

Kunstproduktion und soziale Bewegungen: zur Theorie eines vernachlässigten Zusammenhangs

Kastner, Jens

Veröffentlichungsversion / Published Version

Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Kastner, J. (2011). Kunstproduktion und soziale Bewegungen: zur Theorie eines vernachlässigten Zusammenhangs. *Psychologie und Gesellschaftskritik*, 35(4), 7-33. <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:0168-ssoar-390779>

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer CC BY-NC-ND Lizenz (Namensnennung-Nicht-kommerziell-Keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu den CC-Lizenzen finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.de>

Terms of use:

This document is made available under a CC BY-NC-ND Licence (Attribution-Non Commercial-NoDerivatives). For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0>

Jens Kastner

Kunstproduktion und soziale Bewegungen

Zur Theorie eines vernachlässigten Zusammenhangs

Der Zusammenhang von sozialen Bewegungen und künstlerischer Produktion scheint durch die Aufmerksamkeitsraster einer an Individuen und ihren Produkten interessierten Kunstgeschichte auf der einen und den mehr an Produktionsverhältnissen und kollektiven Organisations- und Kommunikationsformen ausgerichteten Sozialwissenschaften hindurchzurutschen. Da, wo er thematisiert wird, vor allem im Kontext post-strukturalistischer Ansätze, werden die feldinternen Positionierungen und die Kämpfe um deren Durchsetzung zu gering geschätzt. Zudem wird tendenziell vorausgesetzt, es gebe immer über das Kunstfeld hinausreichende Effekte. Der Text plädiert für eine Lesweise des Zusammenhangs von Kunstproduktion und sozialen Bewegungen, der dessen Effekte nicht als unmöglich, aber auch nicht als selbstverständlich begreift. Neue symbolische Setzungen in der Kunst und die Verschiebung von Wertmaßstäben basieren auf feldinternen Kämpfen einerseits, sind andererseits aber auch als ›cultural politics‹ zu begreifen, die auf der Ebene der gesellschaftlichen Symbolproduktion agieren.

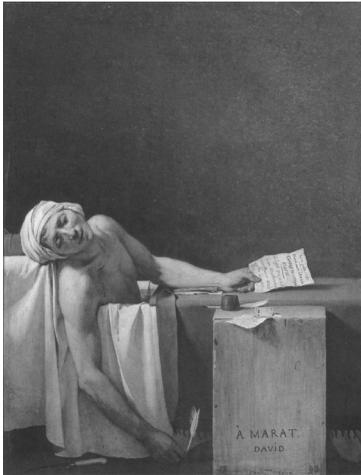
Schlüsselbegriffe: Kunstproduktion, Soziale Bewegungen, Poststrukturalismus, Feldtheorie

Die Delegierten des Dritten Standes hatten sich im Ballhaus versammelt und geschworen, dieses nicht mehr zu verlassen, bis Frankreich eine neue Verfassung habe. Der Schwur im Ballhaus vom Juni 1789 gehört zu den zentralen Ereignissen der Französischen Revolution. Der Maler Jacques-Louis David (1748–1825) widmete diesem historischen Moment 1791 ein Bild, gemalt im Auftrag der Gesetzgebenden Versammlung. Zwei Jahre später entstand das berühmte Porträt des ermordeten Arztes und revolutionä-



nären Journalisten Jean-Paul Marat: ein Bild, das »denkmal- und reportagenhafte Züge, antike und christliche Pathosformeln vereinte« (Held & Schneider, 2006, S. 342) und dessen sterbender Protagonist noch im angedeuteten Lächeln die Zuversicht gegenüber den Zielen der Revolution vermittelt. Als David weitere sechs Jahre später, sich wieder klassischen Themen der Historienmalerei zuwendend, *Die Sabinerinnen* malt, treten die Titel gebenden Frauen entsprechend ihrer in der Revolution erkämpften, rechtlichen Gleichstellung als Aktive ins Zentrum des Bildgeschehens – zumindest Jutta Held und Norbert Schneider sehen das in ihrer *Sozialgeschichte der Kunst* so (vgl. ebd., S. 336).

In dem Buch *Five Days that Shook the World*, in dem Alexander Cockburn und Jeffrey St. Clair (2000) die Proteste gegen das Gipfeltreffen



der Welthandelsorganisation (WTO) in Seattle 1999 reflektieren, findet sich am Schluss eine Serie von Fotos, die der Künstler, Fotograf und Fototheoretiker Allan Sekula während der Ereignisse gemacht hat. Die Foto-strecke (*Waiting for Tear Gas*, 1999/2000) wurde anschließend als Dia-Show in verschiedenen Ausstellungen gezeigt.¹ Der Titel des Buches, in dem sie erschien, spielt auf die Studie des US-amerikanischen Journalisten und Sozialisten John Reed an, der seine legendäre Beschreibung der Oktober-

revolution unter dem Titel *Ten Days that Shook the World* (1919) veröffentlicht hatte. Die Proteste von Seattle zählen neben dem Zapatistischen Aufstand (1994ff.) in Mexiko zu den Gründungsmomenten der globalisierungskritischen Bewegung.

Jenseits von Fragen wie der, ob die TrägerInnen der sozialen Bewegung in Davids *Ballhauschwur* angemessen dargestellt sind oder nicht, und wie es um diese Repräsentationsweisen in Sekulas Fotoreportage bestellt ist, scheint zunächst eines offensichtlich: Soziale Bewegungen und

künstlerische Produktion haben etwas miteinander zu tun, sind seit der beginnenden Moderne auf verschiedenen Ebenen miteinander verknüpft. Institutionalisierte Teile der Bewegung treten als Auftraggeber künstlerischer Arbeiten in Erscheinung; KünstlerInnen reagieren auf gesellschaftliche Transformationen, die von sozialen Bewegungen ausgelöst und/oder getragen werden, indem sie selbst als Personen engagierte Teile der Mobilisierungen werden und/oder deren Themen, Motive und Inhalte aufgreifen (die sich auch ohne explizite Intention von KünstlerInnen in deren Arbeiten ablagern können²); von Seiten der Bewegung findet eine Beanspruchung von künstlerischen Arbeiten statt: Manches Mal wird im Vorhinein die Herstellung beeinflusst – dass Marat als Märtyrer dargestellt wird, war nicht nur die Idee Davids, sondern auch die Forderung des Konvents –, zu anderen Gelegenheiten werden die Gebrauchsweisen in Beschlag genommen, wenn etwa über das Abdrucken einer künstlerischen Fotoserie in Buchform die Zugänglichkeit über die normalen Orte des Kunstzeigens (Museum und Galerie) erweitert wird.

Was die Kunst betrifft, sind – in unterschiedlicher Ausprägung und unter konjunkturellen Verschiebungen – alle sozialtheoretisch relevanten Ebenen mehr oder weniger von sozialen Bewegungen durchdrungen: Produktion, Distribution und Konsumtion. Von Seiten der Bewegung aus betrachtet, haben KünstlerInnen als Personen – aufgrund ihres sozialen Prestiges – vordergründig vielleicht mehr Bedeutung als Kunstwerke bzw. künstlerische Arbeiten selber. Aber auch diese können im Kontext sozialer Bewegungen durchaus unterschiedlich fungieren, etwa als Ausdrucksformen, kognitiv-sensitive Reflektionen, Visualisierungen und/oder als Wissensgeneratoren und -speicher.

Soziale Bewegungen sind zugleich Produkte, Indikatoren und Produzentinnen sozialen Wandels (vgl. Raschke, 1985, S. 11ff.). Sie bestehen aus Gruppen von Menschen, die mittels Protest gegen Missstände vorgehen und gesellschaftliche Transformationen hervorrufen oder auch verlangsamen bzw. verhindern wollen. Dabei mobilisieren sie (sich) über einen (un-)bestimmten Zeitraum hin, ohne sich primär auf bestehende Institutionen (wie etwa Parteien und andere Staatsapparate) zu berufen und/oder zu stützen. Die erste soziale Bewegung »in einem modernen

Sinne« (ebd., S. 22), d. h. auf der Grundlage der durch Industrialisierung, Urbanisierung und Alphabetisierung veränderten politischen Rahmenbedingungen vollzogenen Mobilisierung, war die demokratische Bewegung der Französischen Revolution.

