des „Helden“ bzw. der Freiheitsikonen findet sich häufig in widerständiger Ikonologie. So untersucht Jens Kastner (2012) den Aufstand im mexikanischen Oaxaca 2006/2007 und die Selbstorganisation indigener Bevölkerungsgruppen, deren Mobilisierung und Proteste gegen den korruptionsverdächtigen Gouverneur mit massiver staatlicher Repression und

Gewalt begegnet wurde. Neben zahlreichen anderen Wand- und Schablonenbildern, verbreitete das Kunstkollektiv „Arte Jaguar“ das Portrait des mexikanischen Revolutionshelden Emiliano Zapata an Oaxacas Häuserwänden⁸:

„Das Zapata-Portrait von Arte Jaguar steht immer in einem direkten Aneignungsprozess: Der Revolutionsheld Emiliano Zapata gehört zum festen Inventar der staatlichen Revolutions-Folklore, ziert Rivera-Murales wie T-Shirts und andere Tourismus-Merchandise-Artikel und taucht dennoch in vielen gegenwärtigen sozialen Kämpfen als Ikone auf.“ (ebd.: 46f)

Hier deutet sich an, dass Darstellungen von Symbolfiguren des Widerstands häufig aktivistisch genutzt werden, obwohl sie mittlerweile ebenso „Opfer“ der Kommerzialisierung einer subversiven Ästhetik geworden sind. Reproduzieren widerständig angelegte Bilder also auch Herrschaftspraktiken, wenn sie z. B. Widerstandsikonen darstellen, die entweder später Teil des Herrschaftsapparates wurden oder durch kommerzielle, populärkulturelle Reproduktion ihren subversiven Charakter eingebüßt zu haben scheinen?

Die Rezeptionsebene

Widerstand entfaltet erst eine breitere gesellschaftliche Wirkung, wenn er wahrgenommen wird. Aktivist*innen können sich an verschiedene Zielgruppen wenden, wobei ihre visuellen Ausdrucksmittel sowohl der Kommunikation ihrer Ziele nach außen als auch ihrer kollektiven Selbstvergewisserung und Identitätsbildung nach innen dienen können (Fahlenbrach 2002). Der Erfolg von Aktivismus wird häufig anhand seiner Mobilisierungswirkung bewertet (s. Taylor & van Dyke 2004: 278f). Hier könnte es einerseits schon als widerständige Wirkung gesehen werden, wenn die eigene Anhänger*innenschaft oder sogar die breitere Öffentlichkeit auf ein Problem aufmerksam gemacht und ein kritisch-politisches Bewusstsein geschaffen wird; oder andererseits erst, wenn es gelingt, weitere Menschen zum Tätigwerden zu aktivieren.⁹ Die Öffentlichkeit und die Massenmedien dienen als wesentliche Resonanzfläche von Protestbewegungen, wobei durch die massenmediale Reproduktion und Re-Inszenierung von Protestaktionen die emotionale Wirkung visueller

8 Zur künstlerischen Mobilisierung durch die zapatistische Freiheitsbewegung, die ab 1994 im benachbarten mexikanischen Bundesstaat Chiapas agierte, s. u.a. <https://awestruckwanderer.wordpress.com/2014/03/23/the-roots-and-fruits-of-rebellion-remarks-on-the-zapatistas-of-mexico-and-their-clash-against-free-trade-capitalism-article-by-e-c-moraes/>, letzter Aufruf: 2.5.2016.

9 Zur triadischen Kommunikationsstruktur von Protest, der sowohl Anhänger*innenschaft als auch Machtinstanz und Publikum erreichen will, s. Rucht 2015: 284 und Stanisavljevic 2016: 133-139.

