Kunst und Wandel

–

Strategien gesellschaftspolitischer Transformation in der Gegenwartskunst

Helena Detsch

Universität für künstlerische und industrielle Gestaltung
Kunstuniversität Linz

Institut für Bildende Kunst und Kulturwissenschaften
Angewandte Kunst- und Kulturwissenschaften

Kunst und Wandel
–
Strategien gesellschaftspolitischer Transformation in der Gegenwartskunst

Art and Change
–
Strategies of socio-political transformation in contemporary art

Mag. art. Helena Detsch

Schriftliche Arbeit
zur Erlangung des akademischen Grades
Mag. art

Betreut von Univ.--Prof. Dr. Markus Arnold

_____

Datum der Approbation

_____

Abstract

(deutsch)

Die Diplomarbeit *Kunst und Wandel* erforscht, inwiefern politische zeitgenössische Kunst an individuellen sowie gesellschaftlichen Veränderungsprozessen beteiligt ist, indem sie diese initiiert, aufgreift, sich mit ihnen auseinandersetzt oder sie vorantreibt. Der Fokus liegt dabei auf der Forschungsfrage, welche Strategien in der (politischen) Gegenwartskunst zur Anwendung kommen, um das persönliche Denken und Handeln neu zu ordnen sowie darüber hinaus gesellschaftspolitische Transformationen anzustoßen. Eine realistische Betrachtungsweise erfordert zudem die kritische Auseinandersetzung mit dem Einwand, Kunst könne zwar Diagnosen über die Welt stellen, jedoch keinen praktischen Wandel in ihr initiieren. Die Annäherung an diese komplexe Thematik erfolgt zunächst anhand vielstimmiger Positionen des aktuellen kulturwissenschaftlichen Diskurses über das Verhältnis von Kunst und Politik, aus welchen sich insgesamt fünf transformative Strategien politischer Kunst herauskristallisieren lassen. Daraufhin werden je zwei praktische Beispiele aus insgesamt drei gesellschaftlichen Wirkbereichen politischer Gegenwartskunst zunächst vorgestellt und anschließend untersucht, welche der theoretisch formulierten transformativen Strategien sich in ihnen wiederfinden lassen und ob sich daraus letztlich Schlüsse hinsichtlich ihres künstlerisches Veränderungspotenzials ziehen lassen.

(english)

The diploma thesis *Art and Change* explores to which extent political contemporary art is involved in individual and societal processes of transition by initiating them, taking them up, examining them or driving them forward. The focus lies on the research question, which strategies are used in (political) present-day art to rearrange personal thoughts and actions as well as to trigger socio-political transformations. A realistic approach also requires a critical examination of the objection that art can make diagnoses about the world but is not capable of initiating practical change in it. The approach to this complex issue is first based on the many-voiced positions of the recent cultural studies discourse on the relationship between art and politics, from which a sum of five transformative strategies of political art can be crystallized. Subsequently, two practical artistic examples, each from a different social sphere of contemporary political art will be presented and then analyzed to identify which of the theoretically framed transformative strategies they contain and whether conclusions can be derived from them with regard to their artistic potential for change.

Inhaltsverzeichnis

1 Einleitung: Kunst und Wandel 5

2 Verhältnis von Kunst und Politik 8

2.1 Historische Entwicklung 9

2.2 Aktueller Diskurs 12

2.2.1 Politische Kunst: Dualismus und Kritik 12

2.2.2 Erweitertes Politikverständnis: Politik vs. Das Politische 14

3 Strategien gesellschaftspolitischer Transformation in der Gegenwartskunst 17

3.1 Transformative Strategien politischer Kunst in der Kunsttheorie 17

3.1.1 Jacques Rancière: Transformation durch die Neuaufteilung des Sinnlichen 17

3.1.2 Anthony Julius: Transformation durch Grenzauslotung und -überschreitung 23

3.1.3 Nicolas Bourriaud: Transformation durch relationale Ästhetik 29

3.1.4 Chantal Mouffe: Transformation durch Antagonismus und Gegenhegemonie 34

3.1.5 Oliver Marchart: Transformation durch Antizipation und Pre-Enactment 39

Zwischenfazit: Gemeinsamkeiten und Unterschiede der fünf Theorien 44

3.2 Transformative Strategien politischer Kunst in der künstlerischen Praxis 48

3.2.1 Transformation zwischenmenschlicher Verhältnisse 49

3.2.1.1 Zentrum für politische Schönheit, *Kindertransporthilfe des Bundes* 50

3.2.1.2 Pedro Lasch, *Black Mirror* 58

3.2.2 Transformation umweltpolitischer Verhältnisse 65

3.2.2.1 Oliver Ressler, *Barricade Cultures of the Future* 65

3.2.2.2 Joan Jonas, *Reanimation* 74

3.2.3 Transformation von Mensch-Tier-Verhältnissen 81

3.2.3.1 Tuan Andrew Nguyen, *Empty Forest* 81

3.2.3.2 Gustafsson&Haapoja, *The Museum of The History of Cattle* 89

4 Resümee 96

5 Quellenverzeichnis 104

5.1 Abbildungen 104

5.2 Literatur 104

5.3 Onlinequellen 107

1 Einleitung: Kunst und Wandel

2022 fand die 59. Biennale in Venedig unter dem Titel *The Milk of Dreams* statt. Die italienische Kuratorin Cecilia Alemani benannte die Ausstellung nach einem Kinderbuch der surrealistischen Künstlerin Leonora Carrington. Die mexikanischstämmige Malerin und Autorin Carrington beschreibt in ihrem Buch eine magische Welt, die durch die Kraft der Vorstellung verändert und immer wieder neu erfunden werden kann – eine befreite Welt voller Möglichkeiten, in der sich die Protagonist*innen verwandeln und zu etwas anderem werden können. Die Biennale greift diese Themen von Verwandlung und Transformation auf und lädt zu einer imaginären Reise durch Körpermetamorphosen und Definitionen des Menschlichen ein.[1] Die dort zumeist in Länderpavillons präsentierte Kunst ist nach dem ukrainischen Künstler Pavlo Makov, der sein Land im Ukraine-Pavillon vertritt, eine „gesellschaftliche Diagnose"[2] unserer Zeit. Sie fungiert als Spiegelbild unserer Gegenwart, in der sich durch die Zunahme technischer Möglichkeiten und existenzieller Bedrohungen durch Krieg und Klimawandel die Welt tatsächlich mehr und schneller denn je im Umbruch befindet und es ebenso eines Wandels im menschlichen Denken bedarf, um angesichts der Krisen neue Wege einschlagen zu können.

Aber kann Kunst diese ihr äußeren Veränderungen nur zeigen, indem sie unserer Gesellschaft den Spiegel vorhält und Diagnosen über die aktuelle Verfassung unserer globalisierten Welt stellt? Oder kann sie Wandel auch selbst anstoßen? Kann Kunst eine transformative Kraft sein, die Prozesse gesellschaftspolitischer Umbrüche nicht nur darstellt bzw. abbildet, sondern diese auf aktive Weise selbst initiiert bzw. vorantreibt? Hat sie beispielsweise das Potenzial, geistigen Wandel auszulösen, der notwendig ist um neue Wege in der Theorie zu denken und in der Praxis einzuschlagen und der dazu beiträgt, Veränderungen unseres Zusammenlebens zu bewirken? Denn gerade in einer krisenhaften Zeit wie der gegenwärtigen ist eine Veränderung des Denkens unabdingbar, um den individuellen Lebensstil und damit die eigene Rolle innerhalb unserer Gesellschaft zu hinterfragen, als Teil des globalisierten, kapitalistischen Status Quo, der prägend ist für die heutige Epoche des Anthropozäns bzw. Kapitalozäns und die Welt in den letzten Jahrzehnten in zahlreiche Krisen geführt hat, von welchen der Klimawandel die global umfassendste und damit bedrohlichste darstellt. Kann Kunst also nur abbilden oder kann sie auch neue Wege im Sinne einer anderen Weltsicht und eines daraus

1 Vgl. Cecilia Alemani (2022): The Milk of Dreams (https://universes.art/de/biennale-venedig/2022/the-milk-of-dreams vom 07.12.2022)

2 ZDF Aspekte (2022): Die grenzenlose Kraft der Kunst. Die 59. Biennale von Venedig, 11:20 min (https://www.zdf.de/kultur/aspekte/kunst-biennale-venedig-100.html vom 07.12.2022)

resultierenden veränderten Handelns aufzeigen, um Auswege aus den gegenwärtigen Krisen zu weisen? Der ukrainische Künstler Pavlo Makov verneint dieses transformative Potenzial von Kunst. Viele seiner Kolleg*innen wiederum sind, ebenso wie zahlreiche Theoretiker*innen des aktuellen kunst- und kulturwissenschaftlichen Diskurses, davon überzeugt.[3] Wenn also davon ausgegangen wird, dass Kunst das Potenzial hat Veränderungen in unserem Denken und Handeln auszulösen, worauf basieren diese Annahmen dann? Welche Dynamiken liegen ihnen zugrunde?

Diese Fragen bilden den Ausgangspunkt meiner Abschlussarbeit. Daraus er gibt sich die zentrale Forschungsfrage: *Welche Strategien kommen in der Gegenwartskunst zur Anwendung, um Veränderungen in unserem Denken und Handeln und damit gesellschaftspolitische Transformationen anzustoßen?*

Durch meine nachfolgenden Recherchen, welche Kunsttheorie und -praxis gleichermaßen einbeziehen, werde ich zunächst herausarbeiten, welche transformativen Strategien, welche Strategien gesellschaftspolitischer Transformation es in der zeitgenössischen Kunst gibt. Dabei fokussiere ich mich auf die politische Kunst, der meiner Meinung nach das höchste Potenzial innewohnt, Verborgenes und Marginalisiertes sichtbar zu machen. Politische Kunst vermag es, den Horizont des Rezipierenden zu erweitern und das Denken in Bewegung zu versetzen. Die so ermöglichten Veränderungen der inneren Wahrnehmung und sich daraus ergebenden diskursiven Verschiebungen werden schließlich weiter getragen und im praktischen Handeln umgesetzt, darauf abzielend bestehende Strukturen im Äußeren zu verändern. Kunst, die dies vermag, gilt für mich als politisch.

Auch die Autor*innen, die ich ausgewählt habe, um einen umfassenden Einblick in den kulturwissenschaftlichen Diskurs über politische Kunst zu geben, der im Großen und Ganzen sehr vielseitig, divers und uneinig ist, stimmen im weitesten Sinne darin überein, dass politische Kunst eine solche ist, die etwas verändert, die gesellschaftliche Transformationen schafft oder an ihnen Anteil hat. Dazu gehören neben direkten künstlerisch-politischen Interventionen auch solche Kunstwerke, die Veränderungen in der Weltsicht, im Weltbild, in der Wahrnehmung, in der Ästhetik hervorrufen[4], was wiederum indirekten Einfluss auf das Handeln hat. Denn jede Veränderung in der menschlichen Welt, jeglicher gesellschaftspolitische Wandel, findet zunächst im Denken, in der Ratio statt. Mit anderen Worten beginnen alle Veränderungen, die die Menschen als Gesellschaft und als politisches

3 Vgl. ebd.

4 Vgl. Jürgen Riethmüller (2013): (Wann) Soll politischer Aktivismus als Kunst anerkannt werden?, S.5 (https://www.p-art-icipate.net/wann-soll-politischer-aktivismus-als-kunst-anerkannt-werden/?pdf=1829 vom 07.12.2022)

Ganzes vollziehen, im Denken, in der Veränderung der Weltsicht, der Wahrnehmung der Welt. Dort kann politische Kunst ansetzen; hierin liegt meiner Meinung nach die Verbindung zwischen Kunst und Politik. Später wird sich in einem kurzen Zwischenfazit zeigen, worin nach Meinung der exemplarisch in dieser Arbeit zu Wort kommenden Autor*innen die Verbindung zwischen Kunst und Politik und damit das gesellschaftspolitische Transformationspotenzial von Kunst liegt, wo es Gemeinsamkeiten gibt und wo Unterschiede, wo sie sich einig sind und wo uneinig.

In einer kurzen Hinführung auf die detailliertere Beschäftigung mit den insgesamt fünf ausgewählten Theoretiker*innen zeichne ich jedoch zunächst die historische Entwicklung des Verhältnisses zwischen Politik und Kunst seit Mitte des 19. Jahrhunderts nach. Hier gehe ich in einem historischen Rückblick der Frage nach, wie und wann Kunst überhaupt den Status erlangte, politisch frei und unabhängig Meinung äußern und dadurch erstmals zu gesellschaftspolitischen Transformationen beitragen zu können. Anschließend folgt ein grober Überblick des aktuellen kulturwissenschaftlichen Diskurses über das Verhältnis zwischen Kunst und Politik sowie über die Annahmen und Parameter, die für ein adäquates Verständnis dieses Verhältnisses bedeutend sind. Wichtiger Ausgangspunkt dabei ist ein erweitertes Politikverständnis, auf dem die im ersten Teil des Hauptteils dargelegten Theorien größtenteils basieren und aus dem die Verbindung zwischen Kunst und Politik hervorgeht. Anschließend erkläre ich den durch die nachfolgenden Theoretiker*innen teils vorgeschlagenen Dualismus zwischen autonomer *l'art pour l'art* und direkt sozial engagierter Kunst aufgrund der zunehmenden Heterogenität und Hybridität zeitgenössischer Kunstproduktion für überflüssig.

Nach diesen wichtigen vorbereitenden Ausführungen folgt der Hauptteil, der sich der Forschungsfrage nach den Strategien gesellschaftspolitischer Transformation in der Gegenwartskunst widmet und aus zwei Kapiteln besteht. Das erste beschäftigt sich mit den fünf bereits erwähnten Theoretiker*innen politischer Kunst und arbeitet anhand dieser verschiedene transformative Strategien politischer Kunst in der Kunsttheorie heraus, die in einem anschließenden Zwischenfazit kurz verglichen werden. Das zweite Kapitel des Hauptteils stellt zunächst je zwei praktische Beispiele aus drei verschiedenen Sparten politischer Gegenwartskunst vor. Im Folgenden geht es der Frage nach, inwiefern in ihnen die zuvor aus den fünf Theorien herausgearbeiteten Strategien gesellschaftspolitischer Transformation zur künstlerisch-praktischen Anwendung kommen. Dabei fokussiere ich mich auf insgesamt sechs exemplarische Kunstwerke und -projekte, die das Potenzial haben Veränderungen im Denken und Handeln Einzelner oder Transformationen größerer gesellschaftspolitischer Zusammenhänge zu bewirken. Um der Diversität solcher transformativer politischer Kunstwerke und -projekte etwas Ordnung zu geben, habe ich mich für eine überschaubare

Aufteilung in drei essentielle Wirkbereiche politischer Kunst entschieden: Erstens Transformation zwischenmenschlicher Verhältnisse, d. h. innerhalb der menschlichen Gesellschaft und ihrer selbst geschaffenen gesellschaftspolitischen Rahmenbedingungen, zweitens Transformation umweltpolitischer Verhältnisse, d. h. zwischen Menschen und nichtmenschlicher Umwelt, v.a. angesichts der gegenwärtigen Klimakatastrophe und drittens Transformation innerhalb des ambivalenten und zunehmend umstrittenen Mensch-Tier-Verhältnisses.

Schlussendlich folgt ein Resümee aus dem Hauptteil, in dem ich mich an einer Bewertung des zuvor Erforschten versuche. Dabei vergleiche ich die sechs exemplarischen künstlerischen Beispiele im Hinblick auf ihre transformativen Strategien und leite daraus schließlich ein Fazit ab, was politische Kunst ist bzw. sein kann und ob sie sich tatsächlich – so meine These – am Transformationspotenzial festmachen lässt. Dabei überprüfe ich die Stichhaltigkeit meiner These anhand der Frage, ob vielleicht doch etwas Wahres in der Annahme von Pavlo Makov liegen könnte, dass (politische) Kunst zwar Diagnosen stellen kann, aber letztlich keine praktischen Veränderungen zu bewirken vermag.

2 Verhältnis von Kunst und Politik

Vor Beginn des Hauptteils, der sich den wesentlichen transformativen Strategien politischer Kunst am Beispiel von fünf ausgewählten Kunsttheoretiker*innen annähert und diese im Anschluss an diversen praktischen Beispielen aus der Gegenwartskunst erprobt, ist es sinnvoll, in einer kurzen Hinführung zunächst die wichtigsten Voraussetzungen zum Einstieg in die sehr komplexe Thematik des Verhältnisses zwischen Kunst und Politik zu vermitteln.

So hat zum einen die historische Entwicklung des Kunst-Politik-Verhältnisses für den heutigen Diskurs eine nicht zu unterschätzende Bedeutung. Als die Kunst ab Mitte des 19. Jahrhunderts nicht mehr durch externe Auftraggeber wie Kirche und Staat legitimiert wurde, konnte sich spätestens in der Epoche der Moderne erstmals eine freie, autonome Kunst herausbilden, die gesellschaftspolitische Strukturen nicht mehr nur wiedergibt und damit repräsentiert, sondern auf freie Weise präsentiert, interpretiert und dadurch neue Realitätszugänge und -erfahrungen ermöglicht. Anfang des 20. Jahrhunderts schließlich kam es durch neue mediale Ausdrucksformen sowie den Willen zu sozialer Veränderung zur avantgardistischen Erweiterung des Kunstbegriffs.

Die moderne Gegenüberstellung von autonomen Werken der klassischen Moderne und dem weltgewandten, sozial engagierten Kunstverständnis der Avantgarde führte schließlich zu einer

dualistischen Betrachtung des Verhältnisses zwischen Kunst und Politik, die bis in den aktuellen Diskurs hinein reicht und diesen teils beeinflusst, jedoch angesichts des Hybridcharakters gegenwärtiger, postmoderner Kunstformen, die sich meist weder dem einen noch dem anderen zuordnen lassen, nicht mehr zeitgemäß ist und deshalb stark in der Kritik steht.

Nach der Beleuchtung und Aushebelung dieses obsoleten Dualismus' folgt ein kurzer Einblick in das erweiterte Politikverständnis als weitere grundlegende Voraussetzung für ein umfassendes Verständnis der Kunst-Politik-Debatte, in der Politik mehr ist als eine Ansammlung von Institutionen, sondern maßgeblich Wahrnehmung und Weltsicht beeinflusst.

2.1 Historische Entwicklung

Im repräsentativen Regime der Kunst, das nach Jacques Rancière in Europa noch bis ins 18. Jahrhundert hinein primäre Grundlage des Kunstschaffens war, lag die Funktion von Kunst darin, bestehende Herrschaftsverhältnisse abzubilden und somit die Hegemonie von Kirche und Adel, durch die sie ihre Aufträge erhielt, zu repräsentieren. Das im Werk Dargestellte sollte die sozialen Verhältnisse, die Herrschaft des Adels und Macht des Klerus, nicht nur zeigen, sondern auch legitimieren, wahren und festigen.

Erst gegen Ende des 18. Jahrhunderts – insbesondere in der Epoche der Moderne – bildete sich schließlich das ästhetische Regime der Kunst heraus, das sie von jeglichen Hierarchien und Vorgaben ihrer Auftraggebenden befreite. Sobald Kunst nicht mehr den politisch-gesellschaftlichen Status Quo ihrer Geldgeber repräsentieren musste, gelang es ihr sich von ihren zuvor bestehenden strategischen sowie repräsentativen Funktionen zu lösen und frei sowie autonom zu werden.[5] In diesem Sinne kann auch eine scheinbar autonome „Kunst um der Kunst willen" dennoch einen politischen Charakter haben. Denn obgleich sie frei von politischer Instrumentalisierung ist, kann sie nicht vollkommen losgelöst von der Gesellschaft bestehen, die zumeist ihr Gegenstand der Auseinandersetzung ist (doch dazu im folgenden Kapitel mehr). Die Entstehung des ästhetischen Regimes in der Moderne führte zur Auflösung aller zuvor bestehenden Verbindungen und letztlich zum Bruch mit der gesellschaftlichen Ordnung. Neue – ästhetische – Erfahrungen wurden möglich.[6]

5 Eine Ausnahme bildete hier die Kunstauffassung diktatorischer Regimes im 20. Jahrhundert, wie z.B. in Deutschland und Österreich die Propagandakunst des dritten Reichs während des Zweiten Weltkrieges

6 Vgl. Nina Bandi, Michael G. Kraft, Sebastian Lasinger (2012): Kunst, Politik und Polizei im Denken von Jacques Rancière, in: Nina Bandi, Michael G. Kraft, Sebastian Lasinger: Kunst, Krise, Subversion. Zur Politik der Ästhetik. Bielefeld: transcript Verlag, S. 168

Anhand dieses Bruchs mit dem vermeintlich Selbstverständlichen, der sich durch zahlreiche Grenzüberschreitungen der Kunst innerhalb und außerhalb ihres eigenen Feldes vollzog, legt Anthony Julius die historische Entwicklung der Zusammenhänge zwischen Kunst und Politik in seinem Werk *Transgressions* detailliert dar. Laut Julius bestand die repräsentative Funktion der Kunst sogar noch bis Mitte des 19. Jahrhunderts: Bis dahin war es ihre Aufgabe, die Realität so gut wie möglich abzubilden, wobei sich ihre repräsentative Funktion zunächst auf ihre Geldgeber Adel und Klerus beschränkte. Erst später – in der Epoche des Realismus – entwickelte sich ein Interesse an der Darstellung des „einfachen" Lebens.[7] Das Aufkommen transgressiver Kunstwerke sowie einer transgressiven Ästhetik markierte schließlich die Passage von Repräsentation zu Präsentation in der Kunst. Mit den Wegbereitern der Moderne wurde Kunst subversiv und präsentativ; die so genannte „transgressive Periode" begann:[8]

> „Art is not a representation (...) but a presentation. It does not imitate the existent, it makes things new by making new things. It (...) remakes our world."[9]

Die Grenzüberschreitungen vollzogen sich dabei zunächst innerhalb des Kunstfeldes durch Hinterfragen und Neudefinition dessen, was Kunst ist und was nicht, mit der avantgardistischen Erweiterung des Kunstbegriffs:[10] Kunst reflektierte erstmals die Bedingungen ihrer eigenen Existenz, kulturelle Gewissheiten begannen zusammenzubrechen; was gut war, wurde unterwandert, was als wahr galt, wurde hinterfragt, was als schön galt, wurde verspottet. Eine Vielzahl neuer technischer Möglichkeiten und das Verschwimmen kultureller Grenzen zugunsten eines größeren Universalismus machten sich als Vorstufen der Globalisierung bemerkbar.[11] Walter Benjamin beschreibt in seinem Werk *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, wie neue mediale künstlerische Ausdrucksformen die Grenzen zwischen hoher Kunst und Massenkultur zunehmend verwischten. Zudem wurden ehemalige Motive der hohen Kunst ihrem Elfenbeinturm entrissen und im Alltagskontext dargestellt.[12] Die künstlerischen Avantgarde, die im 20. Jahrhundert nach dem ersten Weltkrieg und als Reaktion darauf entstand, brachte zahlreiche neue Zusammenhänge zwischen Kunst, Moral, sozialem Denken und Politik mit sich.[13] So entstand beispielsweise der Dadaismus nicht aus der Kunst heraus, sondern aus einer Abscheu vor katalogisierten Kategorien, gesetzter Moralität,

---

7 Vgl. Anthony Julius (2002): Transgressions. The Offences of Art. London: Thames & Hudson, S. 203
8 Vgl. ebd., S. 51ff
9 Ebd., S. 33f
10 Vgl. ebd., S. 48
11 Vgl. ebd., S. 54f
12 Vgl. Walter Benjamin (1996): Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Berlin: Suhrkamp Verlag, zitiert in: Anthony Julius (2002): Transgressions, S. 65ff
13 Vgl. Anthony Julius (2002): Transgressions, S. 25

ästhetischen Standards, und alldem, was der bürgerlichen Kultur und Zivilisation heilig war. Die Dadaist*innen betrachteten die Zivilisation als fragilen Überwurf von moralischen und höflichen Gewohnheiten, die gefährliche Instinkte zu verdecken versuchen und den Ersten Weltkrieg als unausweichliche Folge dieser Scheinheiligkeit.[14] Charakteristisch für die Avantgarde und konzeptuelle Kunst war auch das Ausbleiben ihres ökonomischen Erfolgs als Zeichen ihrer Opposition zum aufkommenden Kapitalismus und reinen Marktinteressen.[15] Die zuvor noch so befreiend wirkende künstlerische Autonomie der klassischen Moderne hingegen wurde von Avantgarde-Künstler*innen als Gefängnis empfunden und die neu erkämpfte autarke Sphäre der Kunst als weitere Grenze, die es zu überschreiten und von der es sich zu befreien galt, im Namen einer Wiedervereinigung von Kunst und Leben.[16]

Paradoxerweise wurde die Avantgarde trotz ihrer subversiven und antikapitalistischen Bestrebungen letztlich dem akademischen kunstkapitalistischen System einverleibt und entwickelte sich auf diese Weise selbst zur vorherrschenden Hegemonie. Sie brach förmlich zusammen, sobald sie kein akademisches Etablissement mehr hatte, gegen das sie sich auflehnen konnte. Die Akademie, die als eine unter zahlreichen hegemonialen Institutionen die Kunst der bürgerlichen Kultur repräsentierte und daher wie andere etablierte Kunstinstitutionen strikt von der subversiven Avantgarde abgelehnt wurde, wurde ihr neues Zuhause.[17] Die heutige Pluralität der Kunstwerke und -richtungen betrachtet Julius als Konsequenz der transgressiven Ästhetik, die als oppositionelle Kraft innerhalb des Kunstfeldes durch fortwährende Grenzüberschreitungen seit der Moderne ihre eigenen Rahmenbedingungen immer wieder aufs Neue auslotete.[18] Und schließlich, da der Kunstbegriff nicht mehr erweitert werden kann und sie sich nicht mehr allein dem Kunstfeld verpflichtet sieht, wendet sich zeitgenössische transgressive Kunst zunehmend dem außerkünstlerischen Bereich der Gesellschaft zu.[19]

14 Vgl. ebd., S. 153
15 Vgl. ebd, S. 127
16 Vgl. ebd, S. 183
17 Vgl. ebd, S. 200f
18 Vgl. ebd, S. 11
19 Vgl. ebd, S. 183

2.2 Aktueller Diskurs

2.2.2 Politische Kunst: Dualismus und Kritik

Sowohl die Verfechtung als auch die Kritik der dualistischen Auffassung einer der Welt enthobenen, unabhängig von dieser existierenden und daher für autonom erklärten *l'art pour l'art* einerseits und einer aktivistischen, sozial engagierten Kunst andererseits, die, der avantgardistischen Tradition folgend, Kunstinstitutionen hinter sich lässt und das Ziel einer Verbindung von Kunst und Leben verfolgt, stellen einen weit verbreiteten, immer wieder aufkommenden und scheinbar nie endenden Streitpunkt im gegenwärtigen kulturwissenschaftlichen Diskurs über das Verhältnis zwischen Kunst und Politik dar. Meiner Meinung nach macht die zunehmend heterogene Beschaffenheit zeitgenössischer Kunstpraxen diesen veralteten, aus dem Dualismus zwischen klassischer Moderne und modernistischer Avantgarde (s.o.) hervorgegangenen Konflikt allmählich obsolet und damit überflüssig. Schließlich trägt er dazu bei, die klare Übereinstimmung der Debatte, das Verhältnis zwischen Kunst und Politik liege in ihrem transformativen Potenzial, und damit ihr stärkstes Argument, zu ihrem eigenen Nachteil zu verschleiern.

Einer der wesentlichen Kritikpunkte an diesem Dualismus merkt an, dass eine Trennung zwischen autonomer Kunst und relationaler, partizipatorischer, politischer Kunst gleichsam eine Trennung zwischen den Bereichen des Ästhetischen und des Politischen nach sich ziehen könnte.[20] Verfechter des Dualismus' hingegen behaupten, nur durch das Festhalten an einem autonomen, von der äußeren Welt unabhängigen Kunstbegriffes könne die künstlerische Freiheit erhalten bleiben. Andererseits bestünde die Gefahr der Instrumentalisierung künstlerischer Arbeit durch die Politik[21], die in ein ähnliches Abhängigkeitsverhältnis münden könnte, wie es in vormodernen Zeiten unter Kirche und Adel üblich war.

Die (europäische) Kunstgeschichte hat über viele Epochen hinweg gezeigt, wie eng der ästhetische (Wahrnehmungs-)Raum mit gesellschaftspolitischen Machtstrukturen verknüpft ist. Aus dieser Perspektive gibt es keine unpolitische Kunst. Denn selbst eine vermeintlich autonome, der Welt enthobene Kunst kann sich den gesellschaftspolitischen Kontexten, innerhalb derer sie entsteht und existiert, nicht entziehen.[22]

Auch die politische Philosophin Chantal Mouffe hält die Grenzziehung zwischen Politik und Kunst und

20 Vgl. Leonhard Emmerling, Ines Kleesattel (Hg.) (2016): Politik der Kunst. Über Möglichkeiten, das Ästhetische politisch zu denken. Bielefeld: transcript Verlag, S.14

21 Vgl. ebd., S.7f

22 Vgl. ebd., S.8

damit die Trennung zwischen autonomer und sozial agierender Kunst für rein imaginär.[23] Laut Mouffe handelt es sich bei Kunst und Politik nicht um zwei separat konstituierte Felder, „Kunst auf der einen Seite und Politik auf der anderen"[24], zwischen denen erst ein Verhältnis hergestellt werden muss. Wie der Kulturphilosoph Jacques Rancière sieht sie hingegen gleichsam eine ästhetische Dimension im Politischen wie eine politische Dimension in der Kunst und verortet deren politische Rolle in ihrer Funktion als „Akteurin der symbolischen Ordnung"[25]. Das bedeutet, Kunst kann im Allgemeinen als politisch betrachtet werden, indem sie zur symbolischen Struktur einer Gesellschaft beiträgt (doch dazu im folgenden Kapitel mehr). Als „kritische Kunst" bezeichnet Mouffe hingegen allein Kunstpraxen, die durch Kritik an der vorherrschenden Hegemonie Alternativen zur vorherrschenden neoliberalen Gesellschaft hervorbringen. „Künstlerischen Aktivismus" bzw. „Artivismus" nennt sie schließlich jene Formen, die konventionelle Medien und Kunstinstitutionen hinter sich lassen und Strategien des politischen Aktivismus' anwenden um eine Gegenhegemonie zu errichten.[26]

Doch selbst wenn durch eine vollständige Gleichsetzung von Kunst und Politik und daraus folgende weitere Unterkategorisierungen versucht wird, eine Zweiteilung zwischen künstlerischer Autonomie vs. künstlerischer Sozialität zu umgehen, hängt sich die Debatte, welche Kunst politisch sei und welche nicht, weiterhin stark an einer solchen grundlegend dualistischen Sichtweise auf. Sie wird im nachfolgenden ersten Teil des Hauptteiles immer wieder sichtbar: So verteidigen z.B. Jacques Rancière und Anthony Julius noch immer den künstlerischen Autonomiegedanken, indem sie wie Herbert Marcuse folgende Meinung vertreten: Je unmittelbarer ein Kunstwerk politisch sei, desto geringer werde die Kraft seiner Verfremdung und damit ihr Potenzial politisch agieren zu können. Seine politische Relevanz erhalte es hingegen allein als autonomes Werk, das sich von der außerkünstlerischen Welt nicht instrumentalisieren lasse.[27] Diesen Argumenten stellen sich Nicolas Bourriaud mit seiner Thorie einer relationalen Kunst sowie Oliver Marchart, Verfechter einer politisch-aktivistischen *Public Art,* wiederum entgegen.

Dem Berliner Kunsthistoriker und Philosophen Jörg Heiser gelingt es mit seinen 6 Grundmotiven des Politischen in der Kunst schließlich sehr geschickt, die allzu oft im Dualismus gefangene Kunst-Politik-

23 Vgl. ebd.: Politik der Kunst, S.14

24 Vgl. Chantal Mouffe (2008a): Art and Democracy. Art as an Agnostic Intervention in Public Space, in: Art as a Public Issue. How Art and Its Institutions Reinvent the Public Sphere. Wien: Schlebrügge.Editor, S.11

25 Vgl. Leonhard Emmerling, Ines Kleesattel (Hg.) (2016): Politik der Kunst. Über Möglichkeiten, das Ästhetische politisch zu denken, S.14

26 Vgl. Oliver Marchart (2019): Conflictual Aesthetics. Artistic Activism and the Public Sphere. Berlin: Sternberg Press, S.23ff

27 Vgl. Jürgen Riethmüller (2013): (Wann) Soll politischer Aktivismus als Kunst anerkannt werden?, S.7 (https://www.p-art-icipate.net/wann-soll-politischer-aktivismus-als-kunst-anerkannt-werden/?pdf=1829 vom 07.12.2022)

Debatte zugunsten der Hybridität zeitgenössischer Kunstformen aufzulösen: So sieht er das politische Potenzial von Kunst nicht in einem Entweder-Oder, sondern vielmehr in einer hybriden, multidialektischen Verwebung (6) der fünf Faktoren Kontextreflektion (1), Kritikfähigkeit (2), Subversion/Gegenhegemonie (3), Autonomie (4) sowie Partizipation/Intervention (5).[28] Wie Heiser plädiere auch ich dafür, dass angesichts der Heterogenität und Hybridität der Gegenwartskunst eine Trennung zwischen partizipativer und autonomer Kunst nur noch theoretisch erwünscht, in der künstlerischen Praxis aber letztlich unmöglich geworden ist.[29]

2.2.1 Erweitertes Politikverständnis: Politik vs. Das Politische

> „Indem ich substantivisch von *dem* Politischen (...) spreche, qualifiziere ich damit sowohl eine Modalität der Existenz des gemeinsamen Lebens als auch eine Form kollektiven Handelns, die sich implizit von der Ausübung *der* Politik unterscheidet. Sich auf das Politische und nicht auf die Politik zu beziehen, (...) heißt von allem sprechen, was ein Gemeinwesen jenseits unmittelbarer parteilicher Konkurrenz (...) und des gewöhnlichen Lebens der Institutionen konstituiert." (Pierre Rosanvallon)[30]

Bevor im ersten Teil des Hauptteils anhand von fünf Kunsttheoretiker*innen und ihren Theorien ein tieferer Einstieg in die aktuelle kulturwissenschaftliche Auseinandersetzung mit politischer Kunst bzw. das Verhältnis von Kunst und Politik erfolgt, gilt es zunächst zu verstehen, dass ein erweitertes Politikverständnis grundlegende Voraussetzung dieses Diskurses ist.

Wie der Soziologe und Sozialphilosoph Pierre Bourdieu begreifen auch die im Folgenden angeführten Kulturtheoretiker*innen die Sphäre des Politischen als symbolische Ordnung. Nach Bourdieu wird jede Form des gesellschaftspolitischen Zusammenlebens durch eine symbolische Ordnung begründet, die durch eine von Ausübenden sowie Betroffenen oftmals nicht wahrgenommene symbolische Macht eine bestimmte gesellschaftliche Ordnung durchsetzt.[31] Die symbolische Macht kann eine gegebene soziale Ordnung sowohl als naturgegeben festsetzen und bestätigen, als auch verändern. Indem sie ungleich verteilte Kräfteverhältnisse in Sinnverhältnissen ausdrückt, wird sie

28 Vgl. Jörg Heiser (2016): Kunst, Politik, Peinlichkeit, in: Leonhard Emmerling, Ines Kleesattel (Hg.): Politik der Kunst. Über Möglichkeiten, das Ästhetische politisch zu denken, S.28ff

29 Vgl. ebd., S.30

30 Pierre Rosanvallon (2003): Pour une histoire conceptuelle du politique. Paris: Seuil, S.14; zitiert aus: Oliver Marchart (2010): Die politische Differenz. Zum Denken des Politischen bei Nancy, Lefort, Badiou, Laclau und Agamben. Berlin: Suhrkamp Verlag, S.13

31 Vgl. Pierre Bourdieu (1997): Über die symbolische Macht, in: ÖZG, Österreichische Zeitschrift für Geisteswissenschaften 8/4, S.558

zum ideologischen Instrument für die Konstruktion von Wirklichkeit und die Legitimation von Herrschaft.[32] Diesen zahlreichen Hierarchien unterworfenen Kampf symbolischer Ordnungen bezeichnet Bourdieu als Klassifizierungskampf. In diesem erheben verschiedene gesellschaftliche Akteur*innen Anspruch auf die Etablierung einer durch symbolische Macht legitimierten Gesellschaftsform und herrschenden Vorstellung der sozialen Welt. Einmal durchgesetzt, wirkt die soziale Ordnung auf die sinnliche Wahrnehmung ihrer Mitglieder ein und gaukelt ihnen Alternativlosigkeit vor.[33] Dies tut sie zu ihrem eigenen Schutz, da sich symbolische Macht und mit ihr eine symbolische Ordnung nur dann entfalten kann, „wenn sie anerkannt, das heißt als willkürliche verkannt ist".[34]

Politische Subversion zur Unterminierung der symbolischen Macht und Abschaffung der vorherrschenden symbolischen Ordnung mit ihren vermeintlich alternativlosen Strukturen „setzt [hingegen] kognitive Subversion voraus, Konversion der Weltsicht".[35]

Auch der Kulturphilosoph Jacques Rancière betrachtet die soziale Ordnung und damit das Politische als symbolische Sphäre, in der sich symbolische Macht im Widerstreit verschiedener, miteinander konkurrierender Aufteilungen des Sinnlichen manifestiert. Rancière zufolge handelt das Politische in einem erweiterten Politikverständnis „nicht von politischen Institutionen, parteilichen Koalitionen oder formal-juridischen Abläufen, sondern sie trennt einen bestimmten Raum, eine bestimmte Sphäre sinnlicher Wahrnehmung ab".[36] Politik im Sinne des Politischen meint demnach „die Arten der ästhetischen Umgestaltung des gesellschaftliche Feldes, der Infragestellung der sinnlich-sinnstiftenden Bedeutungsregime in abweichenden, erweiternden, differenzierenden und gegenläufigen Kunst- und Diskurs-Strategien [sowie] die Transformation semiotischer Codierungen ins Gleitende und Unbestimmte (...). [Es bezieht sich auf] (...) die Reflexion und Modifikation von Partizipationsmöglichkeiten an sinnlichen Regimen und Sinnstiftungsprozessen und [auf] die Erfindung neuer Ausdrucks-, Wahrnehmungs- und Deutungsmodi [sowie auf] die Einführung neuer Akteure und neuer Formen des Handelns und Denkens in den öffentlichen Raum."[37]

---

32 Vgl. ebd, S.562f

33 Vgl. Pierre Bourdieu (2005): Was heißt Sprechen? Die Ökonomie des sprachlichen Tauschs. Wien: Braumüller Verlag, S.122

34 Vgl. Pierre Bourdieu (1997): Über die symbolische Macht, in: ÖZG, Österreichische Zeitschrift für Geisteswissenschaften 8/4, S.563

35 Pierre Bourdieu (2005): Was heißt Sprechen? Die Ökonomie des sprachlichen Tauschs. Wien: Braumüller Verlag, S.131

36 Vgl. Nina Bandi, Michael G. Kraft, Sebastian Lasinger (2012): Kunst, Politik und Polizei im Denken von Jacques Rancière, in: Nina Bandi, Michael G. Kraft, Sebastian Lasinger: Kunst, Krise, Subversion. Zur Politik der Ästhetik, S. 172

37 Michaela Ott (2010): Zum Verhältnis des Ästhetischen und Politischen in der Gegenwart, in: Michaela Ott, Harald Strauß (Hg.): Ästhetik + Politik. Neuaufteilungen des Sinnlichen in der Kunst. Hamburg: textem Verlag, S.10f

Als symbolische Wahrnehmungssphäre ist das Politische bei Rancière eng mit dem Ästhetischen verknüpft, wodurch es einen Anknüpfungspunkt für Kunst bietet. Auch das Ästhetische ist dabei in einem erweiterten Sinn zu verstehen und beschreibt nicht nur rein ästhetisierende Wahrnehmungsprozesse, sondern vielmehr „die künstlerischen und kunsttheoretischen Manifestationen (...), wie sie, abhängig von historisch-politischen Kontexten, das individuelle und kollektive Selbstverständnis [und] die Symbolisierungsweisen einer Gesellschaft in sinnlich-sinnstiftendem Handeln mitdeterminieren. (...) Mit ihren (...) [ästhetischen] Manifestationen wirken die Kunstwerke, aus gesellschaftlichen Kontexten hervorgegangen, auf diese zurück, machen Politik, modifizieren (...) [das gesellschaftliche Feld]."[38]

Auch der Philosoph Oliver Marchart nimmt im Zuge seiner postfundamentalistischen[39] Analyse eine Unterscheidung zwischen der Politik und dem Politischen vor, die er in seinem gleichnamigen Werk als „politische Differenz" bezeichnet.[40] Im Gegensatz zur Politik gründet das Politische hierbei „nicht auf einem festen Fundament (wie etwa Markt, Staat oder kulturelle Identität etc.) (...), sondern [muss] als Effekt eines Prozesses verstanden werden (...), der dieses Fundament überhaupt erst legt. Anders gesagt: Mit dem Begriff des Politischen sollen jene gesellschaftlichen Prozesse in den Blick geraten, welche die Bedingung der Möglichkeit der Politik im herkömmlichen Sinne bilden. Die (...) in der Sphäre des Politischen gestifteten Fundamente der Politik [sind dabei] wesentlich kontingent."[41]

Diese von allen sogleich aufgeführten Theoretiker*innen vertretene Kontingenz des Politischen hat zur Folge, dass Politik nicht als etwas in Stein gemeißeltes, sondern Wandelbares begriffen wird. Ein solches kontingentes Politikverständnis bietet schließlich die Grundlage für den Hauptteil der Abschlussarbeit, der die Forschungsfrage *nach transformativen Ansätzen gesellschaftspolitischer Gegenwartskunst* stellt.