Zeitgleich – am 10. August 1793 wurde der Louvre als allgemein zugängliches Museum eröffnet – begannen jene Prozesse, die Pierre Bourdieu als die Autonomisierung des künstlerischen Feldes beschrieben hat. Jenseits der vormals dominierenden Auftraggeber Kirche und Adel etablierte sich eine bürgerliche Klasse von RezipientInnen und KäuferInnen, neue Ausstellungsinstitutionen wurden gegründet und erweiterten Bevölkerungsschichten zugänglich gemacht. Zudem emanzipierten sich die KünstlerInnen – auf der Grundlage der meist bürgerlichen Herkunft – wie die neu entstehende Figur des Intellektuellen von Tätigkeiten, die konkreten praktischen Nutzen haben müssen. Auch die künstlerischen Produktionen vollzogen diesen Emanzipationsprozess, indem ab der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts als deren legitime Bewertungsgrundlage rein kunstimmanente Kriterien durchgesetzt werden konnten (vgl. Bourdieu, 2001). Künstlerische Produktionen sind demnach Ergebnisse spezifischer kultureller Praktiken, die seit der europäischen Renaissance in Abgrenzung vom Handwerk entstanden sind und im Rahmen relativ autonomer kultureller Produktions-, Distributions- und Konsumtionssysteme bis heute vom Handwerk auf der einen und dem Design auf der anderen Seite abgrenzbar sind (vgl. Acha, 1979). Was nun auch noch chronologisch auf einen ähnlichen Ausgangspunkt zurückgeführt werden kann, scheint besondere Evidenz zu besitzen: Der Zusammenhang von sozialen Bewegungen und künstlerischer Produktion scheint bis hin zur Globalisierungskritik der Gegenwart eine Selbstverständlichkeit zu sein.

Fachdisziplinär gesehen bildet sich diese vermeintliche Selbstverständlichkeit aber kaum ab. Innerhalb der Kunstgeschichte wird das Wechselverhältnis zwischen sozialen Bewegungen und künstlerischer Produktion kaum rezipiert, geschweige denn systematisch theoretisiert. Seit den 1960er Jahren kam es immerhin zu einer Reflektion über die Effekte von soziopolitischen AkteurInnen auf die Kunstwissenschaften, wenn schon nicht auf die Kunstproduktion und -rezeption selbst. Es waren vor allem

feministische Kunsthistorikerinnen, die den Einfluss sozialer Bewegungen etwa für die machtkritische und geschlechtersensible Neuausrichtungen kunsthistorischer Forschungen betont haben, wie etwa Linda Nochlin (1988, S. xiii) es für die Effekte des *Woman's Liberation Movement* der 1970er Jahre aufgezeigt hat. Auch das kunsthistorische Vokabular erwies sich als zum Teil durchaus von sozialen Bewegungen beeinflusst. So hat etwa der Kunsthistoriker Ernst Gombrich darauf hingewiesen, dass beispielsweise der Begriff ›Avantgarde‹ in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts aus der politischen Propaganda der frühsozialistischen Bewegungen in die Kunstkritik übernommen und die Entwicklungen innerhalb der Kunst von Teilen dieser Kritik als Ausdruck der »fortschrittlichsten Tendenzen« (Gombrich, 2002, S. 96) einer Gesellschaft interpretiert worden war. Gombrich verwies in seiner Studie *Kunst und Fortschritt* (2002) aber auch auf die Kurzschlüsse und Irrwege, die den Versuchen gefolgt waren, »die Stilgeschichte als Ausdruck gesellschaftlicher Kräfte zu deuten« (ebd., S. 98). Nicht zuletzt um solchen Verkürzungen zu entgehen, hält sich die Kunstgeschichte im Wesentlichen bis heute an die kunstfeldinternen Lesweisen der künstlerischen Arbeiten und geht den Verbindungen zu sozialen Bewegungen nur selten nach. Es geht hier nicht darum, ein grundsätzliches Verschweigen von Aktivismen im Kunstfeld zu behaupten, sondern um die strukturelle Vernachlässigung einer gegenseitigen Durchdringung. Beispiel: Das *DuMonts Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst* (2002) enthält auch einen Eintrag zu ›Interventionismus und Aktivismus‹ (Geene, 2002), bei Begriffen wie ›Hybridität‹, ›Institutionskritik‹ oder ›Partizipation‹ aber, die auch in einem Bewegungslexikon Platz hätten, wird auf soziale Bewegungen nicht Bezug genommen.

Der Zusammenhang von sozialen Bewegungen und künstlerischer Produktion scheint somit durch die Aufmerksamkeitsraster einer an Individuen und ihren Produkten interessierten Kunstgeschichte auf der einen und den mehr an Produktionsverhältnissen und kollektiven Organisations- und Kommunikationsformen ausgerichteten Sozialwissenschaften hindurchzurutschen. Stellt man allerdings diese strukturelle disziplinäre Diskrepanz sowohl hinsichtlich des Gegenstands als auch in Bezug auf den fachspezifischen Blick fest, ist die Auslassung des hier problemati-

sierten Zusammenhang vielleicht doch nicht so verwunderlich. Von der Übernahme von Begrifflichkeiten – wie etwa dem der Avantgarde – ist also nicht ohne weiteres auf eine Homologie der Gegenstände und ihrer Betrachtungsweisen zu schließen. Kunstgeschichte und Sozialwissenschaften scheinen mit ihrer Nicht-Thematisierung einfach auch vor dem zu kapitulieren, was Pierre Bourdieu (2001, S. 399) als »strukturell bedingten Graben« beschrieben hat: Anders als die emphatischen VertreterInnen des Avantgarde-Konzepts immer behauptet haben, besteht Bourdieu zufolge nämlich keineswegs ein wie auch immer gearteter Einklang zwischen künstlerischen und politischen Avantgarden. Im Gegenteil, es sei sogar von einem »Widerspruch zwischen ästhetischem Raffinement und politischer Progressivität« (ebd.) auszugehen. Die spezifische und spezialisierte Bezugnahme auf die Geschichte des Feldes, die für den gekonnten und legitimen, künstlerisch-avantgardistischen Bruch mit dieser Geschichte vonnöten ist, schließt eine allgemeine Verständlichkeit ebenso wie Massenwirksamkeit, auf die politischer Avantgardismus zielt, geradezu aus. Die formale und inhaltliche Orientierung über Milieugrenzen hinaus auf breite soziale Schichten, die soziale Bewegungen (zumindest dem Anspruch nach) auszeichnet, steht der elitären, bürgerlichen Ausrichtung der künstlerischen Produktion (wenn auch entgegen deren Anspruch bestehend) ebenfalls entgegen. Dies ist einer der gegenstandsbezogenen Gründe dafür, dass der Ausklammerung einer systematischen Zusammenschau von Kunstproduktion und sozialen Bewegungen innerhalb der Kunstgeschichte dessen Ausblendung in der soziologischen und politikwissenschaftlichen Bewegungsforschung gegenüber bzw. zur Seite steht. In den nicht-kunstsoziologischen sozialwissenschaftlichen Forschungen spielen Kunst und KünstlerInnen überhaupt keine Rolle. Und das, obwohl es zum einen, wie bereits angedeutet, seit der Französischen Revolution immanente Verknüpfungen zwischen Kunst und sozialen Bewegungen zweifelsohne gibt (vgl. etwa Bradley & Esche, 2007) und diese zum anderen seit der *documenta X* in Kassel 1997 auch einen deutlich sichtbareren Stellenwert im internationalen Kunstgeschehen eingenommen haben (vgl. Marchart, 2008).

Kunst und soziale Bewegung in der poststrukturalistischen Theorie

Es gibt aber Ausnahmen. Vor allem innerhalb der postoperaistischen und der poststrukturalistischen Theorie existieren verschiedene Ansätze, die sich auf avancierte Weise dem hier problematisierten Zusammenhang zuwenden. Der Philosoph Paolo Virno hat sich in verschiedenen Texten den Veränderungen der Lebens- und Arbeitsbedingungen der Gegenwart gewidmet, in einem ausführlichen Interview bezieht er diese Überlegungen auch auf den Bereich der zeitgenössischen Kunst (vgl. Virno, 2005, 2009, 2010). Einige von Virnos postoperaistischen Grundannahmen finden sich auch in den Schriften von Brian Holmes und Gerald Raunig, die sich wesentlich mehr noch als Virno Formen und Inhalten der zeitgenössischen Kunst seit den historischen Avantgarden widmen. Holmes wie Raunig gehören darüber hinaus zu den wichtigsten TheoretikerInnen, die Kunstproduktion und globalisierungskritische Bewegungen in ihren Studien aufeinander bezogen haben. Die sozialtheoretischen Probleme, die aber auch bei deren Herangehensweisen auftreten, werden im Folgenden diskutiert.

