

Aporien des Artivismus

Christian Krüger

1. Symptome des Artivismus

Es gibt unaufhaltsam sich fortpflanzende Katastrophen, die Spaß machen. Desaströse Entwicklungen, die man nicht stoppen, dafür umso mehr genießen kann – fatalistischer Fun sozusagen. Dazu gehören etwa spektakuläre Sprengungen alter Gebäude und Industrieanlagen, die Schaulustige zu Tausenden in die Nähe der Sperrzonen locken. Im Netz kursieren davon zahllose Aufnahmen, Trash-TV im buchstäblichsten Sinne. Eine kulturell ungleich arriviertere Spielart solcher *demolition events* ist die Nonsens-Maschine des Schweizer Künstlerduos Fischli & Weiss, deren fortlaufende Selbstzerstörung ihr Film *Der Lauf der Dinge* festhält¹ – ein Publikumsshit der documenta 8.

Warum eigentlich? Sonst lassen wir den Dingen doch höchst ungern ihren Lauf. Schon gar nicht, wenn sie falsch laufen oder zu scheitern drohen. Vielleicht deshalb, weil Kunst, wie Arnold Gehlen meint, grundsätzlich etwas zu tun hat mit einem »merkwürdig taten- und handlungslos, aber im höchsten Grade beglückenden Aufgehen in einer Anschauung«² – wohl eher nicht. Die Lust am Fatum, die sich beim Schauen des Filmes einstellt, ist ja durchaus eine ambivalente Lust. Wir sind nicht nur vom alltäglichen Handlungsdruck entlastet und kontemplieren das Zerstörungswerk raffiniert arrangierter Mechanismen. Sondern zugleich sind wir auf sehr eindringliche Weise von jeder Möglichkeit des Eingriffs abgeschnitten. Gebannt verfolgen wir, ob die fragile Konstruktion gelingt, und können doch nichts dafür oder dagegen tun. Der Film generiert *suspense*, indem er uns vom tätigen Mitwirken suspendiert. Er zeigt ein »geschlossenes System«, eine »unheimliche

1 Alles beginnt mit einem schwarzen Müllsack, der durch die freigesetzten Kräfte eines zuvor eingedrehten Seils zu rotieren beginnt und auf diese Weise eine Ereignisfolge in Gang setzt, bei der allerhand mechanisch raffiniert verbundener Schrott und recycelte Materialien wie Holzlatten, Autoreifen, Blech, Eimer etc. unter Klappern, Zischen und Blubbern auskippen, verdampfen, herunterfallen, in Flammen aufgehen.

2 Arnold Gehlen: »Über einige Kategorien des entlasteten, zumal des ästhetischen Verhaltens«, in: Dieter Henrich, Wolfgang Iser (Hg.): *Theorien der Kunst*, Frankfurt a.M. 1982, S. 237.

Konsequenz des Geschehens«³, bei der wir nichts, rein gar nichts zu melden haben. Wir sind dazu verdammt, zuzuschauen, wie die Sache ausgehen wird. Unsere Handlungsfähigkeit ist blockiert.

Das kann uns modernen Subjekten eigentlich nicht schmecken, die wir uns doch wesentlich als solche verstehen, die handelnd etwas in der Welt bewirken können – und sei es, indem wir aus freien Stücken etwas geschehen lassen. Doch auch diese Möglichkeit selbstbestimmter Passivität ist uns genommen durch den Umstand, eben nur nachträglich die filmische Aufnahme der in Gang gesetzten Maschine sehen zu können. Die Ereignisse, die der Film zeigt, so prekär sie auch sind, haben sich damit längst ereignet. Doch nur dort, wo wir handelnd etwas verändern können, können wir auch selbstmächtig etwas geschehen lassen. Beides lässt das Vergangene prinzipiell nicht zu, dessen Dokument der Film ist.

Die Art und Weise, wie uns *Der Lauf der Dinge* zugleich entmachtet und in Bann schlägt, macht den Film zum Sinnbild für ein bestimmtes Verständnis davon, wie Kunst praktisch wirksam werden kann (oder besser: es gerade nicht kann). Man braucht dafür nur die Rollen zu vertauschen: Dann sind es nämlich nicht wir, sondern dann ist es die Kunst, der die Hände gebunden sind. Sozusagen in vollem Bewusstsein gesellschaftlicher Dramen, auf unsere sozialen und politischen wie existentiellen Nöte geradezu fixiert, muss sie hilflos mitansehen, wie unser, des Menschen Schicksal seinen Lauf nimmt.⁴ Anders gesagt: Kunst (lies: unsere künstlerische Praxis) ist praktisch machtlos und schwach. Dieses Kunstverständnis hat etwa der Kunsthistoriker Leonhard Emmerling jüngst erst wieder betont.⁵ Das ist für diesen allerdings kein Grund zur Klage. Im Gegenteil: Der mangelnde *impact* der Kunst soll einer subtileren und unbestimmteren Form des ästhetischen Einspruchs gegen die realen nicht-künstlerischen Verhältnisse Raum geben. Alles andere sei angeblich auch zu viel gewollt von der Kunst. Emmerling zeigt sich darin als Adept eines streng negativitäts- und autonomieästhetisch gelesenen Adornos.⁶ Dieser meint: »Dass Kunstwerke politisch eingreifen, ist zu bezweifeln; geschieht

3 Per Engström in: *Palette*, 1/96, Nr. 224, S. 59f.

4 Ob Fischli & Weiss sich mit ihrem documenta-Beitrag in diesem Sinne ironisch distanzieren wollten von Manfred Schneckenburgers kuratorischem Konzept, das die Kunst auf ihre gesellschaftliche Verantwortung verpflichten wollte, oder ob das Werk vielmehr ein politisiertes Kunstverständnis affirmiert, da es sich, wie die Künstler betonen, »auch um das Problem von Schuld und Unschuld« drehe (Fischli/Weiss, zit.n. Lorette Coen: »Der Bär und die Maus«, in: Patrick Frey (Hg.): *Das Geheimnis der Arbeit. Texte zum Werk von Peter Fischli & David Weiss*, München/Düsseldorf 1990, S. 233-237, hier S. 236), muss an dieser Stelle nicht entschieden werden.