---

38 Michaela Ott (2010): Zum Verhältnis des Ästhetischen und Politischen in der Gegenwart, in: Michaela Ott, Harald Strauß (Hg.): Ästhetik + Politik. Neuaufteilungen des Sinnlichen in der Kunst. Hamburg: textem Verlag, S.10

39 Def. *Postfundamentalismus* nach Oliver Marchart: „[das] »postfundamentalistische« Denken (...) [widmet] sich seit Jahrzehnten der theoretischen Ausarbeitung der Differenz zwischen »der Politik« und »dem Politischen« (...). Unter »Postfundamentalismus« versteht Marchart konkret Prozesse unabschließbarer Infragestellungen scheinbarer Letztbegründungen (Identität, Staat, Nation, Geschlecht, Gene)." (Didi Neidhart (2010): Die politische Differenz denken. Anmerkungen zu „Die politische Differenz", dem neuen Buch des Philosophen Oliver Marchart von Didi Neidhart (https://versorgerin.stwst.at/artikel/jan-19-2012-0957/die-politische-differenz-denken vom 08.12.2022))

40 Vgl. Oliver Marchart (2010): Die politische Differenz. Zum Denken des Politischen bei Nancy, Lefort, Badiou, Laclau und Agamben. Berlin: Suhrkamp Verlag

41 Vgl. Steffen Hermann: Zeitschrift für philosophische Literatur 2.4, zitiert aus: Oliver Marchart (2013): Das unmögliche Objekt Eine postfundamentalistische Theorie der Gesellschaft. Berlin:Suhrkamp Verlag (https://zfphl.org/article/view/35341/32786 vom 09.12.2022)

3 Strategien gesellschaftspolitischer Transformation in der Gegenwartskunst

3.1 Transformative Strategien politischer Kunst in der Kunsttheorie

Im ersten Teil des Hauptteils werden im Folgenden mit Jacques Rancière, Anthony Julius, Nicolas Bourriaud, Chantal Mouffe und Oliver Marchart insgesamt fünf Positionen des aktuellen kulturwissenschaftlichen Diskurses über politische Kunst und Transformation vorgestellt, um einen umfassenden Einblick in die Komplexität der Debatte zu ermöglichen und Parallelen sowie Unstimmigkeiten der vielfältigen Theorien aufzuzeigen.

3.1.1 Jacques Rancière: Transformation durch die Neuaufteilung des Sinnlichen

> „Die Aufteilung des Sinnlichen legt fest, welche Orte innerhalb der Gesellschaft eine Teilhabe am Gemeinsamen ermöglichen, das heißt, welche Subjekte an politischen Entscheidungen, Verhandlungen und Diskussionen teilhaben können und welche anteilslos sind – sie definiert die Ästhetik der Politik."[42]

Im zeitgenössischen Diskurs über das Verhältnis von Kunst und Politik nimmt der Kulturphilosoph Jacques Rancière eine zentrale Position ein. Der Hauptteil meiner Diplomarbeit beginnt daher mit ihm als einem der ersten Theoretiker, der sich explizit mit der Politik der Kunst beschäftigt.

Rancière betrachtet das Politische nicht primär als Institutionen, sondern als symbolische Sphäre (wie in der Hinführung mit u.a. Bourdieu beschrieben), die durch ungleiche Verteilung von Kräfteverhältnissen den Raum des sinnlich Erfahrbaren schafft. Daher ist sein Politikbegriff eng verknüpft mit der Ästhetik. Diese ist nicht nur gleichzusetzen mit der individuellen Wahrnehmungsfähigkeit, sondern sie „verweist immer schon auf die Frage des Teilhabens und Teilnehmens an einer kollektiven Praxis, die für Ranciere in der sozialen und politischen Konstitution der sinnlichen Wahrnehmung entschieden wird"[43].

Durch Veränderung der individuellen Wahrnehmung innerhalb eines kollektiven sozialen Gefüges entsteht Rancière zufolge Erkenntnis, die er als politische *Neuaufteilung des Sinnlichen* bezeichnet. Dabei geht er, wie auch viele der in den folgenden Kapiteln vorgestellten Theoretiker*innen, vom vermeintlich Festgeschriebenen aus – dem Status Quo, den er das Polizeiliche bzw. das repräsentative Regime nennt, und überlegt, wo es herkommt und wie es aufgelöst werden kann. Politik als

42 Jacques Rancière (2008): Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien. Berlin: b_books Verlag, S.10

43 Ebd., S.11

„Intervention in das Sicht- und Sagbare"[44] stellt die polizeiliche Norm infrage und dekonstruiert Hierarchien und Ordnungen. Dem repräsentativen Regime setzt er das ästhetische Regime gegenüber. Das ästhetische Regime – die Politik der Ästhetik – ist der „strukturelle Ort der Kunst in der politischen Aufteilung des Sinnlichen"[45].

Rancière setzt das „ästhetische Regime der Künste" mit dem Begriff der Moderne gleich.[46] Schließlich war es die künstlerische Moderne, die sich erstmals gegen die festgeschriebenen Normen des repräsentativen Regimes auflehnte und das Sinnliche innerhalb der Kunst radikal neu aufteilte. Die Gegenwartskunst der Postmoderne versteht er als Anerkennung und Fortentwicklung des emanzipatorischen Projekts der Moderne, aber auch als Infragestellung des Dualismus zwischen modernistischer Freiheit und Autonomie einerseits und avantgardistischen lebensweltbezogenen Aufgaben der Kunst andererseits.[47]

Das Hinterfragen des dualistischen Diskurses um die Politik der Kunst ist Rancière insofern wichtig, da er sie für zu stark vereinfacht hält. Rancière zufolge ist die Trennung zwischen partizipativer und autonomer Kunst nur theoretisch erwünscht, in der künstlerischen Praxis aber unmöglich.[48] Da sie sich zwischen den beiden gegensätzlichen Polen des Weltwerdens und der Autonomie von Kunst bewegt, kann die Frage nach der Politik der Kunst Rancière zufolge nur innerhalb dieses Spannungsfeldes beantwortet werden und trägt immer einen Anteil Unentscheidbares in sich.[49]

Rancière betrachtet die Vermischung der Dinge der Kunst und der Dinge der Welt als wesentliches Merkmal des ästhetischen Regimes der Kunst.[50] Darum versucht er, „die Frage nach dem Verhältnis zwischen Ästhetik und Politik (...) auf der Ebene der sinnlichen Aufteilung (...) der Gemeinschaft, ihrer Formen der Sichtbarkeit und ihres Aufbaus [anzusiedeln, denn] erst auf dieser Basis lassen sich die politischen Eingriffe der Künstler/Innen denken"[51].

> „Kunst ist weder politisch aufgrund der Botschaften, die sie überbringt, noch aufgrund der Art und Weise, wie sie soziale Strukturen, politische Konflikte oder (...) Identitäten darstellt. Kunst ist in erster Linie dadurch politisch, (...) dass sie einen bestimmten Raum und eine bestimmte Zeit aufteilt, und dass die Gegenstände, mit denen sie diesen Raum bevölkert, und die Rhythmen, in die sie die Zeit einteilt, eine spezifische Form der Erfahrung festlegen, die mit ande-

44 Ines Kleesattel (2016): Kunst und Kritik. Das Problem in Rancières politischer Kunsttheorie und eine Erinnerung an Adorno, in: Leonhard Emmerling, Ines Kleesattel (Hg.): Politik der Kunst. Über Möglichkeiten, das Ästhetische politisch zu denken, S.176

45 Jacques Rancière (2008): Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien, S.11

46 Vgl. ebd., S.41

47 Ebd., S.46f

48 Vgl. Jörg Heiser (2016): Kunst, Politik, Peinlichkeit, in: Leonhard Emmerling, Ines Kleesattel (Hg.): Politik der Kunst. Über Möglichkeiten, das Ästhetische politisch zu denken, S.30

49 Vgl. Jacques Rancière (2008): Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien, S.12f

50 Vgl. ebd., S.91

51 Ebd., S.34

ren Formen der Erfahrung übereinstimmt oder mit ihnen bricht."[52]

Indem sie Dinge, mit denen sie sich befasst, in einer spezifischen Form sichtbar und erfahrbar macht, verändert politische Kunst die beim Betrachtenden individuell bestehenden Beziehungen zwischen dem Sinnlichen und dessen Bedeutungszuweisung. Das politische Potenzial von Kunst liegt somit im Schaffen neuer Wahrnehmungen durch das Aufbrechen des rein Repräsentativen: Indem völlig konträre Aufteilungen des Sinnlichen – das repräsentative und das ästhetische Regime – aufeinanderprallen, kommt es zum Dissens zwischen der bisherigen und der neuen Aufteilung des Sinnlichen, die das zuvor als Norm geltende Weltbild aufrüttelt, durcheinanderbringt und schließlich neu ordnet und dadurch eine neue Wirklichkeit schafft. Das ästhetische Regime der Wahrnehmung bricht mit dem rein repräsentativen, von polizeilichen Normen geprägten Regime. Wahrnehmung konstruiert Wirklichkeit, und durch das Verschieben der Wahrnehmung verändert sich schließlich das individuelle Verständnis von Wirklichkeit und bisherige (gemeinsame) Erfahrungen werden neu gestaltet.

Rancières Denken beschäftigt sich zudem damit, wie Gleichheit geschaffen werden kann, wo Ungleichheit herrscht. In diesem Zusammenhang spricht er von der Gleichheit der Intelligenzen und dem emanzipierten Zuschauer.

> „Gleichheit [versteht Rancière] nicht als ein zu erreichendes Ziel (...) sondern als Axiom, als *gegebene* Voraussetzung für politische - oder intellektuelle - Emanzipation. Sie ist kein grundlegendes Prinzip, sondern muss stets und aufs Neue aktualisiert werden. Gleichheit, so Rancière, ist nicht genuin politisch, doch sie ruft Politik hervor und stellt die gängige Aufteilung des Sinnlichen, die Hierarchien der sozialen Ordnung, die Zuordnung der Plätze, Räume und Lebensrhythmen in Frage."[53]

Im Bemühen um Gleichheit übt er Kritik an „der ‚direkten` politischen Kunst, die keine Kunstwerke mehr schafft, sondern [von oben herab in hierarchisierender Weise[54]] die Welt zu verändern sucht, als auch an der Konsenskunst"[55], die jeden Dissens untergräbt und das Politische als solches unmöglich macht, da sie in eine ethische Unbestimmtheit führt.

Vielmehr interessieren ihn politische und künstlerische Interventionen, über die eine Form von Annäherung verschiedener, oftmals auf Dissens begründeter Positionen stattfindet und Hierarchien

52 Ebd., S.77

53 Ebd., S. 13

54 z.B. kritisiert Rancière direkt engagierte Kunst-Aktionen der *Yes Men* als anti-politisch und anti-emanzipatorisch, da Künstler*innen Position hierarchisch überlegener Wissender einnehmen und damit polizeiliche Hierarchie zementieren, vgl. Ines Kleesattel (2016): Kunst und Kritik. Das Problem in Rancières politischer Kunsttheorie und eine Erinnerung an Adorno, in: Leonhard Emmerling, Ines Kleesattel (Hg.): Politik der Kunst. Über Möglichkeiten, das Ästhetische politisch zu denken, S.180

55 Jacques Rancière (2008): Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien, S.13

bzw. Ungleichheiten unterminiert werden. Dissens gilt nach Rancière als Voraussetzung für neue Erkenntnisse, für Gleichheit der Intelligenzen und damit für Politik im Gegensatz zur Polizei, die ein konsensuelles Festhalten am Status Quo fordert und dadurch Ungleichheiten zementiert. Dissens hingegen bringt eine neue Perspektive, eine neue Ebene der Wahrnehmung, in die vorher stark verengte Weltsicht und führt somit nach Rancière zu einer Neuaufteilung des Sinnlichen: Eine Position, die vorher vermeintlich fernab der eigenen Realität lag, drängt sich dieser nun als unentrinnbares Faktum auf und rüttelt zur Auseinandersetzung mit einer unbequemen, oftmals verdrängten Thematik auf. Durch die Neuaufteilung des Sinnlichen durch das ästhetische Regime lassen sich Ranciére zufolge vermeintlich polizeilich festgeschriebene Positionen und damit Ungleichheiten auflösen. Passive Anpassung an das repräsentative Regime fördert hingegen Unwissenheit und steht damit Rancières Konzept des emanzipierten Zuschauers und der Gleichheit der Intelligenzen entgegen. Erst durch eine auf Dissens begründete Umverteilung von Hierarchien wird der Unwissenheit entgegengewirkt und Rancières Zuschauer aus der ihm polizeilich zugeschriebenen passiven Rolle herausgeholt und zum emanzipierten Zuschauer erhoben. Im Moment seiner Emanzipation hat der Zuschauer zugleich keine passive Rolle mehr.

Kunst und Politik produzieren beide Fiktionen; nicht durch das Erzählen erfundener Geschichten, sondern durch das Herstellen neuer Bezüge zwischen Schein und Wirklichkeit, dem Sichtbaren und seiner Bedeutung, dem Einzelnen und Gemeinsamen[56] und durch eine „materielle Neuanordnung von Zeichen und Bildern"[57]. Folgt man Rancière, so brauchen wir Fiktion um das Reale zu erkennen. Indem kritische Kunst Dinge aus der realen politisch-sozialen Welt aufgreift und diese in neue Kontexte stellt sowie ihre Konstellationen verändert, schafft sie fiktionale Utopien, die gleichberechtigt neben der Fiktion des Konsenses, die wir in dem Moment das Reale nennen, bestehen und dieses infrage stellen. Dadurch verdoppelt sie Realitätsfassungen und verwischt Grenzen zwischen den unzähligen Möglichkeiten von Realität; zwischen dem, was ist und dem, was in einer utopischen Realitätsfassung möglich wäre.[58] Diese Utopien sind insofern Fiktionen, weil sie uns die Wirklichkeit vor Augen führen, wie sie sein könnte:

> „[Utopie als] Neuverteilung eines gemeinsamen Sinnlichen (...) [begegnet uns einerseits als] Nicht-Ort, der äußerste Punkt einer konfliktreichen Neuverteilung des Sinnlichen, die die Kategorien der Evidenz sprengt [und andererseits als] Gestaltung eines guten Ortes, einer reibungslosen Aufteilung des sinnlichen Universums, in dem das, was man macht, was man sieht

56 Vgl. ebd., S.88ff
57 Ebd., S.62
58 Vgl. Ines Kleesattel (2016): Kunst und Kritik. Das Problem in Rancières politischer Kunsttheorie und eine Erinnerung an Adorno, in: Leonhard Emmerling, Ines Kleesattel (Hg.): Politik der Kunst.Über Möglichkeiten, das Ästhetische politisch zu denken, S.179

und was man sagt, genau zueinander passen."[59]

Während die politisch-künstlerische Fiktion im Sinne einer Utopie einerseits eine kritische Distanz zur Realität wahrt, die sie neu ordnet und andererseits durch neuartige Verknüpfungen und Realitätsfassungen offenbart, auf welche Weise Realität konstruiert wird, zeichnet sich die konsensuelle Fiktion hingegen durch ihre unkritische Realitätsnähe aus, die ihren konstruierten Charakter verleugnet und sie stattdessen als tatsächliche, unantastbare hegemoniale Norm ausgibt, die alternativlos so zu belassen ist, wie sie vorgegeben wird.[60]

Die Politik der Kunst liegt nach Rancière folglich im Schaffen eines fiktional-utopischen Erfahrungsraums, der sich polizeilich-konsensuellen Logiken entzieht. Damit schreibt er der ästhetischen Erfahrung einen revolutionär emanzipatorischen Wert zu.[61] Dabei wehrt er sich gegen jegliche vereinfachend-dualistische Aufteilung und verortet die Politik der Kunst im Spannungsfeld zwischen autonomer Kunst und realer Welt. Zudem unterscheidet er nicht zwischen einer politischen und einer unpolitischen Kunst. Vielmehr verortet er das politische Potenzial von Kunst gerade in ihrem von der Realität unabhängigen, autonomen Status, der es ihr ohne an die Realität gebundene Zwänge erlaubt, „Gewissheiten des Common Sense"[62] ad absurdum zu führen und aus sich selbst heraus die Utopie einer freien, gleichheitlichen Gemeinschaft zu kreieren. Diese Utopie kann jedoch nicht bewusst und kausal durch Kunst herbeigeführt werden, sondern nur indirekt. Daher stellt sich Rancière gegen eine explizit politische Kunst, die direkt sozial interveniert[63] und kritisiert diese als „Ersatzpolitik"[64] und „bloße Ethik"[65]. Dem zugrunde liegt seine Ansicht, dass Kunst nur aufgrund ihrer Autonomie und Distanz zu polizeilichen Funktionsbestimmungen politisch agieren kann und, um dem emanzipierten Zuschauer gerecht zu werden, kein bloßes Übertragungsmedium zwischen passivem, Empfänger und aktivem Sender sein darf. Kunst wird nach Rancière ihrem per se innewohnenden politischen Potenzial nur gerecht, wenn sie die generelle Möglichkeit zur Emanzipation und Begabung

59 Jacques Rancière (2008): Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien, S.64

60 Vgl. Ines Kleesattel (2016): Kunst und Kritik. Das Problem in Rancières politischer Kunsttheorie und eine Erinnerung an Adorno, in: Leonhard Emmerling, Ines Kleesattel (Hg.): Politik der Kunst. Über Möglichkeiten, das Ästhetische politisch zu denken, S.179

61 Vgl. ebd., S.175

62 Vgl. Jürgen Riethmüller (2013): (Wann) Soll politischer Aktivismus als Kunst anerkannt werden?, S.5 (https://www.p-art-icipate.net/wann-soll-politischer-aktivismus-als-kunst-anerkannt-werden/?pdf=1829 vom 07.12.2022)

63 Vgl. Ines Kleesattel (2016): Kunst und Kritik. Das Problem in Rancières politischer Kunsttheorie und eine Erinnerung an Adorno, in: Leonhard Emmerling, Ines Kleesattel (Hg.): Politik der Kunst. Über Möglichkeiten, das Ästhetische politisch zu denken, 177f

64 Jacques Rancière (2016): Das Unbehagen in der Ästhetik. Wien: Passagen Verlag, S.73

65 Christian Janecke (2016): Zwischen Diffusionspathos und Quintessentialismus. Über waghalsige Bestimmungen des Politischen in der Kunst, in: Leonhard Emmerling, Ines Kleesattel (Hg.): Politik der Kunst. Über Möglichkeiten, das Ästhetische politisch zu denken, S.195

zur Fiktion des Zuschauers nicht untergräbt, der keiner Anleitung durch Kunst bedarf, um seine Welt wahrnehmend zu deuten und eine kritische Position einzunehmen. Politische Kunst darf demnach nicht direkt vorschreiben, inwiefern sich Wahrnehmung zu verändern hat, sondern lediglich den fiktionalen Erfahrungsraum für die Neuaufteilung des Sinnlichen bereitstellen. Innerhalb dieses unbestimmten Deutungsraums liegt es schließlich an den emanzipierten Zuschauer*innen selbst, sich die durch Kunst erzeugten realitätsverdoppelnden Fiktionen aktiv anzueignen und individuelle, ästhetische Erfahrungen zu machen, wodurch sich ihre Wahrnehmung schließlich indirekt verändert.[66]

Rancières Verortung des Politischen der Kunst in das Uneindeutige, Unbestimmte und Indirekte wurde und wird im kulturwissenschaftlichen Diskurs vielfältig kritisiert und infrage gestellt. So führe diese dem Kunsthistoriker Christian Janecke zufolge zur ästhetischen Irritierbarkeit und erhebe die bildende Kunst zur nicht differenzierbaren, weltentrückten Dekadenzfigur.[67]

Auch die Philosophin und Kulturwissenschaftlerin Ines Kleesattel stellt Rancières rein subjektiv definierte Kunstrezeption durch die individuelle, freie Wahrnehmung einer aktiven, emanzipierten Zuschauerschaft ohne jeglichen Objektivitätsanspruch infrage. Denn wenn die Bedeutung von Kunstwerken allein durch die Tätigkeit des aktiven Subjekts und nicht durch die Eigenschaften des passiven Kunstobjekts definiert und interpretiert werde, und es dadurch theoretisch zu unzähligen individuellen Interpretationen ein- und desselben Werkes kommen könne, werde jegliche Kunstkritik austauschbar und lasse sich nicht mehr schlüssig formulieren. Folglich könne kein Kunstwerk mehr mit Gewissheit als ein kritisches bestimmt werden. Einen Ausweg aus diesem Widerspruch bietet Kleesattel zufolge Adornos Kunsttheorie.[68]

Oliver Marchart, dem ein späteres Kapitel gewidmet ist, kritisiert ebenfalls Rancières spontane Ideologie, eine Politisierung von Kunst sei unnötig, weil Kunst urtümlich bereits etwas Politisches sei. Diese Ideologie werde als neue Annäherung an eine politische Ästhetik gesehen, ist aber nach Marchart anti-politisch, da es eine explizite Politisierung in der Kunst verurteilt und durch rein ideologisierende Argumente ersetzt.[69]

66 Vgl. Ines Kleesattel (2016): Kunst und Kritik. Das Problem in Rancières politischer Kunsttheorie und eine Erinnerung an Adorno, in: Ebd., S.181

67 Vgl. Christian Janecke (2016): Zwischen Diffusionspathos und Quintessentialismus. Über waghalsige Bestimmungen des Politischen in der Kunst, in: Ebd., S.196

68 Vgl. Ines Kleesattel (2016): Kunst und Kritik. Das Problem in Rancières politischer Kunsttheorie und eine Erinnerung an Adorno, in: Ebd. S.182

69 Vgl. Oliver Marchart (2019): Conflictual Aesthetics. Artistic Activism and the Public Sphere, S.13

3.1.2 Anthony Julius: Transformation durch Grenzauslotung und -überschreitung

> „When a boundary is transgressed, one tastes the infinite."[70]

Der Rechtsanwalt und Autor Anthony Julius hat sich zwar nicht explizit – wie die anderen von mir gewählten Autor*innen – mit politischer Kunst befasst, und nimmt damit im kulturwissenschaftlichen Diskurs über das Verhältnis zwischen Kunst und Politik keine so prominente Rolle ein wie beispielsweise Jacques Rancière. Für meine Ausführungen habe ich mich dennoch zur Auseinandersetzung mit seinem Werk *Transgressions – The Offences of Art* entschlossen, da es eine wichtige Lücke im Diskurs der übrigen von mir dargelegten Positionen schließt: Julius fokussiert sich darin ausschließlich auf gesellschaftliche Grenzverschiebungen durch Einflüsse bildnerischer Kunstwerke, vorwiegend Gemälde. Formen der Aktionskunst hingegen werden gänzlich ausgespart. Damit zeigt er auf, dass auch Kunst, die sich nicht auf der Straße abspielt und damit im dualistischen Sinn traditionell als autonom gilt, klar gesellschaftspolitische Ziele verfolgen kann und inwiefern sie als politische Akteurin an Prozessen gesellschaftspolitischer Transformation Anteil nimmt. In seiner Analyse grenzüberschreitender Tendenzen in der bildenden Kunst beschränkt er sich zudem nicht allein auf die Gegenwartskunst. Vielmehr spannt er den Bogen ausgehend vom impressionistischen Gemälde *Le Dejeuner sur l'Herbe* von Claude Manet bis hin zu zeitgenössischen Positionen. Dabei zeigt er die historische Entwicklung des Verhältnisses zwischen bildender Kunst und Politik von der Moderne bis heute auf und untersucht, welche Auswirkungen grenzüberschreitende und damit auch transformative Strategien der Moderne innerhalb und außerhalb des Kunstfeldes auf jene der Gegenwartskunst haben, wie teilweise bereits in der hinführenden historischen Entwicklung erwähnt.

> „Transgressive art is an art of the subversive exception made the rule. It is ruler and revolutionary in one. It has made a new, overarching aesthetic regime possible."[71]

Julius sieht in der transgressiven Kunst der Moderne das Aufkommen des ästhetischen Regimes. Damit knüpft er an Rancière an, bei dem sich das ästhetische Regime dadurch auszeichnet, bestehende repräsentative Regime zu unterwandern und polizeilich vorgegebene Normen zu überschreiten., d.h. transgressiv auf bestehende gesellschaftspolitische Strukturen einzuwirken.
Transgressions definiert Julius allgemein als das Brechen von Regeln, Gesetzen und moralischen Kodexen sowie als Ablehnung, diese anzuerkennen. Im positiven Sinn spricht Julius von einem

70 Anthony Julius (2002): Transgressions. The Offences of Art, S.20
71 Ebd., S.12

Übersteigen von Grenzen.[72]

Transgressive Kunst beinhaltet somit das Potenzial, bestehende gesellschaftspolitische Hegemonien zu durchbrechen, die Grenzen in Form von vermeintlichen Normen vorgeben. Solche Grenzüberschreitungen führen zur Fluidität festgefahrener Strukturen und machen neue Einflüsse möglich:

> „A transgressive disregard of conceptual and geographical boundaries in art (...) fosters (...) the internationalisation of art practices and the global reach of gallery culture. (...) The creative spirit is always engaged in the 'shifting of barriers'. The transgressive also has a certain political flavour, opposing the stereotypical and the self-enclosed, and generating the 'open' and the 'hybrid'."[73]

Transgressive Kunstwerke haben ein ambivalentes Verhältnis zu den Grenzen und Konventionen, die sie überschreiten: Sie reproduzieren und entlarven, reformulieren und stornieren zur gleichen Zeit und sie umfassen Themen, von denen sie sich dennoch distanzieren.[74]

Transgressive Kunst entstand aus dem Verlangen heraus, das kulturell Bestehende, Hegemoniale zu untergraben. Der künstlerische Drang nach Grenzauslotung und -überschreitung kam Mitte des 19. Jahrhunderts mit den Wegbereitern der Moderne des künstlerischen Impressionismus und Expressionismus als avantgardistischer Gegenpol zum bürgerlich-akademischen Kunstverständnis auf und entwickelte sich schließlich im Laufe der Moderne zur vorherrschenden künstlerischen Praxis.

Das Transgressive war dabei zunächst innerhalb des Kunstfeldes wirksam und führte dort zur Entwicklung und Erweiterung des Kunstbegriffes, indem es bestehende Genres unterminierte und Anti-Genres in Form von Anti-Kunst hervorbrachte und etablierte. Die Ausprägung einer transgressiven Ästhetik galt als wichtiger Aspekt von Kunstwerken, die sich nicht an Regeln binden lassen.[75]

Julius' Definition des Transgressiven, das zur Transformation bestehender Strukturen innerhalb des Kunstfeldes maßgeblich beitrug, kann jedoch auch außerhalb des Kunstfeldes auf die soziale, gesellschaftspolitische Sphäre angewendet werden. Das Verhältnis zwischen Kunst bzw. Ästhetik und Politik wird dabei anhand von künstlerisch-transgressiven Strategien der Unterwanderung vorherrschender politischer Hegemonien sichtbar.

Auch Julius selbst bringt Transgression mit politischem Widerstand in Verbindung, indem er insgesamt drei Versionen transgressiver Ästhetik voneinander unterscheidet: regelbrechende, tabubrechende

72 Vgl. ebd., S.17f
73 Ebd., S.17f
74 Vgl. ebd., S.98
75 Vgl. ebd., S.98f

und politisch widerständige Kunst.[76]

Die zwei letzteren sind für meine Ausführungen relevant, weil sie beide das Potenzial haben, durch Erschütterung und Erweiterung der individuellen und politischen normativen Wahrnehmung und Sichtweise gegenhegemoniale, marginalisierte Positionen einzubringen und zu stärken. Beide Formen transgressiver Ästhetik – tabubrechende und politisch widerständige Kunst – bedienen sich daher wichtiger Strategien gesellschaftspolitischer Transformation.

> „So to violate the taboo is to strike a blow for political freedom, too. There is thus a quality of light about the breaking of a taboo: something that was dark or shadowed is illuminated. (...) Taboo-breaking becomes both a valuable form of truth-telling and a means of including the hitherto excluded."[77]

Tabubrechende Kunst wirkt sowohl gesellschaftspolitisch als auch individuell transgressiv: Indem sie fortwährend gegen Stereotypen kämpft und sich im Namen der Vernunft und öffentlichen Bildung für die Stärkung tabuisierter sowie marginalisierter Positionen einsetzt, interveniert tabubrechende Kunst direkt in bestehende politische Auseinandersetzungen oder heizt diese an.[78] Zudem unterwandert tabubrechende Kunst individuelle Gewohnheiten,[79] indem sie ererbte Überzeugungen radikal infrage stellt, die uns zwar prägen und ausmachen, die wir aber nicht rechtfertigen bzw. rational begründen können, weil wir sie nie reflektiert haben und ihren Ursprung nicht kennen. Aufgrund von Verdrängung und mangelhafter Auseinandersetzung mit dem Tabu führt die radikale Konfrontation mit dem zuvor im Verborgenen liegenden meist zu Unbehagen und Schock.[80]

> „Politically resistant art both puts into question the legitimacy of state actions (sometimes, of the state itself) and is responsive to the contingencies of political life."[81]

Kunstschaffende transgressiver, politisch widerständiger Kunst legen ihren Fokus nicht so sehr auf das Überschreiten individueller Grenzen und Konventionen wie tabubrechende Kunst. Ihre *transgressions* beziehen sich dafür noch stärker auf eine Gesellschaft und ein politisches Gefüge als Ganzes mit dem Ziel, durch vorherrschende Hegemonien gesetzte Grenzen zu verletzen, um bestehende gesellschaftspolitische Strukturen auszuhebeln und schließlich zu verändern. Politisch widerständiges Kunstschaffen geht von den beiden Faktoren Terror und Unterdrückung aus, die sie sowohl einschüchtern als auch antreiben. Da eine solche Kunst weder an einem von staatlichen Institutionen

76 Vgl. ebd., S.99
77 Ebd., S.150
78 Vgl. ebd., S.152f
79 Vgl. ebd., S.154
80 Vgl. ebd., S.189
81 Ebd., S.113

vorgegebenen Diskurs teilhaben noch vom Staat mundtot gemacht werden möchte, liegen ihr Trotz und ziviler Ungehorsam zugrunde.[82] Ihre Kunstwerke versteht Julius daher als Analogien oder direkte Akte des zivilen Ungehorsams. Folglich stehen sie in Opposition zu Hegemonien und sind gleichzeitig repräsentativ für Gegenhegemonien.[83]

> „Art offers the means by which politically dissenting perspectives can be introduced in a culture, with subversive results. (...) The voices of the unfranchised intrude and the effect is to destabilise the assembly (...) [with] liberating consequences."

Indem politisch widerständige Kunst in einer vorherrschenden Kultur verdrängten, gegenhegemonialen Positionen (vgl. Rancières Anteil der Anteilslosen) Raum gibt und ihre Stimmen und Erfahrungen sichtbar macht, destabilisiert sie die momentane Hegemonie und verändert das repräsentative Wertesystem.

Aufgrund der Regelwidrigkeit transgressiver Kunstwerke, mit welcher sie individuelle Komfortzonen überschreiten und gesellschaftspolitische Normen ins Wanken bringen, bezeichnet Julius sie auch als „uncommited crimes"[84]. Recht und Gesetz stehen dieser Tendenz zur Grenzüberschreitung antagonistisch gegenüber und neigen daher dazu, transgressive Kunstwerke auf ihre potenzielle Gefährlichkeit hin zu reduzieren.[85] Daraus resultiert die Notwendigkeit für Kunstschaffende, sich gegen Recht und Gesetz zu verteidigen. Dies galt vor allem historisch gesehen mit dem Aufkommen transgressiver Kunst für Künstler*innen der Moderne, aber auch heute noch, vor allem in diktatorischen Systemen.

Das bedeutendste dieser von Julius ins Feld geführten Argumente zur Verteidigung von Kunst gegen das Gesetz ist das sogenannte *estrangement defence*. Es betont die Aufgabe von Kunst, Dinge zu hinterfragen um das Verständnis von Wahrheit zu erweitern, indem sie vom Gewohnten, Unhinterfragten, als selbstverständlich Anerkannten entfremdet und umgekehrt das Subversive spruchreif macht.

> „[The estrangement defence] endorses an art that shatters illusion, exposes prejudices, suspends received wisdom and generally shakes things up. It estranges us from the familiar; it denies us the pleasure of easy recognition. This is an art that takes received beliefs and exposes them as mere wishful thinking. It momentarily alienates us from everyday reality. It unsettles minds."[86]

Durch Verfremdung des bestehenden, hegemonialen Realitätsverständnisses hat Kunst folglich das

82 Vgl. ebd., S.172ff
83 Vgl. ebd., S.112f
84 Ebd., S.224
85 Vgl. ebd., S.21
86 Ebd., S.32

Potenzial, bisher nicht hinterfragte Normen infrage zu stellen und auf diese Weise von Vorurteilen zu befreien. Dies verleiht ihr einen utopischen Charakter[87]:

> „[For the french writer Georges Bataille], the transgressive is the utopian aspect of every artwork, the one that offers us glimpses of an existence unconfined by rules or restraints."[88]

Wenn sie noch einen Schritt weitergehen und Normen nicht nur infrage stellen, sondern überschreiten, kann es transgressiven Kunstwerke sogar gelingen, reale Utopien zu schaffen.

Durch die Erweiterung unseres Sinns für das, was möglich ist, erhält transgressive Kunst zudem einen pädagogischen Zweck: Indem sie uns etwas anderes gibt als das, was schon da ist, lehrt sie uns faktisch, dass das nicht Darstellbare existiert.[89]

> „Conventions hem us in so thickly, so tightly, that artgrenades are needed to blast us free from them. Art exists to rescue us from the prison of ordinary consciousness. (...) Everyday life has institutionalised us; art permits us to break out (...) [and] offers an escape that it is not escapist. It need not to be an affair of the moment; it can be transforming. The price that one pays for this transformation is the experience of wrench, and then the experience of alienation."[90]

Transgressive Kunst offenbart Rezipierenden die Komplexität der Welt, indem sie individuelle Sichtweisen präsentiert, die sich von ihren eigenen unterscheiden. Sie entlarvt menschliche Vorurteile und deren Tendenz, in gewohnten Mustern zu denken. Dadurch trägt sie einerseits zu deren Wissen und moralischem Verständnis bei. Andererseits überschreitet sie damit auch deren Komfortzone und verunsichert sie. Daher kann sie auch als belastend, unbequem und schmerzvoll empfunden werden.[91] Dies gilt sowohl für tabubrechende als auch für politisch widerständige Kunst.

Trotz der Anführung zahlreicher transformativer Strategien transgressiver Kunst, die nicht nur innerhalb des Kunstfeldes wirksam sind, sondern, vor allem im Fall von politisch widerständigen Kunstwerken, auch das Verhältnis zwischen Kunst und Politik mit einbeziehen, nimmt Anthony Julius in seinen Reflexionen über das Verhältnis zwischen Kunst und Politik dennoch eine klar kritische Position ein. So beschreibt er die Ambivalenz zwischen den immensen Ansprüchen an die politischen Kapazitäten von Kunst, zu unterwandern, zu ermächtigen usw. einerseits und der Tatsache, dass Kunstwerke diesen Ansprüchen faktisch oft nicht gerecht werden, andererseits. Die Übertreibung der subversiven Kapazitäten von Kunst führt er zum einen auf die in der modernen Periode entstandenen Überlegungen über das Verhältnis von Kunst und politischen Institutionen zurück, die beiden gleichermaßen Autorität zusprachen. Einige Autoren behaupten dort sogar, dass Kunst in der Lage

87 Vgl. ebd., S.26f
88 Ebd., S.12
89 Vgl. Ebd., S.33
90 Ebd., S.32
91 Vgl. ebd., S.32

sei, gleichberechtigte Alternativen zur alltäglichen Politik aufzuzeigen und bezeichnen Kunst als „fruit of utopian politics that refuses all boundaries."[92]

Julius stimmt zu, dass Kunst ontologisch subversiv, aufständisch, anarchisch, nichtkonform und dass jedes authentische Kunstwerk revolutionär ist. In transgressiver Kunst, die protestiert, sich über soziale Beziehungen erhebt und das dominierende Bewusstsein sowie die gewöhnliche Erfahrung unterwandert, sieht er durchaus eine Anklage an die etablierte Realität.[93] Wie Rancière ist er jedoch der Auffassung, dass Kunst, die sich in einem „direkteren Engagement mit der Welt [versucht], als Kunst versagt. Ihre Kraft liegt in ihrer Abgelegenheit/Distanz."[94] Je politischer Kunst ist und je direkter sie sich sozial engagiert, umso mehr reduziert sie nach Julius ihre Kraft der Verfremdung der Welt sowie ihre radikal transzendenten[95] Ziele der Veränderung. Versuchen sich hingegen autonome Werke politisch zu positionieren, neigen sie entweder zur Verallgemeinerung des Dargestellten oder werden in ihrem Hinweisen auf konkrete Missstände fälschlicherweise als Propaganda aufgefasst.[96]

Einen weiteren Grund dafür, warum transgressive Kunst ihren politischen Ansprüchen nicht gerecht werden konnte, sieht Julius im Paradox politisch widerständiger Kunst, deren Schicksal darin besteht, ihre politisch widerständige Existenz früher oder später entweder durch Zensur oder Akzeptanz einzubüßen. Insofern sie durch Akzeptanz ihre transgressive Qualität verlieren, sind politisch widerständige Kunstwerke Julius zufolge nicht dafür gemacht zu überdauern.[97]

Durch kritische Argumente wie diese gelangt Julius schließlich mit seiner *end of art thesis* bezüglich transgressiver Kunst zu einem ernüchternden Schluss: Nachdem sie jede Grenze gelöscht und überschritten hat, seien keine Grenzen mehr übrig und transgressive Kunst am Ende ihrer Möglichkeiten angelangt. Daraus resultiert seine Frage, worin die Aufgabe transgressiver Künstler*innen heute bestehen könnte, wenn sie sich nicht allein mit dem Aufwärmen alter transgressiver Strategien oder mit dem Stellen neuer Transgressionen gegen etablierte Transgressionen in Form von einfachen Umkehrschlüssen begnügen wollen.[98]

Möglicherweise kann die Analyse weiterer Kulturtheoretiker*innen bezüglich transformativer

92 Ebd., S.168
93 Vgl. ebd., S.168
94 Ebd., S.168
95 Radikal transzendent waren die Ziele der Moderne, die den Anspruch auf universale Transformation erhoben. Die Gegenwartskunst, vor allem die politisch engagierte, relationale Gegenwartskunst seit den 1990ern (vgl. Bourriaud) setzt hingegen nicht mehr auf transzendente Ziele. Damit erhebt sie keinen Anspruch mehr auf universale Transformation, z.B. durch das Erreichen einer großen, übergeordneten und alles umfassenden Utopie, sondern fokussiert sich realitätsnah auf klar messbare Reorganisation von Beziehungen und Bezügen in konkreten, mikro-utopischen Kontexten.
96 Vgl. ebd., S.179f
97 Vgl. ebd., S.172
98 Vgl. ebd., S.202

Strategien und deren anschließende Anwendung auf praktische Beispiele aus der zeitgenössischen, gesellschaftspolitischen Kunst eine Antwort auf diese Frage liefern.

