



Marius Babias

Statement: **Über den strategischen Gebrauch des Politischen im Kunstzusammenhang**

14.01.2005

Ich werde in meinem Impulsreferat versuchen, auf zwei zentrale Fragestellungen dieser Konferenz einzugehen – ohne allerdings den Anspruch auf eine Totalität der Kritik.

Die erste Fragestellung betrifft die seit wenigen Jahren wieder zu beobachtende Politisierung der Kunst, oder genauer: der politischen Aufladung der Kunst oder noch genauer: des strategischen Gebrauchs des Politischen im Kunstzusammenhang. Zu dieser gegenwärtig diskursdominanten Tendenz der Indienstnahme des Politischen insbesondere durch in traditionellen Medien wie Malerei, Fotografie oder Zeichnung arbeitenden KünstlerInnen will ich eine Kritik formulieren sowie eine Kritik der Gegenkritik von linksdogmatischer, konservativer und Radical Chic-Seite daran.

Die zweite Fragestellung betrifft das Problem der Ästhetisierung des Politischen sowie generell das labile Verhältnis zwischen Kunstpraxis und politischem Aktivismus. Dazu will ich einige historischen Beispiele geben, wobei ich mich dabei insbesondere auf das Verhältnis zwischen Kunst und Militanz in den Praktiken der Spassguerilla und der Stadtguerilla beziehen möchte.

1. Der strategische Gebrauch des Politischen im Kunstzusammenhang

In einem überformten Weltmarkt ohne Grenzen, was man gemeinhin unter Globalisierung versteht, haben sich das Selbstverständnis und die Funktionsweise von Kunst gewandelt. Die Kunst hat eine neue Rolle bei der Ausschmückung des Globalisierungsprozesses und der visuellen Kolonisierung des Alltagslebens zugewiesen bekommen. Die künstlerischen und kulturellen Aktivitäten, Initiativen und Organisationen, ob staatlich, korporativ oder privat, gehören alle zu jenem Teil der Zivilgesellschaft, in der die Marktdemokratie und die politische Ökonomie hegemonial auftreten. Nachdem die Themenfelder Stadt und Urbanität, die zuerst in vielen selbstorganisierten Ausstellungen und Projekten der neunziger Jahre kritisch bearbeitet wurden, bevor sie dann von Stadtmarketingstrategen politisch instrumentalisiert und abgeschöpft wurden, als abgegrast gelten, kristallisierten sich zu Beginn des neuen Millenniums scheinbar neue politische Handlungsräume innerhalb einer postkolonialen Konzeption des kulturellen Globalismus heraus.

MigrantInnenkinder der dritten Generation in den westlichen Metropolen produzieren ein kulturelles Dazwischen und geben der globalisierten Welt ein freundliches, buntes, friedvolles Gesicht. Insbesondere die in den neunziger Jahren inflationären Kunstbiennalen sind zu Disziplinierungsorten der parallel zum Weltmarkt aufgerufenen Weltkunst im Zeitalter der Globalisierung geworden, wo das »Andere« und das »Fremde« geradezu zum Coming-Out animiert werden, um sie in einer globalisierten kulturellen Ökonomie als Selbstbehauptungsgeste gefügig und als Ware konsumierbar zu machen. Solcherart politisch aufgeladene Kunst schwebt in der permanenten Gefahr, die Bedürfnisse des globalen Marktes zu befriedigen, indem sie immer feinere Versionen von »anderen«, »fremden« Welten und Kulturen produziert. In ihrer Organisationsform sind die Marktgesetze des kulturellen Globalismus evident. Der permanenten Gefährdung und Verführung durch den ökonomischen Globalismus im Gewand eines Postkolonialismus der Multi-Identitäten gilt es zu widerstehen, ebenso der voreiligen Schlussfolgerung, dass die Kunst ausschließlich ein Reflex oder eine Imagination eben dieser Marktgesetze sei.

Um so genannte politische Kunst, zu der sich mittlerweile auch viele traditionelle MalerInnen, BildhauerInnen, ZeichnerInnen und FotografInnen aus konjunkturellen Gründen bekennen, kritisch zu hinterfragen, muss sie zunächst auch im Diorama der neoliberalen Marktideologie betrachtet und als konstitutiver Teil der gesellschaftlichen Umschreibungsprozesse beschrieben werden.

Wie muss eine kritische Kunstpraxis – ein Begriff, den ich der Bezeichnung „politische Kunst“ vorziehe – beschaffen sein, ohne integraler Bestandteil dessen zu werden, was sie anzugreifen vorgibt, nämlich des so genannten Systems? Wie stellen sich die so genannten politischen KünstlerInnen dem Problem, dass das System die Techniken der Agitation und Infiltration gegen ihre Erfinder anwendet? Diese Frage setzt voraus, dass sich die sogenannte politische Kunst, wie sie sich derzeit auf dem Kunstmarkt, in den Institutionen und selbstorganisierten Foren ausgestaltet, in einer minoritären Position befindet und dass Kunst generell ein geeignetes Instrument wäre, diese Position majoritär zu wenden, d. h. eine im Mainstream platzierte Gegen- oder Teilöffentlichkeit zu mobilisieren, oder, etwas bescheidener, unter Einsatz des ihren MeinungsführerInnen zur Verfügung stehenden medialen Apparates eine Gegenoffensive zu signieren oder zumindest einen politischen Klimawechsel herbeizuführen. Oder ist politische Kunst gar nicht in erster Linie auf die Veränderung der Praxis bezogen, sondern vielmehr strategisch als Distinktionsverfahren zur Anhäufung von kulturellem Kapital zu verstehen – mit der Folge von Selbstinstitutionalisierung, Positionierungskämpfen und Karriereplanung?