5 Vgl. Leonhard Emmerling: *Kunst der Entzweiung. Zur Machtlosigkeit von Kunst*, Berlin/Wien 2017.

6 Dass man Adorno auch anders lesen kann, zeigt der Beitrag von Georg W. Bertram in diesem Band.

es einmal, so ist es ihnen meist peripher; streben sie danach, so pflegen sie unter ihren Begriff zu gehen. [...] Praktische Wirkung üben Kunstwerke allenfalls in einer kaum dingfest zu machenden Veränderung des Bewusstseins aus...«⁷. An einer anderen Stelle heißt es bekanntlich noch schärfer, dass das Engagement, das mancher von der Kunst fordere, »selber schon die Katastrophe«⁸ sei, die es eigentlich zu verhindern gelte. Eine vergleichbare Abneigung gegen eine allzu kalkulierte Ästhetik der Intervention hegt bekanntermaßen auch der Noch-immer-Theorie-Star des gegenwärtigen Kunstbetriebs, Jacques Rancière. Für ihn folgt eine partizipatorisch-agitatorische Kunst einer »Logik der verdummenden Pädagogik«⁹, da sie Rezipient*innen dem geistigen Stand der Werke subordiniere.

Ungeachtet dieses wiederholten Verdiktes (oder auch durch dieses herausgefordert) florieren spätestens seit den 1980er Jahren Kunstpraktiken, die eben jene »mißliebige[n] Zustände [unmittelbar; Verf.] verbessern«¹⁰ wollen, an die Kunst laut Adorno, wenn überhaupt nur mittelbar heranreicht. Mit programmatischer Verve überspringen solche Praktiken sogleich auch die beinahe schon »inflationär[e] Beschwörung von Criticality«¹¹ im zeitgenössischen Kunstbetrieb.¹² Dieser nicht selten im Rückgriff auf eine adornitische Theorietradition kultivierte, kritische aber zugleich praktisch enthaltsame Gestus, der den Finger der Kunst bloß mahnend auf die gesellschaftlichen Missstände richtet, über die wir uns jenseits der Kunst angeblich fortlaufend hinwegtäuschen, ist ihnen bei weitem nicht genug. Hier sind echte Macher und nicht nur Bewusst-Macher am Werk. Tania Bruguera, um gleich eine der bekanntesten und interessantesten Protagonist*innen zu nennen, fordert in diesem Sinne »new uses for art within society«¹³ und nennt das Ganze recht plakativ »Arte Útil«. Die us-amerikanische Kuratorin Mary Jane Jacob spricht unumwunden von »Social Practice«, als ob von Kunst gar nicht mehr zu reden wäre.¹⁴ Andere sagen Socially Engaged Art, partizipative Kunst oder eben: Artivismus. Ohne den Selbstauskünften der Artist*innen einfach blind zu folgen

7 Theodor W. Adorno: *Ästhetische Theorie*, Frankfurt a.M. 2003, S. 359f.

8 Theodor W. Adorno: *Engagement*, in: ders.: *Noten zur Literatur III*, hg. v. Rolf Tiedemann, Frankfurt a.M. 1965, S. 409.

9 Jacques Rancière: *Der emanzipierte Zuschauer*, Wien 2015, S. 24.

10 Adorno: *Ästhetische Theorie*, 2003, S. 365.

11 Ines Kleesattel: *Politische Kunst-Kritik. Zwischen Rancière und Adorno*, Wien 2016, S. 11.

12 Jedenfalls insofern, als der Ausdruck ›criticality‹ im hier gemeinten Kunstbetrieb zumeist nicht so gebraucht wird, dass damit metaphorisch auf eine sich selbst fortpflanzende nukleare Kettenreaktion angespielt wird, wofür der Ausdruck im Englischen ursprünglich nämlich steht.

13 Vgl. www.arte-util.org/about/colophon/

14 Vgl. dazu das Interview mit Jacob in: Karen van den Berg, Cara M. Jordan, Philipp Kleinmichel (Hg.): *The Art of Direct Action. Social Sculpture and Beyond*, Berlin 2019, 189-198, hier S. 190.

– was hieße, etwa die Eigensinnigkeit der Werke zu vergessen, die sich den artistischen Agenden oft so gar nicht einfach bruchlos fügen wollen – will ich hier dennoch kurz vier solche programmatischen Merkmale oder besser: Symptome¹⁵ des Artivismus umreißen. So soll deutlich werden, welcher spezifische Anspruch mit dem Artivismus verbunden ist – und es ist eben nicht zuletzt dieser explizit formulierte Anspruch, die manifestartig propagierte Lesart des eigenen künstlerischen Tuns, die die Differenz zu hergebrachten Kunstpraktiken am deutlichsten markiert (und wohl auch markieren muss, da es die Werke allein nicht leisten).

Als Artivismus bezeichne ich sehr unterschiedliche künstlerische Praktiken, die auf den ersten Blick jedoch zweierlei gemeinsam haben: Sie wollen (1) direkt eingreifen in politische oder soziale Prozesse und (2) am Erfolg solcher Eingriffe auch gemessen werden.¹⁶ Diese Ziele verfolgt der Artivismus dabei auf eine Weise, die ihn absetzt von der langen Geschichte engagierter Kunst. Das zeigt sich zum Beispiel daran, dass (3) viele Artist*innen die »Institution Kunst, als eine von der Lebenspraxis der Menschen abgehobene«¹⁷, nicht mehr zwingend schleifen wollen. Ein mehr oder minder vager Rekurs auf die hergebrachte Idee der Kunstautonomie bildet vielmehr eine willkommene »strategische Ressource«¹⁸. In diesem Sinne spürt zum Beispiel Jean Peters vom Berliner Künstlerkollektiv Peng!, »eine soziale Verantwortung, das juristische Privileg der Kunstfreiheit [zu] nutzen«, um sich politisch und gesellschaftlich einzumischen. Überdies fordert er »künstlerisches Asyl« für Kunst-Aktivist*innen, damit diese fernab der Realpolitik »das scheinbar Unmögliche denken« können.¹⁹ Eine Infragestellung der Institution Kunst ist das jedenfalls nicht. Zudem (4) ist auch der vertraute avantgardistische Anspruch, »von der Kunst aus eine neue Lebenspraxis zu organisieren«²⁰, nicht notwendig Sache des Artivismus. Man begnügt sich vielfach damit, im Rahmen geltender Normen »sozial effektiv«²¹ zu sein. Anders gesagt: Die Mitbestimmung der Zwecke, die Aushandlung dessen, worin ein gutes Leben, eine gerechte Gesellschaft etc. bestehen soll, bleibt anderen gesellschaftlichen Praxisformen überlassen. Kunst beschränkt

15 Ich spreche bewusst mit Nelson Goodman von Symptomen. Ein Symptom ist nämlich weder eine notwendige noch eine hinreichende Bedingung für eine artistische Praxis. Das heißt: Oft aber nicht immer weisen artistische Praktiken alle diese Merkmale auf.