Protestcodes potenziert (Fahlenbrach 2002: 120) wird. Über die Resonanz in den Massenmedien, v. a. im Internet, entscheidet sich auch, ob Widerstand über die lokale Ebene hinaus wahrgenommen und auf der nationalen, regionalen oder sogar transnationalen Ebene medial rezipiert wird. Beispielsweise werden die zahlreichen kritischen Kunstaktionen an der israelischen Sperranlage um das Westjordanland als Fall dafür angesehen, wie künstlerischer Aktivismus nicht nur lokal, sondern transnational auf die Lage der palästinensischen Bevölkerung aufmerksam machen kann (Perry 2013: 73; Bogerts 2016: 517).

Die Reaktionen auf künstlerischen Aktivismus bzw. aktivistische Kunst können aber nicht nur sozial oder medial, sondern auch direkt politisch sein. Erfolgreicher Widerstand wäre es dann, wenn z. B. politische Entscheidungsträger*innen ein Problem anerkennen und – bestenfalls – den aktivistischen Forderungen entsprechen. Aber auch, wenn politische Reaktionen in Form von Repression auftreten, wie Zensur, Zerstörung, Überwachung oder Strafverfolgung der Künstler*innen bzw. beteiligten Akteure – Visuelles also von den Machthabenden als gefährlich angesehen wird und sie sich zur Reaktion gezwungen fühlen – weist dies auf die Widerständigkeit eines Werkes hin. Darüber, ob auch nicht als Widerstand intendiertes Handeln als solcher gesehen werden kann (vgl. Bhabha 1994: 102; Castro Varela & Dhawan 2015: 244), herrscht indes Uneinigkeit (Hollander & Einwohner 2004: 544).

Als Beispiel für politische Repression dient hier wieder die Punkband „Pussy Riot“, deren Mitglieder nach ihrem „Punk Prayer“ 2012 in Moskau medienwirksam festgenommen und verurteilt wurden. Durch diese repressive Reaktion gewann die Aktion an öffentlicher Legitimität, da die Machthabenden genauso „tyrannisch“ und „undemokratisch“ reagierten, wie es die Künstlerinnen angeprangert hatten (Stanisavljevic 2016: 138). Ebenfalls beispielhaft sind hier die Verfolgung der Künstler*innen, die während der ägyptischen Proteste ab 2011 die Kairoer Mohamed-Mahmud-Straße mit regimekritischen Wandbildern bemalten, sowie die Übermalung ihrer Bilder durch Regimeanhänger und staatliche Reinigungskräfte (Abaza 2012: 4). Die Wandbilder und Schablonen auf der Straße nahe des Tahrir-Platzes sieht Mona Abaza als zentralen Erinnerungsraum für die Opfer der gewaltsamen Auseinandersetzungen und als Auslöser einer neuen visuellen Kultur an, die Bewusstsein für das politische Potenzial der Straße und des öffentlichen Raumes erzeugt (ebd.: 125, 131).

Mächtige Akteure können aber auch in umgekehrter Weise reagieren: Sie können, obwohl das Kunstwerk widerständig „gemeint“ war, diese Kritik kooptieren, indem sie es beispielsweise kaufen oder anderweitig in ihr Marketing mit einbeziehen:

„Künstler stilisierten sich schon immer gerne zu Rebellen, und Galeristen nutzten das Etikett zur Vermarktung, weil auch Sammler sich einen Hauch von revolutionärem Schick ins Wohnzimmer hängen wollten. Jeder Unternehmer brüstet sich gerne mit besonders provokanten Werken, mit denen er auch gleich viel risikobereiter und energischer wirkt. Und so verkommt der revolutionäre Habitus dann oft auch zu einem Marketingtrick – denn je subversiver sich ein Künstler gibt und je mehr er die Kunst-Bourgeoisie beschimpft, desto inniger wird er von ihr geliebt.“ (Bieber 2012: 90)

Dieses Oszillieren zwischen Subversion und Kommerzialisierung hängt nicht nur mit der ambivalenten Rolle der Künstlerin, sondern auch mit der Tendenz in kapitalistischen Systemen zusammen, sowohl Kritik (Boltanski & Chiapello 1999: 575) als auch die „Ästhetik der Revolution“ (Bieber 2012: 84) zu inkorporieren. Mächtige Akteure können so Glaubwürdigkeit, *street credibility*, erwerben und sich für kritische Konsument*innen oder Wähler*innen wieder zugänglich machen.