3.1.3 Nicolas Bourriaud: Transformation durch relationale Ästhetik

> „(...) the role of artworks is no longer to form imaginary and utopian realities, but to actually be ways of living and models of action within the existing real. (...) Nowadays, modernity extends into the practices of cultural do-it-yourself and recycling, into the invention of the everyday."[99]

Der Kulturkritiker und Kurator Nicolas Bourriaud führte den Begriff „relationale Ästhetik" ein, um die zeitgenössische Kunst seit den 1990er Jahren zu beschreiben und sie von der Tradition der Epoche der Moderne des 20. Jahrhunderts, in der sie steht und deren emanzipatorisches Projekt sie weiterführt, zu differenzieren. Dieser Versuch einer Abgrenzung basiert auf Bourriauds Kritik daran, dass die Gegenwartskunst noch immer viel zu oft an den Kriterien der Moderne gemessen wird. In die Zeit des Projekts der Moderne fiel auch die Avantgarde des 20. Jahrhunderts mit dem Ziel einer radikalen Veränderung der Kultur, Meinungen und Mentalitäten. Das Ziel beider war eine Erweiterung des Kunstbegriffes, wobei die Moderne jedoch noch an traditionellen Kunstformen und dem institutionellen Kontext festhielt, währenddessen die Avantgarde mit den alten Formen und Institutionen brach und stattdessen Kunst und Leben als Einheit betrachtete.[100]

Die Kunst seit den 1990er Jahren zeichnet sich wegen neu aufkommender Kommunikationstechnologien Bourriaud zufolge durch Merkmale der Partizipation, Interaktivität und Transitivität aus.[101] Durch zunehmende Globalisierung und technologischen Fortschritt ist die Realität komplexer und vielschichtiger geworden. Sie bildet kein organisches Ganzes mehr, das nach modernistischer Manier einer umfassenden Transformation unterzogen werden kann. Die Realität bietet sich heutigen Kunstschaffenden vielmehr als eine Montage aus einer komplexen Vielfalt an Strukturen, Institutionen und sozialen Praxen dar.[102]

Durch perzeptive, experimentelle, kritische und partizipatorische Modelle trägt die Gegenwartskunst den Kampf um Emanzipation zwar weiter, verzichtet jedoch dabei auf den für die Moderne typischen

99 Nicolas Bourriaud (1998): Relational Aesthetics. Dijon: Les presses du réel, S.13f

100 Vgl. Lutz Hieber, Stephan Moebius (Hg.) (2015): Avantgarden und Politik. Künstlerischer Aktivismus von Dada bis zur Postmoderne. Bielefeld: transcript Verlag, S.20

101 Vgl. Nicolas Bourriaud (1998): Relational Aesthetics, S.25

102 Vgl. Nicolas Bourriaud (2009): Precarious Constructions. Answer to Jacques Rancière on Art and Politics, in: A Precarious Existence. Vulnerability in the Public Domain. Rotterdam: NAi Publishers, S.35

idealistischen sowie ganzheitlichen Anspruch einer universalen Veränderung der Welt. Diesen Wechsel von Makro- zu Mikro-Utopien beschreibt Bourriaud folgendermaßen:

> „Art was intended to prepare and announce a future world: today it is modelling possible universes."[103]

Das Ziel zeitgenössischer, relationaler Kunst besteht folglich darin, die bestehende Welt in einer besseren Art bewohnen zu lernen, anstatt sie komplett neu zu konstruieren. Theoretischer Gegenstand relationaler Kunst ist dabei, wie der Begriff schon suggeriert, der Bereich menschlicher Interaktionen und deren sozialer Kontext. Der Fokus relationaler Ästhetik liegt auf Intersubjektivität und nicht, wie bei der Moderne, auf einem von der Welt unabhängigen, symbolischen Raum.[104] Dabei knüpft relationale, zeitgenössische Kunst an den politischen Zielen der Avantgarde des 20. Jahrhunderts an und führt diese auf mikroutopischer Ebene radikal weiter, indem sie neue Relationen in überschaubaren sozialen Kontexten schafft:

> „Relational art is not the revival of any movement, nor is it the comeback of any style. It arises from an observation of the present and (...) thinking about the fate of artistic activity. Its basic claim – the sphere of human relations as artwork venue – has no prior example in art history, even if it appears (...) as the obvious backdrop of all aesthetic praxis, and as a modernist theme."[105]

Um Bourriauds Theorie der relationalen Ästhetik besser zu verstehen, ist zu berücksichtigen, dass er in dieser zunächst keine Theorie der Kunst, sondern eine Theorie der Form sieht. Mit Form meint er „eine kohärente Einheit, eine Struktur, die uns die typischen Merkmale einer Welt zeigt"[106]: Form formt die Welt und schafft sie auf diese Weise. Ihr bedeutendstes Kriterium liegt dabei in ihrer Beständigkeit. Denn um eine Welt zu schaffen, müssen die sie ergebenden Elemente gemeinsam eine Form eingehen, die von Dauer ist. Bezogen auf die relationale Ästhetik müssen auch intersubjektive Begegnungen von Dauer sein, um eine Welt zu schaffen. Das Kunstwerk ist davon nicht ausgeschlossen; vielmehr beschreibt es Bourriauds materialistischer Philosophie zufolge eine Teilmenge aller existierenden Formen. Durch neue Entwicklungen in Kunst und Technologie ergeben sich dabei immer wieder andere, bisher nicht bekannte Welt-Formationen, die, wie in der Moderne, nicht mehr durch eine einheitliche Form gebildet werden können. Daher begegnen uns neue, gegenwärtige Kunstformen oft als Formationen – nicht mehr als einzelnes Objekt, sondern als ganze Szenerie und Zusammenspiel von Fakten, deren Einheit eine Welt ergibt.[107] Zum Beispiel schaffen

103 Nicolas Bourriaud (1998): Relational Aesthetics, S.11f
104 Vgl. ebd., S.14f
105 Ebd., S.44
106 Ebd., S.19
107 Vgl. ebd., S.19f

künstlerische Installationen durch die Ansammlung ungleicher Elemente neue Welten und machen, teils auch unter Einbeziehung technologischer Neuerfindungen, noch nie dagewesene Welt-Formationen für den menschlichen Geist erfahrbar.

Die Begegnung mit Formen (bzw. Formationen) macht diese schließlich zu relationalen Formen: Innerhalb der Praxen zeitgenössischer Kunst existieren Formen nach Bourriaud nur auf relationale Weise in der Begegnung und in der dynamischen Beziehung zwischen künstlerischer Aussage und anderen künstlerischen oder außerkünstlerischen Formationen. Die künstlerische Form wird publiziert durch die Form eines Kunstwerks, durch die Kunstschaffende einen Dialog und damit eine Beziehung zwischen dem Bewusstsein verschiedener Individuen herstellen:

> „Each particular artwork is a proposal to live in a shared world, and the work of every artist is a bundle of relations with the world, giving rise to other relations. (...) As part of a ‚relationist' theory of art, inter-subjectivity does not only represent the social setting for the reception of art, which is its ‚environment', its ‚field' (Bourdieu), but also becomes the quintessence artistic practice."[108]

Begreift man wie Bourriaud Kunstwerke als Formen, die dazu dienen Dialoge zu initiieren, dann kann relationale Ästhetik nicht allein das Kriterium für zeitgenössische Kunst sein. Erkennt man zudem den Wunsch nach Dialog als eigentlichen Ursprung bildgebender Verfahren bzw. bildschaffender Prozesse an, beispielsweise die Kommunikation durch Bilder, bevor es Schrift(zeichen) gab, dann erscheint jedes Kunstwerk als relationales Objekt.

Auch Bourriaud verweist darauf, dass Kunst zu bestimmten Graden schon immer relational war. Der Fakt, dass es in Ausstellungen stets die Möglichkeit der Diskussion gibt, macht sie zu Orten, die eine spezifische Soziabilität produzieren. Außerdem ist Transitivität in Form einer in Kunstwerken enthaltenen Emotion, die vom Betrachter zum Leben erweckt und entwickelt wird, als greifbare Eigenschaft immer schon gegeben. Spezifisch an zeitgenössischer relationaler Kunst ist jedoch laut Bourriaud, dass sie Beziehungen und Verhältnisse außerhalb des Kunstfeldes schaffen will: Ihre Transitivität setzt nicht allein zwischen Kunstwerk und Betrachter*in, sondern vielmehr zwischen Individuen und Gruppen, zwischen Künstler*in und Welt und zwischen Betrachter*in und Welt an.[109]

In ebendieser für sie spezifischen außerkünstlerischen, gesellschaftspolitischen Transitivität liegt schließlich ihr politischer Bezugspunkt und damit ihr Potenzial begründet, auf gesellschaftspolitischer Ebene Wirksamkeit zu entfalten:

> „Contemporary art is definitely developing a political project when it endeavours to move into

108 Ebd., S.22
109 Vgl. ebd., S.26

the relational realm by turning it into an issue."[110]

Weil ihr Fokus auf dem Schaffen von (alternativen) Beziehungen und Verhältnissen zwischen Künstler*innen, Individuen, Gruppen und Welt liegt, involviert zeitgenössische relationale Kunst dezidiert politische Projekte. Ihre subversiven Aspekte bewegen sich sowohl auf auf theoretischem Terrain als auch in praktischen Interventionen, z.B. in Form von Mikro-Utopien, die alternative soziale Lebens- und Arbeitsbedingungen erproben:

> „After the area of relations between Humankind and deity, and then between Humankind and the object, artistic practice is now focused upon the sphere of inter-human relations, as illustrated by artistic activities that have been in progress since the early 1990s.So the artist set his sights more ond more clearly on the relations that his work will create among his public, and on the invention of models of sociability."[111]

Ziel und Thema zeitgenössischer Kunst bestehen demnach nicht länger in der Erweiterung der Grenzen des Kunstbegriffes, sondern darin, diese Kapazitäten des Widerstandes von Kunst auf die außerkünstlerische, gesellschaftspolitische Welt anzuwenden. Während in Modernismus und Avantgarde der Fokus auf Verhältnissen innerhalb der Kunstwelt und dortiger Subversion und Grenzüberschreitung lag, stehen heute externe Beziehungen im Zentrum des Interesses zeitgenössischer Kunst als Teil einer sammelnden, imitierenden Kultur.[112]

Nach dem Scheitern des Projekts der Moderne, deren revolutionäre Hoffnungen auf die Utopie einer schrittweisen Transformation der gesamten Gesellschaft sich als illusorisch erwiesen, widmet sich die zeitgenössische Kunst nun auf mikroskopische Weise realistischeren, praxisnäheren Aufgaben und versucht durch das Schaffen von Mikro-Utopien und nachahmenden Strategien im Alltag im kleinen Stil Gemeinschaften zu verändern:

> „(...) these repartitionings of time-space (...) delineate the actual locus where the relations between art and politics are redistributed."[113]

Die subversive und kritische Funktion zeitgenössischer Kunst liegt somit in der Erfindung individueller und kollektiver temporärer Konstruktionen, in der Neuaufteilung von Zeit und Raum (vgl. Rancière), in denen Künstler*innen beunruhigende, befremdete und neuartige Situationen formen und verbreiten. Entgegen Rancières Auffassung relationaler Kunstwerke als bloße Sozialprojekte können diese künstlerischen Neuaufteilungen nach Bourriaud ebenso neue Arten des Zusammenlebens oder der

110 Ebd., S.17
111 Ebd., S.28
112 Ebd., S.31
113 Vgl. Nicolas Bourriaud (2009): Precarious Constructions. Answer to Jacques Rancière on Art and Politics, in: A Precarious Existence. Vulnerability in the Public Domain, S.21

Interaktion betreffen.[114]

Neben subversiver Redistribution von Beziehungen außerhalb des Kunstfeldes zeichnet sich nach Bourriaud die Politizität relationaler zeitgenössischer Kunst zudem in ihrer Anerkennung des prekären Zustands der heutigen Welt aus, aus deren Schnelllebigkeit sich ihre Ästhetik speist:

> „The constellation of the precarious (...) is the invisible motor of consumer ideology. (...) My hypothesis is that art not only seems to have found the means to resist this new, instable environment, but has also derived specific means from it. A precarious regime of aesthetics is developing, based on speed, intermittence, blurring and fragility."[115]

Das Prekäre repräsentiert dabei nach Bourriaud eine fundamentale Instabilität, wie sie auch für unsere moderne Gesellschaft typisch ist, in der Beständigkeit rar geworden ist. Ein prekäres Objekt hat „keinen definitiven Status und eine unsichere Zukunft oder letzte Bestimmung"[116]. Diese Instabilität hat dabei primär nichts mit der Materialität und physischen Dauer eines Kunstwerkes zu tun. Vielmehr schreibt sich das Prekäre in die Struktur von Kunstwerken ein und markiert den generellen Zustand der Ästhetik zeitgenössischer Kunst, indem es neue ethische und ästhetische Werte konzipiert, die einen anderen, zeitgemäßen Zugang zu Kultur und Kunst schaffen.[117] Aufgrund ihres prekären Transitzustandes ist zeitgenössische Kunst oft geprägt durch Nicht-Verfügbarkeit sowie an eine bestimmte Zeit gebunden, wie es z.B. an Performance- und Aktionskunst deutlich wird.[118] Selbst flüchtig, fluid und ohne endgültig bestimmbaren Ausgang bestätigt relationale zeitgenössische Kunst die prekäre Struktur, die der sogenannten Realität zugrunde liegt.

Ihre Aufgabe ist es, die als Realität bezeichnete Montage komplexer gesellschaftlicher Strukturen neu zu ordnen und vermeintlich Unveränderliches in neue Kontexte zu stellen. In diesem Re-Arrangement des alltäglichen Lebens liegt ihre politische Aufgabe:

> „(...) art is an editing computer that enables us to realize alternative, temporary versions of reality with the same material (everyday life). Thus, contemporary art presents itself as an editing console that manipulates social forms, reorganizes them and incorporates them in original scenarios, deconstructing the script on which their illusory legitimacy was grounded. The artist de-programmes in order to re-programme, suggesting that there are other possible usages for techniques, tools and spaces at our disposition."[119]

Mit seinem politischen Anspruch an relationale, zeitgenössische Kunst nimmt Bourriaud bereits Mouffes im nun folgenden Kapitel beschriebene Theorie der Gegenhegemonie durch künstlerische

114 Vgl. Nicolas Bourriaud (1998): Relational Aesthetics, S.42
115 Ebd., S.23
116 Ebd., S.32
117 Vgl. ebd., S.32
118 Nicolas Bourriaud (1998): Relational Aesthetics, S.29
119 Vgl. Nicolas Bourriaud (2009): Precarious Constructions. Answer to Jacques Rancière on Art and Politics, in: A Precarious Existence. Vulnerability in the Public Domain, S.35

Desartikulation sowie Reartikulation des gesellschaftspolitischen Status Quo vorweg.

3.1.4 Chantal Mouffe: Transformation durch Antagonismus und Gegenhegemonie

> „I personally think that artistic practices can play a role in the struggle against capitalism domination, but to envisage how an effective intervention can be made requires understanding of the dynamics of democratic politics (...) which I contend can only be obtained by acknowledging the political in its antagonistic dimension as well as the contingent nature of any type of social order." [120]

Das Anerkennen und Verstehen von Antagonismus und Kontingenz als prägende Faktoren (hier: demokratischer) sozialer Gefüge sind für die politische Philosophin Chantal Mouffe unerlässlicher Ausgangspunkt für ein effektives Ansetzen und Intervenieren künstlerischer transformativer Praxis in dominierende (hier kapitalistische) Gesellschaftsstrukturen. Das bedeutet, dass Kunst nur dann wirksam in vorherrschende politische Hegemonien eingreifen kann, wenn ihr das Verständnis zugrunde liegt, dass „[d]ie Dinge (...) immer auch anders sein [könnten], und [sich] jede Ordnung (...) auf den Ausschluss anderer Möglichkeiten [gründet]"[121]:

> „What is at a given moment considered to be the 'natural' order – together with the 'common sense' that accompanies it – is the result of sedimented hegemonic practices; it is never the manifestation of a deeper objectivity outside the practices that bring it into being."[122]

Um gesellschaftspolitische Veränderungen erwirken zu können, müssen Künstler*innen folglich soziale Gefüge als kontingente, d.h. mit der Zeit gewachsene, sich schrittweise entwickelte, sedimentierte[123] Zustände betrachten, die ihren vermeintlich objektiven Status als natürliche, in Stein gemeißelte und alternativlose Ordnung nur vorgeben, um sich angesichts von widerstreitenden Interessen behaupten zu können und von der Allgemeinheit der Bevölkerung akzeptiert zu werden. Tatsächlich befinden sie sich jedoch stets im Wandel und sind daher jederzeit „empfänglich für die

120 Chantal Mouffe (2008a): Art and Democracy. Art as an Agnostic Intervention in Public Space, in: Art as a Public Issue. How Art and Its Institutions Reinvent the Public Sphere. Wien: Schlebrügge.Editor, S.7

121 Chantal Mouffe (2008c): Kritik als gegenhegemoniale Intervention (https://transversal.at/transversal/0808/mouffe/de vom 07.12.2022)

122 Chantal Mouffe (2008a): Art and Democracy. Art as an Agnostic Intervention in Public Space, in: Art as a Public Issue. How Art and Its Institutions Reinvent the Public Sphere, S.9

123 Def. *Sedimentation* nach Edmund Husserl: durch Routine bedingtes Vergessen der Ursprünge, sobald bestimmte Artikulation zu hegemonialen Erfolg geführt hat; nach Laclau Fixierung von Bedeutung in solide Topographien, vgl. Oliver Marchart: Kunst, Raum und Öffentlichkeit(en). Einige grundsätzliche Anmerkungen zum schwierigen Verhältnis von Public Art, Urbanismus und politischer Theorie (https://transversal.at/transversal/0102/marchart/de vom 07.12.2022)

Herausforderung durch gegenhegemoniale Praxen, die versuchen, sie zu desartikulieren, um eine andere Form von Hegemonie einzusetzen."[124] Auch künstlerische Tätigkeit kann dabei die Funktion einer solchen gegenhegemonialen Praxis einnehmen.

> „Hegemonie wird durch die Errichtung von Knotenpunkten erreicht, welche die Bedeutung von Institutionen und sozialen Praxen diskursiv fixieren und den Gemeinsinn artikulieren, wodurch eine bestimmte Konzeption von Realität begründet wird. Ein solches Ergebnis wird immer kontingent, prekär und anfällig dafür sein, von gegenhegemonialen Interventionen herausgefordert zu werden."[125]

Mouffe sieht demokratische Gemeinschaft demnach als politische Kollektivierungsform, die durch antagonistische Abgrenzungen laufend neu konstituiert wird, sich immer in einem Prozess des Werdens, der Veränderung, befindet und daher nie abgeschlossen ist.[126] Die bestehenden hegemonialen Machtstrukturen sowie die zeitgleich bestehenden zahlreichen, widerstreitenden Gegenhegemonien befinden sich in einem ständigen agonistischen (d.h. rivalisierenden) Dissens, der die antagonistische Natur des Politischen offenbart und der sich in demokratischen Gesellschaften in Form von friedlichen Diskursen im öffentlichen Raum abspielt.[127]

Mit öffentlichem Raum ist hier die politische Sphäre gemeint, die nicht per se existiert, sondern erst durch soziale Antagonismen und Diskurse konstituiert wird. In dieser Bedeutung ist öffentlicher Raum keine passive Masse, wie er noch in den 1970er Jahren definiert wurde, sondern nimmt vielmehr selbst die Rolle eines sozialen Akteurs ein.[128] Als solcher bleibt er nie passiv und gleich, sondern wird stets durch ein konstitutives, antagonistisches Außen verändert und neu konstruiert.[129] Daraus resultiert die Fluidität politischer (hier: demokratischer) Gemeinschaften, für die stetiger Wandel essentiell und bestimmend ist.

Wie Rancière sieht Mouffe Dissens als notwendige Voraussetzung des Politischen und Kernaspekt der Demokratie.[130] Dagegen steht die liberalistische Ansicht, politischen Problemen ließe sich anhand von individuellen, oft rein technisch-rationalistischen Expertenlösungen zur allgemeinen Zufriedenheit beikommen. Dieses beispielsweise von Jürgen Habermas vertretene Modell demokratischen

124 Ebd.
125 Ebd.
126 Vgl. Sofia Bempeza (2016): Dissensuelle Partizipation. Die Kunst des Scheiterns und die Stärke der Konfliktivität, in: Leonhard Emmerling, Ines Kleesattel (Hg.): Politik der Kunst. Über Möglichkeiten, das Ästhetische politisch zu denken, S.51
127 Chantal Mouffe (2008a): Art and Democracy. Art as an Agnostic Intervention in Public Space, in: Art as a Public Issue. How Art and Its Institutions Reinvent the Public Sphere, S.10
128 Vgl. Oliver Marchart (2019): Conflictual Aesthetics. Artistic Activism and the Public Sphere, S. 105
129 Vgl. ebd., S.144
130 Vgl. Sofia Bempeza (2016): Dissensuelle Partizipation. Die Kunst des Scheiterns und die Stärke der Konfliktivität, in: Leonhard Emmerling, Ines Kleesattel (Hg.): Politik der Kunst. Über Möglichkeiten, das Ästhetische politisch zu denken, S.51

Konsenses[131] kritisiert Mouffe, weil es dem Pluralismus von Ansichten und Meinungen sozialer Gemeinschaften nicht gerecht wird, für die es ihrer Meinung nach in ihrer Vielfalt und Heterogenität keine universelle, rational einzig richtige Lösung geben kann.[132]

> Clearly those who advocate the creation of agonistic public spaces, where the objective is to unveil all that is repressed by the dominant consensus, are going to envisage the relation between artistic practices and their public in a very different way than those whose objective is the creation of consensus, even if [it] is seen as a critical one."[133]

Künstler*innen sollten nach Mouffe demnach soziale Gefüge als in ihrer Zusammensetzung und Meinungsvielfalt komplexe, antagonistische Entitäten verstehen, die sich ständig und ohne letztlichen Ausweg in einem dauerhaften, natürlichen Widerstreit von unterschiedlichen sowie gegensätzlichen Meinungen und Ansichten befinden. Während manche dieser Ansichten dem gegenwärtigen hegemonialen Konsens entsprechen, stehen andere wiederum außerhalb davon und haben folglich das Potenzial, als Dissens in Form von gegenhegemonialen Praxen zum Wandel der Hegemonie, zur Veränderung des Status Quo, beizutragen. Dies können auch künstlerische Praxen sein. Die künstlerische Strategie der Transformation liegt hierbei klar im Schaffen einer antagonistischen Gegenhegemonie. Weil Kunst eine solche transformative Kraft allein durch kritischen Konsens nicht erreichen kann, ist nach Mouffe ein agonistisches Modell von (demokratischer) Politik für kritisch-subversive Kunstschaffende auch so relevant.[134]

Die bisherigen Ausführungen haben gezeigt, welches Verständnis gesellschaftspolitischer Dynamiken Mouffe zufolge unabdingbare Voraussetzung für das Schaffen kritischer Kunst ist. Was aber bedeutet Mouffes auf Dissens begründetes gesellschaftspolitisches Modell nun explizit für die politische Rolle von Kunst? Auf welche Weise kann es kritischer Kunst gelingen, als subversives, konstitutives Außen faktisch in bestehende Gesellschaftsstrukturen einzugreifen und diese als gegenhegemoniale, antagonistische Kraft zu verändern?

In ihrem Essay *Art and Democracy. Art as an Agnostic Intervention in Public Space* stellt Mouffe die Frage nach der politischen *agency* und Kritikfähigkeit von Kunst in einer Gesellschaft, in der „jede Form von Kritik [vom Kapitalismus] (...) vereinnahmt und neutralisiert wird und „die Unterschiede zwischen Kunst und Werbung verwischt" wurden.[135] Die größte Herausforderung für die Kritikfähigkeit politisch agierender Kunst sieht Mouffe also darin, „(...) was Gramsci „Hegemonie durch Neutralisierung" oder

131 Chantal Mouffe (2008a): Art and Democracy. Art as an Agnostic Intervention in Public Space, in: Art as a Public Issue. How Art and Its Institutions Reinvent the Public Sphere, S.10f
132 Ebd., S.8
133 Ebd., S.12
134 Ebd., S.10
135 Ebd., S.7

„passive Revolution" nannte; Gramsci bezog sich dabei auf Situationen, in welchen Forderungen, die die hegemoniale Ordnung infrage stellen, vom bestehenden System vereinnahmt werden, indem ihnen auf eine Weise Genüge getan wird, die ihr subversives Potenzial neutralisiert."[136] Diese Dynamik der so genannten Rekuperation ließ zum Beispiel das radikal-subversive Vorhaben des avantgardistischen Projekts der Moderne scheitern, wie es auch Nicolas Bourriaud und Anthony Julius beschreiben.

Anders als bei Julius steht für Mouffe das subversive Potenzial kritischer Kunst trotz dessen nicht auf verlorenem Posten. Wie der Sozialphilosoph André Gorz sieht sie zahlreiche emanzipatorische Möglichkeiten in den neuen kreativen Produktionsformen des Post-Fordismus[137], die autonomere und unabhängigere Subjektivitätsformen ermöglichen[138] und damit zwangsläufig das Terrain der Wissensproduktion hin zu neuen Praktiken des Lebens, des Konsumierens und der kollektiven Aneignung von Gemeinschaftsräumen und Alltagskultur verschieben.[139] In Mouffes post-fordistischem Gesellschaftsmodell entfaltet kritische Kunst ihr Potenzial als gegenhegemoniale Kraft „durch direktes Intervenieren in eine Vielzahl sozialer Gefüge um dem Programm der allumfassenden sozialen Mobilisierung des Kapitalismus entgegen zu treten [mit dem] Ziel (...), die für ihre Reproduktion notwendige imaginäre Umgebung zu unterminieren."[140]

> „In our post-democracies where a post-political consensus is being celebrated as a great advance for democracy, critical artistic practices can disrupt the smooth image that corporate capitalism is trying to spread, bringing to the fore its repressive character [and] contribute to the construction of new subjectivities."[141]

Mit anderen Worten kann kritische Kunst die Denkfiguren verändern, die das vom Kapitalismus vorstrukturierte Realitätsmodell hegemonial bestimmen. Sie kann die vermeintlich alternativlose Selbstverständlichkeit in der Gesellschaft verankerter, konstitutiv sedimentierter Schemata im Denken und Handeln aufzeigen und damit als konstitutives Außen wirksam werden, das ein Hinterfragen und schließlich eine daraus resultierende Transformation dieser von der kapitalistischen

136 Chantal Mouffe (2008c): Kritik als gegenhegemoniale Intervention (https://transversal.at/transversal/0808/mouffe/de vom 07.12.2022)

137 *Post-Fordism vs. Fordism* nach Chantal Mouffe: „Theorists influenced by the autonomist tradition share the conviction that the transition from Fordism to post-Fordism has to be understood, not as dictated by the logic of the development of capitalist forces of production, but as a reaction to new practices of resistance on the part of workers", ebd., S.152

138 Vgl. Chantal Mouffe (2008b): Cultural Workers as Organic Intellectuals; in: Stephan Schmidt-Wulffen: The Artist as Public Intellectual?, S.152

139 Vgl. ebd., S.150

140 Chantal Mouffe (2008a): Art and Democracy. Art as an Agnostic Intervention in Public Space, in: Art as a Public Issue. How Art and Its Institutions Reinvent the Public Sphere, S.7

141 Ebd., S.12

Hegemonie vorgegebenen Schemata ermöglicht. Mouffe sieht kritische künstlerische Praxis demnach als gegenhegemoniale Interventionen, die durch die Kreation einer Vielfalt an subjektiven Sichtweisen sowie Konstruktion neuer Handlungsweisen den existierenden Konsens herausfordern und zur Subversion der dominierenden kapitalistischen Hegemonie beitragen.

> „To maintain its hegemony the current capitalist system needs to constantly mobilize people's desires and shape their identity and it is the construction of the very identity of the buyer that is at stake in the techniques of advertising. A counter-hegemonic politics must therefore engage with this terrain so as to foster other forms of identification."[142]

Kulturschaffende konstituieren nach Mouffe demnach einen bedeutenden Teil dessen, was Gramsci „organische Intellektuelle" nennt: aktiv partizipierende Konstrukteure des Alltagslebens.[143] Als solche können sie aktiv an der Transformation politischer Identitäten teilhaben. Dies gelingt durch das Einschreiben sozialer Agenten in Praktiken, die ihre Affekte gezielt mobilisieren um den Rahmen zu desartikulieren, in dem der dominante Prozess der Identifikation stattfindet[144]: Wenn beispielsweise das kapitalistische Gesellschaftssystem als Rahmen des Identifikationsprozesses ihm eingeschriebener sozialer Agenten fungiert, kann das beispielsweise die gezielte, affektive De-Identifikation mit der Rolle als Konsumierende sein. Denn wie der Anti-Essentialist Richard Rorty[145] sieht Mouffe die persönliche Identität nicht als vorgegeben an, sondern als genauso in kontingenter Weise gewachsen und diskursiv konstruiert[146] wie die vorherrschende hegemoniale Gesellschaftsform. Um alternative, oppositionelle Identitäten zu konstruieren, reicht es Mouffe zufolge jedoch nicht aus, wenn Kulturschaffende nur einen Prozess der De-Identifikation bzw. De-Individualisierung anstoßen; ausschlaggebend für eine dauerhafte Transformation des politischen Selbstverständnisses hingegen ist in einem zweiten Schritt die Re-Identifikation bzw. Re-Individualisierung[147]:

> „Eine eigentlich politische Intervention ist immer eine, die in einen bestimmten Aspekt der bestehenden Hegemonie eingreift, um deren konstitutive Elemente zu desartikulieren oder zu reartikulieren. Sie kann niemals rein oppositionell sein oder als Desertion begriffen werden, da sie auf die Reartikulation der Situation in einer neuen Konfiguration abzielt."[148]

---

142 Chantal Mouffe (2008b): Cultural Workers as Organic Intellectuals; in: Stephan Schmidt-Wulffen: The Artist as Public Intellectual?, S.156

143 Vgl. ebd., S.158

144 Vgl. ebd., S.158

145 Vgl. Alexander Koch (2016): Solidarische Mobilmachung. Kunst, Vokabularpolitik und Resolidarisierung nach Richard Rorty, in: Leonhard Emmerling, Ines Kleesattel (Hg.): Politik der Kunst. Über Möglichkeiten, das Ästhetische politisch zu denken, S. 158f

146 Chantal Mouffe (2008a): Art and Democracy. Art as an Agnostic Intervention in Public Space, in: Art as a Public Issue. How Art and Its Institutions Reinvent the Public Sphere, S.12

147 Vgl. ebd., S.157f

148 Chantal Mouffe (2008c): Kritik als gegenhegemoniale Intervention (https://transversal.at/transversal/0808/mouffe/de vom 07.12.2022)

Diese „gegenhegemoniale Offensive" künstlerischer Interventionen würde sich demzufolge nicht nur mit der Desartikulation der bestehenden Ordnung begnügen, sondern ginge den entscheidenden Schritt hin zu einer Reartikulation und damit der konkreten Formulierung der Idee einer alternativen Ordnung einher.[149] Nur eine solche Herangehensweise wird nach Mouffe dem komplexen Prozess der Konstruktion andersgearteter Identitäten und Gesellschaftsformen im hegemonialen Kampf gerecht.

3.1.5 Oliver Marchart: Transformation durch Antizipation und Pre-Enactment

„The future society is brought into existence in the very moment in which it is pre-enacted."[150]

Wie Chantal Mouffe und andere postfundamentalistische[151] sowie poststrukturalistische[152] Theoretiker*innen sieht auch der politische Philosoph und Soziologe Oliver Marchart Antagonismus als unverzichtbares Werkzeug zur Veränderung bestehender Hegemonien und damit als grundsätzliche Voraussetzung für politisches Handeln. „Jedes Handeln wird zu Politik, sobald es vom Antagonismus zumindest *berührt* wird"[153]; das gilt auch für politische Kunst. Marchart spricht in diesem Zusammenhang von politischer Ästhetik als Ästhetik des Antagonismus.[154]

Zudem sieht er politische Kunst vor allem im Zusammenspiel zwischen künstlerischer und politisch-aktivistischer Praxis: Erst die Verbindung von Kunst und sozialen Anliegen verschafft ihr ein transformatives Potenzial, das über das Kunstfeld hinaus wirksam wird und in soziale Hegemonien der Gesellschaft eingreift, die wiederum ihrerseits Machtkämpfe innerhalb des Kunstfeldes beeinflussen.[155]

Ausgehend von dieser auf Antagonismus und Machtkampf basierenden Position politischer Kunst

149 Vgl. Chantal Mouffe (2014): Agonistik. Die Welt politisch denken. Berlin: Suhrkamp Verlag, S.117

150 Oliver Marchart (2019): Conflictual Aesthetics. Artistic Activism and the Public Sphere, S.186

151 Def. *Postfundamentalismus:* s.o. Kapitel *2.2.2 Erweitertes Politikverständnis: Politik vs. Das Politische*

152 Def. *Poststrukturalismus*: in den Geistes- und Sozialwissenschaften kritische Auseinandersetzung mit dem Verhältnis von sprachlicher Praxis und sozialer Wirklichkeit mit der Ansicht, dass Sprache Realität nicht nur abbildet, sondern mittels ihrer Kategorien und Unterscheidungen auch herstellt und folglich die Kontingenz gesellschaftlicher Entwicklungen implementiert (vgl. Wikipedia: Poststrukturalismus (https://de.wikipedia.org/wiki/Poststrukturalismus vom 08.12.2022))

153 Oliver Marchart: (2010): Die politische Differenz. Zum Denken des Politischen bei Nancy, Lefort, Badiou, Laclau und Agamben. Berlin: Suhrkamp Verlag, S. 325

154 Vgl. Oliver Marchart (2019): Conflictual Aesthetics. Artistic Activism and the Public Sphere, S.180

155 Vgl. Oliver Marchart (2012): Die Soziologie der Kunst und die Kunst der Soziologie. Anmerkungen zu Institution und Intervention am Beispiel der „Biennalen des Widerstands", in: Doreen Hartmann, Inga Lemke, Jessica Nitsche (Hg.): Interventionen. Grenzüberschreitungen in Ästhetik, Politik und Ökonomie. München: Wilhelm Fink Verlag, S.67f

innerhalb sozial-gesellschaftlicher Gefüge legt er schließlich die transformative Strategie des Pre-Enactments dar, die auf künstlerisch-aktivistischer Antizipation zukünftiger politischer Konflikte basiert.

Die öffentliche Sphäre bzw. der öffentliche Raum bildet den Schauplatz für seine Überlegungen und Ausführungen zum antagonistisch begründeten Verhältnis zwischen Kunst und Politik. Mit der Kunsthistorikerin Rosalyn Deutsche und Chantal Mouffe definiert er den öffentlichen Raum nicht als präexistenten Raum, in dem Debatten auftauchen oder dem sie zugeschrieben sind. Im Gegenteil wird öffentlicher Raum erst durch gesellschaftliche und rechtliche Debatten stets aufs Neue diskursiv und sozial konstruiert. Daraus folgt, dass politische Intervention selbst die öffentliche Sphäre kreiert, und nicht andersherum. Antagonismus und Konflikt werden so zu Bedingungen für demokratische Öffentlichkeit und für die Existenz des politischen Raumes.[156]

> „Laclau and Mouffe use the term *antagonism* to designate the relationship between a social identity and a ‚constitutive outside' that blocks its completion. Antagonism affirms and simultaneously prevents the closure of society, revealing the partiality and precariousness - the contingency - of every totality." (Rosalyn Deutsche)[157]

Wie Rosalyn Deutsche, auf deren Theorie des Zusammendenkens von „gegenwärtigen Kunstpraktiken und [der] politischen Kategorie des öffentlichen Raums"[158] er sich beruft, kritisiert Marchart des weiteren die durch Theoretiker*innen wie Jacques Rancière oder Anthony Julius angeführte Ideologie, „Kunst werde autonom und von Künstlerpersönlichkeiten produziert (...) [und] Public Art [sei bloße] Gentrifikationshilfe, (...) [und] individualistische Ersatzleistung für Public Welfare"[159]. Marchart hält z.B. die von Rancière angeführte Behauptung, eine Politisierung von Kunst sei unnötig, weil Kunst urtümlich bereits etwas Politisches sei, für anti-politisch: Wohingegen Rancière explizit politisierende Kunst auf bloße Ideologie der Repräsentation oder Nachahmung von Politik reduziert, erkennt Marchart in ihr ein Streben nach Politik im Sinne einer sozialen Praxis, die eine soziale Transformation der hegemonialen Politik zum Ziel hat.