16 Vgl. dazu Vid Simoniti: »Assessing Socially Engaged Art«, in: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 76/1, 2018, S. 71–82.

17 Peter Bürger: *Theorie der Avantgarde*, Göttingen 2017, S. 67.

18 Vgl. Uta Karstein und Nina Tessa Zahner: »Autonomie der Kunst? Dimensionen eines kunstsoziologischen Problemfeldes«, in: dies. (Hg.): *Autonomie der Kunst? Zur Aktualität eines gesellschaftlichen Leitbildes*, Wiesbaden 2017, 1–47.

19 Impulsrede anlässlich der Verleihung des George Tabori Preises 2018.

20 Bürger: *Theorie der Avantgarde*, 2017, S. 68.

21 Judith Siegmund: *Zweck und Zweckfreiheit. Zum Funktionswandel der Künste im 21. Jahrhundert*, Stuttgart/Berlin 2019, S. 11.

sich, zugespitzt und etwas böse gesagt, auf die Rolle eines *social engineering tools*. Alles in allem erweist sich der Artivismus so als künstlerischer Aktivismus einer moderaten Mitte, die den ganz großen Bruch mit den Verhältnissen nicht sucht, vielmehr an der funktionalen Ausdifferenzierung verschiedener gesellschaftlicher Subsysteme und den darin je spezifisch artikulierten normativen Ansprüchen festhält, ihnen nurmehr auch mit künstlerischen Mitteln Geltung verschaffen will. In diesem Sinne zielt etwa die Künstler*innengruppe Wochenklausur gemäß einer Selbstauskunft darauf, »in zeitlich begrenzten Intensiveinsätzen Lösungen für erkannte Probleme zu erarbeiten«. ²² Das sieht dann etwa so aus, dass arbeitslose Frauen auf den Weg in die berufliche Selbstständigkeit geführt oder Sprachschulen für Bürgerkriegsflüchtlinge gegründet werden.

Um nicht missverstanden zu werden: Mir sind solche Initiativen zunächst einmal sympathisch, weil mir soziales oder politisches Engagement – wohlgemerkt für die richtige Sache – grundsätzlich sympathisch ist. Ich will daher hier auch nicht in den üblichen Kanon der Kritik einstimmen. Gleichwohl sehe ich, dass bestimmte Vorwürfe fallweise sicher nicht so leicht von der Hand zu weisen sind: etwa dass artistische Praxis verantwortungslos ist, wenn sie ohne Rücksicht auf und ohne Wissen um gut begründete Standards der sozialen Arbeit agiert, oder paternalistisch, wenn Adressat*innen um willen der pädagogischen Effekte manipuliert werden, wie etwa in Augusto Boals *Unsichtbarem Theater*, oder dass sie das Elend neoliberalisierter Wohlfahrtsstaaten kaschiert, wo sie entlastend für diesen einspringt – alles beinahe klassische Vorwürfe, die eine eigene Diskussion wert sind. Mich interessiert hier aber etwas anderes: nämlich der rege Streit um den Kunststatus artistischer Praktiken, terminologisch gesprochen: das Problem ihrer ästhetischen Differenz oder plakativ, die immer wieder diskutierte (oder auch provokativ ignorierte) Frage: Ist das noch Kunst?

Für Peter Weibel vom ZKM in Karlsruhe jedenfalls ist dieser Status ausgemachte Sache. Weibel vermutet im Artivismus sogar die »erste neue Kunstform des 21. Jahrhunderts«. ²³ Auch Oliver Marchart applaudiert dem Artivismus in seiner jüngsten Publikation *Conflictual Aesthetics. Artistic Activism and the Public Sphere*, da Kunst nun endlich eintauche in die »muddy waters of social struggle«. ²⁴ Marchart ist es auch, der sich den Kunst-Praktiker*innen als theoretischer Sekundant andient. Ganz im Sinne der genannten anti-adornitischen Grundhaltung geißelt er die bei Adorno entwickelte Dialektik von Kunst und Gesellschaft in einem Handbuch für Aktivist*innen kurzerhand als schieren Nonsens. ²⁵ Adornos berühmt-berüchtigte »Funktion der Funktions-

22 Wochenklausur, www.wochenklausur.at/kunst.php?lang=de

23 <https://zkm.de/de/blog/2013/12/peter-weibel-global-activism>

24 Oliver Marchart: *Conflictual Aesthetics. Artistic Activism and the Public Sphere*, Berlin 2019, S. 14.

25 Vgl. Oliver Marchart: *(Counter)Agitating*, in: Steirischer Herbst, Florian Malzacher (Hg.): *Truth is Concrete. A Handbook for Artistic Strategies in Real Politics*, Berlin 2014, S. 225.

losigkeit«, oder die vermeintliche Politizität nicht-tendenziöser Werke qua Form ist für Marchart nichts als bloße Funktionärsideologie eines gentrifizierten Kunstbetriebs. Marchart dagegen mag es eingängig. Seine Losung lautet entsprechend simpel, wie er selber betont: »Art is political when it is political. It is not, when it is not.«²⁶ Ich fürchte, dass es ganz so einfach dann doch nicht ist. Im Folgenden werde ich daher einen zentralen, den Kunststatus der Werke und Praktiken betreffenden Widerspruch des Artivismus beleuchten und überlegen, wie dieser sich auflösen lässt.