Aktivistische Kunst und künstlerischer Aktivismus ist im Spannungsfeld zwischen Widerstand und Herrschaft den Gefahren zahlreicher solcher „Fallen“ ausgesetzt (Rauterberg 2015). Neben den Fallen der Vereinfachung, der Bevormundung, der Medialisierung und der Kompensation betont Hanno Rauterberg vor allem die Falle der „Freiheit“, die die hier diskutierten Ebenen vereint:

„In libertären Gesellschaften ist die kritische Kunst längst zu einem Statussymbol der Mächtigen und Reichen geworden. Egal, wie erschreckend oder obszön ein Werk auch sei, es wird dafür genutzt, die Souveränität und Aufgeklärtheit derjenigen zu demonstrieren, die sich mit ihm umgeben. Es gehört regelrecht zur Stellenbeschreibung des guten Gegenwartskünstlers: aufmüppig zu sein, anklagend, widerborstig.“ (ebd.)

Ob man dem nun zustimmt oder nicht: Nicht nur die Managerelite kapitalistischer Konzerne (Boltanski & Chiapello 1999; Steyerl 2010), sondern auch Künstler*innen und Aktivist*innen werden immer kreativer, um sich nicht vereinnahmen zu lassen – ein Unterfangen, das angesichts des aufgezeigten Spannungsfelds herausfordernd erscheint.

Fazit: Kunst zwischen Widerstand und Herrschaft – und als Ausdruck von Konflikt

Dieser Artikel beschäftigte sich mit der Frage, unter welchen Bedingungen Kunst als Widerstand begriffen werden kann und welche Ambivalenzen und Konflikte damit verbunden sind. Dafür betrachtete ich zunächst Ansätze aus der Ästhetik, die Kunst oft als per se widerständig oder politisch ansehen, da

sie sich gesellschaftlichen Hierarchien entgegenstelle, die Ausdrucks- und Repräsentationsfähigkeit sozialer Akteure erhalte und ihre Kämpfe sichtbar mache. Daraus ließen sich zwar Hinweise auf Ambivalenzen politischer Kunst und eine konfliktive Perspektive, aber – beruhend auf ihrer „Unbestimmtheit“ – kein Anspruch auf eine differenzierte Analyse anhand von Kriterien ableiten. Daher differenzierte ich anschließend, unter Einbezug von Ansätzen aus der Protest- und Bewegungsforschung sowie den *Visual Culture Studies*, fünf Dimensionen von Kunst bzw. visuellen Medien, anhand derer ich ihre potenzielle Widerständigkeit diskutierte. Dabei zeigte sich, dass es durch das dialektische Verhältnis von Widerstand und Herrschaft kaum möglich ist, Kunst eindeutig als Widerstand zu identifizieren und die zahlreichen Widersprüche und Ambivalenzen zu ignorieren, die sich zwischen den verschiedenen Dimensionen eines Kunstwerks bzw. -akts ergeben. Der Beitrag illustrierte, dass Widerstand nicht eindimensional gesehen werden kann und dass es nötig ist, genauer hinzuschauen und zu differenzieren, inwiefern sich Widerstand – und Herrschaft – auf einer rechtlichen, einer räumlichen, einer ikonologischen und einer Produktions- sowie Rezeptionsebene zeigen kann. Gleichzeitig wurde dabei auch deutlich, dass selbst auf ein und derselben Ebene Widersprüche auftreten können – und Widerständige wohl häufig mit gewissen Ambivalenzen „leben müssen“. Ob Kunst also widerständig ist, hängt wohl – auch im konkreten Fall – von der Gewichtung der einzelnen Ebenen ab.