Anders als Bourdieu geht Virno (2009, S. 19) in besagtem Gespräch von einer inhaltlichen Nähe zwischen künstlerischen Avantgarden und radikalen sozialen Bewegungen aus, die sich zudem in sozialen Effekten gewissermaßen verwirkliche. Beiden, Kunstavantgarden und radikalen Bewegungen, gehe es darum, »to explain that the old standards are no longer valid and to look for what might be new standards« (ebd.). Das ganze 20. Jahrhundert hindurch seien in der formalen Sphäre von Kunst und Literatur durch formale Neuerungen hindurch Vorschläge für die allgemeine kognitive und affektive Erfahrung gemacht worden. Virno scheint davon auszugehen, dass diese Vorschläge der Avantgarden unter postfordistischen Bedingungen gewissermaßen angenommen werden, d. h. sich verallgemeinert verwirklichen. Denn er betont einerseits, die gesamte Erwerbsarbeit habe heute etwas vom »ausführenden Künstler« (Virno, 2005, S. 94) und beschreibt andererseits mit dem Begriff der Virtuosität – verstanden als »die besonderen Fähigkeiten einer ausfüh-

renden KünstlerIn« (ebd., S. 65) – ein Phänomen, welches das heutige Ineinsfallen der Bereiche Arbeit, Handeln und Intellekt beschreibt und für das die performativen Künste gewissermaßen die Blaupause geschaffen haben.

Abgesehen von der Frage, ob der Avantgarde-Begriff – den auch Bourdieu verwendet – für die Beschreibung zeitgenössischer Kunst noch tauglich ist, lässt Virnos Diktum von den infrage gestellten Maßstäben vor allem zweierlei Fragen offen: Erstens fragt sich, was künstlerische Positionen zu solchen, avantgardistisch genannten macht, die sich kritisch, dekonstruktiv und/oder infragestellend zum sozialen Raum verhalten. Zwar fließen alle inhaltlichen und formalen Gestaltungen künstlerischer Arbeiten in die soziale Symbolproduktion ein, es gibt aber keinen Grund zu der Annahme, sie alle verlangten nach neuen Maßstäben und würden damit auch noch die dominante symbolische Ordnung infrage stellen. Gegenwärtig scheint sogar eher das Gegenteil der Fall zu sein, wie verschiedene Analysen auf zwei Ebenen nahe legen: Einerseits sei der Kunstmarkt, auf dem zeitgenössische Kunst seit wenigen Jahren die dominante Stellung eingenommen hat, zu einem legitimierenden Moment künstlerischer Arbeiten geworden, finanzielle Wertsteigerung einer künstlerischen Arbeit stünde ihrem symbolischen Wert nicht mehr im Wege. Damit einher gehe die verstärkte Ausrichtung von künstlerischer Produktion an Marktkriterien und die zumindest stille Hinnahme einer sozialdarwinistischen Formierung des Feldes, in dem wenige viel und die meisten sehr wenig an Aufmerksamkeit und Geld akkumulieren könnten (vgl. Zahner, 2006; Dossi, 2007; Graw, 2008). Andererseits scheinen künstlerische Lebensstile ihre Rolle und Funktion als Alternative zum fordistischen Modell der Trennung von Arbeit und Freizeit nicht nur eingebüßt zu haben. Mehr noch, aus dem ehemals mit Rebellion konnotierten Außenseiterdasein scheint eine Vorreiterrolle, aus dem »Spirit of '68« der »neue Geist des Kapitalismus« geworden zu sein (vgl. Boltanski & Chiapello, 2003; Florida, 2004; Menger, 2006; Lorey, 2007; Bauman, 2009; zusammenfassend Kastner, 2011).

Zweitens fragt sich im Anschluss an Virno, was dazu führt, dass sich Infragestellungen auch durchsetzen. Postoperaistische Analysen vermit-

teln nicht selten den Eindruck, als vollzöge sich permanent eine Art performativer Magie: durch die Infragestellung gesellschaftlicher Maßstäbe seien diese auch infrage gestellt, also plötzlich nicht mehr gültig und nicht mehr allgemein anerkannt. Dass es aber bestimmte Gelingensbedingungen von Infragestellungen gibt, die sich daraus ergeben, wer wann wie wo und mit welchen Mitteln was infrage stellt, wird häufig übergangen.

Gerald Raunig hat eine Lesweise des Verhältnisses von sozialen Bewegungen und künstlerischen Produktionen vorgelegt, das auf der Grundlage deleuzianischer Theorie konkrete, zeitlich begrenzte Austauschverhältnisse zwischen sozialen Bewegungen und künstlerischen Produktionen untersucht. Einerseits werden damit Kunst und sozialbewegter Aktivismus als getrennte Bereiche betrachtet, die durchaus nicht selbstverständlich ineinander fallen, andererseits liegt der Fokus der Studie aber auch nicht auf dem Neben- und Nacheinander von Kunstproduktion und politischem Aktivismus. Eine soziale Bewegung ohne Aktivismus gibt es nicht, aber Aktivismus ist auch nicht das einzige Kriterium für soziale Bewegungen – Organisierungen, Kommunikation, Theorieproduktion u. a. können weitere Charakteristika sein. Aktivismus hingegen kann auch ohne soziale Bewegung existieren und muss auch nicht *per se* in eine münden.

Es gehe um »temporäre *Overlaps*, mikropolitische Versuche der *transversalen Verkettung* von Kunstmaschinen und revolutionären Maschinen, in denen beide zu Überlappung kommen« (Raunig, 2005, S. 15). Die Maschine ist in Anlehnung an Deleuze und Guattari weder technisches Gerät noch Metapher, sondern beschreibt ein komplexes soziales Gefüge, das Dinge und Menschen, individuell wie kollektiv, durchdringt (vgl. Raunig, 2008). Raunigs Geschichte von *Kunst und Revolution* behandelt Beispiele von Gustav Courbets Engagement während der *Pariser Commune* 1871 bis hin zur *Volxtheaterkarawane* im Kontext der globalisierungskritischen Bewegung. Der avantgardistischen Entgrenzung von ›Kunst‹ und ›Leben‹ steht Raunig allerdings skeptisch gegenüber. Sowohl am Beispiel des sowjetischen Theaters um 1920 als auch an jenem des Wiener Aktionismus um 1968 zeigt Raunig die Schwächen dieses Konzepts der Vitalisierung der Kunst auf. Letztlich nehme es kein gutes Ende:

Entpolitisierendes Abdriften in hermetische Pseudoautonomien und totale Heteronomisierung der Kunst sind da nur zwei Seiten derselben Medaille: Wunschbilder der Ununterscheidbarkeit von Kunst und Leben haben in zu groß und zu abstrakt geratenen kulturpolitischen Unternehmungen zur Folge, dass statt der Infragestellung allzu rigider Grenzen zwischen ästhetischen und politischen Praxen diese Grenzen noch verabsolutiert werden oder als fremdbestimmte an anderer Stelle wiederkehren (Raunig, 2005, S. 185).

Die Praxis der *Volxtheaterkarawane*, zwischen theatralen Performances am Rande des künstlerischen Feldes und politischem Aktivismus inmitten der Bewegung angesiedelt, macht Raunig (2005, S. 192) demgegenüber eine gelungene »Verkettung von Kunstmaschinen und revolutionären« Maschinen aus. Hier ist es demnach die Verbindung von »Gesellschaftskritik, Institutionskritik und Selbstkritik« (ebd.) in der Praxis der Gruppe, die zur temporären Verkettung führt. Hinsichtlich der Effekte einer solchen Mikropolitik hält Raunig sich zurück. Deutlich lehnt er die Vorstellung ab, ein Kampf um Hegemonie könne als »Schlüssel zur Veränderung« (ebd., S. 121) dienen. Denn er basiere stets auf Repräsentation (durch KünstlerInnen und Intellektuelle), die soziale Hierarchien perpetuiert. Vielmehr gehe es um Verweigerung repräsentationaler Kommunikation, um Unterbrechungen und Störungen der normalen, kontrollierten Austauschbeziehungen. Die Befürwortung dieser poststrukturalistisch inspirierten Strategie knüpft Raunig dann in *Tausend Maschinen* (2008) noch wesentlich deutlicher an Virnos postoperaistisches Konzept der Virtuosität, die sich »als werklose Tätigkeit in die Gesamtheit der gesellschaftlichen Arbeit« (ebd., S. 104) einpreise. In Abgrenzung von Virnos Grundlegung dieser Denkfigur wendet Raunig allerdings ein, dass es »keinerlei anthropologische Konstante braucht, um singular-abstrakte Intellektualität zu denken, nicht einmal eine »prä-individuelle« Qualität der Sprache und des Verstandes« (ebd.).