Sein Augenmerk liegt auf ebendieser sowohl von Kunstschaffenden als auch -theoretiker*innen oftmals kritisierten, politisch-aktivistischen *Public Art* – nach Marchart ein Überbegriff von sich in den letzten Jahrzehnten entwickelten Kunstpraxen, für die es wichtiger ist mit politischen Praktiken

156 Vgl. ebd., S.132f

157 Rosalyn Deutsche (1996): Evictions. Art and Spatial Politics. Cambridge, MIT Press; zitiert nach: Oliver Marchart (2002): Kunst, Raum und Öffentlichkeit(en). Einige grundsätzliche Anmerkungen zum schwierigen Verhältnis von Public Art, Urbanismus und politischer Theorie (https://transversal.at/transversal/0102/marchart/de vom 08.12.2022)

158 Ebd.

159 Ebd.

verbunden zu sein als mit Kunstinstitutionen und die sich darum zunehmend in den öffentlichen Raum verlagern.[160]

Auch wenn er einräumt, dass aktivistische Kunstpraxis immer da war, mehr oder weniger sichtbar, als eine Unterströmung von Kunst im Allgemeinen, beobachtet er einen zunehmenden aktivistischen Wandel in der Kunst. Dieser geht einher mit der Hinwendung von Künstler*innen zu realer Politik in dem Bewusstsein, dass Dinge verändert werden können, dass sie anders funktionieren könnten, oder dass sie gar nicht funktionieren könnten. Und er hat zahlreiche Konsequenzen: Eine wahrlich politische Kunstpraxis kann weder innerhalb der Grenzen eines Genres wie „politische Kunst" oder „kritische Kunst" noch innerhalb der Wände von Kunstinstitutionen bleiben.[161]

Durch das Hinüberwechseln von Kunstproduktion und -rezeption in die Sphäre der Öffentlichkeit verschwimmen wiederum die Rollen von Kurator*innen und Künstler*innen. Eine neue Form von Intellektuellen entsteht, die das traditionelle Konzept des autonomen Kunstschaffenden als geniales Individuum hinter sich lassen und stattdessen im Kollektiv arbeiten, um eine Gegenhegemonie außerhalb von Institutionen im täglichen Leben zu schaffen.[162] Die kuratorische Funktion liegt dabei in der Organisation der öffentlichen Sphäre. Ein Ausstellungsort im Sinne einer Institution ist dabei nicht Teil der öffentlichen Sphäre, auch wenn er öffentlich und sogar, wenn er kostenlos zugänglich ist. Denn nicht nur durch Eintrittskosten, sondern auch durch unsichtbare Ausschlusskriterien, wie z.B. soziale Unterschiede, unterscheiden sich Marchart zufolge institutionelle Räume von der öffentlichen Sphäre. Öffentliche Sphäre im Sinne einer politischen Sphäre entsteht nicht allein durch Wegfall dieser Ausschlusskriterien, sondern erst durch Debatte und Konflikt, d.h. Antagonismus. Die öffentliche Sphäre zu kuratieren würde demnach bedeuten, einen Konflikt bzw. Antagonismus zu organisieren. Aufgrund der Unvorhersehbarkeit und Unberechenbarkeit von Konflikten ist eine solche Organisation jedoch unmöglich. Doch selbst wenn ein Antagonismus nicht direkt und willentlich ausgelöst bzw. herbeigeführt werden kann, ist es durchaus möglich eine emanzipatorische Gegenposition bzw. Gegenpolitik gegen die vorherrschende und dominante politische Position, die die Notwendigkeit als Unmöglichkeit darstellt, zu schaffen, aus der heraus ein Antagonismus erwachsen kann, der das Notwendige, zuvor Ausgeschlossene, konstitutive Außen ermöglicht.[163]

Mit anderen Worten: Der bzw. die Kurator*in muss eine *Position* vertreten, damit die Ausstellung der politischen Sphäre zugerechnet werden kann. Insofern muss die Position der Ausstellung der

160 Vgl. Oliver Marchart (2019): Conflictual Aesthetics. Artistic Activism and the Public Sphere, S.144
161 Vgl. ebd., S.12ff
162 Vgl. ebd., S.148
163 Vgl. ebd, S.144ff

vorherrschenden Hegemonie antagonistisch gegenüber stehen und gepaart mit politischer und kollektiver Praxis auftreten. Eine Ausstellung in diesem Sinn ist nicht nur eine öffentliche Zurschaustellung, sondern sie wird zu einem Ort der Debatte und der Auseinandersetzung zwischen widerstreitenden gegenhegemonialen Positionen. Marchart bezeichnet sie als *exposition* um sie von der herkömmlichen, institutionellen e*xhibition* abzugrenzen. Als solche erhält sie einen de-institutionellen Effekt und agiert gegen die Logik der Institution, die dazu tendiert Konflikte eher zu unterdrückt bzw. zu domestizieren anstatt antagonistische Positionen zu schaffen. Die *exposition* hingegen macht antagonistische Positionen öffentlich und unterbricht solche regulierten Prozesse und Hierarchien. Man könnte sogar sagen, eine Ausstellung im Sinne einer *exposition* und ihre zugehörige kuratorische Funktion der Organisation von Öffentlichkeit bzw. politischen Sphäre vermag es, Institutionen der Kunst zu öffnen und hinaus in den öffentlichen Raum sowie in die politische Praxis zu führen.[164]

Da Antagonismus eng mit dem Politischen und dem Öffentlichen verflochten ist, wird das Feld der Kunst politisch, sobald es antagonistisch arbeitet.[165] Eine antagonistische Position einzunehmen ist somit sowohl für Künstler*innen als auch für Kurator*innen politischer Kunst unabdingbare Voraussetzung. Antagonismus ist aber laut Marchart nur eine – wenn auch die wichtigste – der Bedingungen für politisches Handeln bzw. das Schaffen politischer Kunst.

> „It (...) is impossible for us to directly enact the political (...). Yet, we can pre-enact the political (...). To do this, we will have to anticipate a form of action that meets the minimal conditions of politics (...) *practically*."[166]

Um Kunst und politisches Handeln zu verbinden gilt es für Künstler*innen antizipierend in einem politischen Modus praktisch zu agieren, auch wenn das politische Moment dieses Handelns vielleicht noch nicht eingetreten ist. Damit dies gelingt, müssen die minimalen Konditionen für politisches Handeln erfüllt sein. Dazu zählen nach Marchart neben Konflikt bzw. Antagonismus zudem Strategie und Organisation sowie Kollektivität.[167]

Wie oben bereits erwähnt, arbeiten die neuen Intellektuellen politisch orientierter und aktiver Kurator*innen und Künstler*innen in Kollektiven. Grund dafür ist, dass es als Einzelperson schwierig bis unmöglich ist, die Sphäre der Öffentlichkeit zu organisieren und einen zur gegenwärtigen

164 Vgl. ebd, S.150ff

165 Vgl. ebd., S.146

166 Ebd., S.181

167 Vgl. Oliver Marchart (2010): Die politische Differenz. Zum Denken des Politischen bei Nancy, Lefort, Badiou, Laclau und Agamben, S. 311

Hegemonie gewichtigen politischen Gegenstandpunkt zu etablieren.[168]

Organisation ist dabei eng mit Strategie verknüpft, denn Marcharts Argumentation zufolge muss „[e]ine mikropolitische Taktik (...), soll sie den Kriterien minimaler Politik genügen, (...) in breitere und längerfristige Strategien eingebettet sein [und] Anschlussfähigkeit an ein hegemoniales Projekt erweisen. (...) Die Entwicklung längerfristiger Strategien wird einem politischen Projekt wiederum nur in dem Ausmaß gelingen, in dem es organisiert ist."[169]

Doch auch unpolitische künstlerische Praktiken können kollektiv und strategisch sein; erst der Antagonismus macht sie politisch, daher gilt er, wie bereits anfangs erwähnt, auch als wichtigste Voraussetzung für politisches Handeln. Antizipation des Politischen in Form von Pre-Enactments wird für Künstler*innen folglich nur möglich, wenn sie sich an diesen minimalen Voraussetzungen des politischen Handelns orientieren. Diese Pre-Enactments bezeichnet Marchart als „Trainingssessions, die uns mit den notwendigen Fähigkeiten für den Realfall [eines zukünftigen politischen Events] ausstatten"[170]:

> „With a view toward the political event-to-come, artistic practice in the mode of pre-enactment has to be collective, organized, strategic, embodied, and conflict oriented. And if there is no conflict occurring (...) [you] have to see where the hidden lines of latent conflicts run (...) by pre-enacting their future reenactment. You'll have to construct a time loop."[171]

Der Begriff Pre-Enactment leitet sich aus Präfiguration bzw. präfigurativer Politik ab - eine Form von Politik, in der politische Ideale experimentell im Hier und Jetzt umgesetzt werden, anstatt auf eine Umsetzung in der Zukunft zu warten oder zu hoffen. Pre-Enactment bezeichnet demnach einen kritischen, dystopischen Blick auf eine eventuelle politische bzw. soziale Zukunft, entweder aus den bisherigen Entwicklungen heraus oder rein erfunden, ermöglicht durch künstlerische Antizipation eines zukünftigen politischen Events bzw. eines in der Zukunft ausbrechenden Konflikts.[172]

Dadurch wird die zeitliche Ambivalenz zwischen der momentanen Gegenwart und einer alternativen Gesellschaft in der Zukunft überbrückt. Sowohl im Pre-Enactment als auch in der Präfiguration erwacht die zukünftige Gesellschaft im Hier und Jetzt zum Leben. Durch künstlerische Antizipation politischer Zukunftsereignisse im Sinne von Pre-Enactment und Präfiguration ergibt sich eine Relation zwischen Kunst und Aktivismus. Die beiden Konzepte können zudem Versagen und Rückschläge von

168 Vgl. Oliver Marchart (2019): Conflictual Aesthetics. Artistic Activism and the Public Sphere , S.149

169 Oliver Marchart (2010): Die politische Differenz. Zum Denken des Politischen bei Nancy, Lefort, Badiou, Laclau und Agamben, S. 311f

170 Oliver Marchart (2019): Conflictual Aesthetics. Artistic Activism and the Public Sphere, S.182

171 Ebd., S.181

172 Vgl. ebd., S.177

sich allein mit real-gegenwärtigen Problemen befassendem politischem Aktivismus durchbrechen, indem sie Zeitloops und Zeitsprünge schaffen, die eine mögliche Zukunft vorwegnehmen.[173] Durch das künstlerische Aktivieren alternativer Geschichten antizipierter alternativer Zukünfte wird eine Transformation im Hier und Jetzt möglich. Darin liegt das transformative Potenzial von künstlerischer Antizipation durch Pre-Enactment.

> „(...) politics, in the activist mode, is the activity of constructing loops, of twisting time – that is, of reactualizing alternative histories by preactualizing alternative futures."[174]

Die Zukunft kann jedoch nicht geplant werden, sie entsteht vielmehr durch unbeabsichtigte Effekte als durch gute Vorsätze. Da sie sich auf eine unvorhersehbare Zukunft bezieht, weist auch die transformative künstlerische Strategie von Antizipation und Pre-Enactment immer einen großen Anteil an Vagem und Unplanbarem auf; sie beschreibt letztlich ein Handeln mit offenem Ende. So bewegen sich präfigurative Aktivist*innen und Künstler*innen nie geradewegs auf ein klar definiertes Ziel, sondern vielmehr in taumelnden Wegen auf ein verschleiertes Ziel zu.[175] Folglich hat politisches künstlerisches Handeln nach Marchart immer einen experimentellen Charakter.

Zwischenfazit: Gemeinsamkeiten und Unterschiede der fünf Theorien

Die fünf beschriebenen Kunsttheorien von Jacques Rancière, Anthony Julius, Nicolas Bourriaud, Chantal Mouffe und Oliver Marchart geben einen detaillierten Einblick über Umfang und Komplexität des gegenwärtigen kulturwissenschaftlichen Diskurses über das Verhältnis zwischen Kunst und Politik. In einem Zwischenfazit sollen nun kurz die wesentlichen Gemeinsamkeiten und Unterschiede der fünf Positionen herausgearbeitet werden, um anschließend im zweiten Teil des Hauptteils diverse praktische Beispiele gesellschaftspolitischer Kunst anhand dieser zu analysieren.
In den vergangenen Kapiteln ist mehr als deutlich geworden, dass eine Vielzahl von Akteur*innen der kulturtheoretischen Debatte über politische Kunst bzw. Politik der Kunst entgegen aller Unterschiede in den Formulierungen und Begründungen und trotz gegenseitiger Kritik (die meist aus dem obsoleten Dualismus-Gedanken rühren) sich dennoch in einem wesentlichen Punkt einig ist: *Politische Kunst bedient sich transformativer Strategien.* Die Politik der Kunst liegt in ihrem subversiven Bestreben, etwas Bestehendes, Hegemoniales infrage zu stellen und zu verändern. Aus diesem Grund kreist

173 Vgl. ebd., S.185
174 Ebd., S.188
175 Vgl. ebd., S.188

meine Forschungsfrage auch darum, *welche konkreten Strategien der Veränderung, der Transformation, in politischer Kunst eigentlich zur Anwendung kommen*. In einem kurzen Revue der vorangegangenen Kapitel sind dies folgende:

Jacques Rancière zufolge liegt die transformative Kraft der Kunst in ihrem Vermögen, innerhalb des ästhetischen Regimes das sinnlich Wahrnehmbare und dessen Bedeutungszuweisung durch Erkenntnisprozesse, die aus einem Dissens hervorgehen und daher den polizeilichen Konsens in Frage stellen, neu aufzuteilen, um so für zuvor Anteilslose eine Beteiligung am politisch und gesellschaftlich Gemeinsamen zu ermöglichen. Durch das Hereinbrechen derer in bestehende Strukturen, die zuvor keine Stimme hatten, wird der polizeiliche Status Quo des repräsentativen Regimes überwunden und das Politische als sinnlich erfahrbarer Raum verändert und erweitert – es kommt zu einer Neuaufteilung des Sinnlichen. Dabei bedienen sich sowohl Kunst als auch Politik der Fiktion als ideales Instrument, um neue Bezüge zwischen den verschiedenen, miteinander konkurrierenden Aufteilungen des Sinnlichen herzustellen, deren Konstellationen und Kontexte zu verändern und daraus schließlich Utopien zu schaffen. Rancières Definition des polizeilichen Status Quo erinnert an ***Chantal Mouffes*** Hegemonie-Theorie, die wie er zudem Dissens als notwendige Voraussetzung des Politischen betrachtet. Wie ***Anthony Julius*** und ***Nicolas Bourriaud*** sieht Rancière die Epoche der Moderne als Ursprung des ästhetischen Regimes und damit der transgressiven, transformativen Kraft der Kunst. Mit ***Bourriaud*** übereinstimmend, verortet er die Politik der Kunst in ihrer Fähigkeit der Neuaufteilung von Zeit und Raum. Wie ***Julius*** übt er Kritik an direkt politisch intervenierender Kunst, da sie seiner Ansicht nach auf hierarchisierende Weise in politische Prozesse eingreift und so polizeiliche Strukturen der Ungleichheit aufrecht erhält. Dieser Ansatz wird von ***Bourriaud***, ***Mouffe*** und ***Oliver Marchart*** kritisiert.

Für Anthony Julius liegt das transformative Potenzial von Kunst darin, innerhalb sowie außerhalb des Kunstfeldes vorgegebene und vermeintlich fixierte Grenzen auszuloten und zu überschreiten, Regeln zu brechen und das Bestehende zu untergraben. Als wichtige transgressive Strategien von Kunst nennt er den Tabubruch und den politischen Widerstand, welche beide repräsentativ für Gegenhegemonien sind, indem sie marginalisierte Positionen einbringen und auf diese Weise sowohl die individuelle als auch die politische Wahrnehmung über das Hegemoniale, Etablierte hinaus erweitern. Dem zugrunde liegt die in seinen Augen wichtige Aufgabe der Kunst, durch das Zeigen alternativer Sichtweisen die Komfortzone zu überschreiten sowie vom aktuell Realen und dessen Normen zu entfremden, um Rezipierende von Vorurteilen und gewohnten Denkmustern zu befreien und dadurch das Verständnis von Wahrheit und den Sinn für das, was möglich ist, zu erweitern. Hier

zeigen sich Parallelen zu ***Mouffes*** und ***Marcharts*** Antagonismus-Theorie sowie im Hinblick auf das Einbeziehen marginalisierter Positionen das Pendant zu ***Rancières*** Anteil der Anteilslosen. Wie ***Rancière*** kritisiert Julius überdies direktes politisches Engagement in der Kunst, doch aus einem anderen Grund: weil es die Kraft der Verfremdung in der Kunst reduziert.

Nicolas Bourriaud hingegen sieht, ähnlich wie ***Marchart***, vor allem in relationalen Formen von Kunst und Ästhetik, die sich als soziale Praxen und als Akteure des sozialen Lebens begreifen, Möglichkeiten zur gesellschaftlichen Veränderung durch Kunst. Dabei ist ihm eine klare Unterscheidung zwischen den relationalen Praxen der Gegenwartskunst und der Auffassung der avantgardistischen Moderne einer Vereinigung von Kunst und Leben äußerst wichtig. Wo zweitere noch die Makroutopie einer universalen Transformation der inner- und außerkünstlerischen Welt verfolgte, legt erstere ihren transitiven Fokus vielmehr auf differenzierte Veränderungen innerhalb konkreter sozialer Kontexte wie das Schaffen alternativer Beziehungen zwischen Individuen untereinander und zur außerkünstlerischen Welt sowie das Erproben alternativer sozialer Lebensmodelle in Form von Mikro-Utopien. Ansätze wie die von ***Julius*** und ***Rancière***, die die Gegenwartskunst zu stark an den Kriterien der Moderne messen (indem sie z.B. den Ursprung ihres transformativen Potenzials dort verorten), betrachtet er kritisch. Bourriaud sieht die Verkleinerung, aber auch Konkretisierung des künstlerischen Transformationsanspruchs und den damit einhergehenden Wechsel von Makro- zu Mikro-Utopien in einer mit zunehmender Globalisierung und Technologisierung komplexer gewordenen Welt begründet. Dabei soll Kunst die Realität als rein zufällige und austauschbare Montage betrachten, die es neu zu ordnen gilt. Hier zeigen sich Parallelen zu ***Rancières*** Fiktion und ***Mouffes*** Des- und Reartikulation durch Kunst.

Nach Chantal Mouffe entfaltet Kunst durch das Schaffen einer antagonistischen Gegenhegemonie ihr transformatives Potenzial. Dieses basiert auf dem Verständnis des kontingenten Gewachsenseins politischer Gefüge und Identitäten mit der Einsicht, dass keine Ordnung naturgegeben und festgesetzt, sondern stets das Ergebnis sedimentierter hegemonialer Praktiken ist, das auf dem Ausschluss alternativer, gegenhegemonialer Möglichkeiten basiert. Die Alternativlosigkeit wird hingegen vorgetäuscht, um sich im Konflikt widerstreitender Interessen und Meinungen behaupten zu können und von der Allgemeinheit im Konsens als gültige Norm akzeptiert zu werden. Wie bei ***Marchart*** und auch ***Rancière*** wird Kunst als gegenhegemoniale Praxis wirksam, indem sie als konstitutives Außen durch Einbringung von Antagonismus und Dissens diesen hegemonialen Konsens subversiv herausfordert und somit die bestehende Ordnung infrage stellt. Auf diese Weise gelingt es politischer Kunst als gegenhegemoniale Praxis, das dominierende Realitätsmodell durch direkte

Intervention in soziale Gefüge zu desartikulieren und schließlich in einem weiteren Schritt durch Konstruktion alternativer Identitäten und Gesellschaftsformen zu reartikulieren. Wie bei ***Bourriaud*** liegt auch hier der Fokus auf der Neuordnung sozialer Gefüge. In der Subversion des Status Quo durch Aufzeigen und Aufbrechen gegebener Schemata zeigen sich Gemeinsamkeiten zu ***Julius***' und ***Rancières*** Theorien.

Oliver Marchart zufolge bedingen Antagonismus und Dissens den demokratischen politischen Raum, der in seinen Augen nicht präexistent ist, sondern durch diese stetig diskursiv konstruiert wird. Wie ***Mouffe*** betrachtet auch er beide als grundlegende Voraussetzungen für politische Kunst, um bestehende Hegemonien zu verändern. Darüber hinaus führt er jedoch mit Antizipation und Pre-Enactment weitere bedeutsame transformative Strategien der Kunst ins Feld. Wie bei ***Bourriaud*** geht das künstlerische Veränderunspotenzial über das Kunstfeld und dessen Institutionen hinaus und entfaltet sich vielmehr in ihrem sozialen Anliegen und ihrer Verbindung mit der Öffentlichkeit. Daher liegt sein Augenmerk auf *Public Art* im Sinne gegenwärtiger aktivistischer Kunstpraxen, die sich aufgrund ihres Veränderungswillens realer Politik zugewandt und in den öffentlichen Raum verlagert haben, den sie als Kollektive kuratieren. Indem diese Kollektive durch experimentelles Umsetzen ihrer politischen Ideale im Hier und Jetzt eine Gegenposition einnehmen, antizipieren sie einen zukünftigen Konflikt bzw. Antagonismus und betreiben präfigurative Politik. Marchart bezeichnet solche antizipierenden künstlerischen Aktionen, die durch Aktivierung alternativer Geschichten in der Gegenwart eine mögliche Zukunft vorwegnehmen und deren Ausgang nicht geplant werden kann, als Pre-Enactments. Er übt Kritik an Positionen wie der von ***Rancière*** und ***Julius***, die sich gegen explizit politisch agierende Kunst wenden und die Politik der Kunst in ihrer Unbestimmtheit bzw. Kraft der Verfremdung verorten.

Der Frage, auf welche Weise die vorgestellten transformativen Strategien schließlich in der künstlerischen Praxis zur Anwendung kommen, wird im nun folgenden zweiten Teil des Hauptteils nachgegangen.

3.2 Transformative Strategien politischer Kunst in der künstlerischen Praxis

Im zweiten Teil des Hauptteiles werden nun jeweils zwei Beispiele der künstlerischen Praxis aus insgesamt drei gesellschaftlichen Anknüpfungspunkten bzw. Wirkbereichen politischer Kunst zunächst vorgestellt und anschließend anhand der eben herauskristallisierten, künstlerischen Strategien der Transformation gesellschaftspolitischer Konstellationen untersucht:

Der erste Bereich widmet sich der Transformation zwischenmenschlicher Verhältnisse, d.h. Veränderungen innerhalb der menschlichen Gesellschaft und des gesellschaftspolitischen Umfelds menschlicher Individuen und Gruppen bzw. innerhalb der gesellschaftspolitischen Rahmenbedingungen, die sich Menschen in Zivilisationsprozessen selbst geschaffen haben und die ihr zunehmend globalisiertes Zusammenleben politisch sowie wirtschaftlich regeln. Die zwei angeführten künstlerischen Beispiele machen auf verschiedene Weise deutlich, dass zwischenmenschliche Verhältnisse im globalpolitischen Kontext bis in kulturelle Bereiche hinein von Strukturen der Kolonialisierung und wirtschaftlichen Ausbeutung, Ungleichheit und Unterdrückung durchzogen und geprägt sind, und setzen sich darüber hinaus für alternative Konstellationen ein.

Im zweiten Wirkbereich, in dem es um Transformationen umweltpolitischer Verhältnisse geht, werden Veränderungspotenziale zwischen Menschen und den Ökosystemen ihres Heimatplaneten – ihrer nichtmenschlichen Umwelt – vor allem angesichts der gegenwärtigen Klimakatastrophe anhand von zwei weiteren künstlerischen Beispiele in den Blick genommen.

Der dritte Bereich schließlich nimmt zwei Beispiele aus der Kunst in den Fokus, die sich auf unterschiedliche Weise mit Mensch-Tier-Beziehungen auseinandersetzen und dabei Transformationen des Verhältnisses von Menschen zu nichtmenschlichen Lebensformen anstreben. Hier wäre einzuwenden, dass auch Pflanzen zu den nichtmenschlichen Lebensformen gehören. Ich habe mich hier aber aus dem Grund bewusst auf Tiere beschränkt, da Menschen im biologischen Sinne ebenfalls der Tierwelt angehören und die Trennung zwischen den Kategorien Mensch und Tier daher besonders brisant und umstritten ist. Mensch-Tier-Verhältnisse und deren Definitionen bilden ein dynamisches Feld, in welchem zahlreiche Transformationsprozesse ablaufen und das von stetigen Wandlungen und Korrekturen bisheriger Auslegungen geprägt ist.

Es wird sich zeigen, dass einige der ausgewählten künstlerischen Beispiele auch transformative Strategien hinsichtlich mehr als nur einem der drei aufgeführten Wirkbereiche aufweisen. In diesem Fall liegt jedoch in dem spezifischen Bereich, dem sie zugeordnet sind, meiner Meinung nach der Fokus ihres verändernden Ansatzes. Zudem ist vorwegzunehmen, dass ein Großteil der von mir

ausgewählten exemplarischen Kunstwerke bzw. -projekte einen hybriden Charakter aufweist, d.h. dass sie in Bourriauds Worten, typisch für zeitgenössische Kunst, nicht aus bloßen einzelnen Formen bestehen, sondern vielmehr ein Zusammenspiel aus Formen im Sinne von Formationen bilden.

3.2.1 Transformation zwischenmenschlicher Verhältnisse

Künstlerische Positionen, die sich der Transformation zwischenmenschlicher Verhältnisse widmen, hinterfragen bestehende politische und wirtschaftliche Verhältnisse, wie beispielsweise die vermeintliche Alternativlosigkeit des Kapitalismus', und streben danach, den Status Quo zu durchbrechen und Alternativen zu schaffen, indem sie gesellschaftspolitisch sowie wirtschaftlich unterdrückte bzw. marginalisierte Positionen stärken, z.B. durch Dekolonialisierung[176], Antirassismus, Antisemitismus, Feminismus usw.

In diesem Zeichen stand auch die diesjährige Venedig-Biennale, die nicht nur von einer Frau kuratiert wurde, sondern in deren Hauptausstellung vor allem Arbeiten von (teils vergessenen bzw. in ihrer Zeit aufgrund ihres Geschlechts nicht anerkannten) Künstlerinnen oder queeren Personen zu sehen waren. Zahlreiche der Länderpavillons, wie z.B. der USA-Pavillon sowie der skandinavische Pavillon, wurden erstmals von BIPoC[177]-Künstler*innen bespielt und der ungarische Pavillon widmete seine Ausstellung Menschen, die der körperlichen Norm nicht entsprechen.

Auch die ebenfalls 2022 stattfindende *documenta 15* in Kassel wurde zum ersten Mal von einem nichtwestlichen, indonesischen Künstlerkollektiv kuratiert, verschrieb sich in diesem Zeichen auch der Präsentation der Arbeit von Kollektiven und durchbrach damit die Tradition der Ausstellung autonomer, individueller Künstler*innenpositionen. Aber obgleich es sowohl auf der diesjährigen Biennale von Venedig als auch der *documenta* in Kassel zahlreiche Beispiele für gesellschaftspolitische Kunst gäbe, die sich um eine Transformation zwischenmenschlicher Verhältnisse bemühen, ja selbst

176 *Dekolonialisierung Definition*: „Ablösungsprozesse (...), die zum Ende einer kolonialen Herrschaft führen, sowie die (...) der staatlichen Unabhängigkeit folgenden sozialen, wirtschaftlichen und kulturellen Entwicklungen. (...) Gleichbedeutend werden die Begriffe *Entkolonialisierung* und *Entkolonisierung* sowie *[Dekolonisation]* und *Dekolonisierung* gebraucht. (...) [Eingeschlossen sind insgesamt] drei Ebenen (...), die sich gegenseitig beeinflussen: Kolonialmacht, Kolonie und weltpolitische Entwicklung."
(https://de.wikipedia.org/wiki/Dekolonisation vom 06.01.2023)

177 *BIPoC Definition*: „BIPoC ist die Abkürzung von Black, Indigenous, People of Color und bedeutet auf Deutsch Schwarz, Indigen und der Begriff People of Color wird nicht übersetzt. All diese Begriffe sind politische Selbstbezeichnungen. Das bedeutet, sie sind aus einem Widerstand entstanden und stehen bis heute für die Kämpfe gegen diese Unterdrückungen und für mehr Gleichberechtigung."
(Migrationsrat Berlin e.V.: BIPoC (https://www.migrationsrat.de/glossar/bipoc/ vom 13.12.2022))

wenn die Formate dieser zwei Weltausstellungen selbst sich diesem Ziel verschrieben haben, zeige ich in diesem Kapitel dennoch exemplarisch solche, die auf keiner dieser beiden zu sehen waren, die mir persönlich jedoch als wichtige künstlerische Positionen mit hohem transformativem Potenzial erscheinen.

3.2.1.1 Zentrum für Politische Schönheit, *Kindertransporthilfe des Bundes* (2014)

> „Das Zentrum für Politische Schönheit ist ein Medium der neuen Art: Sie schaffen sich die Nachrichten, die sie gern hätten, gleich selbst!"[178]

Das Berliner Künstler*innenkollektiv *Zentrum für Politische Schönheit* wurde 2008 vom Philosophen und Aktionskünstler Philipp Ruch gegründet und hat seitdem mit zahlreichen Aktionen an der Schnittstelle zwischen Aktionskunst und Menschenrechten, zwischen Historie und Phantasie, zu humanitären Themen wie Rassismus, Genoziden, Flüchtlingsbewegungen und politischer Untätigkeit, seinen Namen zum Programm gemacht. Dabei kommt dem *ZPS* der entstrafte Raum der Kunstfreiheit zugute, welchen sie für politische Zwecke nutzen: Von den bisher 30 Gerichtsprozessen als Folge ihrer Aktionen hat es bisher keinen einzigen verloren.

> „Es ist der Mut zur Humanität, der die Schönheit des Menschseins erst sichtbar macht."[179] (*ZPS*)

Die insgesamt etwa 70 Mitglieder des Kollektivs stammen aus unterschiedlichsten Professionen und initiieren auf vielfältige, kreative Weise politische Unternehmungen, „die der Nachwelt als Akte strahlender Schönheit erscheinen können"[180]. Erkennungsmerkmal sind ihre bei vielen Aktionen mit Asche geschwärzten Gesichter, die mahnend an untergegangene Hochkulturen erinnern sollen. „Politische Schönheit" ist für das *ZPS*, das sich auch als „Denkfabrik" bezeichnet, gleichbedeutend mit moralischer Schönheit und äußert sich im Streben nach etwas Schönerem, das sein könnte. Sein politisches Vorgehen, um diese Utopien zu erreichen bzw. ihnen näher zu kommen, bezeichnet das Kollektiv als „radikale Humanität" bzw. "aggressiven Humanismus", welcher aus der Einsicht erwächst, dass der Kampf um Menschenrechte in der westlichen Welt gegenwärtig viel zu höflich geführt werde

178 Vgl. Georg Diez (2014): Ganz neue Dimensionen der Lüge (https://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/syrienkrise-in-den-nachrichten-kolumne-von-georg-diez-a-969867.html vom 08.12.2022)

179 Vgl. Zentrum für politische Schönheit (2009-2022): Was ist politische Schönheit? (https://politicalbeauty.de/ueber-das-ZPS.html vom 08.12.2022)

180 Vgl. Zentrum für politische Schönheit (2009-2022): Reaktion (https://reaktion.politicalbeauty.de/ vom 08.12.2022)

und die Demokratie scheinbar unfähig dazu sei, große Menschenrechtler*innen hervorzubringen. Das Kollektiv hat sich daher zum Ziel erklärt, Menschenrechte auf eigene Faust mit radikalen künstlerischen Interventionen durchzusetzen. Obwohl diese sehr vielfältig sind, streben sie letztlich alle nach dem Hinterfragen und Aufrütteln des Bestehenden um Ambivalenzen zu erzeugen und der Gesellschaft auf diese Weise den Spiegel vorzuhalten. Um die Moral wieder zum ausschlaggebenden Faktor für politische Entscheidungen und Handlungen machen, bedient sich das Kollektiv zwar unbequemer, aber gewaltfreier Protestformen, die ein Bewusstsein für Privilegien der westlichen Zivilisation schaffen und an die an diese Privilegien geknüpften Verpflichtungen erinnern. Zudem inszeniert das *ZPS* durch die Kombination von Fiktion und Realität auch hyperrealistische Fakes scheinbarer humanitärer Zukunftsvorhaben einflussreicher politischer Akteure, um diese in ihrer politischen Entscheidungs- und Handlungsmacht moralisch unter Druck zu setzen.

So entwickelte das *ZPS* im Jahr 2014 stellvertretend für die deutsche Bundesregierung ein schlüsselfertiges Soforthilfeprogramm für vom Krieg betroffene syrische Kinder. Nach Angaben der UN mussten seit 2011 aufgrund des Bürgerkrieges bereits 9 Millionen Menschen ihre Heimat verlassen. Laut UNICEF sind 5,5 Millionen syrische Kinder akut hilfsbedürftig. Das *ZPS* will mit der *Kindertransporthilfe des Bundes* zumindest 55.000 und damit einem Zehntel dieser Kinder eine vorübergehende Aufnahme in deutschen Pflegefamilien ermöglichen. Vorbild sind die britischen Kindertransporte zu Beginn des Zweiten Weltkriegs, die damals 10.000 von Nazis verfolgten jüdischen Kindern eine sichere Ausreise aus Deutschland ermöglichten.[181] Grundlage für die *Kindertransporthilfe des Bundes* ist ein angeblich am 8. Mai von der Bundesregierung vorgelegter Gesetzesentwurf.[182] Die Initiative soll aufrütteln und die deutsche Asylpolitik so zeigen, wie sie sein sollte. Die Finanzierung erfolgt aus privaten Geldern der Aktivist*innen sowie Spenden.[183]

Die breit angelegte fiktive Kampagne, zu der mehrere öffentliche Aktionen zählen, startet nach sechsmonatiger Vorbereitungszeit, in der beteiligte Künstler*innen sogar nach Syrien reisten[184], mit einer im Namen des Bundesministeriums für Familien angelegten, durchaus glaubwürdigen Fake-Website. Familienministerin Manuela Schwesig ruft dort potenzielle Pflegeeltern in Deutschland dazu auf, vorübergehend syrische Kinder aufzunehmen, die nach Kriegsende wieder in ihre Heimat zu ihrer

181 Vgl. Zentrum für Politische Schönheit (2014): 1 aus 100. News (http://www.1aus100.de/blog/ vom 08.12.2022)

182 Vgl. Maike Müller (2014): Zentrum für politische Schönheit. Sturmtrupp des aggressiven Humanismus (https://www.monopol-magazin.de/sturmtrupp-des-aggressiven-humanismus vom 08.12.2022)

183 Vgl. Miriam Hollstein, Eva Marie Kogel (2014): Aktionskünstler setzen Schwesig unter Druck (https://www.welt.de/politik/deutschland/article128017699/Aktionskuenstler-setzen-Schwesig-unter-Druck.html vom 08.12.2022)

184 Vgl. Galerie KUB (2014): ZPS – Zentrum für politische Schönheit (https://www.galeriekub.de/index.php?Direction=873 vom 08.12.2022)

Familie zurück gebracht werden sollen. Mehrere in Syrien aufgenommene Fotos zeigen freudestrahlende Kinder, die Dankesschilder und Bilder von Manuela Schwesig halten (**Abb. 1**). In einem kurzen Werbevideo kommt ein exemplarisches Pflegepaar zu Wort, das sich darauf freut einem hilfsbedürftigen Kind vorübergehend ein sicheres Zuhause bieten zu dürfen. Die umfassend angelegte Homepage beantwortet alle wichtigen Fragen zur Aufnahme eines Kindes und bietet sowohl Antragsformulare als auch Aufwandsentschädigungen des Bundes[185] für die Pflegefamilien. Sogar eine Service-Hotline, in der sich Interessierte rundum beraten lassen können, steht zur Verfügung. Innerhalb weniger Tage gehen fast 400 Bewerbungsanfragen ein.[186] Um abschließend über eine Aufnahme zu entscheiden, sollen im Anschluss durch persönliche Gespräche und Hausbesuche die persönlichen Ansichten der potenziellen Pflegeeltern zu Kindeserziehung und arabischer Welt eruiert werden.[187]

Abb. 1: ZPS, *Kindertransporthilfe des Bundes*. Syrische Kinder halten Dankesschilder für Familienministerin Manuela Schwesig[188]
Fotografie © Zentrum für politische Schönheit

185 Vgl. ebd.
186 Vgl. Zeit Online (2014): Kunstprojekt. Pseudo-Kunstaktion bringt Schwesig in Bedrängnis (https://www.zeit.de/politik/deutschland/2014-05/syrien-kunstaktion-schwesig? vom 08.12.2022)
187 Vgl. Maike Müller (2014): Zentrum für politische Schönheit. Sturmtrupp des aggressiven Humanismus (https://www.monopol-magazin.de/sturmtrupp-des-aggressiven-humanismus vom 08.12.2022)
188 Zentrum für politische Schönheit (2014): Kindertransporthilfe des Bundes (https://politicalbeauty.de/kindertransporthilfe.html vom 19.12.2022)

Mit ihrem gut durchdachten und perfide vorbereiteten Soforthilfeprogramm und den Bildern und Videos der syrischen Kinder, die Schwesig für ihren Einsatz danken, schafft sich das *ZPS* nicht nur die Nachrichten selbst, die es gerne hätte, sondern geht zudem davon aus, dass sich die vor vollendete Tatsachen gestellte Familienministerin nicht so einfach ohne Verlust von Prestige und Moral aus der Affäre ziehen könne.[189] Ziel der Künstler*innen ist es, der Ministerin die schlüsselfertige Aktion für die Umsetzung schließlich zu übergeben. Doch obwohl keine rechtlichen Schritte gegen die Fälschungen eingeleitet werden, bleibt eine öffentliche Stellungnahme von Seiten des Ministeriums zunächst aus. Schließlich distanzieren sich Ministerin samt Pressestelle von der Webseite und legen sie öffentlich als Fälschung ohne jegliche Zustimmung für die Verwendung von Bildmaterialien und Logo dar.[190]

Abb. 2: ZPS, *Kindertransporthilfe des Bundes*. Demonstration und Dankesaktion vor dem Familienministerium[191]
Fotografie © Zentrum für politische Schönheit

189 Vgl. Sebastian Huhnholz (2014): Danke, Manuela Schwesig? (https://www.theorieblog.de/index.php/2014/05/danke-manuela-schwesig/ vom 08.12.2022)
190 Vgl. Zeit Online (2014): Kunstprojekt. Pseudo-Kunstaktion bringt Schwesig in Bedrängnis (https://www.zeit.de/politik/deutschland/2014-05/syrien-kunstaktion-schwesig? vom 08.12.2022)
191 Zentrum für politische Schönheit (2014): Kindertransporthilfe des Bundes (https://politicalbeauty.de/kindertransporthilfe.html vom 19.12.2022)

Um weiter Druck auf Regierung und Familienministerin auszuüben und die *Kindertransporthilfe des Bundes* doch noch Realität werden zu lassen, initiiert das *ZPS* in der Folge eine Reihe von Aktionen im öffentlichen Raum: Mitglieder des Kollektivs versammeln sich vor dem Familienministerium und danken Schwesig in einer Art Performance für ihren vermeintlichen Einsatz zum Wohl der syrischen Kinder. Sie errichten eine Installation aus Blumen, Kuscheltieren, Kerzen und einem großen Plakat mit dem Portrait der sympathisch lächelnden Familienministerin, die auf einigen polemischen Darstellungen sogar einen Heiligenschein trägt[192] (**Abb. 2**).

Um ein bloßes Aussitzen der Kampagne durch das Ministerium zu verhindern, projizieren *ZPS*-Mitglieder schließlich Ruinen Aleppos auf die Fassade des Kanzleramts und werden ein paar Tage später endlich dort in Empfang genommen – begleitet von fünf Holocaust-Überlebenden, die 1939 durch Kindertransporte gerettet wurden.[193]

Weil der Erfolg ihrer Aktion weiterhin ausbleibt, errichtet das *ZPS* in der folgenden Woche am Berliner S-Bahnhof Friedrichstraße am Denkmal für die britischen Kindertransporte nach Großbritannien ein Mahnmal aus Schiffscontainern und Fotos von insgesamt 100 syrischen Kindern. Anlässlich der Aktion mit dem provokanten Titel *1 aus 100*, das ebenfalls mit dem Logo des Familienministeriums deklariert ist, können Passant*innen für je ein Kind voten, das nach Deutschland gebracht und so vor dem Krieg gerettet werden soll. An als auch in den Containern angebrachte Bildschirme zeigen insgesamt 100 kurze Videos über das derzeitige Leben dieser Kinder in ihrer kriegszerstörten Heimat.[194] Die Geschmacklosigkeit des so genannten „Mahnmals gegen die Lebensgefahr und Todesängste syrischer Kinder am Bahnhof Friedrichstraße" ist eine bewusste Persiflage auf die Scheinheiligkeit der Regierung, die aufgrund ihrer Ablehnung der *Kindertransporthilfe des Bundes* nicht einmal dazu bereit ist, eines aus 100 vom Krieg bedrohter Kinder aufzunehmen.[195]

Obwohl die *Kindertransporthilfe des Bundes* von den Massenmedien viel zu schnell enttarnt wurde und die Regierung die Hilfsaktion letztlich nicht umsetzte, war sie dennoch ein großer Erfolg, da sie Medien und Politik aufrüttelte, zum Nachdenken bewegte, zur Stellungnahme über die mangelhafte deutsche Asylpolitik zwang und damit die täglichen Zustände des syrischen Bürgerkrieges im großen

192 Vgl. Miriam Hollstein, Eva Marie Kogel (2014): Aktionskünstler setzen Schwesig unter Druck (https://www.welt.de/politik/deutschland/article128017699/Aktionskuenstler-setzen-Schwesig-unter-Druck.html vom 08.12.2022)

193 Vgl. Maike Müller (2014): Zentrum für politische Schönheit. Sturmtrupp des aggressiven Humanismus (https://www.monopol-magazin.de/sturmtrupp-des-aggressiven-humanismus vom 08.12.2022)

194 Vgl. ebd.

195 Vgl. Miriam Hollstein, Eva Marie Kogel (2014): Aktionskünstler setzen Schwesig unter Druck (https://www.welt.de/politik/deutschland/article128017699/Aktionskuenstler-setzen-Schwesig-unter-Druck.html vom 08.12.2022)

Umfang ins öffentliche Bewusstsein rückte.[196] Zudem zeigte sie in fiktiver Form, wie die Realität einer alternativen, menschenwürdigeren Asylpolitik aussehen könnte.