Beim Zusammentreffen von künstlerischen und aktivistischen Praktiken gehört heute der „Trend modischer Grenzüberschreitungen [...] zum gewohnt gewordenen Arsenal aggressiver Öffentlichkeitsarbeit und Selbstinszenierung“ (Raunig 2005: 239-249). Doch auch wenn der ambivalente Charakter politischer Kunst nicht vernachlässigt werden darf, sollte sie weder unter Generalverdacht stehen, eher Herrschafts- als Widerstandspraxis zu sein, noch sollte darüber ihr aktivistisches Potenzial für die Zivilgesellschaft und die Sichtbarmachung sozialer Kämpfe verkannt werden. Ebenso wie das Risiko der neoliberalen Verwertungslogik, politische Kunst zu depolitisieren, besteht nämlich auch das Risiko der politischen Lähmung, wenn angesichts der zahlreichen potenziellen Widersprüche zu viele Zweifel an der Angemessenheit politischen Tätigwerdens aufkommen. Dabei zählt nicht „der eine große Bruch hin zu einer neuen Welt“, sondern es braucht „vielfältige Versuche [...] gegenwärtiges Revolutionär-Werden zu aktualisieren“ (Raunig 2005: 249) – also viele kleine Störungen und Widerstände, die mit ihren Ambivalenzen leben können. Schließlich besitzen sowohl Kunst als auch Aktivismus, über ihr Zusammenwirken hinaus, einen hohen Eigenwert, der nicht anhand von wissenschaftlichen Kriterien gemessen werden kann und „entzaubert“ werden sollte.