Weniger zurückhaltend in Bezug auf die Effekte der Verkettung von sozialen Bewegungen und künstlerischer Produktion ist Brian Holmes, der sich ebenfalls grundlegend auf Deleuze und Guattari sowie auf Virno

bezieht. Holmes Buch *Escape the Overcode* beginnt mit einer Setzung hinsichtlich der Kunstproduktion: »What we look for in art is a different way to live, a fresh chance at coexistence« (Holmes, 2009, S. 14). Diese Koexistenz wird – bei unbestimmt bleibendem ›Wir‹ – nicht als vorhanden, sondern als zu erkämpfende beschrieben. Ein solcher Kampf findet nach Holmes unter widrigen Bedingungen statt, nämlich unter denen der postfordistischen ›Kontrollgesellschaft« (Deleuze), in der jede widerständige Produktivität droht, in die Biomacht des Empire genannten Herrschaftssystems einzufließen. Die Affektexpertise, die die Leute in der Kunst ihr Lebensauffrischungsinstrument sehen lässt, prädestiniert demnach geradezu dafür, als affirmative Frischzellenkur für die Kontrolle und Kommodifizierungen zu fungieren. Soziale Beziehungen werden in kleinsten Segmenten allerlei Regulierungen unterworfen, symbolische Hierarchien saugen die im Kunstfeld mit produzierten kreativen Inputs geradezu auf und gestalten so die alle menschlichen Regungen »organizing grammar« (ebd., S. 29) mit. Solche Prozesse der permanenten Bedeutungsproduktion nennt Holmes Überkodierung (Overcoding). Die Konstellation allerdings ist keine totale Herrschaft, sondern kann unterlaufen, subvertiert, gestört, ihr kann entflohen werden. Im Kontext solcher Strategien des Fliehens – im Postoperaismus verstanden als Konzept »eines aktiven Sich-Entziehens« (Virno, 2010, S. 89) – diskutiert Holmes Überlappungen von Kunst und politischem Aktivismus. Er beschreibt und bespricht zahlreiche künstlerische Arbeiten aus den letzten zwei Jahrzehnten. Besondere Bedeutungen misst er dabei den netzaktivistischen und jenen Initiativen und Praktiken zu, die neue »ethisch-ästhetische Kartographien« entwickeln: Damit können ganz wörtlich Karten (wie die Psychogeographien der SituationistInnen oder jene des *Bureau d'Etudes*) gemeint sein, es geht im übertragenen Sinne aber insgesamt um die möglichst selbstbestimmte Verortung von Körpern im Raum. Gemeinsam ist all den von Holmes besprochenen künstlerischen Praktiken, dass sie mit sozialen Mobilisierungen einhergehen, von ihnen inspiriert oder überhaupt erst angestoßen wurden. Was er für die Kunst ab den 1990er Jahren konstatiert, dürfte letztlich die gesamte Moderne betreffen:

Political mobilizations help make another world possible for artistic process, outside the constituted circuits of production and distribution (Holmes, 2009, S. 66).

Im Hinblick auf die Effekte, die dann solche künstlerischen Prozesse im Verein mit politischen Mobilisierungen haben, vertritt allerdings Holmes einige fragliche Grundannahmen: So bedürfte etwa Kunst keines objektiven Urteils mehr, sie habe ihren besonderen, aus der Menge der Bedeutungen und Werte produzierenden Bereiche herausragenden Status verloren (vgl. Holmes, 2009, S. 14). In sozialen Bewegungen fänden die Erfahrungen der Kommunikation »across the divides of class, geographical origins, gender, educational backgrounds and ethnicity« (ebd., S. 38) statt. Beide Behauptungen sind empirisch kaum haltbar. Aus ihnen aber folgt eine enorme Überschätzung des eigenen Milieus, das Kunstfeld wird zum Gesellschaft transformierenden Super-Biotop. Die Frage, in welcher quantitativen und qualitativen Beziehung die »self-organizing swarms« zu den »hierarchies of power« (ebd., S. 54) stehen, die sie bekämpfen, wie wahrscheinlich und wie wirklich also andere Welten auch außerhalb der Kunstfelder sind, bleibt weitgehend ausgeblendet.

Kunst und Aktivismus an den Feldgrenzen

Während Raunig und Holmes die Bedingungen der Kritik und damit die von Virno ausgelassene Frage diskutieren, wann und wieso künstlerische Produktionen »avantgardistisch« sind und bestehende Maßstäbe infrage stellen, widmet vor allem Holmes der Frage der Gelingensbedingungen solcher Infragestellungen zu wenig Aufmerksamkeit. Um der Selbstverständlichkeit des Zusammenwirkens von künstlerischen Praktiken und sozialen Bewegungen in der Theorie gerecht zu werden, ohne ihr gleich optimale Wirksamkeit (in Bezug auf soziale Transformationen) zu unterstellen, gilt es erstens, einige Differenzierung hinsichtlich des Verhältnisses von Kunst- und aktivistischen Praktiken vorzunehmen. Geht man also davon aus, dass es den eingangs beschriebenen »strukturell bedingten Graben« (Bourdieu) zwischen Kunst und Aktivismus gibt, dass dieser

aber nicht unüberwindlich ist, lassen sich bestimmte Brückenphänomene, die diese Überwindung bewerkstelligen, beobachten und kategorisieren. Die Feldtheorie Bourdieus jedenfalls sieht solche Überschreitungen durchaus vor, denn die Feldeffekte enden stets dort, wo die AgentInnen des Feldes noch tätig sind (vgl. Kastner, 2009, S. 157ff.). Zweitens lassen sich im Anschluss daran die Parameter beschreiben, unter denen sich untersuchen ließe, wie sich künstlerische Produktion und soziale Bewegungen zusammen im Hinblick auf sozialen Wandel verhalten.

Künstlerischer Aktivismus

Jacques-Louis David war nicht nur ideeller Unterstützer der Französischen Revolution, sondern nahm auch als Abgeordneter und Mitglied des Konvents an der Revolution teil und wirkte insbesondere in Bezug auf kunst- und kulturpolitische Maßnahmen. Damit repräsentiert er ein Modell, dass sich in den meisten emanzipatorisch-revolutionären Erhebungen der Moderne (und auch jenseits dieser schillernden Ereignisse) findet: der/die individuell engagierte KünstlerIn, der/die sowohl die eigenen Mittel der kollektiven Kunstgeschichte als auch das feldspezifisch akkumulierte kulturelle Kapital in die Wagschale der politischen Verhältnisse wirft. Von der Französischen Revolution über die Pariser Commune 1871, die Mexikanische Revolution (1910-1920), die Spanische Revolution 1936 bis hin zum ›globalen 1968‹ sind Formen solch *künstlerischen Aktivismus* aufgetreten – und sogar häufig wissenschaftlich überbewertet worden. Status, Prestige und Bekanntheit der KünstlerInnen wurden nicht selten beschreibend perpetuiert und die Rolle der KünstlerInnen und Intellektuellen entgegen ihres tatsächlichen Einflusses aufgewertet: David und andere Künstler haben die Entwicklung der jakobinischen Herrschaft ebenso wenig geprägt wie etwa Courbet die Entscheidungen der Commune oder Kati Horna, Hélio Gómez und die vielen anderen KünstlerInnen den Verlauf des Spanischen Bürgerkrieges. Dennoch handelt es sich bei solchen, in den kollektiven Teilnahmen von KünstlerInnen an den 68er-Revolten wie etwa des *atelier populaire* in Paris oder des *Taller de Gráfica Popular (TGP)* in Mexiko-Stadt sich ausweitenden Partizipationen um beachtenswerte und theoretisch diskus-

sionswürdige Phänomene. Denn einerseits gibt es offenbar kaum eine emanzipatorische Revolte, an der nicht auch KünstlerInnen teilgenommen haben, andererseits darf aus dieser Tatsache aber keine Selbstverständlichkeit abgeleitet werden, die für alle KünstlerInnen gelten würde. Unter den KünstlerInnen stellen die AktivistInnen immer die Minderheit – die KünstlerInnen unter den AktivistInnen sowieso.