Wo in den neunziger Jahren KunstaktivistInnen die Institutionen kritisierten, teilweise infiltrierten und die »Machtfrage« stellten, dann geschah dies zumeist diskursiv mit Projekten, Diskussionsforen und Publikationen. Dass ein »Umsturz« offensichtlich nicht gelang und der Kunstaktivismus stattdessen auf dem kulturellen Markt als Stil verbucht wurde, ist evident, aber dennoch kein Grund zur Annahme, die kritische oder repolitisierte Kunstpraxis der neunziger Jahre habe lediglich Flexibilisierungstechniken für die in Legitimationsnot geratenen Institutionen bereitgestellt.

Abgesehen davon, dass die von kunstaktivistischen Gruppen neu aufgebrachte Frage nach dem Verhältnis von Kunst und Gesellschaft – die fälschlicherweise mit dem Karrierekalkül einer sich professionalisierenden KuratorInnen-Berufssparte gleichgesetzt wurde, die das Organisieren von konventionellen Ausstellungen an peripheren Orten wie öffentlichen Toiletten oder Hotelzimmern als Kritik an der institu-

tionellen Ausstellungspraxis promotete –, und abgesehen davon, dass die vielfach zu beobachtende soziale Abschottung der Gruppen eine Schwächung der Gesamtinitiative bedeutete, wurden kritische Themen in die Kunstdiskussion eingebracht und konnten von hier aus als Agenten wirken – Aids, Gender, Migration, Stadt, Bio- oder Gentechnologie. Darüber hinaus wurde deutlich kritisiert, dass die Bildende Kunst nach wie vor in einem bürgerlichen Konzept der kulturellen Repräsentation fest eingebunden ist. Und: Es wurden Modelle der Umcodierung (Kollektive Produktion) wie auch der Teilhabe (Intendanz) formuliert.

Der kulturelle Markt hat diese Modelle zu Beginn des neuen Millenniums weitgehend kooptiert. Der Ende der achtziger Jahre in die Krise geratene Kunstmarkt erholte sich Mitte der neunziger Jahre im Windschatten der New Economy und hauchte totgesagten Medien wie der Malerei neues Leben ein, weil sie die Warenförmigkeit der Kunst am schlüssigsten reproduzieren. Jene kollektive kritische Kunstpraxis, die sich in Opposition zu den Institutionen an den Rändern des Kunstbetriebs entwickelt und kurzzeitig Diskursmacht errungen hatte, wurde nach und nach zurückgedrängt, um Platz zu schaffen für das altbewährte Individualmodell. Der wohl am häufigsten anzutreffende Phänotyp des Millenniums ist das aus sich selbst schöpfende Künstlersubjekt, das wie eh und je einen ästhetischen Fruchtkorb für den bürgerlichen Diskontingenzgewinn bereitstellt. Alte Medien wie Malerei und Bildhauerei, die noch Mitte der Neunziger von einer politisierten jungen Generation für erledigt erklärt worden waren, erleben seit Ende der neunziger Jahre eine Konjunktur, die bis heute anhält. Fotografie und Videokunst sind zur zeitgeistigen Ersatzmalerei aufgestiegen; Fotografie und Videokunst beherrschen die Kunstmessen und Großausstellungen. Ironischerweise war es der Erfolg der Hightech-Werte an den Börsen, der den Erfolg der alten Medien beflügelte, die die Großausstellungen der letzten Jahre ebenso wie die Kunstmessen mit einer nicht für möglich gehaltenen Penetranz dominierten.

Trotz der zunehmenden Marginalisierung hat sich aber eine Form der kritischen Kunstpraxis gehalten und weiter entwickelt, die neue Möglichkeiten kulturellen Widerstands aufzeigt, eine Praxis, die Kunst als Diorama der gesellschaftlichen Produktivkräfte auffasst, wie es beispielsweise bis zu seiner Auflösung 1996 das US-amerikanische KünstlerInnenkollektiv Group Material praktizierte. Zum einen verkörpert Group Material – ebenso wie General Idea, Gran Fury, die Guerrilla Girls oder Paper Tiger – die für die europäische Entwicklung Impuls gebende Funktion US-amerikanischer Kunst. Zum anderen ist die aufgrund der zunehmenden Kooptierung durch den kulturellen Markt erfolgte Selbstaflösung von Group Material nicht nur konsequent, sondern bahnt einer den gewandelten Bedingungen angepassten Kunstpraxis den Weg. Group Material realisierte eine ganze Reihe kritischer Projekte, die sich durch das Produktionsmoment der Kollektivität auszeichnen und die die politischen Perspektiven kultureller Praxis akzentuieren. Seit der Selbstaflösung 1996, die als strategische, aus dem Antagonismus von Kooptation und Widerstand hervorgegangene Konsequenz angesehen werden kann, operieren die einstigen Mitglieder individuell.

Insbesondere der Anspruch auf eine Totalität der Kritik führt oftmals zur Selbstblockierung. Die Selbstbefragung der Künstlerrolle als Aktivistin muss die Problematisierung der Tatsache beinhalten, dass so genannte politische Kunst zwar in dem Dilemma steckt, die Institutionen destabilisieren zu wollen und zugleich ungewollt zu legitimieren, aber dennoch das Display für eine kollektive Produktion be-

reistellen kann, an der KünstlerInnen, AktivistInnen und BesucherInnen gleichermaßen teilhaben. So umgeht kritische Kunst nicht nur ihre auf Bereitstellung von Kritikkonsum festgelegte Rolle innerhalb des bürgerlichen Konzepts der kulturellen Repräsentation, sie überschreitet zugleich den im Konzept einer politischen Kunstpraxis auferlegten Antagonismus zwischen künstlerischer Intervention und politischem Scheitern.