2. Ernst machen

Artistische Kunst will also einen konkreten, greifbaren Beitrag zu nicht-künstlerischen Praktiken leisten. Sie will das Gesellschaftliche nachhaltig verändern, prägen, mitgestalten. Dafür reichen die im Akademie- und Kunstbetrieb gleichermaßen liebgewonnenen negativitätsästhetischen oder dissensualistischen Kategorien und Register der Irritation, des Schocks, des Bruchs, der Krise, der Desautomatisierung alltäglicher Routinen offenkundig nicht hin. Das, was zum Beispiel Chantal Mouffe an der Kunst von Alfredo Jaar so schätzt, dass sie Menschen zum Handeln veranlasse, indem sie ihnen mittels einer Destabilisierung des Common Sense »das Gefühl [vermittelt], dass alles auch anders sein könnte«²⁷, ist den Artist*innen zu schwammig. Zu Recht. Denn dass alles auch anders sein könnte, schließt ja erstens nicht aus, dass alles auch noch viel schlimmer kommen könnte. Vor allem aber lässt dieser durch die Kunst eröffnete Horizont zweitens die entscheidende praktische Frage unbeantwortet, wie es nach der einschneidenden Kunsterfahrung weitergehen soll. Was genau sollen wir anders machen und vor allem wie? Die lebenswelt- und lebensformbezogenen Lektionen einer so verstandenen Kunst sind mit anderen Worten: leer.

Diese Unbestimmtheit können wir uns angesichts des Zustands der Welt aber nicht leisten, so die verständliche Reaktion des Artivismus. Anstelle eines Moratoriums oder unbestimmter Eröffnungsfiguren wollen Artist*innen daher sogleich die aus ihrer Sicht richtigen nicht-künstlerischen Veränderungen initiieren und anstoßen. Das ist vermutlich sogar noch zu schwach formuliert. Denn Anstöße können verpuffen und Initiativen versanden. Artistische Kunst im strengsten Sinne aber ringt nicht mehr mit der Schwierigkeit, künstlerische Impulse in soziale oder politische Aktion überführen zu müssen (oder meint jedenfalls, diese Probleme nicht zu haben). Sie will vielmehr gleich selbst diese soziale oder politische

26 Marchart: *Conflictual Aesthetics*, 2019, S. 14.

27 Chantal Mouffe: *Agonistik. Die Welt politisch denken*, Berlin 2014, S. 147.

Aktion sein.²⁸ Es ist genau diese scheinbar restlose Umwandlung, die Marchart beschwört: that »art turns [or is transformed] into politics«²⁹. Marchart scheint auch bereit, dafür den Preis der vollständigen Entkunstung der Kunst zu zahlen. Hauptsache ist, der politische Antagonismus betritt die Bühne, und sei es, dass dafür die Kunst das Theater verlassen muss.³⁰ Nachzulesen ist das sehr deutlich in Marcharts Aufsatz *Staging the Political. (Counter)publics and the Theatricality of Acting*, in dem er die Besetzung des Théâtre de L'Odéon während der Pariser Studentenrevolte 1968 diskutiert. Anders gesagt: Artist*innen machen Ernst mit einem Programm, das z.B. Juliane Rebentisch der gegenwärtigen Kunst gerade nicht zugestehen will, dass nämlich der Artivismus »das Ästhetische zugunsten des Realraums politischen oder moralischen Handelns«³¹ suspendiere.

Marchart steht mit dieser Lesart keineswegs allein: Auch Karen van den Berg wird in dem von ihr mitherausgegebenen Band *The Art of Direct Action* zunächst nicht müde, zu betonen: »It cannot be emphasized enough that these projects do not aim to produce art.«³² Stattdessen gehe es den von ihr besprochenen Projekten ganz buchstäblich um Traumatherapie oder die Herstellung sozialer Inklusion. Aber Van den Berg lässt zugleich keinen Zweifel daran, wenn auch rhetorisch viel dezent, dass mit dem Ausdruck »Art« in »The Art of Direct Action«, eben doch Kunst und nicht bloß ein Heilverfahren oder eine sozialpädagogische *techné* gemeint ist. Nicht von ungefähr stellt sie die besprochenen Projekte daher in eine Traditionslinie mit Beuys' Idee der sozialen Plastik. Diese Widersprüchlichkeit ist kurios. Aber sie weckt Hoffnung, dass es mit der Kunst vielleicht doch noch nicht ganz aus ist. Auch der britische Kunstphilosoph John Roberts stellt in demselben Band fest: »Many of the new forms of collaborative and participatory art make no distinction between art as political praxis and political praxis itself; art, it is claimed, is a form of political praxis.«³³ Man wundert sich auch hier, warum Roberts sich eigentlich nicht wundert über diese Inkonsistenz. Eine künstlerische Praxis, die sich durch nichts von einer politischen Praxis unterschieden wissen will, aber dabei doch künstlerische Praxis bleiben will – wie soll das gehen? Das Prinzip der Identität des Ununterscheidbaren gilt doch wohl auch hier. Natürlich ließe sich

28 Das steht offenkundig im Widerspruch zu meiner obigen Charakterisierung des Artivismus als einer Spielart von Kunst, die keineswegs die Differenz zwischen Kunst und Nicht-Kunst negieren will. Doch es ist eben genau dieses eigentümliche Schwanken zwischen der Berufung auf das eigene Kunst-Sein einerseits und dem zugleich ausgestellten Desinteresse an diesem bis hin zu dessen Nivellierung andererseits, das mich hier interessiert.

29 Vgl. Marchart: *Conflictual Aesthetics*, 2019, S. 55.

30 Vgl. ebd., S. 52ff.

31 Juliane Rebentisch: *Theorien der Gegenwartskunst zur Einführung*, Hamburg 2013, S. 79f.

32 Karen van den Berg: »Socially Engaged Art and the Fall of the Spectator since Joseph Beuys and the Situationists«, in: *The Art of Direct Action*, 2019, S. 16.

33 John Roberts: »Art, Neoliberalism, and the Fate of the Commons«, in: ebd., S. 240.

einwenden, dass Roberts nur behauptet, Kunst sei eine *Form* der politischen Praxis unter anderen Formen politischer Praxis. Fair enough. Dann aber müssten sich immerhin *formale* Differenzen zwischen diesen Praktiken angeben lassen, was nichts anderes wäre, als eben doch Unterschiede zu machen.