Literatur

- Abaza, Mona (2012): „Walls, Segregating Downtown Cairo and the Mohammed Mahmud Street Graffiti“. In: *Theory, Culture & Society*. <http://tcs.sagepub.com/content/30/1/122.full.pdf+html>, letzter Aufruf: 6.4.2016.
- Adorno, Theodor W. (1998): *Ästhetische Theorie*. 14. Aufl. Frankfurt a.M.
- Bachmann-Medick, Doris (2008): „Gegen Worte – Was heißt ‘Iconic/Visual Turn’?“ In: *Gegenworte*, Heft 20/2008, S. 10-14.
- Badde, Klaus (2012): „Nicht nur Islam – auch Christen können Bildersturm“. In: *Die Welt Online*, 24.11.2012, <http://www.welt.de/kultur/history/article111382043/Nicht-nur-Islam-auch-Christen-koennen-Bildersturm.html>, letzter Aufruf: 22.4.2016.
- Bäumer, Tobias (2009): „Zeichen setzen! PS: Graffiti sind Krieg“. In: Schöneberger, Klaus, & Ove Sutte (Hg.): *Kommt herunter, reißt euch ein... eine kleine Geschichte der Protestformen sozialer Bewegungen*. Berlin, S. 108-129.
- Bhabha, Homi (1994): *The Location of Culture*. London.
- Bieber, Alain (2012): „Gesellschaftliche Utopien. Oder: Wie politisch ist die Kunst? Ein Essay“. In: Besand, Anja (2012) (Hg.): *Politik trifft Kunst. Zum Verhältnis von politischer und kultureller Bildung*. Bonn, S. 83-93.
- Benjamin, Walter (1980 [1935/36]): *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (Dritte Fassung). Frankfurt a.M.
- Bogerts, Lisa (2015): „Bilder und Emotionen in der Sozialen Bewegungsforschung“. In: Korte, Karl-Rudolf (Hg.): *Emotionen und Politik. Begründungen, Konzeptionen und Praxisfelder einer politikwissenschaftlichen Emotionsforschung*. Baden-Baden, S. 225-246.
- Bogerts, Lisa (2016): „Die Responsibility to Protest: Street Art als ‘Waffe’ des Widerstands?“. In: *Zeitschrift für Außen- und Sicherheitspolitik*, Bd. 9, Nr. 4, S. 503-529, <https://doi.org/10.1007/s12399-016-0592-y>.
- Boltanski, Luc, & Ève Chiapello (1999): *Le nouvel Éprit du Capitalisme*. Paris.
- Camnitzer, Luis (2009): „Art and Politics: The Aesthetics of Resistance“. In: Weiss, Rachel, & Luis Camnitzer (Hg.): *On Art, Artists, Latin America, and Other Utopias*. Austin, US-TX, S. 63-75.
- Castro Varela, Maria do Mar, & Nikita Dhawan (2015): *Postkoloniale Theorie. Eine kritische Einführung*, 2. Aufl., Bielefeld, <https://doi.org/10.14361/9783839411483>.
- Daase, Christopher, & Nicole Deitelhoff (2014): *Zur Rekonstruktion globaler Herrschaft aus dem Widerstand*. Internationale Dissidenz Working Paper 1/2014, Frankfurt a.M.
- Daase, Christopher, & Nicole Deitelhoff (2015): „Jenseits der Anarchie: Widerstand und Herrschaft im internationalen System“. In: *Politische Vierteljahresschrift*, Bd. 56, Nr. 2, S. 299-318, <https://doi.org/10.5771/0032-3470-2015-2-299>.
- Della Porta, Donatella (2013): „What We Can Do With Visual Analysis in Social Movement Studies. Some (Self) Reflections“. In: Doerr u.a. 2013, S. 137-144.
- Doerr, Nicole; Alice Mattoni & Simon Teune (2013) (Hg.): *Advances in the Visual Analysis of Social Movements*. Bingley.
- Fahlenbrach, Kathrin (2002): *Protestinszenierungen. Visuelle Kommunikation und kollektive Identitäten in Protestbewegungen*. Wiesbaden.
- Fahlenbrach, Kathrin (2009): „Protest-Räume – Medien-Räume. Zur rituellen Topologie der Straße als Protest-Raum“. In: Geschke, Sandra Maria (Hg.): *Straße als kultureller Aktionsraum. Interdisziplinäre Betrachtungen des Straßenraumes an der Schnittstelle zwischen Theorie und Praxis*. Wiesbaden, S. 98-110, https://doi.org/10.1007/978-3-531-91346-9_5.
- Fahlenbrach, Kathrin; Peter Ludes & Winfried Nöth (2014a): „Critical Visual Theory – Introduction“. In: *Critical Visual Studies (Special Issue), Triple C. Communication, Capitalism & Critique. Journal for a Global Sustainable Information Society*, Bd. 12, Nr. 1, S. 202-213.