Neben der soeben ausgeführten Selbstblockierung sehe ich in der Selbstmarginalisierung ein zweites Problem von kritischer Kunstpraxis, beispielhaft ablesbar an der Entwicklung der Public Art bzw. ihrer europäischen Variante, dem so genannten Interventionismus. Die problematischen Aspekte des Interventionismus sind: der Kommunitarismus, die sozialpolitische Entlastungsfunktion und der moralische Rigorismus. Die vielfach von KunstaktivistInnen ins Feld geführten, teilweise an Maos Guerilla angelehnten Kriterien der Irregularität, der Mobilität und des politischen Programms stabilisieren zwar die Gruppe nach innen, können ihre »revolutionären« Kräfte aber nur bedingt entfalten (und dann zumeist in Einzelgesten, politisch marginalen Verbesserungen, kommunikativen Tauschbörsen, objektfixierten Symboliken etc.), denn der Kapitalismus, der sowohl die gesellschaftlichen Widersprüche als auch die kritischen Kunstpraxen hervorbringt, entzieht sich einer radikalen Veränderung durch Kooptation und Anpassung. Zudem bezieht sich der Interventionismus tendenziell auf ein fragwürdiges Avantgarde-Modell, das eine Affinität zum Elite-Gedanken aufweist; in der Elite-Diskussion, die im Bereich von Wirtschaft, Kultur und Bildung seit geraumer Zeit geführt wird, verschränkt sich geistiger Führungsanspruch mit materiellen Umverteilungsinteressen; einen Bereich allerdings klammert die Elite-Diskussion bewusst aus, die Sozialpolitik – wo die Avantgarde nicht etwa darin besteht, die materielle Umverteilung in gerechtere Bahnen zu lenken, sondern darin, die wachsende Armut auf einem erträglichen Niveau zu konsolidieren. Die Umverteilung von unten nach oben hat dazu geführt, dass sich die deutsche Wirtschaft laut einem Gutachten der Deutschen Bank vom Dezember 2004 in einem 30-Jahre-Profithoch befindet. Zu einem militanten Aufbegehren gegen den massiven Abbau der Sozialleistungen, gegen Massenarbeitslosigkeit und – verelendung, wie noch vor wenigen Jahren in Frankreich, ist es in Deutschland bislang noch nicht gekommen.

Ironisch gesagt: Wenn schon die sozial Gefallenen und Marginalisierten, die Unterdrückten und Ausgebeuteten kein wirksames Aktionsbündnis, geschweige denn eine Revolution zu Stande bringen, welche Hilfe können dann die KunstaktivistInnen sein? Statt in einer grundlegenden politischen Analyse die Verhältnisse zu durchleuchten und möglicherweise eine revolutionäre Situation mit herbeizuführen, nehme die punktuelle künstlerische Intervention die Form einer sozialromantischen Dienstleistung an, welche die realen Konflikte scheinversöhnt – so lautet die linksdomatische Gegenkritik der so genannten Politlinken an den Kulturlinken. Diese Gegenkritik erscheint nicht nur polemisch überspitzt, sie spielt auch der von konservativer Seite an kritischer Kunstpraxis geübten Kritik in die Hände.

Partizipatorische Projekte, so problematisch ihre sozialpolitische Entlastungsfunktion auch sein mag, können dennoch Elemente einer grundlegenden Gesellschaftsanalyse enthalten. Nicht zwangsläufig mündet die Einbeziehung von Obdachlosen, Drogenkonsumenten, Ghetto-Kids, behinderten Menschen und anderen gesellschaftlichen Randgruppen in eine Sozialdienstleistung. Oft steuert die Grundeinstellung der KritikerInnen eine generelle Ablehnung solcher Projekte, die sich solidarisch mit den so-

zial Benachteiligten und politisch Verfolgten bekennen. Im Radical-Chic-Milieu, das trotz aller Solidarisierung und Sympathiebekundung für die Underdogs letztlich bürgerlich grundiert ist, gehört es mittlerweile zum habituellen Standard, jede noch so marginale Schwachstelle im Projekt aufzuspüren und sie gegen die kritische Kunst selbst zu wenden. Es hat sich eine habituelle Kultur des kritischen Blicks etabliert, welche die Demaskierung von Kritik als Sozialdienstleistung zur obersten KritikerInnenpflicht erklärt. In diesem Punkt treffen sich Radical-Chic-Milieu, Politlinke und Konservative.

Die politische Initiative würde in der Stofflichkeit von Kunstwerken gleichsam eingefroren und arretiert, lautet die grundsätzliche Kritik an Projektkunst und am Kunstaktivismus. Legt man an solche Projekte allerdings den Maßstab des sozialen Engagements an, sind im kulturellen Bereich einer hohen Aufmerksamkeit gewisse partizipatorische Kunstprojekte zunächst einmal Ausdruck von kritischer Öffentlichkeit. Diese Betrachtungsweise löst bei denjenigen Unbehagen aus, die die Kunst nicht als Medium der Gesellschaftskritik anerkennen, sondern als Produzentin von Subjektivitätsattrappen und Lebensstilen sehen wollen.

2. Die Ästhetisierung des Politischen

Ich möchte im zweiten Teil meines Vortrags anhand von historischen Praktiken der Spassguerrilla und der Stadtguerilla solche Phänomene des Urbanen diskutieren, die uns Aufschluss geben könnten über das Durchdringungsverhältnis zwischen Ästhetik und Politik heute.

Zugespißt könnte man formulieren, dass Kunst in der Öffentlichkeit, also auch kritische Kunst, stets die jeweils herrschende Ideologie aktiv mitkonstruiert hat – besonders deutlich in den ehemaligen staatssozialistischen Staaten Osteuropas ablesbar. Skulpturen, Denkmäler und Gedenkstätten lassen sich in einem Konzept der politischen Repräsentation fassen und daraufhin untersuchen, wie sie in die Systeme von Herrschaft und Subordination eingebunden sind. Galt in den 1980er Jahren, dass der gesellschaftliche Polarisierungsbedarf in der mehr oder weniger autonomen, zumeist unverständlichen Außenskulptur einen attraktiven Fetisch vorfand, an dem sich bürgerliche Empörung, Ablehnung und Bilderstürmerei stellvertretend und simulativ austoben konnten, so ging es in den 1990er Jahren eher darum, die politischen und sozialen Konfliktfelder der Gesellschaft selbst zum Gegenstand einer Kunst des Öffentlichen zu machen, die Außenskulptur abzuschaffen und gegen so genannte Projekt-Kunst einzutauschen.