Nun ist es nichts Neues, dass etwas Theaterdonner zum Geschäft der Kunst dazugehört. Der offenkundig widersprüchliche Doppelzug des Artivismus, nämlich zugleich die ästhetische Differenz kassieren und bewahren zu wollen, könnte man daher als allzu bekannte wie energieverzehrende Neon-Reklame abtun. Und bei genauerer Betrachtung nicht weniger artistischer Werke und ihrer Rezeption wird die Paradoxie sich auch schnell auflösen lassen. Anders gesagt: Es gehört schon einiges an Mutwillen dazu, Projekte von Bruguera oder Aktionen des Zentrums für politische Schönheit restlos aufs Soziale oder Politische zu verrechnen. Was man zugestehen wird, ist doch wohl, dass es sich hierbei um Fälle handelt, die in eminenter Weise mindestens Streit darüber auslösen, ob sie noch Kunst sind oder wo die Grenze zwischen Kunst und Nicht-Kunst verläuft. Das können echt-sozialpädagogische oder echt-politische Aktionen und Aktivitäten nicht von sich behaupten. Damit soll natürlich nicht gesagt sein, der bloße Umstand, mit solchen Fragen konfrontiert zu werden, entscheide schon den Streit über den Kunststatus dieser Praktiken. Als Antwort auf die notorische Frage nach der Definition von Kunst würde das nicht weit führen. Vor allem aber verspielte man die Chance, tieferliegende Motive kennenzulernen für die charakteristische Ambivalenz des Artivismus, wenn man diese Anti-Kunst-Pose artistischer Kunst als bloßen Knalleffekt abtut. Das würde obendrein unterschlagen, wie ernst es der Praxis und der Theorie des Artivismus mit dieser Ambivalenz ist. Viele Künstler*innen sind nämlich weit entfernt davon, mit ihrer eigentümlichen Unentschiedenheit in Bezug auf den Kunststatus ihrer Praxis nur zu kokettieren. Sie laborieren vielmehr ernsthaft und aufrichtig daran. Mich interessiert daher, wie es kommt, dass im Nachdenken über den Artivismus diese aporetische Situation entsteht. Diese Frage verstehe ich als Frage nach den Gründen, die jeweils für die eine oder die andere Option vorgebracht werden. Ich frage daher: Was spricht aus Sicht der jeweiligen Parteien dafür, artistische Praktiken mal (mehr oder weniger ganz) der Kunst und mal (mehr oder weniger ganz) der Politik oder einer anderen nicht-künstlerischen Praxis zuzuschlagen?³⁴

34 Ich beschränke mich im Folgenden auf die Gegenüberstellung zweier vom Ansatz her plausibler Begründungen, die mir zudem weit verbreitet zu sein scheinen. Eine andere Darstellung der Debatte ist sicher möglich.

3. Ein dürrtiger Kunstbegriff

Mein Lagebild ist das Folgende: Auf der einen Seite stehen jene, die ich die Aktivist*innen unter den Artivist*innen nennen möchte. Sie plädieren dafür, dass Kunst für ihre Praxis zweitrangig, wenn nicht irrelevant ist und sein sollte. Dafür spricht aus ihrer Sicht ein zeitdiagnostischer Befund, den die Soziologie hierzulande unter dem Stichwort der gesellschaftlichen Ästhetisierung diskutiert. Gesellschaftliche Ästhetisierung heißt, dass Selbstverständnisse und Handlungsmaxime gesamtgesellschaftliche Geltung erlangt haben, die spätestens seit der Zeit der Romantik im Kunstfeld präfiguriert sind. Oder zugespitzt gesagt: Das ehemals gegenkulturelle Potential des Schöpferisch-Kreativen, des Hedonistischen, des Kallistischen und Sinnlichen ist mittlerweile hegemonial geworden. Das ist der ambivalente Erfolg der von Luc Boltanski und Ève Chiapello sogenannten »Künstlerkritik« an der normativen Ordnung der bürgerlich-kapitalistischen Moderne.³⁵ Andreas Reckwitz spricht auch davon, dass die Abweichung, einst Domäne der unangepassten Kunst, heute Leitnorm für alles und jeden geworden ist.³⁶ Symptomatisch für diesen Befund betitelte etwa das Wirtschaftsmagazin *Brand eins* seine Dezemberausgabe von 2009 mit der Aufforderung: »Sei einzigartig!«. Adornos in seiner *Ästhetischen Theorie* profilierte »Kategorie des Neuen«³⁷, als Begriff für die je eigensinnige Anlage einzelner Kunstwerke, scheint unter den Bedingungen des, wie ich sagen möchte, gegenwärtigen *Novitäts-Regimes*, nichts mehr zu sein, was die Kunst sich noch als Spezifisches zugutehalten kann. Und weil das so ist, hat die Kunst nicht nur ihr disruptives Potential gegenüber dem Identitätszwang eingebüßt. Sondern Kunst machen selbst hieße darum heute, Mitmachen in der an der Kunst geschulten, allgegenwärtig gewordenen Kreativitätsindustrie. Kurzum: Kunst machen wäre blanker Opportunismus. Daher müsse eine artistische Praxis, die wirklich etwas ändern will, Kunst hinter sich lassen und es der politischen Praxis gleichtun. Sie muss wie diese etwa vornehmlich Propaganda, Agitation und Organisation betreiben.³⁸ Die Austreibung des Künstlerischen aus der Kunst oder der Verzicht auf das, was einmal Kunst-Machen war, ist unter den gegebenen gesellschaftlichen Bedingungen der einzige emanzipatorische Weg, der den unangepassten Kreativen, dem kreativen Widerstand noch offensteht.

Demgegenüber stehen jene, die ich die Artist*innen unter den Artivist*innen nennen möchte. Sie plädieren dafür, dass Kunst für ihre Praxis eine, vielleicht die

35 Vgl. Luc Boltanski, Ève Chiapello: *Der neue Geist des Kapitalismus*, Konstanz 2003.

36 Vgl. Andreas Reckwitz: *Die Erfindung der Kreativität. Zum Prozess gesellschaftlicher Ästhetisierung*, Frankfurt a.M. 2012.