Eine ähnliche Strategie verfolgte das *ZPS* bei einer Aktion im darauffolgenden Jahr 2015 mit der Verbreitung eines etwa 4-minütigen, aufwändig produzierten und dadurch täuschend echt wirkenden Fake-Werbevideos mit dem mehrsprachigen Titel *Die Brücke*, welches auf kurze und prägnante Weise ein vermeintliches Zukunftsprojekt der österreichischen Bundesregierung vorstellt: Der bis 2030 geplante Bau einer Verbindungsbrücke zwischen Afrika und Europa sowie die Installation mehrerer Rettungsplattformen als Übergangslösung bis zur Fertigstellung der Brücke, um dem Ertrinken unzähliger Flüchtlinge bei der gefährlichen Überquerung des Mittelmeeres ein Ende zu setzen.[197]

Auch wenn die Republik Österreich das Projekt letztlich aus Kostengründen ablehnte, so zeigte die zunächst als Größenwahn bezeichnete Botschaft des Videos dennoch Wirkung, weil es erfolgreich eine Crowdfunding-Kampagne für Rettungsplattformen bewarb: Die erste Plattform *Aylan 1*, benannt nach einem einem syrischen Geflüchteten, der auf seiner Flucht im Mittelmeer umkam, wurde noch im selben Jahr von Mitgliedern des *ZPS* von einem sizilianischen Hafen aus auf das Mittelmeer gebracht und dort verankert. Die Plattform enthält lebenswichtiges Zubehör wie z.B. Nahrungsvorräte, ein Satelliten-Notrufgerät, einen Peilsender, Rettungsringe und Solarmodule für die Stromerzeugung.[198] Wie *1 aus 100* rückte auch diese Aktion sowohl die Problematik als auch die vorgeschlagenen Lösungsansätze „in die mediale Wirklichkeit, (...) [aus der sie] nicht mehr so schnell (...) verschwinden"[199].

Kindertransporthilfe des Bundes: Strategien der Transformation

Das Künstler*innenkollektiv *Zentrum für politische Schönheit* engagiert sich auf direkte Weise politisch, wobei sich das transformative Potenzial seiner künstlerischen Interventionen ausschließlich im öffentlichen Raum fernab von Kunstinstitutionen entfaltet. Seine Aktionen widersprechen folglich dem politischen Kunstverständnis von Jacques Rancière, in dessen Augen es hierarchisch in

196 Vgl. Maike Müller (2014): Zentrum für politische Schönheit. Sturmtrupp des aggressiven Humanismus (https://www.monopol-magazin.de/sturmtrupp-des-aggressiven-humanismus vom 08.12.2022)

197 Vgl. Zentrum für politische Schönheit (2015): Die Jean-Monnet-Brücke (https://politicalbeauty.de/jean-monnet-bruecke.html vom 08.12.2022)

198 Vgl. ebd.

199 Florian Baranyi: „Die Brücke": Ein modernes Märchen der österreichischen Republik (https://www.derstandard.at/story/2000022981561/die-bruecke-ein-modernes-maerchen-der-oesterreichischen-republik vom 08.12.2022))

bestehende Systeme eingreift und Ungleichheiten zwischen westlich-privilegierten Künstler*innen und von Rassismus bzw. Krieg Betroffenen aufrecht erhält, indem Künstler*innen als aktive Heilbringende gegenüber passiven Hilfsbedürftigen fungieren und dadurch eine übergeordnete Rolle einnehmen. Weil sie überdies der Gesellschaft vorschreiben, wer in bestimmten Konstellationen die Täter- und die Opferrolle einzunehmen hat und dadurch Interpretationsweisen des politischen Geschehens vorgeben, verhindern sie zudem eine von Rancière im Sinne der Gleichheit geforderte emanzipierte Zuschauerschaft.

Auch nach Anthony Julius blockiert plakatives aktivistisches Engagement wie das des *ZPS* angeblich die künstlerische Kraft der Verfremdung der Realität. Doch gerade die beiden ausgewählten Beispiele *Kindertransporthilfe des Bundes* und *Die Jean-Monnet-Bücke* dürften diese Ansicht widerlegen – arbeiten sie doch gezielt mit der Verfremdung des Realen durch bewusstes Einbringen von Fake und Fiktion: Indem sie hyperrealistische Fakes scheinbarer humanitärer Zukunftsvorhaben einflussreicher politischer Akteur*innen erzeugen, zeigen beide Aktionen in fiktiver Form, wie die Realität einer alternativen, menschenwürdigeren Asylpolitik aussehen könnte.

Gleichzeitig stärken sie nach Julius marginalisierte Positionen sowie nach Rancière den Anteil der Anteilslosen, indem sie oftmals verdrängte Problematiken wie Krieg und Flucht ins Zentrum der medialen und politischen Aufmerksamkeit rücken. Indem sie Alternativen zum Status Quo politischer Umgangsweisen mit diesen Problematiken aufzeigen, erzeugen die Aktionen Ambivalenzen und erweitern Julius zufolge den Sinn des Möglichen bzw. stören in Rancières Worten den polizeilichen Konsens, was zu einer ***Neuaufteilung des Sinnlichen*** führt.

Zudem locken sie nach Julius Politiker*innen aus der privilegierten Komfortzone und halten Politik und Gesellschaft auf diese Weise den Spiegel vor. Ganz im Sinne des julius'scher Strategien der künstlerischen ***Grenzauslotung und -überschreitung***, wie Tabubruch und politischer Widerstand, überschreitet das ZPS mit seinen radikalen künstlerischen Interventionen sogar auf transgressive Weise Recht und Gesetz und verlässt sich dabei auf die Narrenfreiheit der Kunst, die ihm in der Vergangenheit bereits zahlreiche juristische Siege einbrachte. Ein weiterer exemplarischer Tabubruch wird in der Geschmacklosigkeit der verzweifelten Folgeaktion *1 aus 100* sichtbar, in der das Kollektiv scheinheilige gesellschaftliche Moralvorstellungen provoziert und persifliert, die in der Realität nicht einmal annähernd erfüllt werden (weniger als 1 aus 100 vom Krieg bedrohter Kinder werden von der Regierung gerettet).

Die Ausführungen zeigen deutlich, dass trotz Rancières und Julius' Ablehnung von Aktionen wie die des *ZPS*, die sie als künstlerische Nachahmung von Politik kritisieren, dennoch die von ihnen

formulierten Strategien gesellschaftspolitischer Transformation *Neuaufteilung des Sinnlichen* und *Grenzauslotung und -überschreitung* in den ausgewählten Aktionen auffindbar sind.

Kontinuierlichere Parallelen, die ohne Kritik und Widersprüche auskommen, zeigen sich jedoch zu den Theorien von Nicolas Bourriaud, Chantal Mouffe und vor allem Oliver Marchart, da diese insbesondere sozial engagierte *Public Art* in den Fokus ihrer Ausführungen über Kunst und Politik stellen.

Allgemein betrachtet liegt allen Aktionen des *Zentrums für politische Schönheit*, da sie sich für Menschenrechte und gegen Rassismus bzw. Antisemitismus einsetzen, zunächst ein soziales Anliegen zugrunde, daher gelten sie nach Nicolas Bourriaud als relationale Kunst, die sich der ***relationalen Ästhetik*** als Strategie für soziale Veränderungen bedient: Sie streben durch konkrete, mikro-utopische Interventionen in spezifische soziale Kontexte nach etwas politisch Schönerem, das sein könnte und begreifen die politische Realität als schlechte Montage, die zugunsten von Humanität und Moral neu geordnet und dessen eingefahrene Routine durch Einbringung von politischem Dissens gestört werden muss.

Ganz im Sinne von Mouffe und Marchart bringen sie durch ein konstitutives Außen in Form ihrer Fake-Videos und -Webseite Dissens und Antagonismus (Widerstreit) zwischen dem, was ist und dem, was sein sollte, in die mediale bzw. politische Öffentlichkeit und konstruieren sie damit diskursiv neu.

Bei der *Kindertransporthilfe des Bundes* sind dies das Einrichten einer Fake-Website des Familienministeriums und ein angeblich am 8. Mai von der Bundesregierung vorgelegter Gesetzesentwurf als vorgeschobene Grundlage für das vermeintliche Vorhaben des Ministeriums, bei der *Jean-Monnet-Brücke* der Plan der österreichischen Regierung eine interkontinentale Brücke zu bauen. Damit schafft sich das *ZPS* nicht nur die Nachrichten selbst, die es gerne hätte, sondern bringt das vor vollendete Tatsachen gestellte deutsche Familienministerium und die österreichische Regierung gleichsam unter moralischen Entscheidungsdruck, insofern sie Gefahr laufen Anerkennung und Prestige einzubüßen, wenn sie ihre vermeintlich selbst gesetzten Ziele nicht auch in die Realität umsetzen.

Folglich kann man behaupten, dass sich beide Aktionen (in Form einer Website bzw. in Form eines Videos) der von Marchart genannten transformativen Strategien ***Antizipation und Pre-Enactment*** bedienen. Indem sie durch die Aktivierung einer potenziellen alternativen Asylpolitik in der Gegenwart eine mögliche, bessere Zukunft vorweg nehmen und auf diese Weise politische Handlungsträger*innen unter Druck setzen, zeigen beide die für künstlerische Antizipation typische Strategie des Schaffens von Zeitloops. Mit der Reihe von Folgeinterventionen im öffentlichen Raum

wie der Dankesaktion vor dem Familienministerium und der Projektion von Kriegsaufnahmen auf den deutschen Bundestag kuratiert das Kollektiv den öffentlichen Raum, den es als Ausstellungsfläche im Sinne der Marchart'schen *exposition* einer Gegenposition nutzt, wobei es auf diese Weise durch das Heraufbeschwören eines zukünftigen Konflikts präfigurative Politik betreibt. Ein weiteres deutliches Indiz dafür, dass es sich bei *Kindertransporthilfe des Bundes* und *Die Jean-Monnet-Bücke* um künstlerische Pre-Enactments handelt, ist ihre experimentelle Herangehensweise mit offenem Ende, d.h. die ihnen zugrunde liegende Unfähigkeit ihren eigenen Ausgang zu planen. Hingegen war es ihnen nur möglich diesen indirekt zu provozieren, mit der Folge, dass die erzielten Ergebnisse in beiden Fällen bedauerlicherweise nicht die gewünschte Dimension annahmen. Weil sie dennoch die Zustände des syrischen Bürgerkrieges und die gefährlichen Bedingungen der Flucht über das Mittelmeer ins öffentliche Bewusstsein rücken und Medien und Politik dazu zwingen, Stellung zur mangelhaften Asylpolitik zu beziehen und etwaige Verbesserungen in Betracht zu ziehen, die sie in fiktiver Form antizipieren und auf experimentelle Weise im Hier und Jetzt umsetzen, illustrieren beide exemplarischen Aktionen des *ZPS* die transformative Wirksamkeit der Strategien Antizipation und Pre-Enactment für politisch-künstlerischen Aktivismus, wie sie von Marchart beschrieben wurde.

3.2.1.2 Pedro Lasch, *Black Mirror/Espejo Negro* (2008)

> „Lasch ist kein Archäologe, der in den Stätten gräbt, um die Überreste von Kulturen zu finden, die von den erobernden Zivilisationen begraben wurden. Er gräbt im Kellergeschoss des Museums und legt frei, was Museen (...) nicht regelmäßig ausstellen (...). Es ist nicht so, dass die Öffentlichkeit nicht daran interessiert wäre. Die meiste Zeit sind es Museen, welche bei der Öffentlichkeit kein Interesse an bestimmten Fragen oder Themen wecken wollen, die als *weniger bedeutsam* als andere angesehen werden."[200]

Im Jahr 2008 präsentierte der mexikanische Künstler Pedro Lasch im Nasher Museum an der Duke Universität in Durham, USA in einem Nebenraum der gut besuchten Ausstellung *Von El Greco bis Velázquez: Kunst während der Herrschaft Philipp des Dritten* eine Installation mit dem Titel *Black Mirror/Espejo Negro*, die zur Hauptausstellung in einem dialogisch-subversiven Verhältnis stand und zu der er zwei Jahre später ein gleichnamiges Buch veröffentlichte.[201]

Im Gegensatz zu dieser, die in eurozentristischer Manier Kunstwerke westlich-europäischer

200 Walter Mignolo (2012): Dekoloniale Ästhetik; in: Nina Bandi, Michael G. Kraft, Sebastian Lasinger: Kunst, Krise, Subversion. Zur Politik der Ästhetik. Bielefeld: transcript Verlag, S. 139

201 Vgl. ebd., S. 129

Kolonialmächte zeigte, zielte Laschs parallel stattfindende Ausstellung darauf ab, althergebrachte Hegemonien zu unterwandern und die Geschichte des Museums als „westliche Institution, die als Teil des Prozesses der nationalen Identitätsbildung in Europa entstand"[202], zu dekolonialisieren.

Laschs Performances und Arbeiten haben allgemein die Absicht, „sich vom Markt zu entkoppeln und dekoloniale Konzeptualisierungen und Praxen [zu fördern, sich] anstatt an marktorientierten eher an gemeinschaftlichen Lebensformen auszurichten."[203]

Die Installation *Black Mirror/Espejo Negro* erweist sich als „äußerst komplexe Ausstellung (...), in der Kunst, Lichter, Spiegelungen, Archäologie, Geschichte und Kolonialität die Machtverhältnisse verworrener Kompositionen wiedergeben."[204] Aus eurozentristischer Perspektive wirkt sie zunächst wie eine ethnographische Sammlung: Im Raum sind Vitrinen und Sockel mit unterschiedlichen Statuen und Gefäßen mesoamerikanischer Kulturen wie der Azteken und der Maya aufgestellt, die aus der aufbewahrten und nicht ausgestellten Sammlung des Nasher Museums stammen[205]. Doch beim Nähertreten zeigt sich bereits die erste Irritation: Die an den Raumseiten entlang auf Sockeln platzierten Statuen und Skulpturen sind zur Wand gedreht und wenden Raum und Besucher*innen den Rücken zu. Ihr Antlitz wird allein in schwarzen Spiegeln, die vor ihnen hängen, sichtbar.

Erst bei genauerem Hinsehen zeigen sich dort zudem Portraits und Figuren altmeisterlicher Gemälde aus europäischen Kulturen, die in die schwarzen Spiegel eingelassen sind, sowie das Spiegelbild der Betrachtenden. Im *Black Mirror* scheint eine Dialogsituation zwischen verschiedenen Akteur*innen – Kolonisierenden und Kolonisierten sowie Betrachtenden – und damit im wahrsten Sinne des Wortes eine Reflexion unterschiedlicher kultureller Perspektiven zu entstehen, die Betrachtende dazu anhält, ihre eigene Perspektive zu hinterfragen. Dabei werden die „Machtverhältnisse in einer gewissen Weise verzerrt, aber doch nicht eindeutig umgedreht"[206].

Ein Beispiel ist das Werk *Mimesis und Transgression*, in dem Lasch eine Figur aus der mesoamerikanischen Kultur einem spanischen Gemälde aus dem 17. Jahrhundert im *Black Mirror* gegenüberstellt (**Abb 3**). *Mimesis und Transgression* setzt sich dabei auf subtile Weise mit der „spanischen Eroberung des Tals von Anáhuac und deren Expansion südwärts zu den Stätten der Maya"[207] auseinander. Die sich bisher mit der Eroberung beschäftigenden Narrative und Erzählungen sind kolonial geprägt, da aus spanischer bzw. allgemein westlich-imperialistischer Perspektive die

202 Ebd., S. 142
203 Ebd., S. 131f
204 Ebd., S. 134
205 Vgl. ebd., S. 137
206 Walter Mignolo (2012): Dekoloniale Ästhetik; in: Nina Bandi, Michael G. Kraft, Sebastian Lasinger: Kunst, Krise, Subversion. Zur Politik der Ästhetik, S. 134f
207 Ebd., S. 135

Kolonisierten, obgleich Hauptakteure, stets im Hintergrund stehen und nicht als Individuen mit eigener Sichtweise und Handlungsfähigkeit behandelt werden, sondern allein als „passive Empfänger westlicher Zivilisationen."[208]

Abb. 3: Pedro Lasch, *Black Mirror. Mimesis and Transgressions*. Ausstellungsansicht im Nasher Museum of Art, Durham, USA[209]
Fotografie © Pedro Lasch. Courtesy of the Artist

Indem bei Lasch die Ausstellungsstücke der Kolonisierten durch ihre physische Präsenz zu Hauptakteuren werden, wohingegen die altmeisterlichen Gemälde westlicher Tradition im *Black Mirror* erscheinen, kommt es zu einer Verzerrung, Umkehrung und dadurch Umdeutung dieser vermeintlich festgesetzten Narrative, die das europäische Selbstverständnis über Jahrhunderte hinweg geprägt haben. Um dies in aller Gänze nachzuvollziehen, ist die Betrachtung der komplexen historischen Bedeutung des *Black Mirror* hilfreich: So wurde der schwarze Spiegel vom europäischen Mittelalter bis zur Renaissance zunächst mit Magie, Wahrsagerei und Zauberei assoziiert. Durch den Einsatz als optisches Gerät brachte ihn Claude Lorraine schließlich mit der Geometrie in Verbindung:

> „Dieses optische Gerät markiert den Übergang zu einem neuen Zeitalter, als Ritual und Magie wissenschaftlichem Illusionismus und kolonialistischer Expansion wichen."[210]

208 Ebd., S. 135
209 Pedro Lasch (2008): Black Mirror (https://www.pedrolasch.com/blackmirror.html vom 19.12.2022)
210 Ebd., S. 147

Solche schwarzen runden Spiegel, auch *Claude Glass* genannt, nahmen im 18. und 19. Jahrhundert europäische Maler und Ausflügler oft in die Natur mit, um die sich darin spiegelnden Landschaftsfragmente einzufangen und neue bildnerische Kompositionen ausfindig zu machen. Dies prägte eine bestimmte ästhetische Einstellung zur natürlichen Umwelt, zu der sie auch ihnen fremde Ethnien zählten.[211] Ihre Haltung, diese als Teil der Natur zu betrachten anstatt sie als eigenständige Kulturen anzuerkennen, manifestiert sich in der westlichen Tradition der „Trennung zwischen Kunstmuseen und naturhistorischen Museen, wobei die letzteren für die *Kunst* der europäischen Kolonien vorgesehen waren."[212] In Laschs Ausstellung hingegen wird ebendiese Konstellation umgekehrt, indem hier europäische Kompositionen von nicht-westlichen Kulturen, symbolisiert durch deren Statuen, im schwarzen Spiegel „betrachtet" werden.

Abb. 4: Pedro Lasch, *Black Mirror*. Ausstellungsansicht mit schwarzer Obsidianscheibe im Nasher Museum of Art, Durham, USA[213]
Fotografie © Pedro Lasch. Courtesy of the Artist

Die schwarze Obsidianscheibe, die sich in der Mitte von Laschs Ausstellung befindet und ebenso als schwarzer Spiegel fungiert (**Abb. 4**), stellt die „Inkarnation des Kolonialismus"[214] dar; ein passendes Symbol auch hinsichtlich der Tatsache, dass die altertümlichen Zivilisationen der Maya und Azteken „den Obsidian unmittelbar mit Tezcatlipoca, dem tödlichen Gott des Krieges, der Zauberei und

211 Vgl. ebd., S. 138
212 Ebd., S. 142
213 Pedro Lasch (2008): Black Mirror (https://www.pedrolasch.com/blackmirror.html vom 19.12.2022)
214 Walter Mignolo (2012): Dekoloniale Ästhetik; in: Nina Bandi, Michael G. Kraft, Sebastian Lasinger: Kunst, Krise, Subversion. Zur Politik der Ästhetik, S. 144

sexuellen Verfehlung [verbanden]. [Der zentral platzierte Obsidian markiert] das Band zwischen (...) der europäischen Moderne und dem europäischen Kolonialismus, die den mesoamerikanischen Kulturen aufgezwungen wurden [sowie] zwischen dem Gegenwärtigen und dem Abwesenden, dem Sichtbaren und dem Unsichtbaren, dem Kolonialherren und dem Kolonisierten."[215]

Black Mirror/Espejo Negro erinnert mahnend daran, dass der Prozess der Kolonialisierung alte Zivilisationen bestimmter Länder zu Eingeborenen dieser Länder gemacht hat. Die Ausstellung fungiert als dekoloniale Intervention und fördert ein solches Denken, indem sie die kolonialen Machtverhältnisse und „imperialen Narrative [enthüllt], die die fortschreitende Zivilisation [mit ihrer vermeintlichen Heilbringung] hervorheben und gleichzeitig verhüllen, was sie zerstören, zurückweisen und entwerten mussten, um ihren eigenen Vormarsch zu rechtfertigen."[216]

> „Die wichtigsten Protagonisten dieser Installation sind nicht Teil der westlichen Geschichte, aber gleichzeitig werden sie hier nicht als Kuriosität oder Beispiele vergangener Zivilisationen ausgestellt. (...) [Sie] werden prominent in Szene gesetzt und im Angesicht der dunklen und grauen Gestalten der europäischen Zivilisationen beleuchtet."[217]

Laschs Kritik an kolonialistisch bedingter, eurozentristischer Trennung zwischen einerseits Kunstmuseen, die westliche Kunst präsentieren und andererseits naturhistorischen Museen, die Kunst anderer Kulturen ausstellen[218] mündet in seine „radikale Abkehr und Loslösung von westlichen Vorstellungen von Kunst und Museumsinstallationen (...) [indem] verschiedene Welten und Subjektivitäten geschaffen [werden]"[219]. Indem er sie neu denkt, entlarvt Lasch das Selbstverständnis europäischer Kunstmuseen als „Teil des imperialen Imaginären, das unsere Definition von Kunst- und naturhistorischen Museen geprägt hat und damit unsere „Unterscheidung zwischen Kunst- und natürlichen Gegenständen"[220] wesentlich mitbestimmt hat, die dazu führt, dass Kunst nicht-europäischer Kulturen nicht in Kunstmuseen präsentiert, sondern im deren Kellern gelagert wird. Laschs Dekolonialisierung der Ästhetik hilft dabei zu verlernen, um wieder neu zu lernen.[221] Indem sie Besucher*innen die Unvollständigkeit internalisierten europäischen Wissens und die Willkür ins Zentrum gesetzter Ausstellungsgegenstände vor Augen führt, lädt sie diese dazu ein, vorgegebene westliche Hegemonien zu hinterfragen und mit ihnen zu brechen.[222]

---

215 Ebd., S. 146f
216 Ebd., S. 136
217 Ebd., S. 145
218 Vgl. ebd., S. 144
219 Ebd., S. 141
220 Ebd., S. 144f
221 Vgl. ebd., S. 131
222 Vgl. ebd., S. 145

Black Mirror: Strategien der Transformation

Anthony Julius würde Pedro Laschs Ausstellung vermutlich als transgressiv bezeichnen, da sie die Grenzen der althergebrachten und scheinbar festgesetzten Vorstellungen davon, was ein Kunstmuseum als westliche Institution zu sein hat, überschreitet und die tabuisierten, zu Unrecht im Keller des Museums lagernden Ausstellungsstücke nichtwestlicher Kulturen an die Oberfläche bringt und der Öffentlichkeit zugänglich macht. Laschs Black Mirror wendet folglich die von Julius formulierten künstlerischen Strategien der ***Grenzauslotung und -überschreitung*** an, um den Museumsbegriff auf dekoloniale Weise zu verändern und zu erweitern.

Zudem wird die julius'sche Kraft der Verfremdung der Kunst beim erstmaligen Betreten des Ausstellungsraumes in der Irritation darüber sichtbar, dass die mesoamerikanischen Statuen und Skulpturen mit ihrem Antlitz zur Wand platziert sind und ihre Front allein in vor ihnen hängenden, schwarzen Spiegeln preisgeben, und dass es sich entgegen des ersten Eindrucks nicht um die Präsentation einer ethnographischen Sammlung im herkömmlichen Sinne handelt.

Durch diese Einsichten, die sich u.a. aus Laschs ungewöhnlicher Raumeinteilung speisen, wird Jacques Rancières Theorie zufolge dem sinnlich Wahrnehmbaren eine neue Bedeutung zugewiesen. *Black Mirror* ermöglicht in der Folge zudem zahlreiche weitere Erkenntnisprozesse, z.B. dass über die westliche Kunstgeschichte viel mehr bekannt als über die Historizität der Kunst nichtwestlicher, kolonialisierter Kulturen, dass Kolonisierte von Kolonisierenden oftmals als Teil der Natur betrachtet und als Kultur nicht ernst genommen, sondern lediglich als Kuriosität ausgestellt werden und dass auf Grund dessen nichtwestliche Kunst für gewöhnlich in ethnographischen Sammlungen bzw. Naturkundemuseen und nicht in Kunstmuseen gezeigt wird, die in ihrem traditionellen Selbstverständnis allein westlicher Kunst vorbehalten sind. In Erkenntnisprozessen wie diesen kommt es durch das Aufeinanderprallen bisheriger und neuer Aufteilungen des Sinnlichen zum Dissens und dadurch zum erhöhten Potenzial für Rezipierende, ihre bestehenden Grundüberzeugungen zu verwerfen und etwas neues zu lernen. Durch das Hinterfragen des polizeilichen Konsenses und mit ihm des repräsentativen Regimes des eurozentristischen Kunstverständnisses sowie Museumsbildes und durch das Aufkommen einer neuen Vorstellung davon, was ein Museum stattdessen sein könnte, kommt es zu einer ***Neuaufteilung des Sinnlichen***.

Black Mirror fungiert nach Rancière als reale Fiktion, die das Konzept des Museums von Grund auf neu denkt und neue Bezüge zwischen westlich-europäischen und mesoamerikanischen Aufteilungen des Sinnlichen herstellt, indem sie ihre bisherigen Konstellationen verändert und althergebrachte

Machtverhältnisse im schwarzen Spiegel, der historisch gesehen als Inkarnation des Kolonialismus gilt, umkehrt. Damit spricht die Ausstellung nicht nur zuvor Anteilslosen (Kolonisierten) ihren Anteil an der Institution Museum zu, sondern überschreitet durch die Prominenz marginalisierter kultureller Positionen etablierte und vermeintlich festgelegte museale Grenzen. Im julius'schen Sinne befreit sie zudem von oftmals nicht hinterfragten westlich-imperialistischen Vorurteilen der Darstellung Kolonisierter als nicht-entwickelte passive Empfänger europäischer Kultur bzw. westlichen Fortschritts und als Teil der Natur, die sowohl die eurozentristische Definition von Kunst- und naturhistorischen Museen als auch die westliche Unterscheidung zwischen Kunst- und natürlichen Gegenständen geprägt hat

Chantal Mouffes Theorie zufolge, die ***Antagonismus und Gegenhegemonie*** als künstlerische Strategien gesellschaftspolitischer Transformation nennt, bildet Laschs Ausstellung eine museale Gegenhegemonie und damit ein konstitutives Außen zum vorherrschenden hegemonialen Verständnis von Kunstmuseen, welche bestimmte Themen als weniger bedeutsam betrachten und deren Aussparung alternativlos und konsensuell hinnehmen. Indem *Black Mirror* die Unvollständigkeit internalisierten europäischen Wissens und die Willkür ins Zentrum gesetzter Ausstellungsgegenstände vor Augen führt, lädt die Ausstellung in einem gegenhegemonialen Antagonismus (Widerstreit) dazu ein, den vermeintlichen Konsens des althergebrachten eurozentristischen Museumsbildes zu hinterfragen und zu unterwandern, um die Geschichte des Museums als westliche Institution und Teil der europäischen Identitätsbildung zu dekolonialisieren.

Die Des- und Reartikulation des Verhältnisses zwischen Kolonisierten und Kolonisierenden sowie des Selbst- und Fremdbildes der Imperialmächte basiert dabei auf Laschs Einsicht ihres kontingenten Gewachsenseins durch die jahrhundertelange Verbreitung westlicher Narrative, die unterentwickelte Kolonisierte stets in den Schatten der Eroberungen und Errungenschaften ihrer kolonisierenden Heilbringer stellten anstatt sie als eigenständige und gleichberechtigte Individuen mit eigener Geschichte und Kultur anzuerkennen. Aufgrund seiner Kontingenz kann dieses Verhältnis auch stets ein anderes sein; dies macht Lasch in seiner Ausstellung mehr als deutlich: Indem die Ausstellungsstücke der Kolonisierten durch ihre physische Präsenz zu Hauptakteuren erhoben und die altmeisterlichen Gemälde westlicher Kolonialmächte stattdessen im *Black Mirror* lediglich angedeutet werden, bewirkt Lasch eine Verzerrung, Umkehrung, Umdeutung, d.h. mit Mouffe eine Des- und reartikulation der vermeintlich festgesetzten Narrative, die das europäische Selbst- und Fremdbild über Jahrhunderte hinweg geprägt haben.

Weil im schwarzen Spiegel eine interkulturelle Reflexion alternativer Beziehungen zwischen

Rezipierenden, Kolonisierenden und Kolonisierten hergestellt und somit ein Dialog zwischen sozialen Akteur*innen untereinander sowie zwischen Individuen und außerkünstlerischer Welt impliziert wird, weist die Kunstinstallation nach Bourriaud eine ***relationale Ästhetik*** auf. Auch zur Hauptausstellung steht *Black Mirror* in einem subversiv-dialogischen Verhältnis, indem sie zwischen alter und neuer Museumsform, zwischen bestehender Hegemonie und Laschs Mikro-Utopie eines alternativen Museumsverständnisses verhandelt. Als Mikro-Utopie gilt *Black Mirror* deshalb, weil Lasch sich durch sie explizit auf Veränderungen innerhalb des Kontextes Museum als Institution bezieht. Indem er aus den Kellern und Archiven holt, was Museen nicht regelmäßig ausstellen und im schwarzen Spiegel die Konstellationen zwischen westlichen und nicht-westlichen Kulturgütern verändert, betrachtet er das Museum in Bourriauds Worten als Montage, die neu geordnet werden muss

Nach Marchart bedient sich Laschs Ausstellung schließlich ***Antizipation und Pre-Enactment*** als transformative Strategien: Indem der Künstler das politische Ideal eines alternativen Museumsbildes experimentell im Hier und Jetzt umsetzt und dadurch das, was ein Kunstmuseum in Zukunft möglicherweise sein könnte, vorwegnimmt, aktiviert er ein alternatives Museumskonzept und betreibt auf diese Weise präfigurative Politik. Ob Museen sich letztlich tatsächlich in diese Richtung entwickeln werden, kann dabei nicht geplant werden, sondern nur indirekt durch Einnehmen einer antagonistischen Gegenposition angestoßen werden.

3.2.2 Transformation umweltpolitischer Verhältnisse

3.2.2.1 Oliver Ressler, *Barricade Cultures of the Future* (2021)

> „If you care about the future of life on the planet, you have several possibilities to continue working as an artist, doing work in relation to and in collaboration with protagonists of progressive social movements. (…) Already now we see some artists taking on the responsibility of documenting actions and creating tools that can be used to spread the word and broaden anti-extraction activities." (Oliver Ressler)[223]

Der österreichische Künstler Oliver Ressler kritisiert die parasitäre Beziehung zwischen Kunst und Politik und damit den Umstand, dass sich Kunst häufig mit bestimmten politischen Themen auseinandersetzt, in die sie nicht explizit involviert ist. Im Gegenzug dazu engagiert sich der Künstler

223 We make Money not Art (2022): Flood Tide of Resistance. An interview with Oliver Ressler (https://we-make-money-not-art.com/flood-tide-of-resistance-an-interview-with-oliver-ressler/ vom 20.11.2022)

selbst direkt in sozialen Bewegungen. Seine multimedialen Arbeiten umfassen Installationen, Projekte im öffentlichen Raum und bisher 36 Filme, welche durch Kooperationen mit Aktivist*innen und Präsenz bei Vorbereitungen und Durchführung verschiedener weltweiter Proteste auf intensiver Recherche basieren und sich mit ökonomischen sowie demokratischen Fragen auseinandersetzen, die im Zusammenhang mit der Klimakrise stehen. Ein Fokus liegt dabei auf Formen des Widerstands und der Suche nach gesellschaftlichen Alternativen.[224] Resslers Arbeiten liegt ein archivarischer Charakter zugrunde: Seine Filme, die in Ausstellungen meist als Mehrkanal-Videoinstallationen präsentiert werden, dokumentieren das Engagement sozialer Bewegungen sowie deren Strukturen der Selbstorganisation und stellen einen „Speicher für Diskurse, Methoden und Geschichten (...) [dar, welcher] subalterne Subjektivitäten, Wahrheiten und Kämpfe legitimiert und das globale Ausmaß sozialer Bewegungen über politische und geografische Brüche hinweg verbildlicht."[225] Resslers Interesse gilt dabei nicht nur den Aktionen selbst, sondern den diesen vorausgehenden mindestens ebenso wichtigen, jedoch für Außenstehende im Verborgenen stattfindenden Prozessen kollektiven Diskutierens, Organisierens und der Entscheidungsfindung. Indem er hinter die Kulissen des Aktivismus blickt, gehen seine Recherchen „über eine oberflächliche Darstellung des performativen Charakters der Klimagerechtigkeitsgruppen als typisch theatralisches Merkmal hinaus."[226]

Der Film *Barricade Cultures of the Future* ist 2021 im Rahmen seines von 2019 bis 2023 andauernden Forschungsprojektes *Barricading the Ice Sheets* entstanden, in welchem Ressler die Klimagerechtigkeitsbewegung und ihr Verhältnis zur Kunst untersucht. Im Rahmen des Projektes realisiert der Künstler Filme, Fotoarbeiten, eine Konferenz, Publikationen und mehrere gleichnamige Einzelausstellungen, z.B. im Museum of Contemporary Art Zagreb, im Neuen Berliner Kunstverein sowie in der Tallinn Art Hall. Die künstlerische Produktion, die sowohl dokumentarisches als auch künstlerisches Material beinhaltet und dabei die Grenzen zwischen den beiden Genres verwischt, zeigt beispielhaft Mobilisierungen, Aktivitäten, Versammlungen sowie Arbeitstreffen der Klimabewegungen. Der Titel verweist „auf das Ausmaß des Notstands, mit dem die Bewegung für Klimagerechtigkeit konfrontiert ist, und auf den Umfang ihrer geplanten Aktivitäten."[227]

Anlässlich des Forschungsprojekts fand 2020 die gleichnamige Konferenz *Barricading the Ice Sheets* an

224 Vgl. Neva Lukic (2022): Climate breakdown affects all dimensions of life. Oliver Ressler in Conversation (http://blokmagazine.com/climate-breakdown-affects-all-dimensions-of-life-oliver-ressler-in-conversation/ vom 20.11.2022)

225 Marco Baravalle (2021): Oliver Ressler: Archivar des Kapitalozäns, S.1f (https://www.ressler.at/wp-content/uploads/2021/08/Camera-Austria_Barricading_handout.pdf vom 20.11.2022)

226 Ebd., S.1f

227 Oliver Ressler (2021-2023): Barricading the Ice Sheets (https://www.ressler.at/de/barricading_the_ice_sheets/ vom 20.11.2022)

der Projektforschungseinrichtung *Camera Austria* in Graz statt, zu der Ressler fünf international anerkannte, aktivistisch tätige Künstler*innen einlud. Aus diesem Zusammentreffen und Diskurs entstand schließlich der 38-minütige Film *Barricade Cultures of the Future* über die Rolle, die Kunst in der Bewegung für Klimagerechtigkeit spielen kann (**Abb. 5**).