Um im globalisierungskritischen Rahmen zu bleiben, wären hier Personen wie der schon erwähnte Allan Sekula zu erwähnen, der nicht nur in Seattle mit demonstriert hat, sondern auch in seinen künstlerischen Arbeiten wie etwa dem Fotoessay *Fishstory/Seemannsgarn* am Beispiel der internationalen Schifffahrt konkrete Mechanismen der Globalisierung untersucht (vgl. Sekula, 2002). Gegen das Gipfeltreffen der G8 in Heiligendamm 2007 gab es mit *holy damn it* und *Art Goes Heiligendamm* zwei verschiedene Initiativen von jeweils namhaften KünstlerInnen, die sich mit ihren spezifischen Mitteln gegen die neoliberale Globalisierung wandten.³

Aktivismus als Kunst

Am Beispiel von Aktionen der uruguayischen Guerilla-Bewegung *Tupamaros* in den frühen 1960er Jahren hat Luis Camnitzer (2007, S. 47ff.) aufgezeigt, wie sozialbewegte AkteurInnen in ihren Aktionsformen künstlerischen Praktiken beliebig nahe kommen. Er beschreibt damit eine Tendenz, die sicherlich seit den 1960er Jahren überhaupt auszumachen ist und sich etwa in der allgemeinen Einschätzung von Martin Klimke und Joachim Scharloth (2007, S. 4) spiegelt, die am Beispiel der 68er-Bewegungen darauf hingewiesen haben, dass soziale Bewegungen nicht nur durch geteilte kognitive Orientierungen motiviert sind, sondern dass »ein gemeinsames Repertoire performativer Praktiken« konstitutiv für sie sei. Im engeren Sinne performativ sind in Bezug auf die globalisierungskritischen Aktionsformen Phänomene wie die *Pink and Silver*-Gruppen oder die *Clowns Army*, die aus der Reflektion erstarrter Demonstrationsformen neue Protestformen entwickelt haben, die stark nicht-konfrontativen Charakter haben. Zum performativen Repertoire der globalisierungskritischen Bewegungen gehören im weiteren Sinne die

Handzeichen bei großen Veranstaltungen und repräsentationskritische, basisdemokratische Verfahren schlechthin.

Eine zu weite Interpretation dieser an sich wichtigen Betonung performativer Praktiken für das Verständnis sozialer Bewegungen kann allerdings auch in theoretische Sackgassen führen. Beat Wyss (2009, S. 74) etwa interpretiert die Taktiken der 68er-Bewegung in Deutschland vor diesem Hintergrund als »ein *re-enacting* der Zeitgeschichte« und »verzerrte Inszenierung der *Ästhetischen Theorie*« (ebd., S. 75). Die gesamte Bewegung wird zum Kunstwerk erklärt und damit über die Beschreibung entpolitisiert. So behauptet Wyss (ebd., S. 105) schließlich, die »sogenannte politische Revolte war autonomer Selbstzweck«. Diese verkürzte – und, davon abgesehen, zweifellos selbst politisch motivierte – Lesweise des *Aktivismus als Kunst* kann dem komplexen Wechselverhältnissen von Kunstproduktion und sozialen Bewegungen kaum gerecht werden, weil es weder Motive und Motivationen der Bewegung ernst nimmt, noch deren soziale und politische Effekte überhaupt für möglich hält (also auch analytisch von vornherein ausschließt).

Aktivismus in der Kunst

Eine dritte Version, Kunst und soziale Bewegungen zusammenzudenken,



lässt sich anhand einer Mischform der beiden zuerst genannten Formen illustrieren: Wie Sekulas *Fish-story/Seemannsgarn* greift etwa auch Ines Doujak in ihrer Arbeit *Siegesgärten* globalisierungskritische Themen und Motive auf. Kleine, auf Holzstäbe gesteckte Pflanzensamen-Papiertütchen

informieren in der Installation nicht über Schrebergartengemüse, sondern über Eigentumsrechte, Patentierungen und die Politik transnationaler Konzerne (vgl. *documenta*, 2007, S. 236). Das Thema der Biopiraterie

wird zudem gekoppelt an die Verwirrung vermeintlich klarer biologischer Kategorien, indem nicht Bilder von Pflanzen die Tüten zieren, sondern Collagen mit Drag Kings, queeren AktivistInnen und so genannten devianten Sexpraktiken.

Der *Aktivismus in der Kunst* meint also das Aufgreifen und tatsächliche Abbilden von ProtagonistInnen, Themen, Situationen und Momenten aus Geschichte und Gegenwart sozialer Bewegungen. Als Klassiker wäre hier sicherlich auch Joseph Beuys anzuführen: In *La rivoluzione siamo Noi* (1970)

kommt Beuys den BetrachterInnen entschlossenen Schrittes entgegen getreten, wie die Figur der Freiheit in Eugène Delacroix *Die Freiheit für das Volk* (1830) und wie die Arbeiter in Guiseppe da Volpedos *Der vierte Stand* (1898/1901).



Zwar schreitet Beuys hier ohne revolutionäre Volksmassen an seiner Seite, aber doch laut Titel der Arbeit als künstlerischer Aktivist und nicht zuletzt durch die Postkartenedition des Bildes als eine kunstgewordene Form des Aktivismus (vgl. dazu ausführlich Buchmann, 2010).

Die australische Künstlerin Zanny Begg etwa hat in ihrer Serie *The Agitators* (2007) Mitglieder der globalisierungskritischen Bewegung in Öl auf Pappe gebannt und dabei stilistisch die Porträts des deutschen Renaissance-Künstlers Hans Holbein imitiert und persifliert.⁴ Die Pappe, das klassische Material für die schriftliche Verbreitung von Demo-Parolen, wird hier für die Tafelmalerei beansprucht, und damit als praktische Verkettung zwischen »Hochkultur« und »Demo-Kultur« in Anschlag gebracht. Die Repräsentation der globalisierungskritischen Bewegung fand aber auch gerade in der Abwesenheit ihrer AkteurInnen statt, so etwa in der Fotoserie *Sommer in Italien* (2001) von Lisl Ponger, die Spuren der

Bewegung und der Auseinandersetzung mit der Polizei in Form verschweißter Kanaldeckel, Graffiti und Absperrbänder dokumentiert. Ponger wie Begg nutzen repräsentationskritische Verfahren, die den Zusammenhang von Darstellung und Stellvertretung (Repräsentation) reflektieren und auf ihn reagieren. Es handelt sich also in beiden Arbeiten um künstlerische Produktionen, die zwar eine soziale Bewegung, hier die globalisierungskritische, direkt zum Inhalt haben, die zugleich aber diesen Inhalt in Reflektion ihrer spezifisch künstlerischen Mittel thematisieren. Künstlerische Arbeiten dieser Art gibt es selbstverständlich nicht nur im Zusammenhang mit der Globalisierungskritik, sondern auch im Hinblick auf Feminismus, Ökologie und andere Großthemen und Motive sozialer Bewegungen.

Aktivistische Kunst

Was Brian Holmes *activist art* nennt, könnte als vierte Art und Weise betrachtet werden, beide Bereiche zu verknüpfen und künstlerische Produktionen bezeichnen, die direkt in aktivistische Kontexte eingebunden sind (vgl. auch Raunig, 2003 und de Cauter, de Roo & Vanhaesebrouck, 2011). Die KünstlerInnengruppe *Etcetera*, seit einigen Jahren prominent in internationalen Ausstellungen vertreten, war zunächst in der sozialen Bewegung zur Aufarbeitung der argentinischen Militärdiktatur in die Öffentlichkeit getreten. Seitdem bezieht sich die Gruppe immer wieder mit Straßenaktionen, aber auch Videos und Rauminstallationen direkt auf soziale Kämpfe, als deren Teil sie sich versteht. Die Reihe von Pappfiguren, die die Gruppe zu verschiedenen Anlässen gestaltete und »gente armada« nennt – was »bewaffnete Leute«, aber auch »konstruierte Leute« bedeutet –, griffen mal globalisierungskritische Motive auf (vgl. Kastner, 2007, S. 65ff.), mal thematisierten sie die Rolle von KünstlerInnen und Intellektuellen in sozialen und politischen Bewegungen überhaupt.⁵