- Fahlenbrach, Kathrin; Rolf Werenskjold & Erling Sivertsen (2014b) (Hg.): *Media and Revolt. Strategies and Performances from the 1960s to the Present*. New York, US-NY.
- Foucault, Michel (1972): *The Archeology of Knowledge*. London.
- Geilert, Gerald (2013): „Anmerkungen zu einer Geschichte des Graffitis als Protestkultur“. In: Bogerts, Lisa, & Timo Köster (Hg.): *Colorrevolution! Street Art und Protestkultur* (Ausstellungskatalog). Augsburg, S. 57-64.
- Grasskamp, Walter (1995): *Der lange Marsch durch die Illusionen: Über Kunst und Politik*. München.
- Haraway, Donna (1991): *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature*. London.
- Hensell, Stephan (2015): „Rebellion und Regierung: Legitimationsstrategien der Eliten im Kosovo“. In: *Zeitschrift für Internationale Beziehungen*, Bd. 22, Nr. 1, S. 129-142, <https://doi.org/10.5771/0946-7165-2015-1-129>.
- Hofmann, Michael (2010): *Postkoloniale Begegnungen in der globalisierten Welt. Indien und Afrika in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur: Ilija Trojanow: Der Weltensammler und Christof Hamann: Usambara*. http://www.germanistik.ch/scripts/download.php?id=Postkoloniale_Begegnungen_in_der_globalisierten_Welt, letzter Aufruf: 19.4.2016.
- Hollander, Jocelyn A., & Rachel L. Einwohner (2004): „Conceptualizing Resistance“. In: *Sociological Forum*, Bd. 19, Nr. 4, S. 533-554, <https://doi.org/10.1007/s11206-004-0694-5>.
- Hristova, Stefka (2014): „Visual Memes as Neutralizers of Political Dissent“. In: *Critical Visual Studies (Special Issue), Triple C. Communication, Capitalism & Critique. Journal for a Global Sustainable Information Society*, Bd. 12, Nr. 1, S. 265-276.
- Jansen, Gregor, & Robert Klanten (2011): *Art and Agenda. Political Art and Activism*. Berlin.
- Kastner, Jens (2012): „Insurrektion und symbolische Arbeit. Graffiti in Oaxaca (Mexiko) 2006/2007 als Subversion und künstlerische Politik“. In: Bandi, Nina; Michael G. Kraft & Sebastian Lasinger (Hg.): *Kunst, Krise, Subversion. Zur Politik der Ästhetik*. Bielefeld, S. 37-61, <https://doi.org/10.14361/transcript.9783839419625.37>.
- Koloma Beck, Teresa, & Alex Veit (2015): „Widerstand und Herrschaft. Einleitung zum Forum“. In: *Zeitschrift für Internationale Beziehungen*, Bd. 22, Nr. 1, S. 99-112.
- Lee, Anthony (1999): *Painting on the Left: Diego Rivera, Radical Politics, and San Francisco's Public murals*. Berkeley, US-CA.
- Lunatscharski, Anatoli (1974): *Die Revolution und die Kunst*. 2. Aufl., Dresden.
- Mamdani, Mahmood (1996): *Citizen and Subject. Contemporary Africa and the Legacy of Late Colonialism*. Princeton, US-NJ.
- McLaren, Kirsty (2013): „The Emotional Imperative of the Visual. Images of the Fetus in Contemporary Australian Pro-Life Politics“. In: Doerr u.a. 2013, S. 81-103.
- Meier, Stefan (2014): „Visual Culture“. In: Angermüller, Johannes; Martin Nonhoff; Martin Reisl; Daniel Wrana & Alexander Ziem (Hg.): *DiskursNetz – Wörterbuch der interdisziplinären Diskursforschung*. Frankfurt a.M., S. 431-432.
- Mersch, Dieter (2012): „Kunst als epistemische Praxis“. In: Bippus, Elke (Hg.): *Kunst des Forschens. Praxis eines ästhetischen Denkens*. 2. Aufl., Zürich, S. 27-47.
- Mirzoeff, Nicholas (2011): *The Right to Look: A Counterhistory of Visuality*. Durham, US-NC, <https://doi.org/10.1215/9780822393726>.
- Mitchell, William J. Thomas (2012): „Image, Space, Revolution. The Art of Occupation“. In: Harcourt, Bernhard E.; William J. Thomas Mitchell & Michael Taussig (Hg.): *Occupy. Three Inquiries in Disobedience*. Chicago, US-IL, S. 93-120.
- Nayar, Pramod K. (2015): *The Postcolonial Studies Dictionary*. Hoboken, US-NJ, <https://doi.org/10.1002/9781119118589>.
- Olesen, Thomas (2013): „‘We Are All Khaled Said’. Visual Injustice Symbols in the Egyptian Revolution, 2010-2011“. In: Doerr u.a. 2013, S. 3-26.