37 Adorno: *Ästhetische Theorie*, 2003, S. 37.

38 So u.a. Marchart: *Conflictual Aesthetics*, 2019.

entscheidende Ressource ist und sein sollte. Sie teilen gleichwohl mit ihren Kontrahent*innen die soziologische Ästhetisierungsdiagnose.³⁹ So reformuliert etwa der italienische Philosoph Paolo Virno gegenwärtige Arbeits- und Produktionsformen auch außerhalb des Kunstfeldes in ästhetischen Begriffen, zum Beispiel dem der Virtuosität.⁴⁰ Der Unterschied liegt nun darin, wie die Artist*innen sich zu diesem gesellschaftlichen Strukturwandel verhalten. Sie betrachten den Prozess der gesellschaftlichen Ästhetisierung nämlich vielmehr als Chance. Der Prozess entfaltet aus ihrer Sicht eine Dynamik oder einen Möglichkeitsraum, den es in eigener Sache zu nutzen gilt. Das Unvermeidliche kann und soll gestaltet werden. In diesem Sinne plädiert Virno für folgendes Programm – ich zitiere Chantal Mouffes Darstellung seiner Position:

»Diese Veränderungen [lies: der gesellschaftliche Prozess der Ästhetisierung; Verf.] machen den Weg für neue Formen von sozialen Beziehungen frei, in denen Kunst und Arbeit in neuen Konfigurationen existieren. Das Ziel künstlerischer Praktiken sollte es sein, die Ausprägung dieser neuen sozialen Beziehungen, die durch die Transformation des Arbeitsprozesses ermöglicht werden, zu unterstützen. Ihre Hauptaufgabe ist die Produktion neuer Subjektivitäten und die Ausarbeitung neuer Welten.«⁴¹

Und das ist auch möglich. Denn der postfordistische Kreativ-Kapitalismus ist aufgrund seiner Affirmation und Adaption des Ästhetischen nicht davor gefeit, dass mit ebenjenen Mitteln des Ästhetischen eine kritische Agenda lanciert wird. Man könnte das auch eine Trojanisches-Pferd-Strategie nennen: Eine Gesellschaft, die sich dem Kreativitätsimperativ unterworfen hat, ist anfällig dafür, sich mit Gegenentwürfen zu infizieren, die in ebenjenem artistischen Gewand daherkommen, das man selbst tagein tagaus trägt.

Soviel zur schematischen Gegenüberstellung der beiden Lager. Was deutlich geworden sein sollte, ist, die Argumente der Aktivist*innen und Artist*innen, oder wie man auch sagen könnte, der Fundis und Realos in Sachen Artivismus, teilen eine entscheidende Prämisse. Es ist dies die These vom Distinktionsverlust der Kunst im Zuge der gesellschaftlichen Ästhetisierung. Aber stimmt das denn? Ist diese Prämisse überhaupt wahr?

Schauen wir dazu exemplarisch darauf, wie Andreas Reckwitz, einer der profiliertesten Vertreter dieser These, das Ästhetische fasst, von dem es heißt, es sei von der Kunst ausgehend ubiquitär geworden. Reckwitz schreibt: »Das Ästhetische, [...] auf das ich zurückgreifen möchte [bezieht sich auf] *eigendynamische*

39 Vgl. dazu auch Maurizio Lazzarato: »Art, Work and Politics in Disciplinary Societies and Societies of Security«, in: *Radical Philosophy*, 149 (2008), S. 26–32.

40 Vgl. dazu Paolo Virno: *Grammatik der Multitude. Die Engel und der General Intellect*, Wien 2005.

41 Vgl. Mouffe: *Agonistik*, 2014, S. 135.

Prozesse sinnlicher Wahrnehmung [...]. Deren Spezifikum ist ihre Selbstzweckhaftigkeit und Selbstbezüglichkeit, [...] ihre Sinnlichkeit um der Sinnlichkeit willen, ihre Wahrnehmung um der Wahrnehmung willen.«⁴² Darüber hinaus schließe ästhetische Wahrnehmung von Kunst »eine spezifische Affiziertheit des Subjekts durch einen Gegenstand oder eine Situation ein, eine Befindlichkeit oder Erregung, ein enthusiastisches, betroffenes oder gelassenes Fühlen.«⁴³ Genau solche Erfahrungsmodi seien es denn auch, die außerhalb der Kunst um sich zu greifen beginnen. Noch einmal Reckwitz: »In Prozessen der Ästhetisierung dehnt sich innerhalb der Gesamtgesellschaft das Segment ästhetischer Episoden [...] aus.«⁴⁴ Als durchaus überraschendes Beispiel nennt er unter anderem das selbstreferenzielle Spekulationsspiel der Börse.

Offensichtlich arbeitet Reckwitz hier mit einem Kunstbegriff, der über einen spezifischen Begriff der ästhetischen Erfahrung bestimmt wird. Dieser Begriff der ästhetischen Erfahrung ist sowohl an einem empiristischen Erfahrungsbegriff im Allgemeinen als auch an einem Kantischen Begriff ästhetischer Erfahrung im Besonderen geschult – oder an einigen Momenten von Kants Bestimmung, wie man vielleicht vorsichtiger sagen sollte. Kurzum: Kunst wird über den Begriff einer eigentümlich selbstbezüglichen Episode sinnlich-affektiven Erlebens definiert. Man findet ähnlich lautende Erläuterungen bei anderen für die Artivismus-Debatte einschlägigen Autor*innen: So stehe im Zentrum der bereits erwähnten Künstlerkritik, wie etwa Chiapello schreibt, »ein Konzept der freien Tätigkeit«. Und frei soll eine Tätigkeit eben genau dann sein, wenn »deren einziger Zweck in ihrem Vollzug liegt«.⁴⁵

Zunächst überrascht es sicher, dass in der Artivismus-Debatte, die sich ja dem Selbstverständnis nach um alles andere dreht, als nun ausgerechnet um eine selbstzweckhafte Kunstpraxis, implizit ein Kunstbegriff reüssiert, der ausgerechnet dieses selbstzweckhafte Moment stark macht. Warum auch immer das der Fall ist, hier sei vor allem daran erinnert, dass eine ebensolche Engführung des Begriffs der ästhetischen Erfahrung (zumal in kunstdefinitorischer Absicht) seit langem von verschiedenen Seiten erheblichen und gut begründeten Zweifeln ausgesetzt ist. Man denke etwa nur an Arthur Dantos Galerie ununterscheidbarer Gegenstände, mit der er zeigt, dass der Versuch, Kunst von Nicht-Kunst über den Begriff sinnlich-ästhetisch zu erfahrender Gegenstände zu unterscheiden, ein Holzweg

42 Reckwitz: *Die Erfindung der Kreativität*, 2012, S. 23.

43 Ebd., S. 24.

44 Ebd., S. 28.

45 Ève Chiapello: *Evolution und Kooption. Die »Künstlerkritik« und der normative Wandel*, in: Christoph Menke, Juliane Rebentisch (Hg.): *Kreation und Depression. Freiheit im gegenwärtigen Kapitalismus*, Berlin 2010, S. 43.

ist.⁴⁶ Einschlägig ist auch die von Noël Carroll angebotene Rekonstruktion der Erfolgsgeschichte des Begriffs einer um ihrer selbst willen gesuchten und geschätzten Kunsterfahrung, wonach dieser Begriff vor allem ein ideologisches Mittel zur Behauptung einer autonomen Sphäre der Kunst sei⁴⁷ – ebenjener Sphäre, deren Logik nach Reckwitz et al. nunmehr jene lebensweltlichen Sphären erfolgreich kolonisiert, von denen sie sich zuvor mühsam abzugrenzen suchte.