Was ist nun das Spezifische der Public Art der 1990er Jahre? Public Art agierte im Bewusstsein einer gesellschaftlichen Dauerkrise. Sich unabhängig von der autonomistischen Geschlossenheit des Werks zu machen und in oftmals parallel geschalteten verschiedenenartigen Rollen, Medien und Genres zu schlüpfen, ist ein Kennzeichen der Public Art sowie die Verschiebung des Rollenmodells Künstler/Künstlerin hin zum Kulturproduzenten/Kulturproduzentin. Public Art oder Projekt-Kunst hatte sich längst soziale/politische/mediale Zonen angeeignet und war nicht mehr skulptural oder topographisch festzulegen. Allerdings schwebte und schwebt Projekt-Kunst in der permanenten Gefahr der Inszenierung von Öffentlichkeit. Einerseits lassen sich die Widerstände gegen bestimmte Kunstprojekte als Produktionsmoment verstehen. Andererseits setzt sich eine interventionistische Kunstpraxis der Gefahr aus

– darauf hatte ich bereits hingewiesen –, sowohl Versäumnisse in der Sozialpolitik zu kaschieren als auch eine spätere stilbildende und kommerzielle Verwertbarkeit im Kulturbetrieb schon mal einzuüben. Aus dieser Kulturalisierungsproblematik zog die Projekt-Kunst der 1990er Jahre einige Konsequenzen: keine Imagination einer totalisierten Öffentlichkeit – was ja der Trugschluss der selbsterklärten Avantgarden bis in die 1970er Jahre hinein gewesen war –, sondern Dezentralität, Vernetzung und Kristallisation in Teilöffentlichkeiten.

Um die politische Mechanik zu veranschaulichen, welche aktivistischen und künstlerischen Aktivitäten der späten 1960er bis in die frühen 1980er Jahre tendenziell zugrunde lag und wie das Politische seit Ende der 1990er Jahren als Stilbegriff in die derzeit vorherrschende Kreativitätsideologie eingebaut worden ist, möchte ich einige Beispiele geben.

1967 lancierte die Kommune 1 in Berlin ein Flugblatt mit dem Titel „wann brennen die berliner kaufhäuser?“, das einen damals zufällig sich ereignenden Großbrand in einem Brüsseler Kaufhaus mit dem Vietnamkrieg und der gesellschaftlichen Situation in Deutschland in Beziehung setzte: „unsere belgischen freunde haben endlich den dreh heraus, die bevölkerung am lustigen treiben in vietnam zu beteiligen: sie zünden ein kaufhaus an, dreihundert saturierte bürger beenden ihr aufregendes leben und brüssel wird hanoi.“ Das Flugblatt forderte indirekt zur Brandstiftung auf („in der konfektionsabteilung von kadewe, hertie, bilka oder neckermann diskret eine zigarette in der umkleidekabine anzünden“) und endet mit dem Aufruf: „burn, ware-house, burn!“ Die vermeintlichen Autoren des Flugblatts Rainer Langhans und Fritz Teufel wurden vor Gericht gestellt. Der Staatsanwalt beantragte zwölf Monate Haft wegen Aufrufs zur Brandstiftung. Statt sich zu verteidigen oder zu rechtfertigen, verwandelten die Angeklagten den Gerichtssaal in eine Bühne, agierten während der Verhandlung wie in einem surrealistischen Theaterstück und führten so die Anklage ad absurdum. Ich zitieren aus dem Gerichtsprotokoll: Richter: „Was sind die Ziele der Kommune? Ich möchte wissen, wie es bei Ihnen aussieht.“ – Darauf Teufel: „Besuchen Sie uns doch mal. So ist es schwer zu erklären.“ Zum Schluss der Verhandlung beantragte der Staatsanwalt eine psychiatrische Untersuchung der Angeklagten, wogegen Verteidiger Horst Mahler Widerspruch einlegte. Unterdessen stellte Mahlers Gehilfe einen großen schwarzen Koffer auf den Verteidigertisch ab. Richter: „Wem gehört der Koffer?“ – Mahler: „Meiner.“ – Richter: „Was ist da drin, in dem Koffer, meine ich?“ – Mahler: „Keine Bomben.“ – Richter: „Was dann?“ – Mahler: „Surrealistische Literatur.“ Unter allgemeinem Gelächter und Beifall des Publikums ließ der Richter den Saal räumen. Langhans und Teufel wurden freigesprochen.

Den ästhetischen Hintergrund dieser politischen Inszenierung im Gerichtssaal, die als Geburtsstunde der Spassguerrilla gilt (einer aus anonymen Kunst-AktivistInnen zunächst in Berlin bestehenden losen Gruppe), bildet nicht die Vorstellung vom Leben als Kunstwerk, wie sie durch die historischen Avantgarden geprägt wurde, sondern in Anlehnung an die Situationisten die Als-ob-Mechanik der Verfremdung von Situationen. Langhans und Teufel drehten nicht einfach die Rollen um; vielmehr agierten sie so, als handelten sie von einer Position aus, die üblicherweise der Richter innehat. Während ihrer Befragung durch den Richter befolgten sie streng ein Sprechaktmuster „von gleich zu gleich“; aus Angeklagten wurden politische Akteure, das autoritative Verhältnis zwischen Richter, Ankläger und Angeklagten löste sich performativ auf, die gesamte Situation erschien absurd und lächerlich.