Abb. 5: Oliver Ressler, *Barricade Cultures of the Future.* Die Künstler*innen und Aktivist*innen (v.l.n.r.) Aka Niviâna, Nnimmo Bassey, Steve Lyons, Marta Moreno Muñoz, Jay Jordan, Videostill[228]
Filmmaterial © Oliver Ressler

Die gefilmte Diskussionsrunde wechselt ab mit Ausschnitten aus öffentlichen Aktionen, die von Klimagerechtigkeitsbewegungen organisiert wurden, wie z.B. eine Performance von *Extinction Rebellion*-Aktivist*innen im Rahmen einer Klimaaktion in London, Aktionen von *Ende Gelände*, Proteste Indigener aus dem kanadischen Wet'suwet'en gegen den Bau einer Gaspipeline, eine Widerstandsversammlung gegen Shell und andere Ölkonzerne in Nigeria[229] sowie COP21-Demonstrant*innen in Paris, welche riesige aufblasbare, mit roter Linie bedruckte Silberblöcke in die Luft werfen, die vom Kollektiv *Tools for Action* als effektive und spielerische Barrikade entworfen wurden (**Abb. 6**).[230]

228 Vgl. Oliver Ressler (2021): Barricade Cultures of the Future (https://www.ressler.at/barricade_cultures_of_the_future/ vom 20.11.2022)
229 Vgl. ebd.
230 Vgl. Marco Baravalle (2021): Oliver Ressler: Archivar des Kapitalozäns, S.3 (https://www.ressler.at/wp-content/uploads/2021/08/Camera-Austria_Barricading_handout.pdf vom 20.11.2022)

Abb. 6: Oliver Ressler, *Barricade Cultures of the Future.* Silberblöcke von *Tools for Action* während einer Demonstration, Videostill[231]
Filmmaterial © Oliver Ressler

Überdies werden immer wieder Sequenzen von Tränengas-Einsätzen gezeigt. Bereits zu Beginn wird Tränengas als exemplarisches Symbol für den Klimazusammenbruch eingeführt:

> „Tear gas might blur our immediate view, but it brings into a sharp focus the interests on whose behalf state wages this kind of low-level chemical warfare, namely, those whose ecocidal profits are assured by its regular use. It also reminds us who are the designated targets of ecocide and repression."[232]

Nnimmo Bassey aus Nigeria, Jay Jordan aus UK, Steve Lyons aus den USA, Marta Moreno Muñoz aus Spanien und Aka Niviâna aus Grönland sind allesamt Künstler*innen und Klimaaktivist*innen, die sich in verschiedenen Bereichen und auf unterschiedliche Weise engagieren. In Resslers *Barricade Cultures of the Future* sprechen sie dialogisch über den Status der Kunst heute, die Beziehung zwischen Ästhetik und Politik sowie ihr eigenes Engagement in sozialen bzw. Klimagerechtigkeitsbewegungen. Dabei betonen sie die Wichtigkeit, „die künstliche Trennung zwischen Künstler*innen (als jenen, die ein Monopol auf Kreativität haben) und Aktivist*innen (als jenen, die ein Monopol auf soziale Veränderung haben) abzubauen, die Dringlichkeit, von indigenen Bewegungen zu lernen, (...) und [die Notwendigkeit], bei Diskussionen über gewaltfreie oder gewaltsame Strategien des Widerstands alle Voreingenommenheiten abzulegen. Sie sprechen auch über die Möglichkeit, außerhalb von

231 Vgl. Oliver Ressler (2021): Barricade Cultures of the Future (https://www.ressler.at/barricade_cultures_of_the_future/ vom 20.11.2022)

232 Oliver Ressler (2021): Barricade Cultures of the Future, 00:50-01:20 min (https://vimeo.com/496674247 vom 20.11.2022)

[neoliberal organisierten Kunst-]Institutionen zu arbeiten (...) und dabei gleichzeitig Kämpfe für radikale Demokratie in den institutionellen Raum hineinzubringen."[233]

Die Performance-Künstlerin Marta Moreno Muñoz, Aktivistin bei *Extinction Rebellion* in Spanien, versteht Kunst als Lebensform[234] mit dem Potenzial, Utopien zu schaffen[235]. Dies wird insbesondere dann möglich, wenn Kunst sich nicht in Institutionen, sondern im Zentrum politischer radikaler Transformation verortet.[236] Transformation wird durch zivilen Ungehorsam erreicht, aber auch, indem Aktivist*innen selbst die Veränderung leben, die sie fordern.[237] Muñoz betont jedoch, dass das Engagement von 3-4 Prozent der globalen Bevölkerung und eine daraus entstehende Massenbewegung für eine wirksame globale Konfrontation gegen das kapitalistisch-imperialistische System der Ausbeutung und Zerstörung notwendig sei.[238]

Jay Jordan von *The Laboratory of Insurrectionary Imagination* betrachtet Museen, Theater und andere kulturelle Einrichtungen in ihrer populären, zweckentfremdeten Form als elitäre Erfindungen, die es für soziale Anliegen und für die breite Allgemeinheit zurückzuerobern gilt.[239] Zugleich kritisiert Jordan das westliche, weiße Konzept einer Kunst, die von der Welt getrennt existiert und die daraus resultierenden Vorurteile gegenüber einer aktivistischen bzw. engagierten Kunst, die einen sozialen Wert außerhalb des Kunstfeldes hat.[240] Aktivistische Künstler*innen hingegen schaffen Kunst, die in beiden Sphären – Aktivismus und Kunstszene – funktionieren, indem z.B. einige Elemente daraus ausstellbar sind. Zudem weist Jordan auf die Notwendigkeit einer Vielfalt von Widerstandsformen und multiplen Strategien und Taktiken[241] hin, damit die bisher relativ schwach ausgestattete *toolbox* sozialer Widerstandsbewegungen durch die Kreativität von Künstler*innen, die diese Bewegungen als ihr Material begreifen, erweitert wird.[242] Außerdem betont Jordan die Wichtigkeit der Verbindung zivilen Ungehorsams gegen das bestehende System mit dem Schaffen alternativer Formen des Zusammenlebens.[243] Im Aufbau einer Kultur des Widerstandes sind nicht nur Personen auf den Barrikaden wichtig, sondern auch soziale, unterstützende und versorgende Tätigkeiten von

233 Vgl. Marco Baravalle (2021): Oliver Ressler: Archivar des Kapitalozäns, S.2f (https://www.ressler.at/wp-content/uploads/2021/08/Camera-Austria_Barricading_handout.pdf vom 20.11.2022)
234 Vgl. Oliver Ressler (2021): Barricade Cultures of the Future, 02:20 min (https://vimeo.com/496674247 vom 20.11.2022)
235 Vgl. ebd., 02:34 min
236 Vgl. ebd., 14:16 min
237 Vgl. ebd., 18:11 min
238 Vgl. ebd., 26:50 min
239 Vgl. ebd., 04:19 min
240 Vgl. ebd., 05:03 min
241 Vgl. ebd., 26:15 min
242 Vgl. ebd., 14:38 min
243 Vgl. ebd., 17:24 min

wesentlicher Bedeutung. Damit soziale Bewegungen nicht allgemein als kriminelle Organisationen eingestuft werden, gehören neben aggressiven Verstößen gegen Gesetze zu einer funktionierenden Kultur des Widerstandes außerdem gewaltfreie, friedliche Formen des Protestes.[244]

Nnimmo Bassey von der nigerianischen *Health of Mother Earth Foundation* ist der Ansicht, dass Kunst nicht um der Kunst willen existieren, sondern einen bestimmten Zweck erfüllen sollte.[245] Als Verbindung zwischen Herz und Verstand spielt Kunst für ihn eine grundlegende, mobilisierende Rolle in sozialen Bewegungen.[246] Er kritisiert die Gewalt der ausbeutenden, extrahierenden Konzerne gegenüber der Natur und die daraus resultierende Unverhältnismäßigkeit zu den meist gewaltfreien Widerstandsformen.[247]

Die Inuk-Dichterin Aka Niviâna wirft in ihrer Kunst Fragen auf, anstatt bloße Statements zu machen.[248] Als Aktivistin betont sie die Notwendigkeit einer unterstützenden Gemeinschaft, da eine umfassende gesellschaftliche Transformation individuell nicht zu meistern ist.[249] Sie befürwortet einen sozial-ökologischen *Mindshift*, der dabei hilft unsere Beziehung zur Natur zu überdenken und von Indigenen zu lernen, anstatt sie als von der Allgemeinheit separierte, naturverbundene Gemeinschaften zu betrachten.[250]

Steve Lyons, einer der Initiatoren des Wandermuseums *The Natural History Museum,* schlägt die Iteration, d.h. Wiederverwendung alter bzw. bereits bekannter und etablierter Symbole sozialer Bewegungen vor. Indem Künstler*innen und Aktivist*innen diese auf neue Weise mobilisieren, können sie narrative Veränderungen bewirken.[251] Des weiteren plädiert er für eine „emanzipatorische Propaganda-Kunst", die gezielt als Waffe von linken sozialen Bewegungen genutzt werden kann, um konkrete politische Veränderungen und eine alternative Welt zur kapitalistischen zu produzieren.[252] Er argumentiert, dass der Aufbau einer antiimperialistischen Bewegung innerhalb der Klimabewegung dazu beitragen könnte, Widerstände unterdrückter Menschen gezielter miteinzubeziehen.[253]

2021 fand Oliver Resslers erste eigens kuratierte Ausstellung *Overground Resistanc*e im Wiener Museumsquartier statt. Dort präsentierte er Arbeiten von Künstler*innen, die Teil der

244 Vgl. ebd., 28:20 min
245 Vgl. ebd., 02:43 min
246 Vgl. ebd., 09:05 min
247 Vgl. ebd., 30:27 min
248 Vgl. ebd., 03:23 min
249 Vgl. ebd., 18:32 min
250 Vgl. ebd., 24:30 min
251 Vgl. ebd., 07:06 min
252 Vgl. ebd., 33:23 min
253 Vgl. Oliver Ressler (2021): Barricade Cultures of the Future (https://www.ressler.at/barricade_cultures_of_the_future/ vom 20.11.2022)

Klimagerechtigkeitsbewegung sind, darunter auch Projekte der im Film interviewten Künstler*innen.[254]

Barricade Cultures of the Future: Strategien der Transformation

Im Sinne der bourriaud'schen ***relationalen Ästhetik*** arbeitet Ressler explizit mit sozialen Bewegungen zusammen. Dabei ist er selbst nicht vorwiegend als Aktivist tätig, sondern dokumentiert Umweltaktivismus und fungiert so als Archivar der globalen Klimagerechtigkeitsbewegung, ihrer unterschiedlichen Strategien, Organisationsformen, Diskurse und Errungenschaften. Indem er Mikro-Utopien wie erfolgreiche aktivistische Aktionen und alternative Lebensweisen, die den Gedanken von Klimagerechtigkeit in der Realität umsetzen und verankern, ausstellt und diese Nischenbereiche für eine größere Öffentlichkeit sichtbar und in ihrer Dringlichkeit nachvollziehbar macht, unterstützt und stärkt er sozial-ökologische Bewegungen und macht sie und die 'globalen Zusammenhänge, in die sie involviert sind, in der Gesellschaft präsenter.

Vor allem erforscht Ressler Formen des Widerstands und die Suche nach gesellschaftlichen Alternativen. D.h. ihn interessiert die von Chantal Mouffe formulierte Des- und Reartikulation bestehender Hegemonien, wobei Widerstand zunächst als konstitutives Außen antagonistisch auf die kontingent gewachsene, kapitalistisch-extraktivistische Hegemonie einwirkt mit dem Ziel, gesellschaftliche Alternativen als Gegenhegemonie zu realisieren. Dem liegt die Einsicht zugrunde, dass das politische System auch immer ein anderes sein könnte. Demzufolge wenden Ressler und die von ihm untersuchten Klimabewegungen die von Mouffe beschriebenen Strategien ***Antagonismus und Gegenhegemonie*** an, um das Missverhältnis zwischen der kapitalistischen Gesellschaft und ihren natürlichen Grundlagen aufzuzeigen und zu verändern.

Politischer Widerstand, der ebenso eine Strategie transgressiver Kunst im Sinne von Anthony Julius darstellt, zeigt sich dabei auch in radikaleren Formen wie insbesondere in Akten zivilen Ungehorsams, der über legale Protestformen hinausgeht und sogar Inhaftierungen in Kauf nimmt. In einer solchen Verbindung von regelwidrigen Aktivismus-Formen mit Kunst liegt Resslers Nähe zu transformativen künstlerisch(-aktivistischen) Strategien wie ***Grenzauslotung und -überschreitung***, auch wenn er sie durch seine dokumentierende und archivierende Tätigkeit nicht zwingend selbst ausführt. Vielmehr hinterfragt er die vermeintlichen Grenzen der momentanen Klimapolitik durch das Aufzeigen

254 Vgl. Oliver Ressler (2021): Overground Resistance (https://www.mqw.at/en/institutions/q21/frei-raum-q21-exhibition-space/overground-resistance vom 20.11.2022)

alternativer Sichtweisen gegenüber dem Klimanotstand, der radikalere Handlungsweisen impliziert, die Komfortzone von marktorientierter Politik und Wohlstandsgesellschaft überschreitet und deren Möglichkeitssinn erweitert.

Wie Ressler versteht auch die in seinem Film *Barricade Cultures of the Future* interviewte Performance-Künstlerin Marta Moreno Muñoz Kunst als bourriaud'sche relationale Praxis des täglichen Lebens mit dem Potenzial, Utopien zu schaffen, was insbesondere dann gelingt, wenn Kunst sich von neoliberal organisierten Institutionen löst. Da es Muñoz um das Schaffen konkreter Veränderungen des Verhältnisses zwischen Gesellschaft bzw. politischem System und nichtmenschlicher Umwelt sowie benachteiligten Bevölkerungsgruppen und damit um das Erproben alternativer, klimagerechter Lebensmodelle geht, die eine alternative Welt zur kapitalistischen produzieren, verweist sie dabei indirekt auf Mikro-Utopien, wie sie in Bourriauds Theorie von sozial engagierten Kunstpraxen in der heutigen komplexen, globalisierten Welt angestrebt werden. Dabei fordert Muñoz Aktivist*innen dazu auf, die künftig angestrebten mikro-utopischen Veränderungen bereits in der Gegenwart zu leben und dadurch präfigurative Politik zu betreiben, welche Marchart zufolge in Relation zum Aktivismus steht und die zukünftige Gesellschaft im Hier und Jetzt zum Leben erweckt. Ob extraktivistische Aktivitäten durch derartige experimentelle Pre-Enactments letztlich tatsächlich gestoppt werden können, kann dabei nicht geplant werden.

Wie Oliver Marchart und Ressler selbst kritisieren auch die ebenso in *Barricade Cultures of the Future* zu Wort kommenden Künstler*innen Jay Jordan und Nnimmo Bassey das Konzept einer um ihrer selbst willen existierenden Kunst, die angeblich durch ihre Kraft der Verfremdung und Uneindeutigkeit besticht und Vorurteile gegenüber einer aktivistischen, sozial engagierten Kunst nach sich zieht, die in den Theorien von Rancière und Julius deutlich werden. Folglich bezeichnet Jordan westliche kulturelle Einrichtungen in ihrer populären, hegemonialen Form als elitäre Erfindungen und fordert eine Rückeroberung dieser für soziale Anliegen der Allgemeinheit im Sinne einer mouffe'schen Gegenhegemonie zur weltfremden Kunst im Elfenbeintum. Indem Jordan die Ausübung zivilen Ungehorsams gegen das bestehende System mit dem Schaffen alternativer Gemeinschaftsformen zusammen denkt, beruft Jordan sich auf Mouffes Des- und Reartikulation als wichtiges Zusammenspiel zweier Faktoren zur Veränderung des Bestehenden.

Die Inuk-Dichterin Aka Niviâna wirft in ihrer Kunst Fragen auf, anstatt bloße Statements zu machen und spielt auf diese Weise Rancières emanzipiertem Zuschauer in die Hände, der Vorgegebenes verabscheut und hingegen von freien, selbstbestimmten Interpretationsmöglichkeiten angezogen wird. Niviâna spricht von der Notwendigkeit des Arbeitens im Kollektiv um umfassende

gesellschaftliche Transformation zu erreichen und beruft sich damit auf Oliver Marcharts Beobachtungen aktivistischer Kunstpraxen, die das althergebrachte Konzept des genial-individuellen Kunstschaffens sowie traditionelle Kunstinstitutionen hinter sich lassen und stattdessen als Kollektive den öffentlichen Raum kuratieren.

Steve Lyons plädiert schließlich für die Wiederverwendung und neuartige Mobilisierung bereits etablierter Symbole sozialer Bewegungen, um dadurch innerhalb altbekannter Erzählungen und Metaphern narrative Veränderungen bewirken. Denn indem Etabliertem, vermeintlich Festgesetztem eine neue Bedeutung zugewiesen wird, kommt es nach Rancière zu einer Neuaufteilung des Sinnlichen. Zudem hält er eine antiimperialistische Strömung innerhalb der Klimabewegung für sinnvoll, die nach Julius aus der Komfortzone lockt, Vorurteile und Denkmuster untergräbt und dadurch gezielter Widerstände unterdrückter, marginalisierter Menschen im Sinne eines rancièr'schen Anteil der Anteilslosen in soziale Bewegungen miteinbezieht

Da allen in *Barricade Cultures of the Future* vorkommenden Künstler*innen-Aktivist*innen ein tiefes Bewusstsein gemeinsam ist, dass kontingente Systeme verändert werden können und es ihnen insofern wichtiger ist, mit im öffentlichen Raum stattfindenden politischen Praktiken verbunden zu sein als mit Kunstinstitutionen, können ihre Kunstpraxen der von Machart erwähnten *Public Art* zugeschrieben werden. Dabei erfüllt das Kunstschaffen aller die von Marchart formulierten Voraussetzungen politischer Kunst: Kollektivität, Organisation bzw. Strategie und vor allem Antagonismus. Im marchart'schen Sinn stellt ihre Forderung nach Klimagerechtigkeit eine Gegenposition dar, mit welcher sie nach Mouffe als konstitutives Außen in antagonistischer Weise auf den Status Quo einwirken und seine vermeintlich alternativlose Gültigkeit herausfordern. Durch künstlerisch-aktivistisches Sichtbarmachen solcher antagonistischer Positionen kuratieren sie den öffentlichen Raum im Sinne einer *exposition* und verwandeln ihn in einen Ort der Auseinandersetzung, der die Unterbrechung hegemonial regulierter Prozesse und Hierarchien ermöglicht. Durch das Austragen von Konflikten mit der kapitalistisch-extraktivistischen Hegemonie wird die öffentliche Sphäre schließlich neu konstruiert.

Abschließend ist zu zusammenzufassen, dass Resslers Film *Barricade Cultures of the Future* zwar nicht selbst als marchart'sches Pre-Enactment zu bewerten ist. Jedoch dokumentiert er fünf kunstschaffende Aktivist*innen, die sich transformativer Strategien wie ***Antizipation und Pre-Enactment*** bedienen, um durch Verbindung von Kunst und Aktivismus in Zukunft alternative Mensch-Umwelt-Verhältnisse zu erzielen, und erhöht auf diese Weise Präsenz und Sichtbarkeit antizipativer künstlerischer Ansätze.

Die Ausführungen haben gezeigt, inwiefern die interviewten Künstler*innen den polizeilichen Konsens bzw. das repräsentative Regime des kapitalistischen, extraktivistischen Systems auf unterschiedliche Weise infrage stellen.

Durch die Darlegung von unterschiedlichen auf Dissens basierenden künstlerisch-aktivistischen Ansätzen, die das Politische als sinnlich erfahrbarer Raum verändern und erweitern, und die Ausstellung dieser in Konstellation zu weiteren Videoarbeiten, die im bourriaud'schen Sinne Formationen einer aktivistischen Welt bilden und als Archive von Klimagerechtigkeitsbewegungen fungieren, trägt Ressler bei Rezipierenden schließlich Rancières Theorie zufolge in indirekter Weise zu einer ***Neuaufteilung des Sinnlichen*** bei.

3.2.2.2 Joan Jonas, *Reanimation* (2010/2012/2013)

> „*Reanimation* begann mit Halldór Laxness' Roman *Under the Glacier* von 1968 und vertiefte mein Interesse an Island. Das Werk (...) bedeutete eine Wende hin zu einem verstärkten ökologischen Bewusstein."[255] (Joan Jonas)

Die US-amerikanische Performance- und Videokünstlerin Joan Jonas ist Pionierin dieser Medien, deren Grenzen sie verschoben und damit Generationen von Künstler*innen beeinflusst hat. Ihre multimedialen Arbeiten beschäftigten sich zunächst mit der sozialen Funktion von Narration und Ritus für Gemeinschaften sowie medial vermittelten geschlechtlichen Zuschreibungen. In den 2000er Jahren hat Jonas begonnen, sich vermehrt mit ökologischen Fragen der Mensch-Natur-Beziehung und des Klimawandels auseinanderzusetzen. Die multimediale 4-Kanal-Videoinstallation *Reanimation* bildet das Zentrum ihrer aktuellen Einzelausstellung im Haus der Kunst München, die dort von September 2022 bis Februar 2023 zu sehen ist und die 2012 auf der *documenta 13* in Kassel uraufgeführt wurde (Abb. 6).[256]

> „Die aus vier [in einem Rechteck zueinander stehenden, mit Sound untermalten] Videoprojektionen, einer Kristallskulptur, zwei Videoskulpturen, 18 [Tusche- und Kreide-]Zeichnungen auf Papier und drei Zeichnungen an der Wand bestehende Installation ist aus einem gleichnamigen Vortrag (2010) hervorgegangen."[257]

255 Haus der Kunst (2022): Joan Jonas. Reanimation 2010/2012/2013, Ausstellungstext
256 Vgl. Haus der Kunst (2022): Joan Jonas (https://www.hausderkunst.de/ausstellungen/joan-jonas vom 12.12.2022)
257 Haus der Kunst (2022): Joan Jonas. Reanimation 2010/2012/2013, Ausstellungstext

Abb. 7: Joan Jonas, *Reanimation.* Installationsansicht im Haus der Kunst, München, Deutschland[258]
Fotografie © Haus der Kunst, München. Courtesy of the Artist

Sowohl *Reanimation* als auch zahlreiche weitere ihrer Installationen sind raumgreifend und beziehen unterschiedliche Medien wie Video, Performance, Zeichnung, Objekt, Sound und Text mit ein. Durch eine umfassende, tiefe Auseinandersetzung mit ihrer Umgebung und vielfältige Modi der Fokussierung auf bestimmte Aspekte daraus ermöglicht Jonas Besucher*innen ein poetisch-synästhetisches, beinahe psychedelisches Einfühlen, Wahrnehmen und Erleben derselben. Indem die Künstlerin sich durch multimediale Transkription die Gegenstände und Ökosysteme ihres Interesses – in *Reanimation* sind dies isländische Gletscherlandschaften – aneignet und in sie eintaucht im Versuch, mit ihnen zu verschmelzen, macht sie dieses Gefühl des Einswerdens mit der natürlichen Umgebung auch für Rezipierende erfahrbar. Ausgangspunkt ihrer Auseinandersetzungen sind dabei meist literarische Vorlagen, sowohl naturwissenschaftliche als auch prosaische, doch vor allem Mythen, die sie in ihren Arbeiten neu schafft und in Korrelation zu aktuellen gesellschaftlichen Entwicklungen stellt. So wird die Rauminstallation *Reanimation* ebenso durch einen mehrseitigen Text begleitet, der sowohl Zitate aus dem für das Werk wegweisenden Roman *Under the Glacier* des isländischen Schriftstellers und Nobelpreisträgers Halldór Laxness als auch Aufzeichnungen von Jonas selbst, die im Zuge ihrer Beschäftigung mit isländischen Gletscherlandschaften entstanden, beinhaltet. Für die Künstlerin besonders wichtige Sätze daraus werden von ihr in einer der Videoskulpturen vorgetragen, einige von ihnen erscheinen zudem in schriftlicher Form in einer der vier Videoprojektionen:

> Time is the one thing we can all agree to call Supernatural. It is at least neither energy not matter; not dimension, either, let alone function; and yet it is the beginning and the end of the creation in the world."[259] (Halldór Laxness, *Under the Glacier*)

258 Vgl. Haus der Kunst (2022): Ausstellungsführung durch „Joan Jonas" (https://www.hausderkunst.de/veranstaltungen/joan-jonas vom 20.12.2022)

259 Haus der Kunst: Joan Jonas; zitiert aus: Halldór Laxness (2005[1968]): Under the Glacier. New York: Knopf

In derselben Projektion sind Landschafts- und Schneewetteraufnahmen aus Island wie verschneite Gebirge, nächtliche Schneestürme, Flüsse, treibende Eisschollen schmelzender Gletscher zu sehen, sowie Szenen von Ziegen in einem überfüllt wirkenden Stall und Aufzeichnungen von Schatten und Hand der Künstlerin, während sie mit einer schwarzen, tuscheartigen Flüssigkeit in einer Dripping-Technik schnelle Zeichnungen dieser Ziegen in den weißen Schnee tropft.
Die gegenüberliegende Projektion zeigt ebenfalls verschneite Gebirgslandschaften, die von der Straße aus im langsamen Vorbeifahren gefilmt wurden.

Abb. 8: Joan Jonas, *Reanimation.* Detail: Kristallskulptur wirft Schatten auf Videoprojektion
Installationsansicht im Haus der Kunst, München, Deutschland[260]
Fotografie © Thomas Müller. Courtesy of the Artist and Gavin Brown's enterprise

Während die beiden Videos im Breitbildformat, die die Flanken des Rechtecks bilden, sich auf intensive Weise mit den gefilmten Landschaften beschäftigen, arbeitet die Künstlerin in den beiden stirnseitigen, schmaleren Videos mit dem Material Eis selbst. Die Kristallskulptur, die Jonas vor einem dieser beiden Videoprojektionen aufgestellt hat, wirft ihren Schatten auf dieselbe (**Abb. 8**). Auf diese Weise verschmilzt der analog geworfene, schwarze Schatten der Skulptur mit dem digital projizierten

Doubleday Publishing Group

260 Vgl. Alexandra Matzner (2022): Joan Jonas. Multimediakünstlerin aus New York. 50 Jahre Nachdenken über Weiblichkeit, Mythos und Raum (https://artinwords.de/joan-jonas-multimediakuenstlerin-aus-new-york/ vom 20.12.2022)

Inhalt des Videos, der aus einer Top-Down-Perspektive die Hände der Künstlerin zeigt, während sie schwarze Tusche auf eine weiße Fläche schüttet und anschließend diese mithilfe von Eiswürfeln immer mehr darauf verteilt, bis diese fast schwarz ist. Das auf die Kristallskulptur gerichtete Rücklicht projiziert zudem zahlreiche, aus den Prismen der aufgehängten Kristalle entstehende Regenbogenfarben auf das Video und weit in den abgedunkelten Ausstellungsraum hinein.

Auf der gegenüber platzierten Projektionsfläche wird eine Aufnahme ebendieser Szenerie aus der Installation selbst gezeigt: Joan filmte ihre Skulptur aus aufgehängten geschliffenen Kristallen, deren Durchsichtigkeit und Zerbrechlichkeit an Eis erinnert sowie das faszinierende Spiel ihres Schattens, der eine Symbiose mit der schwarz glänzenden Flüssigkeit und den Eiswürfeln im Video eingeht.

Als Projektionsflächen aller vier Videos der Installation dient auf Holzrahmen gespanntes japanisches Papier. Die daraus entstehenden Halbwände erinnern an raumtrennende Elemente der traditionellen japanischen Architektur.[261]

Der Sound der Videos wurde nur teilweise beim Original belassen. Überwiegend wechselt er zwischen einer eigens für die Installation entwickelten, ausdrucksstarken Klavierkomposition des US-amerikanischen Musikers Jason Moran und dem traditionellen Yoik-Gesang des samischen Sängers Ánde Somby.

Die Installation beinhaltet überdies 18 Zeichnungen, auf welchen neben Schneekristallen auch Bienen zu sehen sind. Letztere „verweisen auf eine weiter voranschreitende Bedrohung unserer Umwelt durch den Rückgang der Bienenpopulation."[262] Sowohl in den analogen Zeichnungen auf Papier und Wänden als auch in den gefilmten experimentellen Tuschezeichnungen mit und auf den Materialien Eis und Schnee setzt *Reanimation* auf vielfache Weise den Akt des Zeichnens in Beziehung zu dem Naturphänomen der irischen Gletscherlandschaften. Die Künstlerin verwendet „indigene, hochtechnologische und experimentelle Methoden, um die Widersprüchlichkeit der natürlichen Welt in menschliche Begriffe zu übersetzen (...). [Gleichzeitig verweist] das Werk (...) auf die existenzielle Bedrohung, die die ökologische Krise für die Vielfalt und Zeitlosigkeit der Natur darstellt."[263]

Reanimation kann somit als Versuch einer ganzheitlichen Auseinandersetzung mit Ökosystemen interpretiert werden, in welcher Jonas den Grenzen der wissenschaftlichen Untersuchung von Naturphänomenen, deren Ablauf, Entwicklung und Veränderung den zeitlichen Rahmen eines Menschenlebens sprengen, und dem Potenzial von Folklore und Mystik als alternative Formen des Wissens nachspürt.

261 Vgl. Haus der Kunst (2022): Joan Jonas. Juniper Tree (1976/1994), Ausstellungstext
262 Haus der Kunst (2022): Joan Jonas. Reanimation 2010/2012/2013, Ausstellungstext
263 Maja und Reuben Fowkes (2022): Art and Climate Change. London: Thames & Hudson, S. 105

Reanimation: Strategien der Transformation

Joan Jonas setzt in ihren Installationen verschiedenste Medien und Materialien miteinander in Bezug und nähert sich dabei einer Thematik – in *Reanimation* isländischen Gletscherlandschaften – auf vielfältige Weise an. Dabei kommen julius'sche Elemente der Verfremdung zum Einsatz, z.B. der mit dem Video verschmelzende Schattenwurf der Kristallskulptur sowie das Abfilmen ihrer eigenen Installationen bzw. Performances sowie ihr erneutes Ausstellen als eigenständige Videoarbeiten, womit Jonas Rezipierende von den Normen des Sehens und damit von gewohnten Denkmustern befreit. Indem die Künstlerin vielfach Dinge auf neue Weise kombiniert, stellt sie in der Wahrnehmung von Betrachter*innen Verbindungen zwischen Elementen her, die bisher nicht gemeinsam gedacht bzw. in Abhängigkeit zueinander nachempfunden wurden. Die Künstlerin, die bereits in Epoche der Moderne künstlerisch aktiv war, erweiterte auf diese Weise die innerkünstlerischen Grenzen der Performance und Videokunst, deren Pionierin sie darstellt. Durch ihre tiefe, detaillierte Beschäftigung mit der außerkünstlerischen Umgebung bzw. Natur und ihre umfassende Betrachtungsweise, mit der sie komplexe ökologischen Zusammenhänge sichtbar macht, erweitert sie in ihrem Schaffen der letzten Jahrzehnte zunehmend außerkünstlerische Grenzen. So bringt sie in *Reanimation* z.B. den Rückgang der Bienenpopulation in Zusammenhang mit der Gletscherschmelze und zeigt damit beide als Auswirkungen derselben ökologischen Krise, die eine existenzielle Bedrohung für die Vielfalt und Zeitlosigkeit der Natur darstellt. Auch wenn *Reanimation* weder als Tabubruch noch politischer Widerstand gelten kann, weckt sie nach Anthony Julius dennoch die Idee eines alternativen Mensch-Natur-Verhältnisses und überschreitet damit die Grenzen des bisher Möglichen. Folglich kommen die transformativen Strategien ***Grenzauslotung und -überschreitung*** aus Anthony Julius' Theorie sowohl inner- als auch außerkünstlerisch zur Anwendung.

Ihre intensive Beschäftigung mit Mythen, die meist den Ausgangspunkt ihres Schaffens bilden und die sie in ihren Arbeiten in neue Kontexte stellt, verleiht diesen zudem eine starke fiktionale Komponente. Mythen existieren einerseits unabhängig von den Geschehnissen der äußeren Realität, andererseits stellen sie wiederum parabelhaft durch Metaphern bzw. Symbole direkte Bezüge dazu her. So auch die Installationen von Jonas, die sich von Mythen inspirieren lassen: Sie entführen in psychedelische Traumwelten und lassen abtauchen, tun dies aber stets ohne die Verbindung zur realen Welt zu verlieren, da Jonas fiktionale Geschichten stets mit Ereignissen aus der gegenwärtigen Realität verbindet bzw. in Korrelation zu aktuellen gesellschaftlichen Entwicklungen setzt. Indem sie Altbekanntem neue Bedeutungsebenen zuweist und Ökosysteme auf neue, tiefsinnige Weise

zugänglich macht, stellt sie wiederum neue Bezüge zwischen verschiedenen Aufteilungen des Sinnlichen her. Mit Rancières Theorie der Fiktion gesprochen, greift die Künstlerin reale Dinge auf und stellt sie in neue Kontexte. Durch Veränderung der Konstellationen zwischen Rezipierenden und dargestellten Naturphänomenen ermöglicht sie ihnen eine neue ganzheitliche Erfahrungen dieser.
Indem sie ihnen die Erfahrung von Einheit und Zugehörigkeit zu Naturphänomenen offenbart und dadurch Raum und Zeit neu aufteilt, eröffnet Jonas Rezipierenden bisher nicht erkannte Bedeutungszusammenhänge und erweitert ihre Wahrnehmung im Sinne einer ranciere'schen ***Neuaufteilung des Sinnlichen***. Der Dissens, der durch das Aufeinandertreffen dieser neuen Aufteilung des Sinnlichen einer ganzheitlichen Wahrnehmung und der bisherigen repräsentativen Ordnung entfremdeter, distanzierter Mensch-Natur-Beziehungen, wie sie in der westlich-technologisierten Welt zunehmender Konsens ist, entsteht, ermöglicht durch das Einnehmen einer neuen Perspektiven neue, mit dieser im Widerspruch stehende Erkenntnisse. Dennoch handelt es sich hier nicht um einen Dissens im Sinne eines antagonistischen Widerstreits.
Mit Chantal Mouffes Worten könnte man sagen, dass es Jonas gelingt eine Gegenhegemonie zu erschaffen, wobei sie den hegemonialen Konsens nicht konfrontiert, sondern transzendiert, d.h. Rezipierende von ihm entrückt, wodurch sie ihr Verhältnis zur Natur auf neue Art zu betrachten und wahrzunehmen lernen. Während ihrer ganzheitlichen Auseinandersetzung bringt sie in *Reanimation* z.B. den Akt des Zeichnens immer wieder in Beziehung zu dem Naturphänomen der irischen Gletscherlandschaften. Durch emotional-affektive Annäherung und Auseinandersetzung mit Ökosystemen hinterfragt sie die Grenzen der vernunftbasierten wissenschaftlichen Untersuchung von Naturphänomenen, deren Ablauf, Entwicklung und Veränderung den zeitlichen Rahmen eines Menschenlebens sprengen und verweist im Sinne einer mouffe'schen Gegenhegemonie stattdessen auf das Potenzial von Folklore und Mystik als alternative Formen des Wissens. Durch ihr poetisch-synästhetisches, beinahe psychedelisches Einfühlen, Wahrnehmen und Erleben desartikuliert sie nach Mouffe eine rein rationalistische Zugangsweise bzw. ein rein vernunftbasiertes Verhältnis des Menschen zur Natur, welches sie allzu oft auf ihre bloßen Qualitäten als Ressource reduziert. Indem sie hingegen das Gefühl des Einswerdens mit der natürlichen Umgebung auch für Rezipierende erfahrbar macht, reartikuliert sie das Verhältnis zwischen Mensch und Umwelt anschließend auf affektive Weise. Unter Aussparung jeglicher Formen von Dissens und Antagonismus im Sinn eines Widerstreits und diametralen, radikalen Gegensatzes fokussiert Jonas sich hingegen auf die Utopie der Verschmelzung von Mensch und Naturlandschaft, wobei sie die Ganzheitlichkeit sowie Einheit von Mensch und Umwelt erfahrbar macht. Die Reartikuation vollzieht sich somit in der Gegenhegemonie

alternativer menschlicher Identitäten, die ihren oftmals verloren gegangenen Bezug zu Umwelt und Natur wieder stärker wahrnehmen – sie begreifen sich als Teil ihrer Umwelt. Die Ausführungen machen somit deutlich, dass sich Jonas zwar nicht der von Mouffe formulierten transformativen Strategie des Antagonismus bedient, die sowohl sie als auch Marchart als Grundvoraussetzung politischer Kunst bezeichnen, aber erstaunlicherweise dennoch eine ***Gegenhegemonie*** kreiert.

Auf Grundlage von Marcharts Theorie antizipieren Jonas' Installationen ein alternatives Mensch-Natur Verhältnis, das sie für die Zukunft imaginieren, in der Gegenwart. Obgleich sie sich von Antagonismus abwenden, gelingt es ihnen auf seltsame Weise ohne Einnehmen einer oppositionellen Gegenposition, ohne Antizipation eines zukünftigen Konfliktes, sondern allein durch Aktivierung alternativer gegenwartsbezogener Geschichten eines neuen, auf tiefem Verständnis der Einheit basierenden Verhältnisses des Menschen zur Natur, zumindest in Ansätzen, präfigurative Politik zu betreiben. Folglich lassen sich die von Marchart formulierten transformativen Strategien ***Antizipation und Pre-Enactment*** zumindest in ihren Grundzügen wiederfinden. Und obwohl Jonas' Installationen nicht als marchart'sche *Public Art* gelten, die sich allein in der Öffentlichkeit entfaltet, entstehen sie dennoch aus einem starken sozialen und vor allem ökologischen Anliegen heraus und verstärken durch Einbezug von Performances ihre direkten Bezüge zur Öffentlichkeit.

Nach Nicolas Bourriaud begreift Jonas die Realität schließlich als Montage, die sie nicht nur in ihren derzeitigen Bestandteilen neu ordnet, sondern ihr weitere Ebenen hinzufügt. Die Erlebnisse und ästhetischen Erfahrungen, die Jonas in ihren multimedial-synästhetischen Installationen kreiert, sind dabei schwer in Worte zufassen, da sie anstatt der Ratio eher Emotionen und Affekte ansprechen und die Wahrnehmung von sich selbst und der Natur sowie von sich selbst als Teil der Natur verfeinern. Dadurch stellt Jonas neue Beziehungen zwischen Betrachter*in, gegenwärtiger außerkünstlerischer Realität und altbekannten Narrativen (Mythen) her. Auf Grundlage bourriaud'scher Kriterien fungieren ihre Installationen somit als hybride Formationen und erhalten Züge einer ***relationalen Ästhetik***, auch wenn sie nicht per se als bourriaud'sche soziale Praxen im Sinne von Akteuren des gesellschaftlichen Lebens wirksam werden, sondern erst durch ihre Verknüpfung mit dem Medium Performance ihre relationalen Komponenten erweitern.

Zudem stellen sie keine explizit politisch intervenierende Kunst dar, die von Rancière und Julius abgelehnt wird.

3.2.3 Transformation von Mensch-Tier-Verhältnissen

3.2.3.1 Tuan Andrew Nguyen, *Empty Forest* (2017)

> „I think it's a very complex relationship that we have [to animals] – it's troubling, it's sometimes ironic, it's paradoxical. (...) I think it's gone to a point where we don't even realize how we kind of consume these animal forms (...). We have animals everywhere but we don't really see them (...), we don't see our kind of relationship to them."[264] (Tuan Andrew Nguyen)

Der vietnamesische Künstler Tuan Andrew Nguyen erforscht in seinen Arbeiten die Macht der Erzählung durch Video und Skulptur. Seine Projekte basieren auf umfangreichen Recherchen und Engagement in der Gemeinschaft.[265]

2017 präsentierte das Factory Contemporary Arts Centre in Ho Chi Minh City, Vietnam, seine Einzelausstellung *Empty Forest.*[266] Die Ausstellung präsentierte Arbeiten in den Medien Video, Fotografie und Skulptur, die die komplexen Beziehungen zwischen Mythologie, Anbetung, dem Aussterben von Tieren, menschlichem Konsum und politischem Protest[267] und damit einhergehend die Auswirkungen der traditionellen Medizin in Vietnam und China[268] auf das Schicksal verschiedener Tierarten erforschen: In einer Ecke der Galerie ist eine Nachbildung des Kopfes des letzten Java-Nashorns ohne Horn auf einem Sockel platziert. Im ersten Stock demonstrieren Schuppentiere[269] aus

---

264 Art Asia Pacific Magazine (2018): Interview mit Tuan Andrew Nguyen, 06:29 min (https://vimeo.com/284354713?embedded=true&source=vimeo_logo&owner=6061878 vom 04.11.2022)

265 Vgl. James Cohan (2022): Tuan Andrew Nguyen at the 2022 Berlin Biennale. Still Present! (https://www.jamescohan.com/public-exhibitions/tuan-andrew-nguyen-at-the-2022-berlin-bienniale view=slider vom 04.11.2022)

266 Vgl. Solo exhibition showcasing film, sculpture and photography by Tuấn Andrew Nguyễn on view in Vietnam (2022) (https://artdaily.cc/news/101383/Solo-exhibition-showcasing-film--sculpture-and-photography--by-Tu--7845-n-Andrew-Nguy--7877-n--on-view-in-Vietnam#.Y2FhcGmZNPZ vom 04.11.2022)

267 Vgl. Tuan Andrew Nguyen (2017): Empty Forest (https://www.tuanandrewnguyen.com/emptyforest vom 04.11.2022)

268 „In Vietnam gibt es den Glauben, dass der Verzehr von Nashornhorn Krebs und eine Reihe anderer Krankheiten heilen kann, was auf den jahrhundertelangen Einfluss der traditionellen chinesischen Medizin zurückzuführen ist. Nashörner sind in Vietnam vor kurzem ausgerottet worden. Über die Region hinaus hat dieser Glaube zu einer globalen Umweltkatastrophe in Bezug auf die Nashornpopulationen auf der ganzen Welt geführt(...). Auch eine andere Tierart, das Schuppentier, ist von der gleichen Misere betroffen. Da die Schuppen der Schuppentiere als Heilmittel für eine Vielzahl von Krankheiten gelten, führen illegale Wilderei und illegaler Handel mit Schuppentieren zur Ausrottung der Art in Südostasien, Indien und Westafrika." (vgl. ebd.)

269 Aufgrund der begrenzten Meinungsfreiheit und der eingeschränkten Bürgerrechte in Vietnam bedient sich Nguyen verschiedener Allegorien und thematischer Verschränkungen: Die demonstrierenden Schuppentiere fungieren einerseits Revolutionäre einer bedrohten Tierart, die sich gegen ihre menschlichen Ausbeuter erheben und verweisen andererseits symbolisch auf die großen Proteste in Vietnam 2016 angesichts des massenhaften Fischsterbens, ausgelöst durch die *Formosa Steel Company.*
(vgl. Art Asia Pacific magazine (2018): Interview mit Tuan Andrew Nguyen, 06:29 min (https://vimeo.com/284354713?embedded=true&source=vimeo_logo&owner=6061878 vom 04.11.2022))

Beton, indem sie Protestschilder aus gefälschten Tierfellen in der Hand halten[270] (**Abb. 9**).