Doch man muss den Begriff der ästhetischen Erfahrung gar nicht grundsätzlich in Frage stellen. Es reicht schon, sich klar zu machen, dass andere, bessere Bestimmungen dieses Begriffes zu haben sind. Und mit besser meine ich hier, Bestimmungen, die den künstlerischen Phänomenen in ihrer Vielfalt und der Praxis der Kunst, wie wir sie kennen angemessener sind, gerade indem sie ästhetische Erfahrung eben nicht als eine intrinsisch wertvolle und bloß sinnliche-affektive Größe bestimmen. Es handelt sich dabei ganz pauschal gesprochen um Bestimmungen, die den Begriff des ästhetischen Erlebens und Erfahrens vor dem Hintergrund komplexer Zusammenhänge zwischen Kunsterfahrungen und alltäglichen Erfahrungen entfalten, die die fraglos vielfach relevanten sinnlichen Momente in Auseinandersetzung mit Kunstwerken durch solche des Inhalts oder Gehalts ergänzen, phänomenales Erleben um Vorgänge des (kognitiven) Verstehens und so weiter und so fort.⁴⁸

Doch was hat das mit den Aporien des Artivismus zu tun? – nun: Wenn die Kritik an dem Kunstbegriff triftig ist, der der Ästhetisierungsthese zugrunde liegt, jene Kritik, die besagt, dass der Begriff einer intrinsisch-wertvollen, sinnlich-affektiven Erfahrung das Phänomen der Kunst und ihre lebensweltliche Relevanz, wenn überhaupt nur sehr ungenügend fasst, dann lässt sich die Kernthese nicht halten, dass im Zuge der gesellschaftlichen Ästhetisierung Kunst ihre Spezifik eingebüßt hat. Denn Kunst ist dann wahrscheinlich so viel mehr und anderes als sinnlich-affektive Bewegtheit um ihrer selbst willen, mehr als pure Kreativität und dergleichen. Man muss keineswegs leugnen, dass es genau solche Momente sind, die sich gesamtgesellschaftlich ausbreiten.⁴⁹ Und man muss auch nicht leugnen, dass sie in

46 Vgl. Arthur C. Danto: *Die Verklärung des Gewöhnlichen. Eine Philosophie der Kunst*, Frankfurt a.M. 1991.

47 Vgl. Noël Carroll: »Aesthetic Experience, Art and Artists«, in: Richard Shusterman, Adele Tomin (Hg.): *Aesthetic Experience*, New York 2010, S. 145-165.

48 Zu dieser Alternativen siehe den Band *Kunst und Erfahrung. Beiträge zu einer philosophischen Kontroverse*, hg. v. Stefan Deines, Jasper Liptow, Martin Seel, Frankfurt a.M. 2013; sowie Georg W. Bertram: *Kunst als menschliche Praxis. Eine Ästhetik*, Berlin 2014.

49 Die Kritik an dem Kunstbegriff, der jener von beiden artistischen Lagern geteilten kunstsoziologischen Ästhetisierungsdiagnose zugrunde liegt, kennt wiederum ihr gesellschaftssoziologisches Pendant: Demnach ist nicht nur zu bezweifeln, dass die Praxis der Kunst zunehmend ununterscheidbar wird von anderen menschlichen (Kreativ-)Praktiken, sondern es wird ebenso bezweifelt, dass die Verfassung der nachmodernen Gesellschaften richtig be-

der Kunst seit jeher eine wichtige Rolle spielen. Das wäre sicher absurd. Aber man darf bezweifeln, dass Kunst über dieses Moment erschöpfend bestimmt ist und ergo aufhört, eine spezifische Praxis zu sein, wenn sich solche Momente auch jenseits der Kunst zeigen. Es gibt reichhaltigere Bestimmungen der Praxis der Kunst, die geeignet sind, zu zeigen, worin nach wie vor eine Spezifik der Kunst liegt. Und wenn diese Kernthese nicht zu halten ist, so kann man weiter schließen, dann verliert wiederum auch der Streit zwischen Fundis und Realos seine Dringlichkeit. Die Fundis verweigern sich ja nur deshalb der Kunst, weil sie meinen, dass ihre Praxis sonst ununterscheidbar würde von der allgegenwärtigen Kreativindustrie. So wie die Realos gerade aufgrund dieser Ununterscheidbarkeit auf künstlerische Strategien setzen. Eine nicht-reduktionistische (oder: nicht-ästhetizistische, wie ich in diesem Falle auch sagen könnte) Bestimmung von Kunst dagegen macht deutlich, dass diese Alternative nicht vollständig ist und man also nicht gezwungen ist, sich entweder auf die Seite der Kunst oder die der Nicht-Kunst zu schlagen.