Gemessen allerdings am ästhetischen Rigorismus der Situationisten, erscheinen viele Spassguerrilla-Aktionen als politisch naiv und verspielt. Vor die Wahl zwischen den Existenz-Verfälschungen des Kapitalismus und den kleinbürgerlichen Lebensformen des Stalinismus gestellt, schlugen die Situationisten einen dritten Weg vor, den so genannten „unitären Urbanismus“, ein theoretisches Konzept zur Herstellung eines neuen dynamischen Lebensmilieus. Die Situationisten kritisierten den Okkultismus der Surrealisten und begrüßten den wilden Generalstreik vom Mai '68 in Frankreich.

Die Ideen der Situationisten haben zwar die künstlerischen und politischen Aktivitäten in Deutschland in den 1970er Jahren beeinflusst (Spassguerrilla), aber nicht zu einer grundlegenden ästhetischen Neuorientierung im Politik-Kunst-Verhältnis beitragen können, weder auf dem Höhepunkt der Hausbesetzerbewegung noch nach dem Zusammenbruch des Staatssozialismus 1989. Ein Grund für die schwache Resonanz zumindest in der Praxis, denn im akademischen Milieu ist der Einfluss der Situationisten stetig gewachsen, liegt u. a. auch im starren Gruppencodex der Situationisten selbst begründet. Die Situationistische Internationale verzeichnete zwar nur 70 Mitglieder, aber 45 Ausschlüsse (unter anderem von Armando, Dieter Kunzelmann und Hans Platschek), 19 Austritte (unter anderem von Asger Jorn) und zwei Abspaltungen. Die personalen Hierarchisierungstendenzen blockierten die angestrebte Agitation der Öffentlichkeit – ein bis heute bestehendes und die gemeinsame Sache abschwächendes psycho-soziales Strukturproblem in Gruppenzusammenhängen.

Die Ereignisse des Mai 68 in Frankreich, als die Studentenbewegung und die Arbeiterbewegung ein kurzzeitiges Bündnis eingingen, gelten als die wichtigste antikapitalistische Revolte der Nachkriegszeit. Mai 68 machte deutlich, dass revolutionäre Theorie und Praxis nicht einfach da wieder aufgenommen werden können, wo sie in den 1920er Jahren unterbrochen wurden, sondern dass jede Zeit ihre eigenen Protestformen hervorbringen muss. Im Mai 68 kehrte die fröhliche Guerilla auf undogmatische Weise zur marxistischen Idee der sozialen Revolution zurück. Der Kapitalismus wurde zum ersten Mal lustvoll und lustbetont von einem individualistischen Standpunkt aus kritisiert. Das Ich-Ideal des Mai 68 war radikal, humorvoll, ironisch und subversiv. Theorie und Praxis wurden zusammengedacht – im Gegensatz zur Protestkultur seit den 1980er Jahren.

Die von der Lichterketten-Protestkultur der 1980er Jahren absorbierten Praktiken der Situationisten unterscheiden sich auch grundlegend vom verkürzten Konzept der „Gegenöffentlichkeit“ – ein von Oskar Negt / Alexander Kluge entwickeltes Modell linker Medienpraxis, das so genannte Megaphon-Modell, das sich ausschließlich auf die alten Medien der One-to-Many-Kommunikation bezieht und das Anfang der 1990er Jahre durch Aktivitäten im Umfeld der re-politisierten Kunstpraxis und des Netzaktivismus eine Wiederkunft erlebte; die Situationisten dagegen wollten die herkömmlichen Kulturformen ganz abschaffen und, wie sie es nannten, die „revolutionäre Liquidierung des Kapitalismus“ vorantreiben. Die Politik der Nadelstiche, für die die unzähligen Aktionen der Spassguerrilla und der „Gegenöffentlichkeits“-KunstaktivistInnen stehen, wäre ihnen nicht radikal und nicht weitreichend genug gewesen.

Nachzutragen zur Episode im Gerichtssaal bleibt, dass Rainer Langhans seit seinem Rückzug ins Private und seiner Hinwendung zu östlicher Mythologie und Spiritualität in den 1970er Jahren eine

Affinität zur faschistischen Weltanschauung entwickelte, die KZs der Nazis sind für den einstigen Maoisten „spiritualistische, hocherregte Felder“ und „Hitler selbstverständlich für uns alle ein großer Lehrer“; der Mitbegründer der Roten Armee Fraktion (RAF) Horst Mahler, der 1971 wegen schweren Raubes und Beihilfe zu Mordversuch zu einer Freiheitsstrafe von 14 Jahren verurteilt wurde, trat 2000 der rechtsextremen NPD bei und hetzt heute gegen Gastarbeiter, Ausländer und Juden; Fritz Teufel, der in unzähligen Auftritten den autoritären deutschen Charakter kritisierte, sich der „Bewegung 2. Juni“ anschloss und insgesamt acht Jahre im Gefängnis verbrachte, lebt heute zurückgezogen in Berlin als Ikone der Unangepasstheit.

Die Militanz, die sich Ende der 1960er Jahre im linken Milieu und in Boheme-KünstlerInnen-Zirkeln angedeutet hatte, radikalisierte sich Anfang der 1970er Jahre im Konzept „Stadtguerilla“ der RAF. Eine der ersten programmatischen Schriften der Roten Armee Fraktion (RAF) von 1971 trug den Titel „Stadtguerilla und Klassenkampf“ – eine Analyse der damaligen politischen Situation in der BRD und zugleich ein Aufruf zum bewaffneten Kampf in den Metropolen. Zunächst einmal wird darin die Bedeutung der Studentenbewegung für die militante Praxis herausgestellt. Das erste Verdienst der Studentenbewegung bestand laut RAF darin, mit Straßenkämpfen, Brandstiftungen, Anwendung von Gegengewalt etc. den Marxismus wieder ins Bewusstsein gebracht zu haben. Die Abkapselung der alten Linken von der gesellschaftlichen Realität durchbrochen zu haben, sei das zweite Verdienst der Studentenbewegung. Während die Volksfrontstrategie der alten Linken auf Ostermärsche und bürgerliche Wahlen setzte und auf das System des Parlamentarismus fixiert war, konzentrierte sich die Studentenbewegung auf die politische Praxis und stellte einen internationalen Kontext für den revolutionären Kampf in den Metropolen her.