- Paris, Rainer (1998): „Der kurze Atem der Provokation“. In: Paris, Rainer (Hg.): *Stachel und Speer*. Frankfurt a.M., S. 57-89.
- Perry, William (2013): „The Art of Resistance“. In: Karl, Don, & Pascal Zoghbi (Hg.): *Arabic Graffiti*. Berlin, S. 73-79.
- Rancière, Jacques (2008): *Ist Kunst widerständig?* Berlin.
- Raunig, Gerald (2005): *Kunst und Revolution. Künstlerischer Aktivismus im langen 20. Jahrhundert*. Wien.
- Rauterberg, Hanno (2015): „In den Fallen der Freiheit. Völkerrecht auf dem Theater, Fl chtlingenselend als Performance: Wie wirkungsvoll ist die politische Kunst tatsächlich?“. In: *DIE ZEIT*, Nr. 27/2015, 2.7.2015, <http://www.zeit.de/2015/27/politik-kunst-zentrum-fuer-politische-schoenheit>, letzter Aufruf: 4.4.2016.
- Rebentisch, Juliane (2012): „Das Potenzial des ästhetischen. Drei Fragen an Juliane Rebentisch zum Verhältnis von Ästhetik und Politik von Dominique Laleg“. In: *all-over: Magazin für Kunst und Ästhetik*, http://allover-magazin.com/wp-content/uploads/2012/10/03_Rebentisch.pdf, letzter Aufruf: 26.1.2017.
- Reed, T. V. (2005): *The Art of Protest*. Minneapolis, US-MN.
- Rose, Gillian (2016): *Visual Methodologies. An Introduction to Researching with Visual Materials*. 4.  berarb. Aufl., New York, US-NY.
- Rucht, Dieter (2015): „Zum Wandel von Protestkulturen“. In: R ssel, J rg, & Jochen Roose (Hg.): *Empirische Kultursozioogie*. Wiesbaden, S. 256-292, https://doi.org/10.1007/978-3-658-08733-3_10.
- Schiller, Friedrich (2000 [1795]): * ber die ästhetische Erziehung des Menschen*. Frankfurt a.M.
- Sch tz, Heinz (2013): „Urban Performance: Performance in der Stadt/Stadt als Performance“. In: Sch tz, Heinz (Hg.): *Urban Performances I – Paradigmen: Athen, Berlin, Dehli, Istanbul, Johannesburg, Moskau, Sao Paulo, Warschau*. Kunstforum international, Bd. 223, Dezember, S. 36-47.
- Spivak, Gayatri Chakravorty (1988): „Can the Subaltern Speak?“. In: Nelson, Cary, & Lawrence Grossberg (Hg.): *Marxism and the Interpretation of Culture*. Chicago, US-IL, S. 66-111.
- Stanisavljevic, Marija (2016): „Widerständige Kommunikation – Protest im Spannungsfeld von Massenmedien und Ästhetik“. In: * sterreichische Zeitschrift für Soziologie*, Bd. 41, Nr. 2, S. 123-148, <https://doi.org/10.1007/s11614-016-0194-x>.
- Steyerl, Hito (2010): *Ästhetik des Widerstands? Künstlerische Forschung als Disziplin und Konflikt*. <http://eipcp.net/transversal/0311/steyerl/de>, letzter Aufruf: 26.1.2016.
- Stoehrel, Rodrigo Ferrada, & Simon Lindgren (2014): „For the Lulz. Anonymous, Aesthetics, and Affect“. In: *Critical Visual Studies (Special Issue), Triple C. Communication, Capitalism & Critique. Journal for a Global Sustainable Information Society*, Bd. 12, Nr. 1, S. 238-264.
- Taylor, Verta, & Nella van Dyke (2004): „‘Get Up, Stand Up’. Tactical Repertoires of Social Movements“. In: Snow, David A.; Sarah A. Soule & Hanspeter Kriesi (Hg.): *The Blackwell Companion to Social Movements*. New York, US-NY, S. 262-293.
- Weiss, Peter (1981a): *Notizb cher 1971-1980*. Zwei Bde., Frankfurt a.M.
- Weiss, Peter (1981b): *Die  sthetik des Widerstands*, Teil 1., Frankfurt a.M.
- Worth, Owen (2013): *Resistance in the Age of Austerity. Nationalism, the Failure of the Left and the Return of God*. London.

Anschrift der Autorin

Lisa Bogerts

bogerts@soz.uni-frankfurt.de