Auch die Gruppe *Bureau d'Etudes* hat an verschiedenen globalisierungskritischen Aktionen teilgenommen, auch sie waren in den letzten Jahren, wie *Etcetera*, relativ erfolgreich im Feld der legitimierten zeitgenössischen Kunst. Vor allem ihre Kartographien von Netzwerken globaler Herrschaftsapparate sowie von Gegenbewegungen und -strukturen

zierten nicht nur diverse Ausstellungsräume, sondern wurden auch als Flyer auf globalisierungskritischen Demonstrationen verteilt. Im deutschsprachigen Raum machte etwa die Teilnahme von *Bureau d'Etudes* an der Gruppenausstellung *Wie Gesellschaft und Politik ins Bild kommen* in der *Generali Foundation* Wien 2005 die Gruppe bekannt. Anlässlich dieser Ausstellung wird die Arbeit der Gruppe von der Kulturtheoretikerin und Künstlerin Hito Steyerl (2005) scharf kritisiert. Sie hält die Kartographie nicht nur für simplifizierend und ein »zutiefst manichäisches Weltbild von Ausbeutern und Widerständlern« (ebd., S. 26) widerspiegelnd, sondern kritisiert auch die »disproportionierte Repräsentation jüdischer Individuen und Organisationen, die in diesem Zusammenhang als reflexhafte antisemitische Konsequenz frei delirierender Verschwörungphantasien erscheint« (ebd.). In beiden Varianten werden also nicht nur Themen und Motive aufgegriffen, sondern aus den Bewegungen heraus entwickelt und als Material wieder in sie eingespeist. *Aktivistische Kunst* ist dies insbesondere dadurch, dass es gelingt, nicht nur Aktivismus, sondern auch legitime Kunst (also nicht nur »Kunst von AktivistInnen«) zu sein, also am legitimen Ausstellungsbetrieb teilzunehmen.

Alle vier Typen sind keine statischen, absoluten Modelle, sondern existieren nur in historisch-spezifischen und relationalen Ausformungen. Darüber hinaus sind alle vier Typen in ihrem Auftreten mal mehr und mal weniger wahrscheinlich, je nach Beschaffenheit des kulturellen Feldes. Dass aber soziale Bewegungen überhaupt in künstlerischen Arbeiten ihren nicht nur inhaltlichen Niederschlag finden, bringen alle vier Typisierungen und die wenigen genannten Beispiele zum Ausdruck. Die sozialen Bewegungen zeitigen ihre Effekte in der Kunst, obwohl die TrägerInnen der Bewegungen weder Kunstkritiken schreiben (und in der Regel nicht einmal Kunstzeitingen lesen) oder in ihrer Mehrzahl Kunst unterrichten, noch bei den MuseumsbesucherInnen die ausschlaggebenden Publikumsränge bekleiden und allgemein dem Galeriebetrieb eher skeptisch bis gleichgültig gegenüber stehen. Inwiefern und wie Motive, Haltungen und Inhalte bestimmter sozialer Gruppen sich in den künstlerischen Arbeiten niederschlagen, ist ein wiederkehrendes Thema der Kunstsoziologie, das aber noch nicht auf soziale Bewegungen angewandt wurde. So

hatte etwa die deutsche Kunstsoziologin Hanna Deinhard (1967, S. 87) den nicht inhaltlich bestimmten »potenzialen Gehalt« als denjenigen Aspekt eines Kunstwerks beschrieben,⁶ in dem Inhalte und Haltungen zum Ausdruck kämen, die »nicht Ausdruck der ›ganzen‹ Gesellschaft sind, sondern Ausdruck (jeweils verschiedener) kulturell, wirtschaftlich, religiös führender Gruppen oder herrschender Schichten.« Dass es neben diesen Führenden und Herrschenden auch andere, partikulare gesellschaftliche Gruppen sein können, die einen solchen Einfluss ausüben, etwa soziale Bewegungen, darf zumindest nicht vollends ausgeschlossen werden, wenn man dominante Ideen und Praktiken nicht verkürzend allein aus sozialen und politischen Machtpositionen herleiten will. Dass gesellschaftliche Macht und die Beherrschung der Denkweisen nie in einem direkten, sondern immer in vermittelten und feldspezifisch gebrochenen Formen existieren, darauf hatte Pierre Bourdieu nicht zuletzt auch am Beispiel des künstlerischen Feldes ausführlich hingewiesen. Aber auch Bourdieu formuliert im Anschluss an den Hinweis auf die »Eigengeschichte des Feldes«, die die außerkünstlerischen Einflüsse begrenzt, implizit die kunstsoziologische Aufgabe, sich solchen Phänomenen der Zeitgenossenschaft zu widmen, die »mächtig genug sind, über die Autonomie der unterschiedlichen Felder hinweg eine gemeinsame Problematik [...] entscheidend zu bestimmen« (Bourdieu, 2001, S. 320).

Künstlerische Cultural Politics

Dass KünstlerInnen »often contributed to the methods and the vocabulary of modern social movements« (Bradley, 2007, S. 10) muss als Teil von wie auch immer vermittelten Strategien für sozialen Wandel begriffen werden. Im künstlerischen Feld positioniert, zielen sie auf die Ausweitung der Feldeffekte. Sie sind Einsätze innerhalb des Feldes und zugleich Prozesse und Positionierungen zu dessen Ausweitung. Weder der Erfolg innerhalb des Feldes noch die Umsetzung des Anspruches auf dessen Erweiterung sind allerdings selbstverständlich. Die poststrukturalistischen Ansätze aber schätzen einerseits die feldinternen Positionierungen und die Kämpfe um deren Durchsetzung zu gering und setzen darüber hinaus

tendenziell den Erfolg über das Kunstfeld hinaus zielender Effekte als gegeben voraus. Um zu verstehen, wann und unter welchen Bedingungen künstlerische Produktionen und soziale Bewegungen gewissermaßen am gleichen gesellschaftspolitischen Strang ziehen und hier auch noch neue Setzungen installieren und Maßstäbe verschieben können, müssten aber sowohl die feldinternen Kämpfe rekonstruiert als auch die sozialen und politischen Kontexte beschrieben werden, in denen sie stattfinden und auf die sie wirken (wollen bzw. können). Wie die Durchsetzung neuer künstlerischer Maßstäbe mit der Verschiebung von sozialen Wahrnehmungsweisen in Form einer »symbolischen Revolution« einhergeht, beschreibt Bourdieu (2011) paradigmatisch am Beispiel von Édouard Manet und den ImpressionistInnen unter dem Titel *Die Institutionalisierung der Anomie*.

Insofern sie als Einsätze innerhalb der Kämpfe um die Feldeffekte fungieren, sind alle vier beschriebenen Formen des Zusammenhangs von Kunstproduktion und sozialer Bewegung auch Varianten einer künstlerischen ›Politik des Kulturellen‹, oder besser von *cultural politics*. Wolfgang Fritz Haug (2011, S. 137ff.) beschreibt die »Politik des Kulturellen« im Anschluss an Antonio Gramsci als Möglichkeit der »subaltern Gehaltenen«, in die Kämpfe um Hegemonie zu intervenieren. Das Problem an Haugs Begriffsbestimmung ist die normative Aufladung des Kulturellen, in ihm äußere und verwirkliche sich letztlich der »Anspruch auf erfülltes Leben« (ebd., S. 108), es bezeichnet die »Umsetzung der gesellschaftlichen Lebensbedingungen in erfüllte Lebensweise« (ebd., S. 94). Kulturell ist dann immer das, was auf diese Erfüllung abzielt. Erstens setzt das eine klare Unterscheidung zwischen sinnhaften, selbstbestimmten (kulturellen) und sinnlosen, fremdbestimmten (warenästhetischen) Unterschieden voraus und zweitens wird mit diesem emphatischen Begriff des Kulturellen eine reaktionäre »kulturelle Politik« kaum denkbar. *Cultural politics* hingegen, wie sie im Kontext der Bewegungsforschung von Sonia Álvarez, Evelina Dagnino und Arturo Escobar (2004) verstanden wurden, setzen bereits bei der Bestimmung der Bedeutungen sozialer Praktiken an, d. h. setzen deren Sinnhaftigkeit bzw. -losigkeit nicht voraus. Die kulturtheoretische Bewegungsforschung fragt – hierin Haug nicht unähnlich –

danach, welche Praktiken auf welche Art und Weise »dominante kulturelle Bedeutungen erschüttern« (Álvarez et al., 2004, S. 36) und welche Auswirkungen dies auf Verschiebungen des Politischen hat.

Neben vielen anderen kulturellen Schöpfungen gehen auch die künstlerischen Produktionen in die Ökonomie des Symbolischen ein und zeitigen vermittelt Effekte auf die Denk-, Gefühls- und Wahrnehmungsstrukturen – das Symbolische im Bourdieuschen Sinne. Vermittelt sind sie über die spezifischen Wahrnehmungen, Wertschätzungen, Anerkennungen und Verbreitungen innerhalb des Feldes.