Was bedeutet genau „Stadtguerilla“, die ursprünglich in Lateinamerika entwickelt worden war, um bewaffnet gegen die dortige Unterdrückung durch Oligarchie, Militär und Polizei zu kämpfen? Und konnte die Stadtguerilla ohne weiteres auf die Verhältnisse in den Industriestaaten des Nordens übertragen werden? Ich zitiere aus dem RAF-Konzept:

„Stadtguerilla ist eine Waffe im Klassenkampf. Stadtguerilla ist bewaffneter Kampf, Stadtguerilla heißt, sich von der Gewalt des Systems nicht demoralisieren zu lassen. Stadtguerilla zielt darauf, den staatlichen Herrschaftsapparat an einzelnen Punkten zu destruieren, stellenweise außer Kraft zu setzen, den Mythos von der Allgegenwart des Systems und seiner Unverletzbarkeit zu zerstören. Stadtguerilla setzt die Organisation eines illegalen Apparates voraus, das sind Wohnungen, Waffen, Munition, Autos, Papiere. Wichtig ist, dass man, bevor man sich entschließt, bewaffnet zu kämpfen, legale politische Erfahrungen gemacht hat. Wo der Anschluss an die revolutionäre Linke auch noch einem modischen Bedürfnis entspricht, schließt man sich besser nur da an, von wo man wieder zurück kann.“

Noch immer aktuell an diesem Statement erscheint mir eine Beobachtung, die auch auf die politisch distinkte Praxis der so genannten politischen Kunst unserer Tage zutrifft – die Wie-weit-ist-man-bereit-zu-gehen-Frage. Die Schlüsselbegriffe in diesem RAF-Papier sind: „der Mythos von der Allgegenwart des Systems“, „die Organisation eines illegalen Apparates“ und, was für unseren Zusammenhang aufschlussreich ist, folgende Aussage: „Wo der Anschluss an die revolutionäre Linke auch noch einem

modischen Bedürfnis entspricht, schließt man sich besser nur da an, von wo man wieder zurück kann.“ Auf die Wirksamkeit und Radikalität der politischen Kunst unserer Tage übertragen heißt das: Der Kunstzusammenhang markiert genau jenen gesellschaftlichen Grenzbereich zur revolutionären Praxis, von wo aus man jederzeit wieder zurück kann, ohne irgendetwas riskiert zu haben – zurück in den Kunstmarkt, zurück in den Theoriemarkt, auf jeden Fall zurück an den warmen Ofen der bürgerlichen Welt. Damit ist eigentlich alles gesagt: Fest eingebunden in einem System der bürgerlichen Repräsentation, erscheint an dieser Stelle die politische Aufladung der Kunst bzw. der strategische Gebrauch des Politischen aus modischen oder kulturkapitalen Gründen evident.

Das Grundkonzept der Stadtguerilla beruhte darauf, dass der bewaffnete Kampf in den Metropolen ein Klassenkampf sei und dass der Revolutionär die Massen mobilisiert und in die Selbstbefreiung führt. Zu einem Klassenkampf ist es in der Bundesrepublik Deutschland nicht gekommen, wie wir alle wissen. Im Verlauf der 1970er Jahre wurde die Verbindung zwischen Stadtguerilla und Klassenkampf zwar noch postuliert und einige Aktionen versuchten entsprechend anzusetzen, aber sie verschwand aus dem Fokus der RAF, der „Bewegung 2. Juni“ oder der „Revolutionären Zellen“. In Theorie und Praxis spielte der Klassenkampf eine immer geringere Rolle. Auch wendeten sich die Unterstützer und Sympathisanten immer mehr ab, je stärker sich die Aktionen der RAF gegen Menschen richteten. Schließlich setzte sich in der Öffentlichkeit eine „terroristische“ Lesart der militanten Aktionen durch, das heißt die selbst ernannten Revolutionäre wurden zu so genannten Terroristen – bis die RAF schließlich 1998 zerfällt ihre Selbstauflösung bekannt gab, weil in der Bundesrepublik keine revolutionäre Situation hergestellt werden konnte.

Der von Andreas Baader und Ulrike Meinhof gegründeten Roten Armee Fraktion werden 41 Morde vor allem an Repräsentanten der Gesellschaftsordnung wie Banker, Manager, Politiker und Diplomaten zur Last gelegt, auch wenn letztlich keinem Terroristen individuell ein Mord nachgewiesen werden konnte. Auch 22 Terroristen verloren ihr Leben. Das letzte prominente RAF-Opfer war im April 1991 der damalige Chef der Treuhandanstalt, Detlev Karsten Rohwedder. Ein Jahr später erklärte die RAF, keine Menschen mehr töten zu wollen. 1998 dann gab die RAF ihre Selbstauflösung bekannt. Derzeit befinden sich noch fünf ehemalige Angehörige der Roten Armee Fraktion in Haft.

Sozialrevolutionäre und sozialistische Bewegungen in den Metropolen haben immer wieder versucht, die gesellschaftlichen Verhältnisse grundlegend zu verändern. Klassenkampf hieß das Losungswort. Der Klassenkampf hat aber heutzutage seine Bedeutung verloren, denn die Arbeiterklasse, die eigentlich in die Freiheit geführt werden soll, hat sich lieber für das Einfamilienhaus im Grünen und den Ballermann-Urlaub auf Mallorca entschieden, kurz: für die Fortführung des Systems von Herrschaft und Subordination.