Abb. 9: Tuan Andrew Nguyen, *Empty Forest.* Aus der Serie *The Peaceful Resistance Was Devoured With Beer And Snake Wine*
Installationsansicht im Factory Contemporary Arts Centre, Ho Chi Minh City, Vietnam
Fotografie © Cao Trí. Courtesy of the artist[271]

Das Horn des Nashorns, das Geweih des Hirsches, die Schuppen des Schuppentiers oder der Panzer der Schildkröte sind nur einige Beispiele tierischer Körperteile, welchen im spirituellen Glaubenssystem der beiden Länder besondere magische Eigenschaften zugesprochen werden und deren Verwendung in Medizin und und rituellen Opferhandlungen die Jagd auf diese Tierarten legitimiert. Obwohl es längst wissenschaftlicher Konsens ist, dass diese Tierteile keine übermenschlichen Kräfte verleihen bzw. unheilbaren Krankheiten heilen, sondern es sich um reine Placebos handelt, machen illegale Wilderer weiterhin Jagd auf die sterbenden Bestände dieser gefährdeten Tiere, weil sie mit dem Aberglauben der Patient*innen weiterhin große Summen verdienen können. *Empty Forest* taucht in den psychologischen und historischen Bereich dieser Übernatürlichkeit ein: Nguyens Skulpturen und bewegte Bilder zeigen die Ambivalenz zwischen Verehrung und Zerstörung des tierischen Lebens innerhalb dieser menschlichem Glaubensrituale und

270 Vgl. Cobo Social (2022): Tuan Andrew Nguyen – Animal States and the Tales of War (https://www.cobosocial.com/dossiers/tuan-andrew-nguyen-animal/ vom 04.11.2022)
271 Vgl. ebd.

damit zugleich die Widersprüchlichkeit dieses Glaubenssystems in seiner einst von gegenseitigem Respekt geprägten, heute jedoch zunehmend zerstörerischen Beziehung zur natürlichen Welt[272], die – wie im Fall des Java-Nashorns – zum Aussterben ganzer Tierarten führt.[273]

> „In der Ausstellung *Empty Forest* von Tuấn Andrew Nguyễn sind Käfige, Vitrinen, Gefäße, Museen und Zoos zu sehen, diese "Behälter" der bedrohten Tierwelt, aus denen die Stimmen und Körper der vom Aussterben bedrohten und ausgestorbenen Tiere durch Film, Skulptur und Fotografie Präsenz und Kraft erhalten."[274] (Zoe Butt, Kurator)

Nguyen stellt die vom Aussterben bedrohten und ausgestorbenen Tierarten in *Empty Forest* als hybride Mischwesen zwischen menschlichen und tierischen Körperteilen dar, getarnt durch Farn, der die Ausstellungshalle in eine Art Dschungel verwandelt.[275] Die Skulpturen fertigte er durch Eingriffe an gefundenen Objekten oder industriell hergestellten dekorativen Statuen an. Der Künstler arbeitete dabei mit Fabrikangestellten zusammen, um die entstehenden Formen durch Manipulation des Produktionsprozesses zu verändern. So stammen beispielsweise die zusätzlichen menschlichen Arme und Beine des Hirsches von einer Statue eines Flöte spielenden Hirtenjungen, der auf dem Rücken eines Wasserbüffels sitzt. Die daraus resultierende hybride Form spiegelt in Vietnam stark verbreitete populäre Mythologien wider, in denen halb menschliche, halb tierische Kreaturen vorkommen.[276]
Die Skulpturen und Objekte in der Ausstellung werden durch Nguyens Zwei-Kanal-Videoinstallation *My Ailing Beliefs Can Cure Your Wretched Desires* von 2017 ergänzt, die auf der diesjährigen Berlin Biennale 2022 zu sehen war und in der der Künstler erneut die Beziehungen zwischen der vietnamesischen Mythologie, der komplexen politischen Geschichte und dem einzigartigen Ökosystem Vietnams untersucht[277] (**Abb. 10**). Durch die Gegenüberstellung von Panoramaaufnahmen des vietnamesischen Dschungels mit konfrontativen Bildern von in Käfigen gefangenen Tieren, vom Aussterben bedrohter Tierarten, die für Rituale verwendet werden und Vieh, das für den Fleischkonsum geschlachtet wird[278], zeigt die Installation die komplexen Beziehungen zwischen

---

272 Vgl. Solo exhibition showcasing film, sculpture and photography by Tuấn Andrew Nguyễn on view in Vietnam (2022) (https://artdaily.cc/news/101383/Solo-exhibition-showcasing-film--sculpture-and-photography--by-Tu--7845-n-Andrew-Nguy--7877-n--on-view-in-Vietnam#.Y2FhcGmZNPZ vom 04.11.2022)

273 Art Asia Pacific magazine (2018): Interview mit Tuan Andrew Nguyen, 06:29 min (https://vimeo.com/284354713?embedded=true&source=vimeo_logo&owner=6061878 vom 04.11.2022)

274 Zoe Butt (2017): Forewords, in: Tuan Andrew Nguyen: Rung Hoang. Empty Forest. Ho Chi Minh: The Factory Contemporary Arts Centre, S.96

275 Vgl. ebd.

276 Vgl. Cobo Social (2022): Tuan Andrew Nguyen – Animal States and the Tales of War (https://www.cobosocial.com/dossiers/tuan-andrew-nguyen-animal/ vom 04.11.2022)

277 Vgl. Đỗ Tường Linh (2022): Berlin Biennale for Contemporary Art: Tuan Andrew Nguyen (https://12.berlinbiennale.de/artists/tuan-andrew-nguyen/ vom 04.11.2022)

278 Vgl. Jemima Webber (2018): Art Exhibition In Hong Kong Challenges Mankind's Complex Relationship With The Animal Kingdom (https://www.livekindly.com/vietnamese-artist-endangered-species/ vom 04.11.2022)

Mensch und Tier in Vietnam sowie die Dichotomie zwischen menschlichen Überzeugungen einerseits und menschlicher Gewalt gegenüber konsumierten Tierformen andererseits[279]; zwischen dem, was Menschen verehren, und dem, was sie zerstören.[280]

Abb. 10: Tuan Andrew Nguyen, *My Ailing Beliefs Can Cure Your Wretched Desires*, Videostills[281]
Filmmaterial © Tuan Andrew Nguyen

Das Filmmaterial aus Schlachthöfen, Naturkundemuseen und Wildnis wird durch einen fiktiven Dialog überlagert, das in fabelähnlicher Erzählform aus Sicht zweier Tiere durch den Film führt.[282] Es ist zum einen die Perspektive des wandernden Geistes des letzten Java-Nashorns, das 2010 im vietnamesischen Dschungel gewildert wurde, die eine komplexe Struktur von Erzählungen und Bildern heraufbeschwört, die bestimmte natur- und tiergefährdende vietnamesische Traditionen begründet und aufrechterhalten haben. Der historische Bogen wird gespannt vom chinesischen Kolonialismus mit dem Einzug der traditionellen chinesischen Medizin in Vietnam über den französischen Kolonialismus mit seiner Besessenheit von Trophäentötungen bis hin zum Vietnamkrieg.[283] Das Nashorn debattiert mit der letzten riesigen Weichschildkröte, die Mythologien zufolge im 15. Jahrhundert die chinesische Herrschaft in Vietnam beendet haben soll. In ihrem philosophischen Diskurs, der politische Zitate berühmter revolutionärer Persönlichkeiten wie Ho Chi

279 Vgl. Jeff Thomas (2019): 'Urgent Elements' focuses lens on eco-video from Southeast Asia (https://www.colorado.edu/asmagazine/2019/02/07/urgent-elements-focuses-lens-eco-video-southeast-asia vom 08.12.2022)

280 Vgl. Cobo Social (2022): Tuan Andrew Nguyen – Animal States and the Tales of War (https://www.cobosocial.com/dossiers/tuan-andrew-nguyen-animal/ vom 04.11.2022)

281 Vgl. James Cohan (2022): Tuan Andrew Nguyen at the 2022 Berlin Biennale. Still Present! (https://www.jamescohan.com/public-exhibitions/tuan-andrew-nguyen-at-the-2022-berlin-bienniale?view=slider vom 09.12.2022)

282 Vgl. Emily Watlington (2022): Forensics and Fables: the 12th Berlin Biennale (https://www.artnews.com/art-in-america/aia-reviews/review-12th-berlin-biennale-1234635331/ vom 04.11.2022)

283 Vgl. Đỗ Tường Linh (2022): Berlin Biennale for Contemporary Art: Tuan Andrew Nguyen (https://12.berlinbiennale.de/artists/tuan-andrew-nguyen/ vom 04.11.2022)

Minh, Emiliano Zapata und Fidel Castro enthält[284], begegnen sich zahlreiche Argumente und Gegenargumente: Während das Nashorn nach Rache sinnt und eine Revolution gegen die Menschen organisieren möchte, um seinem Tod zumindest dadurch einen Sinn zu verleihen, behauptet die Schildkröte, dass der Kampf gegen die Menschen bedeutet, wie sie zu sein, und plädiert hingegen für die Wiederherstellung einer friedlichen, respektvollen Mensch-Tier-Beziehung. Auf den Hinweis der Schildkröte, dass in Vietnam jede Woche die weltweit höchste Zahl an neuen Arten entdeckt wird, entgegnet das Nashorn, dass das Land gleichzeitig die höchste Aussterberate der Welt habe und verweist darauf, dass die "Entdeckung" eine anthropozentrische Sichtweise auf Wesen sei, die zuvor schon da waren.[285]

Das Werk wirft dringende Fragen auf, die für den vietnamesischen Kontext spezifisch sind, und plädiert gleichzeitig für eine dekoloniale Ökologie angesichts des drohenden Umweltkollapses.[286] Weil die Debatte zwischen Nashorn und Schildkröte eine moralische Situation aus mehreren Perspektiven beleuchtet, beschränkt sich Nguyens vielschichtige Arbeit nicht allein auf Kritik[287], sondern schlägt zudem einen alternativen Weg des Mensch-Tier-Verhältnisses vor. Nguyen möchte damit die Komplexität unserer Beziehung zur natürlichen Welt sowie die Möglichkeiten einer alternativen Beziehung zu Mythologie und Naturwelt zu erkunden.[288] Indem er eine komplexe Thematik aus verschiedenen Perspektiven zeigt, eröffnet der Künstler Rezipierenden den Raum für selbstbestimmte Reflexion und persönliche Schlussfolgerungen.[289]

284 Vgl. Cobo Social (2022): Tuan Andrew Nguyen – Animal States and the Tales of War (https://www.cobosocial.com/dossiers/tuan-andrew-nguyen-animal/ vom 04.11.2022)

285 Vgl. Emily Watlington (2022): Forensics and Fables: the 12th Berlin Biennale (https://www.artnews.com/art-in-america/aia-reviews/review-12th-berlin-biennale-1234635331/ vom 04.11.2022)

286 Vgl. Đỗ Tường Linh: Berlin Biennale for Contemporary Art: Tuan Andrew Nguyen (https://12.berlinbiennale.de/artists/tuan-andrew-nguyen/ vom 04.11.2022)

287 Vgl. Jemima Webber: Art Exhibition In Hong Kong Challenges Mankind's Complex Relationship With The Animal Kingdom (https://www.livekindly.com/vietnamese-artist-endangered-species/ vom 04.11.2022)

288 Vgl. Tuan Andrew Nguyen (2017): Empty Forest (https://www.tuanandrewnguyen.com/emptyforest vom 04.11.2022)

289 Vgl. Emily Watlington (2022): Forensics and Fables: the 12th Berlin Biennale (https://www.artnews.com/art-in-america/aia-reviews/review-12th-berlin-biennale-1234635331/ vom 04.11.2022)

Empty Forest: Strategien der Transformation

Obgleich Tiere in Vietnam überall präsent sind, werden sie von Menschen dort oftmals nicht als lebende Wesen gesehen und demzufolge nicht hinterfragt, wie sie behandelt werden. Tuan Andrew Nguyen setzt sich mit seiner Ausstellung *Empty Forest* zum Ziel, diese Ignoranz, die in Vietnam das repräsentative Regime darstellt, zu entlarven. Indem der Künstler in seiner Ausstellung Konstellationen verändert, Raum und Zeit neu aufteilt und den zuvor anteilslosen ausgebeuteten Tierarten eine Stimme verleiht, kreiert er Rancières Theorie zufolge Dissens zum polizeilichen Konsens medizinischen Aberglaubens. Dieser Dissens mit dem vorherrschenden Hegemonialen weist dem Wahrnehmbaren neue Bedeutungen zu, erweitert das Politische als sinnlichen erfahrbaren Raum und setzt auf diese Weise Erkenntnisprozesse frei, die zu einer ***Neuaufteilung des Sinnlichen*** führen.
Die aktuelle Mensch-Tier-Beziehung in Vietnam, die stark von den Auswirkungen traditioneller medizinischer Rituale geprägt ist und aufgrund der vermeintlich magischen Eigenschaften ihrer Körperteile selbst die Jagd auf bedrohte Tierarten legitimiert, begreift er im bourriaud'schen Sinne als Montage, die neu geordnet werden muss.
Indem er seine Skulpturen als Mischwesen mit sowohl menschlichen als auch tierischen Körperteilen anfertigt, spielt er mit der julius'schen Kraft der Verfremdung in der Kunst und verweist zudem auf die hybriden Kreaturen populärer vietnamesischer Mythologien. Des weiteren verbindet er dabei Realität und Fiktion und verändert dadurch laut Rancière Konstellationen und Bezüge zwischen bestehenden Aufteilungen des Sinnlichen, in welchen Menschen und Tiere als Spezies meist strikt voneinander getrennt gesehen werden.
Basierend auf Julius' Theorie rückt er zudem mit seinen Skulpturen vom Aussterben bedrohter sowie ausgestorbener Tierarten Marginalisiertes auf prominente Weise ins Zentrum der Aufmerksamkeit und setzt sie im Falle der demonstrierenden Schuppentiere, die auf symbolische Weise politischen Widerstand leisten, transgressiv in Szene.
In der Videoinstallation *My Ailing Beliefs Can Cure Your Wretched Desires* überschreitet Nguyen durch das unverfälschte Zeigen im Alltag verschleierter brutaler Umgangsweisen des Menschen mit Tieren, wie z.B. Schlachtszenen, die Komfortzone Rezipierender und bricht auf diese Weise gesellschaftliche Tabus. Die im Video zudem zu Wort kommende Schildkröte erweitert im julius'schen Sinne schließlich den Möglichkeitssinn, indem sie für eine gewaltfreie, friedliche Koexistenz zwischen Mensch und Tier plädieren. Die Ausführungen zeigen, dass die von Julius formulierten Strategien der ***Grenzauslotung und -überschreitung*** in Nguyens Ausstellung und Videoabeit auf vielfältige Weise zum Einsatz

kommen.

My Ailing Beliefs Can Cure Your Wretched Desires thematisiert zudem durch die Gegenüberstellung von Panoramaaufnahmen des vietnamesischen Dschungels mit konfrontativen Bildern menschlichen Verhaltens gegenüber Tieren die Ambivalenz zwischen Natur und Kultur und verweist damit einhergehend auf die Unvereinbarkeit zwischen menschlichen Überzeugungen und menschlicher Gewalt gegenüber konsumierten Tierformen; zwischen dem, was Menschen verehren, und dem, was sie zerstören. Dabei kommt in der Videoarbeit erneut die von Rancière beschriebene Strategie künstlerischer Transformation zum Einsatz, denn auch hier hinterfragt Nguyen den polizeilichen Konsens bzw. das repräsentative Regime der vietnamesischen Glaubenssysteme und deren fragwürdige Folgen, um Widersprüchlichkeiten in der bisherigen Aufteilung des Sinnlichen dieser Traditionen zu entlarven und eine ***Neuaufteilung des Sinnlichen*** zu bewirken.

Der fabelähnliche Dialog zwischen zwei ausgestorbenen Tierarten, der das Video begleitet, enthält ebenso wie Nguyens Skulpturen sowohl fiktionale als auch reale Elemente. Neben berühmten historischen Revolutionären geht es um eine Reihe historischer Ereignisse, durch welche sich bestimmte natur- und tiergefährdende vietnamesische Traditionen nach Mouffe kontingent entwickelt haben. Folgt man aufs Neue Rancière, so dient auch hier die Kombination von Fiktion und Realität dazu, neue Bezüge zwischen verschiedenen miteinander konkurrierenden Aufteilungen des Sinnlichen zu schaffen und deren Konstellationen zu verändern. Beruft man sich auf Julius, so bewirkt Nguyen durch die Verknüpfung von Mythen mit realen historischen Ereignissen ein Gefühl der Verfremdung vom Realen, die Rezipierenden eine neue Perspektive auf ihre Welt ermöglicht und sie auf diese Weise von ihren Normen und Vorurteilen befreit und damit den Möglichkeitssinn zugunsten einer alternativen Realität erweitert.

Nguyens künstlerisches Werk entspricht zwar nicht Nicolas Bourriauds Konzept einer relationalen Kunst im Sinne einer sozialen Praxis, die direkt in gesellschaftliche Zusammenhänge interveniert. Mit der Thematisierung der komplexen Beziehungen zwischen Mythologie, Anbetung, Historie, Ökosystemen, mit welchen er die vielschichtigen Zusammenhänge zwischen dem Aussterben von Tieren, menschlichem Konsum und politischem Protest sichtbar macht, verfolgt der Künstler aber durchaus ein soziales Anliegen, ohne dabei eine direkte Verbindung mit der Sphäre der Öffentlichkeit im Sinne der marchart'schen *Public Art* bzw. der bourriaud'schen relationalen Kunst als Akteurin des sozialen Lebens einzugehen. Dennoch zielen sie durch ihr Infragestellen des momentanen zerstörerischen Mensch-Tier-Verhältnisses und Vorschlag alternativer Beziehungen auf bourriaud'sche mikro-utopische Veränderungen innerhalb konkreter, spezifisch vietnamesischer

sozialer Kontexte ab und weisen demnach Züge von Bourriauds ***relationaler Ästhetik*** auf, um transformativ wirksam zu werden. Letzteres wird in *My Ailing Beliefs Can Cure Your Wretched Desires* insbesondere durch die Worte der Schildkröte verdeutlicht, die sich nicht allein auf Kritik beruft, sondern zudem einen alternativen Weg vorschlägt mit dem erklärten Ziel, im marchart'schen Sinne die Utopie einer friedlichen Mensch-Tier-Beziehung zu präfigurieren und so eine Gegenposition zur vorherrschenden menschlichen Gewalt gegenüber Tieren zu schaffen. Durch die Schildkröte bezieht Nguyen folglich Ansätze aus Marcharts Strategien ***Antizipation und Pre-Enactment*** zugunsten eines Rearrangements vietnamesischer Mensch-Tier-Verhältnisse ein. Indem diese die alternative Beziehungsform einer harmonischen Koexistenz zugunsten einer möglichen, besseren Zukunft in der Gegenwart vorwegnimmt, möchte sie die bestehende Hegemonie Mouffe zufolge nicht nur desartikulieren, sondern darüber hinaus in Form einer friedlichen Gegenhegemonie reartikulieren.

Das letzte Rhinozeros hingegen ist auf Rache aus und wählt nach Julius den transgressiven politischen Widerstand bzw. möchte in Mouffes Worten als konstitutives Außen durch Antagonismus und Dissens auf das konsensuell bestehende System der menschlichen Ausbeutung einwirken, um Tiere aus der menschengemachten Hegemonie zu befreien. Indem Nguyen eine moralische Situation aus mehreren Perspektiven beleuchtet, verhandelt er zwei verschiedene Ansätze von Antagonismus bzw. Dissens – eine gewaltfreie und eine gewaltvolle – um die hegemonial vorherrschende Mensch-Tier-Beziehung zu verändern. Mouffes transformative Strategien ***Antagonismus und Gegenhegemonie*** kommen in *My Ailing Beliefs Can Cure Your Wretched Desires* somit auf verschiedene Weise zum Einsatz. Durch das Aufzeigen vielfältiger Perspektiven und deren historischer Entstehung eröffnet der Künstler Rezipierenden schließlich den Raum für eine selbstbestimmte Reflexion und persönliche Schlussfolgerungen ganz im Sinne des rancière'schen emanzipierten Zuschauers.

Weil sie Rancière zufolge Ungleichheiten eliminiert und sich nach Julius zugleich des künstlerischen Potenzials der Verfremdung bedient, verzichtet Nguyen in seiner Ausstellung *Empty Forest* auf explizit künstlerisch-aktivistische Interventionen, auch wenn seine Projekte das Ergebnis seines gemeinschaftlichen Engagements darstellen.

3.2.3.2 Gustafsson&Haapoja, *The Museum of The History of Cattle* (2013)

> „The history of the cattle is one of many unwritten histories. Unlike that of the human groups that have been silenced, bovine history, in a number of ways is beyond writing. The entire concept of history is derived from human culture. Cattle use their tongue to touch, not to transfer history to future generations. We lend our tongue and our language to them and speak on their behalf.[290] (Laura Gustafsson, Terike Haapoja)

Die bildende Künstlerin Terike Haapoja und die Schriftstellerin Laura Gustafsson arbeiten als Künstlerduo Gustafsson&Haapoja an einem gemeinsamen Langzeitprojekt mit dem Titel *The History of Others*[291], das sich kritisch mit dem vorherrschenden anthropozentrischen Weltbild westlicher Traditionen auseinandersetzt. In gemeinsam konzipierten Ausstellungen, Bühnenwerken und Texten erforschen die beiden finnischen Künstlerinnen Probleme, die sich aus dem Anthropozentrismus ergeben und versuchen, diesen Alternativen einer ethischen Koexistenz zwischen den Arten entgegen zu setzen. Indem sie die Geschichte anderer Spezies aus deren Sicht imaginieren und untersuchen, inwiefern Unterschiede, aber auch deren Eliminierung, vor allem in der Sprache zum Ausdruck kommen, stellen Gustafsson&Haapoja Fragen nach den Auswirkungen von Biotechnologien, Industrialisierung oder Systemen der Wissensproduktion auf das Leben von Menschen und anderen Tieren.[292] Beide Künstlerinnen sehen nichtmenschliche Tiere als komplexe Individuen, die in hohem Maße von bestehenden Machtstrukturen betroffen sind. Ihr Wunsch, das Bewusstsein für die Geschichte anderer Spezies und deren Erfahrungen zu schärfen, führte sie zu der Idee, ein *Museum of Others* zu schaffen. Aufgrund der Unmöglichkeit sich mit allen nichtmenschlichen Arten zu befassen, beschränkten sie sich auf eine Annäherung an das Leben von Rindern.[293]

Die Künstlerinnen entschieden sich für Rinder, deren Geschichte seit Anfang der Aufzeichnungen eng mit der Menschheitsgeschichte verbunden ist. Grund dafür ist, dass Menschen in etwa zeitgleich zu schreiben anfingen, als sie begannen sesshaft zu werden und das Land zu kultivieren. Zur Formung und Düngung des Bodens setzten sie Rinder ein, deren Domestizierung im Zusammenhang mit der Entwicklung der ländlichen Wirtschaft, der Lebensmittelindustrie bzw. Zuchttechniken[294] eine

290 Laura Gustafsson, Terike Haapoja (2013): Introduction: How to wtite the history according to cattle (http://www.gustafssonhaapoja.org/how-to-write-a-history-according-to-cattle/ vom 12.11.2022)

291 Vgl. Jeu de Paume (2017-2018): The Museum of the History of Cattle – Terike Haapoja et Laura Gustafsson. As part of „A propos du Chthulucène et de ses espèces camarades" (https://jeudepaume.org/en/evenement/the-museum-of-the-history-of-cattle-terike-haapoja-et-laura-gustafsson/ vom 12.11.2022)

292 Vgl. Gustavson&Haapoja: About (http://www.gustafssonhaapoja.org/about-2/ vom 12.11.2022)

293 Vgl. Gabriela Martins Dias (2021): Museum Exhibition Raises Awareness About the Lives of Cattle (https://sentientmedia.org/museum-exhibition-raises-awareness-about-the-lives-of-cattle/ vom 12.11.2022)

294 Vgl. Jeu de Paume (2017-2018): The Museum of the History of Cattle – Terike Haapoja et Laura Gustafsson. As

bedeutende, oftmals unterschätzte Rolle beim Aufbau der heutigen Gesellschaft gespielt hat.[295] Aus der Erforschung der gemeinsamen Geschichte von Rindern und Menschen entstand schließlich Gustaffson&Haapojas *Museum of The History of Cattle* (**Abb. 11**) als bedeutender Teil ihres Langzeitprojekts, welches erstmals 2013 in Helsinki präsentiert wurde und in verkleinerter Version als Wanderausstellung auch im Ausland zu sehen war, z.B. im ZKM in Karlsruhe.[296]

Abb. 11: Gustafsson&Haapoja, *The Museum of The History of Cattle. Hall 2: The Historical Period*
Ausstellungsansicht in Helsinki, Finnland
Fotografie © Gustafsson&Haapoja[297]

Verschiedene Installationen im Museum zeigen, wie Genetik, Zucht, Industrialisierung und wissenschaftlicher Fortschritt Menschen und Rinder wechselseitig beeinflusst haben.[298] Die Ausstellung ist dabei in drei Hauptteile gegliedert: *The Time Before History* thematisiert die Zeit, in der

part of „A propos du Chthulucène et de ses espèces camarades" (https://jeudepaume.org/en/evenement/the-museum-of-the-history-of-cattle-terike-haapoja-et-laura-gustafsson/ vom 12.11.2022)

295 Vgl. Gabriela Martins Dias (2021): Museum Exhibition Raises Awareness About the Lives of Cattle (https://sentientmedia.org/museum-exhibition-raises-awareness-about-the-lives-of-cattle/ vom 12.11.2022)

296 Vgl. Gustavson&Haapoja (2015): The Museum of the History of Cattle in ZKM Germany (http://www.gustafssonhaapoja.org/uncategorized/museum-of-the-history-of-cattle-touring-germany/ vom 12.11.2022)

297 Vgl. Gustavson&Haapoja (2014): The Museum of the History of Cattle (http://www.gustafssonhaapoja.org/museum-of-the-history-of-cattle/ vom 09.12.2022)

298 Vgl. ebd.

ursprünglich heimische Rinder sich noch in frei lebenden Herden bewegten und zeigt Naturrelikte wie Hufabdrücke und Pflanzen. *The Historical Period* beschäftigt sich darauf folgend mit Eingriffen der menschlichen Domestizierung, die das herkömmliche Leben der heimischen Rinder durch Zucht stark veränderte. *The Ahistorical Period* weist Überschneidungen mit dem zweiten Teil auf und behandelt schließlich die Industrialisierung, wobei technische Kontrollinstrumente aus der Viehwirtschaft präsentiert werden. Die drei Teile legen dar, wie ehemals unabhängige Tiere durch Eingriffe des Menschen daran gehindert wurden, sich natürlich und unabhängig zu entwickeln und ihre Erfahrungen an andere Generationen weiterzugeben.[299]

Abb. 12: Gustafsson&Haapoja, *The Museum of The History of Cattle.* Detail: Zeitleiste über Zuchttechnologien
Ausstellungsansicht im Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, Spanien
Fotografie © CCCB[300]

Das Museum verwendet Bilder aus den Archiven von *Sarka,* dem finnischen Museum für Landwirtschaft, sowie Artefakte, die in Kooperation mit dem finnischen Tierzuchtverband *Faba* zusammengetragen wurden.[301] Die Wanderversion des Projekts besteht aus einer Dokumentation der Originalinstallation, einer Zeitleiste über Zuchttechnologien und deren Einfluss auf das Leben von Rindern und Menschen (**Abb. 12**) sowie aus Vitrinen, die die Lebensspanne von Rindern vorstellen.

299 Vgl. Gabriela Martins Dias (2021): Museum Exhibition Raises Awareness About the Lives of Cattle (https://sentientmedia.org/museum-exhibition-raises-awareness-about-the-lives-of-cattle/ vom 12.11.2022)
300 Vgl. Centre de Cultura Contemporània de Barcelona (2021): Exhibition. Science Friction. Living Among Companion Species (https://www.cccb.org/en/exhibitions/file/science-friction/234907 vom 20.12.2022)
301 Vgl. ebd.

Die zugehörige Publikation *History According to Cattle* wurde 2015 veröffentlicht.[302]

Das *Museum of The History of Cattle* besticht durch zwei innovative Faktoren: Erstens erhält hier zum ersten Mal in der Geschichte eine nicht-menschliche Lebensform ihr eigenes Museum[303], zweitens wird innerhalb dieser Institution erstmals versucht, Geschichte nicht aus Sicht von Menschen, sondern aus der Perspektive der Rinder zu erzählen.[304] Anliegen der Künstlerinnen war es dabei, einen Raum zu schaffen, in dem das Publikum die vorherrschenden Weltanschauungen relativieren kann.

Durch die Erforschung der menschlichen Konzepte von Geschichte und Sprache gelang es Gustaffson&Haapoja, ihre eigene Spezies von einer Außenposition zu betrachten und mit ihr zu kommunizieren. Während der Konzipierung des Museums suchten sie nach visuellen und verbalen Merkmalen, die möglicherweise von Rindern akzeptiert werden könnten. So erklärt Gustafsson, dass das finnische Wort *kieli* sowohl *Zunge* als auch *Sprache* bedeutet. Durch *kieli,* die Zunge, berühren sich Rinder normalerweise gegenseitig; durch *kieli*, die Sprache, wollen die Künstlerinnen das Publikum berühren.[305] In diesem Sinne fungiert das *Museum of The History of Cattle* nicht nur als ethnografisches Instrument, das die gemeinsame Geschichte von Rindern mit der menschlichen Kultur sichtbar macht durch Darlegung menschengemachter Veränderungen im Leben der Rinder, die durch Urbanisierung, industrielle Revolution und Evolutionstheorie verursacht wurden.[306] Es zielt darüber hinaus auf einen epistemologischen Wandel ab, indem es die Möglichkeit eines "Rinderstandpunkts" in Bezug auf die Domestizierung und die industrielle Zucht und ihre Auswirkungen auf die Definition von Begriffen wie Zeit, Abstammung oder Naturerbe untersucht.[307]

Während der Konzeption des Museums fokussierten sich die Gustaffson&Haapoja auf den utopischen Aspekt dieses Mediums: Die Gestaltung von Ausstellungen als gelebte Erfahrungen, die es den Menschen ermöglichen, kritisch über die Realität nachzudenken und bekannte Ereignisse anders zu erleben. Dieses Konzept unterscheidet sich stark von dem anderer Museen, die nichtmenschliche Tiere reduziert auf ihre äußeren Merkmale oder deren Nutzen für den Menschen präsentieren, wie es

302 Laura Gustafsson, Terike Haapoja (2015): History According to Cattle. Estland: Meedia Zone (https://punctumbooks.com/titles/history-of-cattle/ vom 04.01.2023)

303 Vgl. The Museum of the History of Cattle (2013) (https://www.historyofcattle.org/ vom 12.11.2022)

304 Vgl. Gustavson&Haapoja (2015): The Museum of the History of Cattle in ZKM Germany (http://www.gustafssonhaapoja.org/uncategorized/museum-of-the-history-of-cattle-touring-germany/ vom 12.11.2022)

305 Vgl. Gabriela Martins Dias (2021): Museum Exhibition Raises Awareness About the Lives of Cattle (https://sentientmedia.org/museum-exhibition-raises-awareness-about-the-lives-of-cattle/ vom 12.11.2022)

306 Vgl. The Museum of the History of Cattle (2013) (https://www.historyofcattle.org/ vom 12.11.2022)

307 Vgl. Jeu de Paume (2017-2018): The Museum of the History of Cattle – Terike Haapoja et Laura Gustafsson. As part of „A propos du Chthulucène et de ses espèces camarades" (https://jeudepaume.org/en/evenement/the-museum-of-the-history-of-cattle-terike-haapoja-et-laura-gustafsson/ vom 12.11.2022)

z.B. in naturhistorischen Museen der Fall ist. Die stereotypen Darstellungen anderer Spezies sind Ausdruck zahlreicher Formen der Unterdrückung, wie beispielsweise die biologisch längst obsolet gewordene westliche Tradition einer ideologischen Unterscheidung zwischen Menschen und Tieren, die Überlegenheit ersterer implizieren soll. Den Künstlerinnen ist es wichtig diese vermeintlich konsensuellen Machtstrukturen, die von in der Gesellschaft vorherrschenden Personen und ihren wirtschaftlichen Interessen zur Legitimation ihres ausbeuterischen Verhaltens definiert werden, zu reflektieren und zu hinterfragen, um ihnen Alternativen entgegensetzen zu können. Museen und Ausstellungen sind für sie ein mächtiges Medium, um Erfahrungen umzuschreiben. In ihrem Langzeitprojekt *The History of Others,* zu dem auch die Performance *The Trial* über den rechtlichen Status von Tieren in der finnischen Gesetzgebung und das Kunstforschungsprojekt *Museum of Nonhumanity* über historische Modalitäten der Trennung zwischen Mensch und Nichtmensch gehören[308], setzen sie sich durch die Schaffung von Wissen für nichtmenschliche Tiere ein und kreieren "Paralleluniversen" - Räume, die die Vergangenheit neu erschaffen, die Gegenwart umkonstruieren und den Menschen ermöglichen, sich die Zukunft anders vorzustellen. Damit weisen sie darauf hin, dass unser Schicksal nicht besiegelt ist; wir können immer neue Entscheidungen treffen und dadurch Veränderungen fördern.[309]

The Museum of The History of Cattle: Strategien der Transformation

Gustafsson&Haapojas *Museum of The History of Cattle* lotet im Sinne ihres Konzepts eines *Museum of Others* die Grenzen dessen aus, was ein Museum sein kann aus und überschreitet diese, indem es als Erstes in der Geschichte einer nicht-menschlichen Lebensform ein eigenes Museum widmet und zudem versucht, die gemeinsame, von gegenseitiger Abhängigkeit geprägte Geschichte von Rindern und Menschen aus der nichtmenschlichen Perspektive von Rindern zu erzählen. Nach Julius befreien die Künstlerinnen Rezipierende auf diese Weise von ihren gewohnheitsbasierten Vorurteilen gegenüber nichtmenschlichen Spezies, verdeutlichen das unterschätzte Potenzial marginalisierter Positionen und erwecken dadurch den Möglichkeitssinn eines alternativen Museumskonzeptes, das nicht zwingend allein von Menschen für Menschen geschaffen werden muss. Weil während der Konzipierung des *Museums of The History of Cattle* die von Julius formulierten transformativen

308 Vgl. ebd.

309 Vgl. Gabriela Martins Dias (2021): Museum Exhibition Raises Awareness About the Lives of Cattle (https://sentientmedia.org/museum-exhibition-raises-awareness-about-the-lives-of-cattle/ vom 12.11.2022)

Strategien der ***Grenzauslotung und -überschreitung*** zur Anwendung kommen, erhält es eine transgressive Komponente, auch wenn es keine realitätsverfremdenden Merkmale aufweist.

Indem die Ausstellung einerseits für die bedeutende, aber durch anthropozentrische Weltsicht meist an den Rand gedrängte Position von Rindern für den Aufbau der heutigen Gesellschaft sensibilisiert und andererseits auf menschengemachte Eingriffe und Veränderungen im Leben der Rinder durch landwirtschaftliche, wissenschaftliche sowie technologische Entwicklungen aufmerksam macht, die ihre unabhängige Entwicklung verhinderte, zeigt sie gegenseitige Interdependenzen zwischen Menschen und Rindern auf. Weil aus anthropozentrischer Perspektive jedoch meist in einseitiger Weise Rinder zwar sehr wohl als vom Menschen abhängige Spezies betrachtet werden, der Umkehrschluss jedoch zur Aufrechterhaltung und Legitimierung ihrer Autorität verdrängt bzw. verleugnet wird, brechen die Künstlerinnen nach Julius hiermit ein gesellschaftliches Tabu.

Die Geschichte der Rinder ist laut Gustafsson&Haapoja nur eine zahlreicher ungeschriebener Geschichten wie die von menschlichen Gruppen, die zum Schweigen gebracht wurden. Sie erforschen das Vermögen von Sprache, sowohl Unterschiede als auch deren Eliminierung zu formulieren und auf diese Weise Machtstrukturen im hegemonialen Selbstverständnis von Gesellschaften wahlweise zu verankern oder zu lösen. So verwenden die Künstlerinnen visuelle und verbale Merkmale, die möglicherweise von Rindern akzeptiert werden, um ihre eigene Spezies aus der Außenposition der Rinder zu betrachten, mit ihr zu kommunizieren und auf diese Weise ein Bewusstsein für die Geschichte anderer Spezies und deren Erfahrungen zu schärfen. Durch einen solchen epistemologischen Wandel verschaffen sie nach Rancière Rindern als bisher Anteilslosen innerhalb von Museen eine eigene Stimme und damit einen bedeutsamen Anteil innerhalb einer wichtigen gesellschafts- und identitätsprägenden Institution.

Auf diese Weise sprengen die Grenzen einer im mouffe'schen Sinne hegemonial etablierten anthropozentrischen Museumsauffassung, in der nichtmenschliche Tiere meist allein auf ihre äußeren Merkmale oder deren Nutzen für den Menschen reduziert werden. Stereotype Darstellungen und andere Formen der Unterdrückung entspringen nach Mouffe der kontingent gewachsenen westlichen Tradition einer ideologischen Unterscheidung zwischen Menschen und Tieren, die die Überlegenheit ersterer impliziert, um sich durch die vermeintliche Alternativlosigkeit dieser Ideologie in ihrer Machtposition behaupten zu können. Gustafsson&Haapoja hingegen ist es wichtig, diese vermeintlich konsensuellen Machtstrukturen, die von einflussreichen Personen und ihren wirtschaftlichen Interessen zur Legitimation ihres ausbeuterischen Verhaltens definiert werden, zu reflektieren und zu hinterfragen. Museen und Ausstellungen sind für sie ein mächtiges Medium, um sich kritisch mit dem

vorherrschenden anthropozentrischen Weltbild westlicher Traditionen und dessen Problematiken auseinanderzusetzen und diesen Alternativen einer gegenseitigen Annäherung bis hin zur ethischen Koexistenz zwischen den beiden Arten entgegen setzen. Durch das Neudenken des Museums als hegemoniales Instrument zur Bildung von individueller Identität sowie gesellschaftspolitischem Selbstverständnis weisen sie darauf hin, dass unser Schicksal in Mouffes Worten kontingent, d.h. gewachsen und daher nicht besiegelt ist. Es besteht hingegen stets die Möglichkeit, neue Entscheidungen zu treffen und dadurch Veränderungen zu fördern. Auf diese Weise wendet ihr *Museum of the History of Cattle* Mouffes transformative Strategien ***Antagonismus und Gegenhegemonie*** an, wobei es als konstitutives Außen antagonistisch auf die traditionelle anthropozentrische Museumsauffassung und zugleich auf bestehende Strukturen des Machtmissbrauchs gegenüber nichtmenschlichen Tiere einwirkt und beide als vermeintlich festgesetzte Ordnungen infrage stellt. Dennoch ist anzumerken, dass Gustafsson&Haapoja mit ihrem *Museum of the History of Cattle* keinen Antagonismus bzw. Dissens im Sinne eines direkten Konfliktes provozieren, sondern den bestehenden Konsens eines anthropozentrischen Realitätsmodells vielmehr durch Hinterfragen und Umgestalten verändern wollen. So wollen sie die Institution Museum vielmehr durch Neudenken und alternative Umsetzung des Mediums mittels Umschreibung von Sprache, Geschichte und Erfahrungen im mouffe'schen Sinne des- und reartikulieren. Indem sie Räume kreieren, die die Vergangenheit neu erschaffen, die Gegenwart umkonstruieren und den Menschen ermöglichen, sich die Zukunft anders vorzustellen, schaffen Gustafsson&Haapoja "Paralleluniversen" im Sinne einer mouffe'schen Gegenhegemonie.

Die Vermehrung von Wissen über nichtmenschliche Tiere und die Gestaltung von Ausstellungen als gelebte Erfahrungen bewirken Erkenntnisprozesse, durch welche es Rezipierenden nach Rancières Theorie schließlich gelingen kann, das repräsentative Regime der anthropozentrischen Weltanschauung und der damit einhergehenden Verdinglichung anderer Spezies kritisch zu hinterfragen und durch ***Neuaufteilung des Sinnlichen*** bekannte Ereignisse auf andere Art wahrzunehmen. Durch ihre Fiktion eines alternativen *Museum of Others* als Utopie ordnen Gustafsson&Haapoja bisherige Konstellationen und Bezüge zwischen verschiedenen Aufteilungen des Sinnlichen neu und ermöglichen eine Überwindung der vorherrschenden Weltanschauungen des polizeilichen Status Quo. Auf diese Weise verändert und erweitert das Künstlerinnenduo mit Rancières Worten das Politische als sinnlich erfahrbaren Raum.