Als besonders legitimierte symbolische Praktiken, die von besonders legitimierten (gebildeten und reichen) sozialen AkteurInnen rezipiert und konsumiert werden, haben künstlerische Produktionen bessere Aussichten auf soziale Effekte als andere symbolische Produktionen – worin gleichsam eines der zentralen Dilemmata des Zusammenhangs von Kunst und Aktivismus liegt, da dieser elitäre Teil seiner Gelingensbedingungen zugleich Wirksamkeitsvoraussetzung und Teil der zu bekämpfenden symbolischen Ordnung ist.

Jede kulturelle Äußerung, Produktion oder Konsum, enthält eine Bestätigung ihres eigenen Anspruchs auf die Rechtsverbindlichkeit ihrer Ausdrucksform und bezieht damit Stellung im kulturellen Feld, sowohl durch die Position des sich äuernden Subjekts wie auch durch die Art der Legitimierung, auf die diese Äußerung sich beruft (Bourdieu, 1997, S. 104f.).

Zwar konstituiert sich diese Legitimierung in ihrem Prinzip autonom, d. h. Maßstäbe werden innerhalb eines Feldes gewonnen und verteidigt bzw. bekämpft – was ›gute Kunst‹ ist, erweist sich als von Kriterien des Rechts, der Moral etc. relativ unabhängig –, ist in ihren Ausformungen aber immer heteronom, also innerhalb der Kräfteverhältnisse des gesamten sozialen Raums zu situieren.

Mehr noch als andere kulturelle Produktionen beruhen auch die künstlerischen immer auf Entlehnungen von Formsprachen und Inhalten vorheriger Artefakte und Praktiken wie auch auf deren unbewusster Nachahmung oder Verwerfung. Entlehnung und Nachahmung sind nach

Bourdieu (1997, S. 120) die augenfälligsten Manifestationen eines »kulturell Unbewussten einer Epoche, jenes *sensus communis*, der allererst die besonderen Meinungen, Gesinnungen, Urteile ermöglicht, in denen er sich äußert«. Im Kontext seiner strukturalistischen Kunsttheorie hatte der peruanisch-mexikanische Kunsthistoriker Juan Acha bereits 1979 Bourdieus Konzept des »kulturellen Unbewussten« angewandt: Bedeutungen künstlerischer Produktionen seien demnach nur in Relation zu anderen (nicht-künstlerischen) Bedeutungsproduktionen zu verstehen. Solche Produktionen von Bedeutungen, die nach Acha (1979, S. 405f.) in sozialen Praktiken hergestellt werden, rekurren immer auch auf bereits unbewusst vorhandene und in Machtbeziehungen konstituierte Bedeutungen, eben auf das kulturelle Unbewusste. Auf dieses greift auch die Kunstrezeption zurück. Dieses Zurückgreifen in Rezeption und Produktion aber ist nicht zur Reproduktion und Perpetuierung der sozial hergestellten Muster verdammt. Im Gegenteil, indem künstlerische Produktionen jene »Rechtsverbindlichkeit ihrer Ausdrucksform« proklamieren, sind sie Teil sozialer Kämpfe um deren Legitimierungen. Weil jede Legitimierungsweise gleichermaßen Ausdruck und Effekt kultureller Hegemonie ist, speisen sich auch künstlerische Produktionen in Auseinandersetzungen um (oder zunächst auch nur gegen) Hegemonie ein (vgl. García Canclini, 1984; Marchart, 2008; Kastner 2010).

Die Frage, wie aussichtsreich die Positionierungen von »avantgardistischen« KünstlerInnen und die Politiken sozialer Bewegungen sind, lässt sich schließlich nur vor dem Hintergrund der jeweiligen Formation der kulturellen Hegemonie diskutieren. Sie darf nicht, wie vor allem bei Virno und Holmes, als bereits positiv beantwortet vorausgesetzt werden. Auch die Frage der Trägermilieus und der feldinternen Durchsetzung neuer Maßstäbe darf nicht ausgeklammert werden, um die – Feld-, Hegemonie- und poststrukturalistischer Theorie gemeinsame – Vorstellung des Einwirkens auf eine Grammatik als Regelhaftigkeit von Denken und Wahrnehmen und die Möglichkeit, in sie Variationen einzufügen, bestehende Regeln außer Kraft zu setzen und neue einzuführen (vgl. auch Kastner & Raunig, 2008), in konkrete Analysen umzusetzen.

► Anmerkungen

- 1 Die Arbeit war auch Teil der Sekula-Ausstellung *Performance under Working Conditions* in der Wiener *Generali Foundation*, 16.05.-17.08.2003.
- 2 Um nur eines der plakativsten Beispiele zum gleichen Thema zu nennen: Die Arbeit *No, Global Tour* des spanisch-mexikanischen Künstler Santiago Sierra (2010f.), in der die beiden, zusammen 1,5m x 4m großen Buchstaben NO per LKW auf weltweite Tour geschickt werden, bezieht sich explizit nicht etwa auf die gleichnamige Bewegung, der ihr Titel den Wortwitz verdankt. Stattdessen heißt es in der Beschreibung: »Santiago Sierra's NO GLOBAL TOUR, carries out a synthesis between the sculpture—that stresses the relation to specific environments—, and the letter, which is able to address particular situations. By making the sculpture travel, the work itself changes constantly and is translated into an epic road movie« (<http://www.noglobaltour.com/pressrelease.php> [16.05.2011]).
- 3 Vgl. <http://www.holy-damn-it.org/> und <http://www.art-goes-heiligendamm.net/de> [Stand: 23.06.2011].
- 4 Die Serie *The Agitators* war 2007 in der *Gallery 4* in Sydney zu sehen und 2008 Rahmen der Ausstellung *nicht alles tun. Ziviler und sozialer Ungehorsam an den Schnittstellen von Kunst, radikaler Politik und Technologie* in der *Galerie der IG Bildende Kunst* in Wien (vgl. Kastner & Spörr, 2008, S. 160f.).
- 5 Mit der Rauminstallation *Errorist Cabaret*, die ebenfalls mit »gente armada« bestückt war, nahm die Gruppe an der *Istanbul Biennale* 2009 teil.
- 6 Deinhard unterscheidet den Ausdrucksgehalt oder »potenziellen Gehalt« von den sich wandelnden Bedeutungen eines Kunstwerkes. Unter dem »potenziellen Gehalt« versteht sie den »Ausdruck eines Werkes«, der »allein aus der besonderen Verwendung (Konfiguration, Gestalt, Gebrauch) derjenigen Mittel resultiert, die jeder Kunstart spezifisch zu eigen sind« (Deinhard, 1967, S. 15).

► Abbildungen

- 1 Jacques-Louis David. 1791. *Der Ballhauschwur*. [gemeinfrei] Quelle: http://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Datei:Le_Serment_du_Jeu_de_paume.jpg&filetimestamp=20060318150321.
- 2 Jacques-Louis David. 1793. *Der Tod des Marat*. [The work of art depicted in this image and the reproduction thereof are in the public domain worldwide. The reproduction is part of a collection of reproductions compiled by The Yorck Project. The compilation copyright is held by Zenodot Verlagsgesellschaft mbH and licensed under the GNU Free Documentation License.] Quelle: <http://de.wiki>

pedia.org/w/index.php?title=Datei:Death_of_Marat_by_David.jpg&filetimestamp=20070513125558.

- 3 Ines Doujak. 2007. *Siegesgärten*. Installation: »In einem langen Beet gedeihen Gewächse, markiert mit bunten Samentüten, die über globale Ausbeutung, Gentechnik und Monokultur aufklären und visuell dagegen rebellieren. Auf der Vorderseite sind Pflanzenfotos und Collagen abgebildet, die auch »verqueerte« Sexualität zeigen. Auf der Rückseite sind anhand von Produktbeispielen Bedingungen und Folgen nachzulesen« (<http://www.flickr.com/photos/dersmee/1031038520/lightbox>) [Stand: 01.10.2011].
- 4 Bildcollage: Eugène Delacroix. 1830. *Die Freiheit führt das Volk* [Ausschnitt] in Verbindung mit Joseph Beuys. 1970. *La rivoluzione siamo Noi* [Ausschnitt]. Quellen: Delacroix = http://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Datei:Eug%C3%A8ne_Delacroix_-_La_libert%C3%A9_guidant_le_peuple.jpg&filetimestamp=20101124062240; Beuys = <http://www.exibart.com/foto/50517.jpg>.