Seit den 1970er Jahren begann man sich von dem deterministischen Geschichtsbild zu verabschieden, wonach Arbeiter automatisch revolutionäre Subjekte seien. Frauen-, Ökologie-, schwarze Bürgerrechts- und andere soziale Bewegungen forderten verstärkt ihre politischen Rechte ein. Diese Kämpfe um politische und kulturelle Anerkennung haben die ökonomischen Grundlagen der Gesellschaft jedoch

aus den Augen verloren oder wurden in den Dienst kapitalistischer Modernisierung gestellt – wie man auf Aufstieg der Grünen zur Regierungspartei sieht.

Für Adorno ist nach Auschwitz die Möglichkeit einer emanzipatorischen Praxis auf lange Sicht blockiert. Dabei hat Adorno sich nicht prinzipiell gegen Praxis an sich ausgesprochen, sondern die Reflexion der Bedingungen von Praxis eingefordert, um die Idee der Emanzipation gegenüber einem blindem Aktionismus zu bewahren. Marcuse, Bourdieu und derzeit diskursprominent Negri/Hardt dagegen halten an der Idee fest, dass der Klassenkampf der Motor der Geschichte sei, auch wenn sich die Klassen fragmentiert und die Kämpfe vervielfältigt haben – Stichwort Globalisierung. Auf globaler Ebene stellt sich allerdings die Frage, ob der Prozess der Fragmentierung der Klassen und der Vervielfältigung der Kämpfe so weit fortgeschritten ist, dass sich die emanzipatorische Perspektive des antikapitalistischen Kampfes verliert statt sich auszubreiten.

1968 kann vor allem in Frankreich als der radikalste Versuch einer sozialen Gesellschaftsveränderung in einem hochentwickelten kapitalistischen Land gedeutet werden, der neue Formen des Klassenkampfes hervorgebracht hat und trotzdem gescheitert ist. Anders als in Frankreich und Italien gelang es der bundesdeutschen 68er-Bewegung nicht, ein Bündnis mit Gewerkschaften und ArbeiterInnen zustande zu bringen. Während die Bekenntnisse zur Arbeiterschaft eine rhetorische Übung der Intellektuellen blieben, verstanden die Gewerkschaften die antiautoritäre Revolte der StudentInnen als Angriff auf ihre korporatistische Politik. Zwar sollte die Tragweite des Versuchs nicht überschätzt werden, doch betrachteten sich die linken Intellektuellen im Frankreich der Nachkriegszeit als Verbündete der Arbeiterbewegung. In dieser Tradition haben sich Foucault, Bourdieu oder Derrida an sozialen Kämpfen von Deklassierten, MigrantInnen und ArbeiterInnen beteiligt.

3. Schlussfolgerungen

Was folgt nun aus den vorangegangenen historischen Bestimmungen des Verhältnisses zwischen Kunst und Politik für die heutige Situation? Diese Frage möchte ich am Beispiel Berlins erörtern, denn in Berlin, das als eine Art Hipsterparadies der neuen Politisierung gilt, hat sich das auf Distinktionsgewinn zielende Kunst/Politik-Produktionsmodell am deutlichsten auskristallisiert. Die fetten Jahre sind tatsächlich vorbei – allerdings ganz anders als es die gleichnamige Teenager-Kömodie von Hans Weingartner nahe legt.

Ende der 1970er Jahre waren neue Richtlinien der Jugendkultur, insbesondere jene zur Beziehung von Underground und Politik formuliert worden. Punk, ganz in der Tradition der Bohème, definierte sich über gesellschaftliche Negative wie Krankheit, Selbstzerstörung, Verweigerung. Ohne ein explizites politisches Programm angetreten (vielmehr als Reaktion auf die Verknöcherung der Linken entstanden), erzielte Punk dennoch eine politische Wirkung; in seinem Schatten entstanden Basisgruppen, Antifas und bohemistische Künstlerzirkel, wurde das Individuum sozusagen kollektiviert. Die Technobewegung der 1990er Jahre, die den Soundtrack zur deutschen Wiedervereinigung lieferte, hat die gegenkulturelle Agenda der Punkbewegung vollständig absorbiert und an deren Stelle einen Kanon ästheti-

scher Zeichenbeziehungen gesetzt. Diese Entwicklung kann in einem kausalen Zusammenhang mit der ideologischen Durchsetzung der Neuen Technologien sowie mit dem Burnout des Staatssozialismus sowjetischer Prägung in Osteuropa gesehen werden.

Seit Ende der 1990er Jahre sind durch die verstärkte Auseinandersetzung mit den Themenfeldern Stadt und Urbanität wieder mikropolitische Widerstandsformen in Sicht. Allerdings droht auch hier die Distinktionsfalle. Das Hipsterparadies Berlin hat ein ganzes Arsenal kultureller Praktiken und Ausdrucksformen symbolischen Kapitals hervorgebracht, die den AkteurInnen Ansehen, Prestige, Diskursdominanz versprechen. Ob Subversion, Dissidenz, Überaffirmation oder Neukontextualisierung – die Techniken des Subkulturellen sind oftmals gar nicht mehr auf die Veränderung der Praxis bezogen, sondern direkt auf die Produktion eines symbolischen Mehrwerts ausgerichtet. Im Neuen Berlin, dem Experimentierfeld des Persönlichkeitsdesigns, sind eine Reihe von Ich-Technologien zur Bearbeitung des Authentischen entstanden. An jeder Straßenecke und in jedem noch so klandestinen Winkel der Subszene stehen jede Menge Subjektivitätscontainer herum, in die AkteurInnen, Hipster und Hipster-DarstellerInnen schlüpfen können, um ihre Distinktionsbefürfnisse zu befriedigen.