Die praktische gegenwärtige Umsetzung ihres zunächst imaginären Idealbildes eines utopischen Museums kann nach Marchart zudem als Präfiguration gelten: Durch die Aktivierung alternativer

Geschichten in Form einer Rinderperspektive auf die gemeinsame, kontingent entwickelte Vergangenheit von Mensch und Rind schaffen sie eine Gegenposition zur rein menschlichen Geschichtsschreibung und nehmen eine mögliche gleichberechtigte, antispeziesistische Zukunft im Hier und Jetzt vorweg. Das Museum of The History of Cattle kann im Sinne von Marchart folglich als Pre-Enactment gelten, wobei es die Zukunft zwar nicht direkt planen, jedoch zumindest den Sinn ihrer Möglichkeit bei Rezipierenden wecken bzw. schärfen kann. Die Ausführungen zeigen deutlich, dass Gustafsson&Haapoja die marchart'schen transformativen Strategien ***Antizipation und Pre-Enactment*** nutzen, um eine Veränderung des Verhältnisses zwischen Menschen und Rindern herzustellen.

Auch wenn das *Museum of The History of Cattle* Marchart zufolge weder als *Public Art* gilt noch als explizit politisch-aktivistische Kunst einzuordnen ist, die Rancière und Julius kritisieren, weist es dennoch ein klares politisch-aktivistisches Anliegen auf.

Und wenngleich es sich hier ebenso um keine relationale Form von Kunst im Sinne einer bourriaud'schen sozialen Praxis handelt, kann dieses Anliegen im Hinblick auf das Ziel differenzierter mikro-utopischer Veränderungen des anthropozentrischen Museumsbildes und der von Hybris geprägten Einstellung des Menschen gegenüber nichtmenschlichen, vor allem von ihm genutzten Tierarten als soziales betrachtet werden, das sich in konkreten Kontexten um alternative Lebensmodelle bemüht. Dieses soziale Anliegen verweist auf Tendenzen bourriaud'scher ***relationaler Ästhetik*** in Gustafsson&Haapojas Werk. Da die Künstlerinnen die bisherige anthropozentrische Ausrichtung von Museen verändern wollen, begreifen sie diese Bourriauds Theorie zufolge als Montage, die es neu zu ordnen gilt.

4 Resümee

Im abschließenden Resümee, das die vorliegende Diplomarbeit abrundet, werden nun noch einmal die in der Einleitung gestellten Fragen und insbesondere ihr Kernelement – die **Forschungsfrage** – in den Blick genommen, auf die es nun, anhand der ausführlichen Analysen theoretisch formulierter transformativer Strategien und deren Anwendung auf insgesamt sechs Beispiele künstlerischer Praxis, eine Antwort zu finden gilt: *Welche Strategien kommen in der Gegenwartskunst zur Anwendung,*

um Veränderungen in unserem Denken und Handeln und damit gesellschaftspolitische Transformationen anzustoßen?

Meine Nachforschungen haben in einem kurzen Zwischenfazit zunächst ergeben, dass die jeweils von den fünf exemplarischen Theoretiker*innen formulierten künstlerischen Strategien gesellschaftspolitischer Transformation, namentlich Neuaufteilung des Sinnlichen (Jacques Rancière), Grenzauslotung und -überschreitung (Anthony Julius), relationale Ästhetik (Nicolas Bourriaud), Antagonismus und Gegenhegemonie (Chantal Mouffe) sowie Antizipation und Pre-Enactment (Oliver Marchart), zwar alle unterschiedliche Schwerpunkte aufweisen, jedoch auch zahlreiche Parallelen sowie Überschneidungen zeigen. Diese äußern sich vor allem in ihrer Übereinstimmung darin, dass sich die Politik der Kunst in ihrem subversiven Bestreben äußert, etwas Bestehendes, Hegemoniales infrage zu stellen und verändern zu wollen; dass politische Kunst eine solche ist, die gesellschaftliche Transformationen schafft oder an ihnen Anteil hat. Dazu gehören neben direkten künstlerisch-politischen Interventionen auch solche Kunstwerke, die Veränderungen in der Weltsicht, im Weltbild, in der Wahrnehmung, in der Ästhetik hervorrufen und somit indirekten Einfluss auf das Handeln ausüben. Um Veränderungen zu bewirken, bedient sich Kunst schließlich transformativer Strategien.

Schlussendlich hat sowohl die Auseinandersetzung mit den fünf Theorien als auch die darauf folgende Einzelanalyse insgesamt sechs sehr diverser Beispiele aus der künstlerischen Praxis meine zu Beginn aufgestellte These bereits bestätigt: *Gesellschaftspolitische Kunst lässt sich an ihrem Transformationspotenzial festmachen.* Mit anderen Worten: Insofern ein Kunstwerk einen gesellschaftlich bzw. sozial verändernden, transformativen Ansatz verfolgt, kann es als ein politisches gelten.
Wird dadurch aber zugleich die in der Einleitung vorgestellte Behauptung des ukrainischen Künstlers Pavlo Makov, Kunst könne zwar Diagnosen stellen, aber letztlich keine praktischen Veränderungen bewirken, widerlegt? Auch Anthony Julius beschreibt in seiner Theorie die Ambivalenz zwischen den immensen Ansprüchen an die politischen Kapazitäten von Kunst, zu unterwandern, zu ermächtigen und der Tatsache, dass Kunstwerke diesen Ansprüchen faktisch oft nicht gerecht werden.
Daraus ergibt sich schließlich die Frage, ob es stimmen kann, dass *gesellschaftspolitische Gegenwartskunst trotz ihres Veränderungspotenzials und trotz ihres transformativen Ansatzes letztlich keine faktischen Veränderungen im individuellen Denken sowie praktischen Handeln und dadurch keinen gesellschaftlichen Wandel hervorzubringen imstande ist?*

Um diese Frage beantworten zu können, sowie darüber hinaus im Hinblick auf die **Forschungsfrage** eine adäquate Bewertung darüber aufzustellen, inwiefern die fünf genannten transformativen Strategien in der Gegenwartskunst letztlich zur praktischen Anwendung kommen, werden im folgenden alle sechs exemplarischen künstlerischen Werke anhand ihrer transformativen Strategien noch einmal herangezogen. Darüber hinaus erscheint mir ein Vergleich dieser praktischen Beispiele im Hinblick auf ihre transformativen Strategien für die Beantwortung dieser noch offenen Fragen sinnvoll.

In einer rückwirkenden Betrachtung des zweiten Teils des Hauptteils und seiner Analysen, welche transformativen Strategien in den diversen Projekten des *Zentrums für politische Schönheit*, Pedro Lasch, Oliver Ressler, Joan Jonas, Tuan Andrew Nguyen und Gustafsson&Haapoja zum Einsatz kommen, zeigt sich als auffälligste Gemeinsamkeit, dass sie alle – zumindest in Ansätzen – auftauchen.

Manche der Beispiele gesellschaftspolitischer Kunst, wie die exemplarischen Aktionen des *ZPS*, weisen erstaunlicherweise sogar alle angeführten Strategien auf, wenngleich ihre künstlerisch-aktivistische Herangehensweise sowohl Rancières als auch Julius' Konzept politischer Kunst nach eigenen Angaben der beiden Theoretiker grundlegend widerspricht. So veranlassen sowohl die *Kindertransporthilfe des Bundes* als auch *Die Jean-Monnet-Brücke* eine ***Neuaufteilung des Sinnlichen***, indem sie sich gegen das repräsentative Regime von Medien und Politik auflehnen und stattdessen die Utopie einer Politik heraufbeschwören, die sich an Moral und Menschenrechten orientiert; beide fordern überdies durch ***Grenzauslotung und -überschreitung*** des politisch Legalen Politiker*innen auf unbequeme Weise zum Handeln heraus, indem sie sie aus ihrer Komfortzone locken und vor vollendete Tatsachen stellen. Dabei rücken sie nicht nur die Tabus politisch verdrängter Problemfelder in den medialen Fokus, sondern leisten zudem direkten politischen Widerstand gegen die Ignoranz der Politiker*innen gegenüber dringenden Problematiken.

Das ZPS ist überdies das einzige der angeführten Beispiele, das sich in allen von Oliver Marchart genannten Aspekten der transformativen Strategien ***Antizipation und Pre-Enactment*** wiederfinden lässt: Als *Public Art* und soziale Praxis, die sich von Institutionen lossagt und sich stattdessen im öffentlichen Raum realer Politik zuwendet und die durch kollektives Kuratieren des öffentlichen Raums, Organisation und Strategie sowie Antagonismus präfigurative Politik betreibt.

Auch fungieren die Aktionen des ZPS als einzige aufgrund ihrer direkten gesellschaftspolitischen

Interventionen als Akteure des sozialen Lebens und soziale Praxen, wie sie von Bourriaud in seiner ***relationalen Ästhetik*** beschrieben werden.

Aus den von Chantal Mouffe formulierten transformativen Strategien politischer Kunst ***Antagonismus und Gegenhegemonie*** lässt sich zumindest der Aspekt der Gegenhegemonie in allen künstlerischen Beispielen zur Gänze finden, insofern sie alle eine deutliche Gegenposition zur vorherrschenden Hegemonie einnehmen und auf deren Des- und Reartikulation abzielen. Alle aufgeführten Künstler*innen scheinen dabei Politik nicht als etwas unveränderlich Statisches, sondern Wandelbares zu begreifen. Hinsichtlich der Stärke und Auslegung des Antagonismus' muss hingegen unterschieden werden, da manche Werke, wie z.B. Joan Jonas' *Reanimation*, keinen Antagonismus im Sinne eines Widerstreits mit der vorherrschenden Hegemonie darstellen und sie diese stattdessen auf andere Weise überwinden. Ebenso lässt sich Rancières ***Neuaufteilung des Sinnlichen*** in allen aufgeführten exemplarischen Kunstprojekten beobachten.

Pedro Lasch entlarvt das repräsentative Regime des eurozentristischen Museumsbildes sowie die Hybris Kolonisierender gegenüber Kolonisierten und kreiert mit seiner *Black Mirror* eine Gegenhegemonie, Oliver Ressler stellt, wie die von ihm in *Barricade Cultures of the Future* interviewten Künstler*innen, das elitäre, weltentrückte Kunstverständnis und Institutionskonzept sowie das ausbeuterische, extraktivistische Kapitalozän infrage und schafft durch künstlerische Beteiligung an Klimagerechtigkeit eine Gegenhegemonie, Joan Jonas überwindet in *Reanimation* den polizeilichen Status Quo einer rein wissenschaftlichen, vernunftbasierten Betrachtung von Ökosystemen und fokussiert sich in ihrem gegenhegemonialen affektiven Ansatz auf die Wiederherstellung einer Einheit von Mensch und Natur. Tuan Andrew Nguyen hinterfragt in *Empty Forest* vietnamesische Glaubenssysteme, die die Ausbeutung und Jagd auf aussterbende Tierarten rechtfertigen und davon ausgehend das ungleiche Mensch-Tier-Verhältnis, zu dem die Schildkröte eine harmonische Gegenhegemonie imaginiert und welches auch Gustafsson&Haapoja mit ihrem *Museum of The History of Cattle* in neu aufteilen wollen, wobei sie zudem eine Veränderung und Erweiterung der Institution Museums anstreben.

Anders als beim *ZPS* tauchen in den meisten der fünf übrigen exemplarischen Kunstprojekte die drei weiteren transformativen Strategien ***Grenzauslotung und -überschreitung, relationale Ästhetik*** sowie ***Antizipation und Pre-Enactment*** hingegen nicht in ihrer vollständig entwickelten Form, aber zumindest in Teilaspekten auf.

So kommt es beispielsweise nur noch in einem weiteren der angeführten Beispiele zu

Grenzauslotungen und -überschreitungen im Sinne von Tabubruch *und* politischem Widerstand: Oliver Resslers Videoarbeiten über die Klimagerechtigkeitsbewegung dokumentieren teils illegale, gesellschaftlich tabuisierte Aktionen, wobei sie zudem aus dem direkten politischen Engagement des Künstlers heraus entstehen. Indem sie für gewöhnlich marginalisierte Positionen ausstellen, erweitern Pedro Lasch und Gustafsson&Haapoja beide auf unterschiedliche Weise im Sinne eines Tabubruchs die Grenzen dessen, was ein Museum zu sein hat; Tuan Andrew Nguyen bringt v. a. in seiner Videoinstallation *My Ailing Beliefs Can Cure Your Wretched Desires* grausame, tabuisierte Szenen menschlicher Umgangsweisen mit Tieren auf die Leinwand und Joan Jonas überschreitet mit *Reanimation* sowohl innerkünstlerische Grenzen von Performance und Installation als auch außerkünstlerische Grenzen einseitiger rationaler Naturzugänge.

Obwohl sie alle keine direkt in gesellschaftspolitische Kontexte intervenierende soziale Praxis darstellen, wie sie Bourriaud in seiner ***relationalen Ästhetik*** beschreibt, weisen sie dennoch allesamt Züge relationaler Neuordnungen auf, indem sie alternative Beziehungen Rezipierender untereinander sowie zu ihrem gesellschaftlichen bzw. nichtmenschlichen Umfeld schaffen: Pedro Lasch verändert mit *Black Mirror* die Konstellationen zwischen Kolonisierten und Kolonisierenden sowie zwischen westlichen Museumsinstitutionen und deren Besucher*innen, Oliver Ressler zur Klimagerechtigkeitsbewegung und folglich zwischen privilegierten Betrachter*innen und Umwelt sowie benachteiligten Bevölkerungsgruppen angesichts der ungleichen Betroffenheit durch die Klimakrise. Joan Jonas bewirkt in *Reanimation* Transitivität zwischen Rezipierenden und schmelzenden Gletschern durch Schaffen einer Einheit, Tuan Andrew Nguyen verändert in *Empty Forest* das Verhältnis fernöstlicher Glaubenssysteme und damit der Menschen zur bedrohten Tierwelt, Gustafsson&Haapoja verändern mit ihrem *Museum of The History of Cattle* die Beziehungen Rezipierender zu Rindern sowie zu Museen als zuvor rein menschlich definierten Einrichtungen.

Auch Marcharts Strategien ***Antizipation und Pre-Enactment*** tauchen in den meisten Beispielen nicht in ihrer ursprünglichen Form als eine direkt mit sozial und politisch engagierter *Public Art* in Verbindung stehende transformative Kunst auf. Beruft man sich jedoch allein auf Marcharts Definition dieser Strategien als gegenwärtiges Umsetzen politischer Zukunftsideale, so werden sie in allen aufgeführten Beispielen erkennbar: Oliver Ressler und die fünf Künstler*innen in *Barricade Cultures of the Future* präfigurieren eine Kunst, die sich mit sozialen Bewegungen solidarisiert, sich außerhalb von Institutionen politisiert und diesen Wandel wiederum von außen in diese hineinträgt, um kulturelle Einrichtungen für breite Gesellschaftsschichten zu mobilisieren. Joan Jonas setzt das Ideal ganzheitlicher Naturzugänge im Hier und Jetzt um und Tuan Andrew Nguyen antizipiert in

seinen symbiotischen Skulpturen sowie durch die Rede der Schildkröte eine harmonische Koexistenz zwischen Mensch und Tier. Pedro Lasch und Gustafsson&Haapoja präfigurieren beide ein alternatives zukünftiges Museumsbild, wobei Lasch den Wandel des westlichen Verhältnisses zu nichtwestlichen Kolonisierten antizipiert und Gustafsson&Haapoja eine zukünftige mögliche Veränderung der Beziehung zwischen Mensch und Rind vorwegnehmen.

Der Vergleich der künstlerischen Beispiele im Hinblick auf die in ihnen zu findenden Strategien gesellschaftspolitischer Transformation hat die **Forschungsfrage** (*Welche Strategien kommen in der Gegenwartskunst zur Anwendung, um Veränderungen in unserem Denken und Handeln und damit gesellschaftspolitische Transformationen anzustoßen?)* hiermit auf komplexe und umfassende Weise beantwortet. Zusammenfassend ist daraus zu schließen, dass in allen exemplarischen Kunstprojekten trotz der Diversität der Wirkungsbereiche ihres Veränderungswillens alle in den fünf Theorien herauskristallisierten transformativen Strategien *mindestens* in Ansätzen und zum Teil sogar zur Gänze zu wiederzufinden sind. Folglich sind die fünf Strategien (Neuaufteilung des Sinnlichen, Grenzauslotung und -überschreitung, relationale Ästhetik, Antagonismus und Gegenhegemonie sowie Antizipation und Pre-Enactment) äußerst geeignet, um das Transformationspotenzial verschiedenster Kunstwerke auf vielschichtige Weise zu ergründen und zu erforschen. Auch Kunstschaffenden selbst können die fünf Strategien als hilfreicher Maßstab zur Orientierung dienen, um ihre eigene Kunstpraxis auf ihre Veränderungsfähigkeit hin zu befragen und sie somit die von ihnen erzielten Wirkungen bei Rezipierenden zu konkretisieren und schließlich auf adäquate Weise zu realisieren.

Kritische Behauptungen wie die von Pavlov Makov und Anthony Julius, *gesellschaftspolitische Gegenwartskunst könne trotz ihres Veränderungspotenzials und trotz ihrer transformativen Strategien letztlich keine faktischen Veränderungen im individuellen Denken sowie praktischen Handeln und dadurch keinen gesellschaftlichen Wandel hervorbringen*, müssen dabei jedoch auf realistische Weise in die abschließende Bewertung mit einbezogen werden.
Die detaillierten Auseinandersetzungen haben gezeigt, dass gesellschaftspolitische Kunst entgegen derartiger Bedenken sehr wohl das Potenzial haben, Veränderungen im Denken zu bewirken, indem bestimmte gesellschaftspolitische Wirkbereiche durch sie hinterfragt und auf die Probe gestellt werden. Es muss jedoch zugestimmt werden, dass sich durch Kunst erzielte Umformungen des gesellschaftspolitisch Bestehenden vor allem in der sinnlichen Wahrnehmung Rezipierender im Sinne

einer Neuaufteilung des Sinnlichen abspielen. Erst über diesen Umweg können sie schließlich auf sekundäre, indirekte Weise Einfluss auf einen praktischen Wandel in der äußeren politischen Welt ausüben. Eine tatsächliche gesellschaftsübergreifende Transformation anzustoßen ist für Kunst in der Tat folglich eher schwierig bis beinahe unmöglich, wie die ernüchternden Ergebnisse der *ZPS*-Aktionen gezeigt haben.

Das heißt jedoch nicht, dass sich die künstlerische Kraft der Veränderung allein auf die innere Welt von Denken und Wahrnehmung beschränkt. Praktische gesellschaftliche Veränderungen sind, wie zahlreiche der angeführten Kunstprojekte verdeutlicht haben, in Form von kleinen exemplarischen Mikro-Utopien hingegen durchaus möglich: Solche künstlerischen Mikro-Utopien fungieren als beispielhafte Gegenhegemonien und sind entgegen des oben genannten Einwands sehr wohl in der Lage gesellschaftspolitische Veränderungen nicht nur theoretisch darzustellen, sondern zudem in der Praxis vorzuleben. Sie stellen politisches Handeln dabei nicht nur infrage, sondern verändern es im künstlerischen Projekt, aber meist nicht darüber hinaus, wie sich z.B. an den Neukonzeptionen des Museums von Lasch und Gustafsson&Haapoja zeigt.

Makov und Julius haben daher nur im Ansatz recht, dass Kunst ihren transformativen Ansprüchen in der Realität oftmals nicht gerecht wird. Makovs Einwand ist jedoch insofern falsch, da Kunst Veränderungen nicht nur aufzeigt und allein als Spiegelbild fungiert, sondern diese in Mikro-Utopien auch praktisch umsetzt, wenn sie auch oftmals aufgrund des trägen Charakters der Politik zunächst keine universalen Veränderungen anstoßen, sondern auf Mikroebene bleiben. Genau an diesem Projekt bzw. Anspruch einer universalen Veränderung der Welt ist schließlich bereits die Moderne gescheitert, weshalb nach Bourriaud gesellschaftspolitische Gegenwartskunst in ihrem Veränderungswillen zu Recht realistischer geworden ist.

Es geht folglich nicht mehr um ein Entweder-Oder, um ein Ganz-oder-gar nicht, sondern um Veränderungen im Kleinen, die durch schrittweise Potenzierungen die großen Veränderungen von Morgen anstoßen. Kunst kann zwar keine ganze Welt verändern, aber sie kann Welten im Sinne von bourriaud'schen sozialen Kontexten und Verhältnisse innerhalb konkreter gesellschaftspolitischer Wirkbereiche (Mensch-Mensch / Mensch-Umwelt / Mensch-Tier) umgestalten. Ihre transformativen Strategien sind dabei vielschichtig – und je vielschichtiger sie sind bzw. je mehr von ihnen (wenn auch nur in Ansätzen) zum Einsatz kommen, desto mehr gesellschaftspolitische Ebenen werden durch sie abgedeckt und desto mehr praktisches Veränderungspotenzial haben sie.

„Kunst bezieht sich auf eine bestehende Gesellschaftsordnung und kann über sie hinausgehen,
indem sie Ausblicke auf ein kommendes Gemeinschaftliches eröffnet.
Sie kann Wege, Räume, Ideen, Utopien und Emanzipationspotenziale aufzeigen.
Sie agiert (...) in einem pluralen und kontingenten Raum,
kann angeeignet werden und affirmativ wirken."[310]

310 Nina Bandi, Michael G. Kraft, Sebastian Lasinger (2012): Einleitung, in: Nina Bandi, Michael G. Kraft, Sebastian Lasinger (Hg.): Kunst, Krise, Subversion. Zur Politik der Ästhetik. Bielefeld: transcript Verlag, S. 23

5 Quellenverzeichnis

5.1 Abbildungen

Abb. 1 und **2**: Zentrum für politische Schönheit (2014): Kindertransporthilfe des Bundes (https://politicalbeauty.de/kindertransporthilfe.html vom 19.12.2022)

Abb. 3 und **4**: Pedro Lasch (2008): Black Mirror (https://www.pedrolasch.com/blackmirror.html vom 19.12.2022)

Abb. 5 und **6**: Oliver Ressler (2021): Barricade Cultures of the Future (https://www.ressler.at/barricade_cultures_of_the_future/ vom 20.11.2022)

Abb. 7: Haus der Kunst (2022): Ausstellungsführung durch „Joan Jonas" (https://www.hausderkunst.de/veranstaltungen/joan-jonas vom 20.12.2022)

Abb. 8: Alexandra Matzner (2022): Joan Jonas. Multimediakünstlerin aus New York. 50 Jahre Nachdenken über Weiblichkeit, Mythos und Raum (https://artinwords.de/joan-jonas-multimediakuenstlerin-aus-new-york/ vom 20.12.2022)

Abb. 9: Cobo Social (2022): Tuan Andrew Nguyen – Animal States and the Tales of War (https://www.cobosocial.com/dossiers/tuan-andrew-nguyen-animal/ vom 04.11.2022)

Abb. 10: James Cohan (2022): Tuan Andrew Nguyen at the 2022 Berlin Biennale. Still Present! (https://www.jamescohan.com/public-exhibitions/tuan-andrew-nguyen-at-the-2022-berlin-bienniale?view=slider vom 09.12.2022)

Abb. 11: Gustavson&Haapoja (2014): The Museum of the History of Cattle (http://www.gustafssonhaapoja.org/museum-of-the-history-of-cattle/ vom 09.12.2022)

Abb. 12: Centre de Cultura Contemporània de Barcelona (2021): Exhibition. Science Friction. Living Among Companion Species (https://www.cccb.org/en/exhibitions/file/science-friction/234907 vom 20.12.2022)

5.2 Literatur

Nina Bandi, Michael G. Kraft, Sebastian Lasinger (2012): Kunst, Politik und Polizei im Denken von Jacques Rancière, in: Nina Bandi, Michael G. Kraft, Sebastian Lasinger: Kunst, Krise, Subversion. Zur Politik der Ästhetik. Bielefeld: transcript Verlag

Nina Bandi, Michael G. Kraft, Sebastian Lasinger (2012): Einleitung, in: Nina Bandi, Michael G. Kraft, Sebastian Lasinger (Hg.): Kunst, Krise, Subversion. Zur Politik der Ästhetik. Bielefeld: transcript Verlag

Sofia Bempeza (2016): Dissensuelle Partizipation. Die Kunst des Scheiterns und die Stärke der Konfliktivität, in: Leonhard Emmerling, Ines Kleesattel (Hg.): Politik der Kunst. Über Möglichkeiten, das Ästhetische politisch zu denken. Bielefeld: transcript Verlag

Walter Benjamin (1996): Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Berlin: Suhrkamp Verlag

Pierre Bourdieu (1997): Über die symbolische Macht, in: ÖZG, Österreichische Zeitschrift für Geisteswissenschaften 8/4, S.558

Pierre Bourdieu (2005): Was heißt Sprechen? Die Ökonomie des sprachlichen Tauschs. Wien: Braumüller Verlag

Nicolas Bourriaud (1998): Relational Aesthetics. Dijon: Les presses du réel

Nicolas Bourriaud (2009): Precarious Constructions. Answer to Jacques Rancière on Art and Politics, in: A Precarious Existence. Vulnerability in the Public Domain. Rotterdam: NAi Publishers

Zoe Butt (2017): Forewords, in: Tuan Andrew Nguyen: Rung Hoang. Empty Forest. Ho Chi Minh: The Factory Contemporary Arts Centre

Rosalyn Deutsche (1996): Evictions. Art and Spatial Politics. Cambridge: MIT Press

Leonhard Emmerling, Ines Kleesattel (Hg.) (2016): Politik der Kunst. Über Möglichkeiten, das Ästhetische politisch zu denken. Bielefeld: transcript Verlag

Maja und Reuben Fowkes (2022): Art and Climate Change. London: Thames & Hudson

Jörg Heiser (2016): Kunst, Politik, Peinlichkeit, in: Leonhard Emmerling, Ines Kleesattel (Hg.): Politik der Kunst. Über Möglichkeiten, das Ästhetische politisch zu denken. Bielefeld: transcript Verlag

Lutz Hieber, Stephan Moebius (Hg.) (2015): Avantgarden und Politik. Künstlerischer Aktivismus von Dada bis zur Postmoderne. Bielefeld: transcript Verlag

Christian Janecke (2016): Zwischen Diffusionspathos und Quintessentialismus. Über waghalsige Bestimmungen des Politischen in der Kunst, in: Leonhard Emmerling, Ines Kleesattel (Hg.): Politik der Kunst. Über Möglichkeiten, das Ästhetische politisch zu denken. Bielefeld: transcript Verlag

Anthony Julius (2002): Transgressions. The Offences of Art. London: Thames & Hudson

Jens Kastner (2012): Insurrektion und symbolische Arbeit. Graffiti in Oaxaca (Mexiko) 2006/2007 als Subversion und künstlerische Politik, in: Nina Bandi, Michael G. Kraft, Sebastian Lasinger: Kunst, Krise, Subversion. Zur Politik der Ästhetik. Bielefeld: transcript verlag

Ines Kleesattel (2016): Kunst und Kritik. Das Problem in Rancières politischer Kunsttheorie und eine Erinnerung an Adorno, in: Leonhard Emmerling, Ines Kleesattel (Hg.): Politik der Kunst. Über Möglichkeiten, das Ästhetische politisch zu denken. Bielefeld: transcript Verlag

Alexander Koch (2016): Solidarische Mobilmachung. Kunst, Vokabularpolitik und Resolidarisierung nach Richard Rorty, in: Leonhard Emmerling, Ines Kleesattel (Hg.): Politik der Kunst. Über Möglichkeiten, das Ästhetische politisch zu denken. Bielefeld: transcript Verlag

Halldór Laxness (2005[1968]): Under the Glacier. New York: Knopf Doubleday Publishing Group

Haus der Kunst (2022): Joan Jonas. Juniper Tree (1976/1994), Ausstellungstext

Haus der Kunst (2022): Joan Jonas. Reanimation 2010/2012/2013, Ausstellungstext

Oliver Marchart (2019): Conflictual Aesthetics. Artistic Activism and the Public Sphere. Berlin: Sternberg Press

Oliver Marchart (2010): Die politische Differenz. Zum Denken des Politischen bei Nancy, Lefort, Badiou, Laclau und Agamben. Berlin: Suhrkamp Verlag

Oliver Marchart (2012): Die Soziologie der Kunst und die Kunst der Soziologie. Anmerkungen zu Institution und Intervention am Beispiel der „Biennalen des Widerstands", in: Doreen Hartmann, Inga Lemke, Jessica Nitsche (Hg.): Interventionen. Grenzüberschreitungen in Ästhetik, Politik und Ökonomie. München: Wilhelm Fink Verlag

Walter Mignolo (2012): Dekoloniale Ästhetik; in: Nina Bandi, Michael G. Kraft, Sebastian Lasinger: Kunst, Krise, Subversion. Zur Politik der Ästhetik. Bielefeld: transcript Verlag

Chantal Mouffe (2014): Agonistik. Die Welt politisch denken. Berlin: Suhrkamp Verlag

Chantal Mouffe (2008a): Art and Democracy. Art as an Agnostic Intervention in Public Space, in: Art as a Public Issue. How Art and Its Institutions Reinvent the Public Sphere. Wien: Schlebrügge.Editor

Chantal Mouffe (2008b): Cultural Workers as Organic Intellectuals; in: Stephan Schmidt-Wulffen: The Artist as Public Intellectual? Rotterdam: NAi Publishers

Michaela Ott (2010): Zum Verhältnis des Ästhetischen und Politischen in der Gegenwart, in: Michaela Ott, Harald Strauß (Hg.): Ästhetik + Politik. Neuaufteilungen des Sinnlichen in der Kunst. Hamburg: textem Verlag

Jacques Rancière (2016): Das Unbehagen in der Ästhetik. Wien: Passagen Verlag

Jacques Rancière (2008): Die Aufteilung des Sinnlichen. Berlin: b_books Verlag

Pierre Rosanvallon (2003): Pour une histoire conceptuelle du politique. Paris: Seuil Verlag

5.3 Onlinequellen

Cecilia Alemani (2022): The Milk of Dreams. (https://universes.art/de/biennale-venedig/2022/the-milk-of-dreams vom 07.12.2022)

Art Asia Pacific Magazine (2018): Interview mit Tuan Andrew Nguyen, 06:29 min (https://vimeo.com/284354713?embedded=true&source=vimeo_logo&owner=6061878 vom 04.11.2022)

Florian Baranyi (2015): Die Brücke: Ein modernes Märchen der österreichischen Republik. Wien: Der Standard (https://www.derstandard.at/story/2000022981561/die-bruecke-ein-modernes-maerchen-der-oesterreichischen-republik vom 08.12.2022)

Marco Baravalle (2021): Oliver Ressler: Archivar des Kapitalozäns, S.1f (https://www.ressler.at/wp-content/uploads/2021/08/Camera-Austria_Barricading_handout.pdf vom 20.11.2022)

Isolde Charim: Die notwendige wie unmögliche Gesellschaft, zitiert aus: Oliver Marchart (2013): Das unmögliche Objekt Eine postfundamentalistische Theorie der Gesellschaft. Berlin:Suhrkamp Verlag (https://taz.de/Die-notwendige-wie-unmoegliche-Gesellschaft/!397525/ vom 09.12.2022)

Cobo Social (2022): Tuan Andrew Nguyen – Animal States and the Tales of War (https://www.cobosocial.com/dossiers/tuan-andrew-nguyen-animal/ vom 04.11.2022)

James Cohan (2022): Tuan Andrew Nguyen at the 2022 Berlin Biennale. Still Present! (https://www.jamescohan.com/public-exhibitions/tuan-andrew-nguyen-at-the-2022-berlin-bienniale view=slider vom 04.11.2022)

Gabriela Martins Dias (2021): Museum Exhibition Raises Awareness About the Lives of Cattle (https://sentientmedia.org/museum-exhibition-raises-awareness-about-the-lives-of-cattle/ vom 12.11.2022)

Georg Diez (2014): Ganz neue Dimensionen der Lüge (https://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/syrienkrise-in-den-nachrichten-kolumne-von-georg-diez-a-969867.html vom 08.12.2022)

Galerie KUB (2014): ZPS – Zentrum für politische Schönheit (https://www.galeriekub.de/index.php?Direction=873 vom 08.12.2022)

Gustavson&Haapoja: About (http://www.gustafssonhaapoja.org/about-2/ vom 12.11.2022)

Laura Gustafsson, Terike Haapoja (2015): History According to Cattle. Estland: Meedia Zone (https://punctumbooks.com/titles/history-of-cattle/ vom 04.01.2023)

Laura Gustafsson, Terike Haapoja (2013): Introduction: How to wtite the history according to cattle (http://www.gustafssonhaapoja.org/how-to-write-a-history-according-to-cattle/ vom 12.11.2022)

Gustavson&Haapoja (2015): The Museum of the History of Cattle in ZKM Germany (http://www.gustafssonhaapoja.org/uncategorized/museum-of-the-history-of-cattle-touring-

germany/ vom 12.11.2022)

Haus der Kunst (2022): Joan Jonas (https://www.hausderkunst.de/ausstellungen/joan-jonas vom 12.12.2022)

Steffen Hermann: Zeitschrift für philosophische Literatur 2.4, zitiert aus: Oliver Marchart (2013): Das unmögliche Objekt Eine postfundamentalistische Theorie der Gesellschaft. Berlin:Suhrkamp Verlag (https://zfphl.org/article/view/35341/32786 vom 09.12.2022)

Miriam Hollstein, Eva Marie Kogel (2014): Aktionskünstler setzen Schwesig unter Druck (https://www.welt.de/politik/deutschland/article128017699/Aktionskuenstler-setzen-Schwesig-unter-Druck.html vom 08.12.2022)

Sebastian Huhnholz (2014): Danke, Manuela Schwesig? (https://www.theorieblog.de/index.php/2014/05/danke-manuela-schwesig/ vom 08.12.2022)

Jeu de Paume (2017-2018): The Museum of the History of Cattle – Terike Haapoja et Laura Gustafsson. As part of „A propos du Chthulucène et de ses espèces camarades" (https://jeudepaume.org/en/evenement/the-museum-of-the-history-of-cattle-terike-haapoja-et-laura-gustafsson/ vom 12.11.2022)

Đỗ Tường Linh (2022): Berlin Biennale for Contemporary Art: Tuan Andrew Nguyen (https://12.berlinbiennale.de/artists/tuan-andrew-nguyen/ vom 04.11.2022)

Neva Lukic (2022): Climate breakdown affects all dimensions of life. Oliver Ressler in Conversation (http://blokmagazine.com/climate-breakdown-affects-all-dimensions-of-life-oliver-ressler-in-conversation/ vom 20.11.2022)

Migrationsrat Berlin e.V.: BIPoC (https://www.migrationsrat.de/glossar/bipoc/ vom 13.12.2022)

Oliver Marchart (2002): Kunst, Raum und Öffentlichkeit(en). Einige grundsätzliche Anmerkungen zum schwierigen Verhältnis von Public Art, Urbanismus und politischer Theorie (https://transversal.at/transversal/0102/marchart/de vom 08.12.2022)

Chantal Mouffe (2008): Kritik als gegenhegemoniale Intervention (https://transversal.at/transversal/0808/mouffe/de vom 07.12.2022)

Maike Müller (2014): Zentrum für politische Schönheit. Sturmtrupp des aggressiven Humanismus (https://www.monopol-magazin.de/sturmtrupp-des-aggressiven-humanismus vom 08.12.2022)

Didi Neidhart (2010): Die politische Differenz denken. Anmerkungen zu „Die politische Differenz", dem neuen Buch des Philosophen Oliver Marchart von Didi Neidhart (https://versorgerin.stwst.at/artikel/jan-19-2012-0957/die-politische-differenz-denken vom 08.12.2022)

Tuan Andrew Nguyen (2017): Empty Forest (https://www.tuanandrewnguyen.com/emptyforest vom 04.11.2022)

Oliver Ressler (2021): Barricade Cultures of the Future (https://www.ressler.at/barricade_cultures_of_the_future/ vom 20.11.2022)

Oliver Ressler (2021): Barricade Cultures of the Future, 38 min (https://vimeo.com/496674247 vom 20.11.2022)

Oliver Ressler (2021-2023): Barricading the Ice Sheets (https://www.ressler.at/de/barricading_the_ice_sheets/ vom 20.11.2022)

Oliver Ressler (2021): Overground Resistance (https://www.mqw.at/en/institutions/q21/frei-raum-q21-exhibition-space/overground-resistance vom 20.11.2022)

Jürgen Riethmüller (2013): (Wann) Soll politischer Aktivismus als Kunst anerkannt werden? (https://www.p-art-icipate.net/wann-soll-politischer-aktivismus-als-kunst-anerkannt-werden/?pdf=1829 vom 07.12.2022)

Solo exhibition showcasing film, sculpture and photography by Tuan Andrew Nguyen on view in Vietnam (2022) (https://artdaily.cc/news/101383/Solo-exhibition-showcasing-film--sculpture-and-photography--by-Tu--7845-n-Andrew-Nguy--7877-n--on-view-in-Vietnam#.Y2FhcGmZNPZ vom 04.11.2022)

The Museum of the History of Cattle (2013) (https://www.historyofcattle.org/ vom 12.11.2022)

Jeff Thomas (2019): 'Urgent Elements' focuses lens on eco-video from Southeast Asia (https://www.colorado.edu/asmagazine/2019/02/07/urgent-elements-focuses-lens-eco-video-southeast-asia vom 08.12.2022)

Emily Watlington (2022): Forensics and Fables: the 12th Berlin Biennale (https://www.artnews.com/art-in-america/aia-reviews/review-12th-berlin-biennale-1234635331/ vom 04.11.2022)

Jemima Webber (2018): Art Exhibition In Hong Kong Challenges Mankind's Complex Relationship With The Animal Kingdom (https://www.livekindly.com/vietnamese-artist-endangered-species/ vom 04.11.2022)

We make Money not Art (2022): Flood Tide of Resistance. An interview with Oliver Ressler (https://we-make-money-not-art.com/flood-tide-of-resistance-an-interview-with-oliver-ressler/ vom 20.11.2022)

Wikipedia: Dekolonisation (https://de.wikipedia.org/wiki/Dekolonisation vom 06.01.2023)

Wikipedia: Poststrukturalismus (https://de.wikipedia.org/wiki/Poststrukturalismus vom 08.12.2022)

ZDF Aspekte (2022): Die grenzenlose Kraft der Kunst. Die 59. Biennale von Venedig. (https://www.zdf.de/kultur/aspekte/kunst-biennale-venedig-100.html vom 07.12.2022)

Zeit Online (2014): Kunstprojekt. Pseudo-Kunstaktion bringt Schwesig in Bedrängnis (https://www.zeit.de/politik/deutschland/2014-05/syrien-kunstaktion-schwesig? vom 08.12.2022)

Zentrum für politische Schönheit (2015): Die Jean-Monnet-Brücke (https://politicalbeauty.de/jean-monnet-bruecke.html vom 08.12.2022)

Zentrum für politische Schönheit (2009-2022): Reaktion (https://reaktion.politicalbeauty.de/ vom 08.12.2022)

Zentrum für politische Schönheit (2009-2022): Was ist politische Schönheit? (https://politicalbeauty.de/ueber-das-ZPS.html vom 08.12.2022

Zentrum für Politische Schönheit (2014): 1 aus 100. News (http://www.1aus100.de/blog/ vom 08.12.2022)

Eidesstattliche Erklärung

Hiermit erkläre ich an Eides statt, dass ich die vorliegende Diplomarbeit selbständig angefertigt habe. Es wurden keine anderen als die angegebenen Hilfsmittel benutzt. Die aus fremden Quellen direkt oder indirekt übernommenen Formulierungen und Gedanken sind als solche kenntlich gemacht.

München, den 07.01.2023

Ort, Datum Unterschrift

CC BY-NC-ND 4.0 International
Namensnennung - Nicht-kommerziell - Keine Bearbeitung 4.0 International