► Literatur

Acha, Juan (1979). *Arte y Sociedad Latinoamericana. El producto artistico y su estructura*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.

Álvarez, Sonia, Dagnino, Evelina & Escobar, Arturo (2004). Kultur und Politik in Sozialen Bewegungen Lateinamerikas. In Olaf Kaltmeier, Jens Kastner & Elisabeth Tuidler (Hrsg.), *Neoliberalismus – Autonomie – Widerstand. Soziale Bewegungen in Lateinamerika* (S. 31-58). Münster: Westfälisches Dampfboot.

Bauman, Zygmunt (2009). *Wir Lebenskünstler*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Boltanski, Luc & Chiapello, Ève (2003). *Der neue Geist des Kapitalismus*. Konstanz: UVK.

Bourdieu, Pierre (1997). *Zur Soziologie der symbolischen Formen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Bourdieu, Pierre (2001). *Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Bourdieu, Pierre (2011). Die Institutionalisierung der Anomie. In ders., *Kunst und Kultur. Kunst und künstlerisches Feld. Studien zur Kulturosoziologie* 4 (S. 243-268). Konstanz: UVK.

Bradley, Will (2007). Introduction. In ders. & Charles Esche, *Art and Social Change. A Critical Reader* (pp. 9-24). London: Tate Publ.

Bradley, Will & Esche, Charles (2007). *Art and Social Change. A Critical Reader*. London: Tate Publ.

- Buchmann, Sabeth (2010). Leben als Allegorie. Zu ›La rivoluzione siamo Noi‹ von Joseph Beuys. *Texte zur Kunst*, 20 (79), 88-101.
- Camnitzer, Luis (2007). *Conceptualism in Latin American Art: Didactics of Liberation*. Austin: University of Texas Press.
- Cockburn, Alexander & St. Clair, Jeffrey (2000). *Five Days that Shook the World. Seattle and Beyond*. London/New York: Verso.
- de Caeter, Lieven, de Roo, Rubben & Vanhaesebrouck, Karel (Hrsg.). (2011). *Art and Activism in the Age of Globalization*. Rotterdam: NAI Publ.
- Deinhard, Hanna (1967). Bedeutung und Ausdruck. In dies., *Bedeutung und Ausdruck. Zur Soziologie der Malerei* (S. 6-87). Neuwied/Berlin: Luchterhand.
- documenta (Hrsg.). (2007). *Documenta Kassel. 16/06 – 23/09 2007. Katalog*. Köln: Taschen.
- Dossi, Piroshka (2007). *Hype! Kunst und Geld*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag.
- Florida, Richard (2004). *The Rise of the Creative Class. And how it's transforming work, leisure, community and every day life*. New York: Basic Books.
- García Canclini, Néstor (1984). Gramsci con Bourdieu. Hegemonía, consumo y nuevas formas de organización popular. *Nueva Sociedad*, 71, 69-78.
- Geene, Stephan (2002). Interventionismus und Aktivismus. In Hubertus Butin (Hrsg.), *DuMonts Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst* (S. 138-141). Köln: DuMont.
- Gombrich, Ernst (2002). *Kunst und Fortschritt. Wirkung und Wandlung einer Idee*. Köln: DuMont.
- Graw, Isabelle (2008). *Der große Preis. Kunst zwischen Markt und Celebrity Kultur*. Köln: DuMont.
- Haug, Wolfgang Fritz (2011). *Die kulturelle Unterscheidung. Elemente einer Philosophie des Kulturellen*. Hamburg: Argument.
- Held, Jutta & Schneider, Norbert (2006). *Sozialgeschichte der Malerei*. Köln: DuMont.
- Holmes, Brian (2009). *Escape the Overcode. Activist Art in the Control Society*. Eindhoven/Zagreb/Istanbul: Van Abbemuseum Public Research #2 / What, How & For Whom.
- Kastner, Jens (2007). *Transnationale Guerilla. Aktivismus, Kunst und die kommende Gemeinschaft*. Münster: Unrast.
- Kastner, Jens (2009). *Die ästhetische Disposition. Eine Einführung in die Kunsttheorie Pierre Bourdieus*. Wien: Turia+Kant.

- Kastner, Jens (2010). Zur Kritik der Kritik der Kunstkritik. Feld- und hegemonietheoretische Einwände. In Birgit Mennel, Stefan Nowotny & Gerald Raunig (Hrsg.), *Kunst der Kritik* (S. 125-147). Wien: Turia+Kant.
- Kastner, Jens (2011). Nach dem Ende der Avantgarden. Vom ›Spirit of '68‹ zum ›neuen Geist des Kapitalismus‹. In Konrad Becker & Martin Wassermair (Hrsg.), *Nach dem Ende der Politik. Texte zur Zukunft der Kulturpolitik III* (S. 142-157). Wien: Löcker.
- Kastner, Jens & Raunig, Gerald (2008). »Offensive Flucht statt Gesetzesbruch. Zum Ungehorsam angesichts des Thoreau'schen Imperativs«. In Jens Kastner & Elisabeth Bettina Spörr (Hrsg.), *nicht alles tun. Ziviler und sozialer Ungehorsam an den Schnittstellen von Kunst, radikaler Politik und Technologie* (S. 143-150). Münster: Unrast Verlag.
- Kastner, Jens & Spörr, Elisabeth Bettina (Hrsg.). (2008). *nicht alles tun. Ziviler und sozialer Ungehorsam an den Schnittstellen von Kunst, radikaler Politik und Technologie*. Münster: Unrast.
- Klimke, Martin & Scharloth, Joachim (2007). Maos Rote Garden? ›1968‹ zwischen kulturevolutionärem Anspruch und subversiver Praxis – Eine Einleitung. In dies. (Hrsg.), *Handbuch 1968. Zur Kultur- und Mediengeschichte der Studentenbewegung* (S. 1-7). Stuttgart: Metzler.
- Lorey, Isabell (2007). Vom immanenten Widerspruch zur hegemonialen Funktion. Biopolitische Gouvernementalität und Selbst-Prekarisierung von KulturproduzentInnen. In Gerald Raunig & Ulf Wuggenig (Hrsg.), *Kritik der Kreativität* (S. 121-136). Wien: Turia+Kant.
- Marchart, Oliver (2008). *Hegemonie im Kunstfeld. Die documenta-Ausstellungen dX, D11 und d12 und die Politik der Biennalisierung*. Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König.
- Menger, Pierre-Michel (2006). *Kunst und Brot. Die Metamorphosen des Arbeitnehmers*. Konstanz: UVK.
- Nochlin, Linda (1988). *Women, Art, and Power and Other Essays*. London: Thames and Hudson.
- Raschke, Joachim (1985). *Soziale Bewegungen. Ein historisch-systematischer Grundriß*. Frankfurt am Main/New York: Campus.
- Raunig, Gerald (Hrsg.). (2003). *Transversal. Kunst und Globalisierungskritik*. Wien: Turia+Kant.
- Raunig, Gerald (2005). *Kunst und Revolution. Künstlerischer Aktivismus im langen 20. Jahrhundert*. Wien: Turia+Kant.
- Raunig, Gerald (2008). *Tausend Maschinen. Eine kleine Philosophie der Maschine als sozialer Bewegung*. Wien: Turia+Kant.

- Sekula, Allan (2002). *Seemannsgarn*. Düsseldorf: Richter.
- Steyerl, Hito (2005). Das Ornament der Menge. Oberflächenerscheinungen der gegenwärtigen Protestkultur. *Bildpunkt. Zeitschrift der IG Bildende Kunst, Herbst 2005*, 24-27.
- Virno, Paolo (2005). *Grammatik der Multitude. Öffentlichkeit, Intellekt und Arbeit als Lebensform*. Wien: Turia+Kant.
- Virno, Paolo (2009). The Dismeasure of Art. An Interview with Paolo Virno. Von Sonja Lavaert and Pascal Gielen. In Pascal Gielen & Paul De Bruyne, *Being Artist in Post-Fordist Times* (S. 17-44). Rotterdam: NAI Publ.
- Virno, Paolo (2010). *Exodus*. Wien: Turia+Kant.
- Wyss, Beat (2009). *Nach den großen Erzählungen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Zahner, Nina Tessa (2006). *Die neuen Regeln der Kunst. Andy Warhol und der Umbau des Kunstbetriebs im 20. Jahrhundert*. Frankfurt am Main: Campus Verlag.