Demgegenüber, um meinen Vortrag optimistisch ausklingen zu lassen, sehe ich aber ein wachsendes Aktionsfeld für eine kritische Kunstpraxis, die das Politische nicht strategisch oder ornamental in Gebrauch nimmt. Im Feld der Kunst und Kultur könnte, sobald sie sich mit politischen und sozialen Widerstandsbewegungen verbinden, eine Perspektive erwachsen, die künstlerische Aktivitäten als Chance auf einen Kritikentwurf sieht. Der Vermischungsprozess von Kultur und politischem Widerstand generiert tendenziell drei Handlungsformate, die sich gegenseitig durchdringen und verstärken: 1. Aktivismus als Kunstform; 2. Kooperationen zwischen KünstlerInnen und AktivistInnen; 3. Kunst als aktivistische Manifestation. Es gilt, künstlerische Praxis als ein gesellschaftliches Handlungsformat – und eben nicht als abgelebte bürgerliche oder als Radical-Chic-kompatible Form des Distinktionsgewinns zu begreifen. Das künstlerische „Werk“ ist so gesehen der Ausgangspunkt einer umfassenden Betrachtung seiner Entstehungs- und Rahmenbedingungen sowie seiner Wirkungsmacht bei der Herstellung, Verfertigung und Verfestigung von Bildern, Images, Einstellungen und Dispositiven. Ich befürchte aber, dass diese Aufgabe kaum mit traditionellen Medien wie Malerei, Zeichnung oder Fotografie zu leisten ist.

Kunst und Kultur als Gegenentwurfsresiduen sind keineswegs nur Resonanzorte gesellschaftlicher Entwicklungen, vielmehr konstruieren sie aktiv eine Politik der Repräsentation mit, an der sie in doppelter Weise partizipieren – als Produzenten und Repräsentanten zugleich. Beispiel Quotendiskussion.

Anlässlich der weltgrößten Popmusikmesse Popkomm 2004 in Berlin fand im Deutschen Bundestag eine Anhörung des Ausschusses für Kultur und Medien und der Enquete-Kommission „Kultur in Deutschland“ über die Einführung der Radio-Quote für Deutschpop statt; ohne auf nennenswerten Widerstand zu stoßen, rückte eine noch vor zehn Jahren undenkbare Allianz aus Altpunks, Grünen und Kulturkonservativen gegen die Globalisierung zusammen, um der anglo-amerikanischen Monokultur die deutsche Vielfalt entgegenzusetzen. In Frankreich wurde bereits 1996 eine Radio-Quote von 40 Prozent für französischsprachige Musik eingeführt. Die Identität von Pop national aufzuladen, ist ein Widerspruch in sich, weil Pop schon immer einem Globalisierungsprozess unterworfen war und erst dadurch nationale

Monokulturen in interkulturelle Vielfalt transformieren half. Aufschlussreich an der Initiative für Deutschpop ist vielmehr die Identitätsbehauptung von Pop als schützenswertes nationales Kulturgut gegenüber einer als zerstörerisch empfundenen, globalisierten anglo-amerikanischen Monokultur, sowie der Zeitpunkt, zu dem die Quoten-Forderung erhoben wurde. In einer Zeit, in der sich Europa politisch, wirtschaftlich und militärisch als Gegenentwurf zur Supermacht USA positioniert, erscheint die Quoten-Diskussion in einem anderen Licht. In den US-Medien wird seit geraumer Zeit eine Diskussion über die Hegemoniebestrebungen der EU geführt und die US-Regierung gibt massenhaft Geld aus, um europäische Studien zu finanzieren. Manche Analysten in den USA sehen Europa bereits in einer Stellvertreter-Position wie seinerzeit die Sowjetunion und prognostizieren für die nächsten 30 Jahre eine Periode zunehmender Kriegshandlungen um die Weltherrschaft voraus. Der derzeit so beliebte Antiamerikanismus, gerade auch im Kulturbereich, überdeckt ein viel ernsteres und besorgniserregendes Problem als das Vorurteil einer anglo-amerikanischen Monokultur – nämlich die Positionierung Europas als ökonomischen und sicherheitspolitischen Haupttrivalen der USA im globalen Wettbewerb. Tatsächlich ist die EU von Anbeginn an ein ambivalentes politisches Projekt, das einerseits auf der Konstruktion einer supranationalen europäischen Kultur- und Wertegemeinschaft basiert und das andererseits gegen die ökonomische, politische und militärische US-Hegemonie gerichtet ist.

Die eingangs beschriebene neuartige kulturideologische Rolle der Kunst im Globalisierungsprozess als Mit-Produzentin einer Politik der Repräsentation zur Durchsetzung und Konsolidierung kapitalistischer Wertvorstellungen zu analysieren, zu kritisieren und umzukehren – diese Aufgabe sollte nicht Kunstgeschichtsseminaren und Kongressen vorbehalten sein, sondern von den KünstlerInnen und AktivistInnen selbst angegangen werden. Zwar darf das große Ganze nicht aus dem Blick verloren werden, jedoch genügt das die Künstlerposition aufladende strategische Dagegensein nicht mehr. Die Wie-weit-ist-man-bereit-zu-gehen-Frage, kombiniert mit einer Kritik des sich stets erneuerndem Konzepts bürgerlicher Repräsentation, das in seinem identitären Kern durch politische Legitimität und kulturellem Selbstbild zusammengalten wird, scheint mir die vordringendste Aufgabenstellung einer kritischen Kunstpraxis heute zu sein.

Um der drohenden Gefahr der symbolischen Piraterie vorzubeugen, findet die kritische Kunstpraxis so gesehen vor allem in Bereich von Kunst und Kultur selbst ein großes Aktionsfeld vor, wo sie gegen die deutsche Quote und den herrschenden Antiamerikanismus, gegen Flick und die Berliner Museumspolitik, gegen die neogermanische Malerei und andere Irrtümer vorgehen kann.