Ich möchte die vielleicht überraschend (er-)nüchternde These, für die ich argumentiert habe, noch einmal etwas provokanter formulieren: Der aporetische Streit um den Status artistischer Praktiken ist Symptom eines dürftigen Kunstbegriffs. Es rächt sich hier, dass eine engagierte Kunstpraxis ihren Blick (in Absetzung von einer womöglich zu sehr mit sich selbst beschäftigten bürgerlichen Kunsttradition) undialektisch auf den Wert und die Relevanz der Kunst für das außerkünstlerischen Sonst allein richtet. Sie vergisst über ihr Engagement, was ihr ebendieses in Verruf geratene Tradition als unabwiesbare Aufgabe ins Stammbuch geschrieben hat: stets auch klären zu müssen, inwiefern Kunst eben einen besonderen, spezifischen, eigensinnigen Beitrag zu diesem außerkünstlerischen Sonst zu leisten vermag, um in diesem nicht einfach auf- oder unterzugehen.⁵⁰ Vielleicht trifft auch Folgendes zu: Sich der eigenen künstlerischen Mittel als künstlerische Mittel gelegentlich zu sicher seiend, mit blindem Selbstverständnis, dass schon Kunst sein wird, was man macht, stürzt sich manche Artist*in beherzt in die »muddy

stimmt ist, wenn man sie (restlos) auf Hedonismus, Ästhetizismus, Kreativität, Virtuosität und dergleichen ausgerichtet sieht, oder sie gar auf so etwas wie ein ästhetisch-resonantes Weltverhältnis verpflichtet sieht, wie dies der Tendenz nach etwa der Fall ist bei Hartmut Rosa: *Resonanz. Eine Soziologie der Weltbeziehung*, Berlin 2019. Man wird dagegen all die konfliktiven, irritierenden, routinehaften, un kreativen, unsinnlichen, durchrationalisierten etc. Momente hervorheben, von denen es in unseren Lebenswelten auch heute nur so wimmelt und die ihr (insbesondere die konfliktiven nicht-resonanten Momente) in einem normativen Sinne womöglich auch zugehören sollten. Diesen Hinweis zur Stoßrichtung, die eine komplementäre Kritik nehmen müsste, verdanke ich Georg W. Bertram.

- 50 Zu den Schwierigkeiten, die Spezifik der Kunst begrifflich zu fassen, sobald man sich einmal eingelassen hat auf das anti-künstlerische Selbstverständnis artistischer Kunstpraktiken vgl. auch Christian Krüger: »Überengagement«, in: Birgit Eusterschulte, ders., Judith Siegmund (Hg.): *Funktionen der Künste. Transformatorische Potentiale künstlerischer Praktiken*, Stuttgart 2021, S. 45-60.

waters of social struggle«, bis der realpolitische Schlamm ihr künstlerisches Antlitz bis zur Unkenntlichkeit verd(r)eckt. – Mit diesen Überlegungen mache ich ein Angebot an die Debatte, das dort vielleicht gar nicht so willkommen ist, weil es eben Luft aus einem hitzigen Streit lässt, an den manche sich schon zu sehr gewöhnt haben dürften. Diese Überlegungen sind aber vielleicht auch dazu angetan, über diesen Streit vergessene Dimensionen der komplexen Praxis der Kunst wieder in den Blick zu nehmen, die den Reiz wesentlich mitausmachen, der uns immer wieder davor zurückschrecken lässt, Kunst irgendeiner anderen Praxis, z.B. der Politik oder der sozialen Arbeit, einzugemeinden.

Coda

Kehren wir abschließend noch einmal zurück zu Fischli & Weiss' *Der Lauf der Dinge*. Wer den Film gesehen hat, wird vermutlich monieren, dass etwas an meiner eingangs gegebenen Charakterisierung nicht stimmt – je länger man schließlich über gute Werke nachdenkt, umso mehr gibt es an ihnen zu entdecken. Ich hatte davon gesprochen, dass sich das Werk als ein geschlossenes System präsentiert, ein System, das alle Möglichkeiten des Eingriffs verwehrt. Dem ist auf den zweiten Blick vielleicht doch nicht so. Denn zum einen handelt es sich bei dem Film nicht um einen sogenannten One-Shot, obwohl er sich große Mühe gibt, seine wenigen Schnitte zu kaschieren. Vielmehr wird die aufmerksame Betrachter*in an verschiedenen Stellen Überblendungen wahrnehmen. Diese bezeugen subtil, dass eingegriffen werden musste in den Lauf der Dinge, und sie lenken die Interpretation darauf, dass die Anmutung der Geschlossenheit, der Eindruck eines unverrückbar sich abspulenden Mechanismus nur das Ergebnis eines Eingriffs ist, nämlich eines modernen Künstler*innen-Subjektes, das uns nur vorgaukelt, diese Option, diese Freiheit könnte für uns womöglich nicht gelten. Dies korrespondiert damit, dass die schiere Dauer des *Laufs der Dinge* die Rezipient*in dazu drängt, sich früher oder später eine Blick-Pause zu nehmen von ebendiesem Lauf. Wir schauen dann auf und zu anderen Zuschauer*innen, schauen nach, wieviel Zeit vergangen ist, checken die neusten Tweets auf dem Handy oder was auch immer. Das heißt: Auch mit der vermeintlichen Passivität, in die uns der Film zwingt, ist es nicht so weit her. Man könnte vielmehr sagen, der Film ist auf unsere aktive Rezeption angewiesen, um sich in seiner Geschlossenheit zu konstituieren. Erst im Zusammenspiel mit unseren Blickinitiativen und dank unserer Bereitschaft dranzubleiben entfaltet der Film seine eigene auf Kontinuität angelegte Struktur. Der Film ringt darum, uns bei der Stange zu halten. Denn er läuft stets Gefahr, dass der anfängliche Bann, das Mitfiebern mit dem fragilen Lauf der Dinge an irgendeinem Punkt in Langeweile umschlägt, nämlich wenn sich die Mechaniken zu wiederholen beginnen – und dann verliert der Film uns, wir steigen aus. Es macht die Güte des Werkes von

Fischli & Weiss aus, sich uns in dieser tendenziell langweiligen, redundanten Länge und Gestalt darzubieten und dieses Risiko in Kauf zu nehmen. So ist der Film am Ende vielleicht doch noch Sinnbild für eine alternative Auffassung der möglichen Wirkweise von Kunst: Der unerbittliche Lauf der Dinge jedenfalls erweist sich als so unerbittlich nicht. Stattdessen kommt es zu einer subtilen Interaktion zwischen alltäglichen Wahrnehmungspraktiken des Blickens und Zuschauens und dem, was der Film uns an Wahrnehmbarem darbietet. Die hierbei entwickelten (neuen, anderen) Wahrnehmungsmuster kann man als Möglichkeiten begreifen, die sich auch mit Blick auf nicht-künstlerische Gegenstände realisieren lassen.⁵¹ Ob das allerdings der Fall ist oder nicht, vermag die Kunst nicht zu programmieren. In diesem Sinne garantiert sie weniger an Wirkung als mancher Artist*in, aber doch mehr an Wirkung, als mancher Adornit*in lieb sein dürfte.

51 Vgl. dazu auch den Text von Sophia Prinz in diesem Band.

