02 2005

# "¡Mueve te!" Bewegungen im Kunstwerk als Positionierungen im Feld

**Jens Kastner**

Ein neuer globaler Bewegungszyklus begann am 1. Januar 1994 in Chiapas, dem südlichsten Bundesstaat von Mexiko. Der Aufstand der zapatistischen Befreiungsarmee EZLN war einer der wichtigsten Ausgangspunkte jener Bewegungen, die später als globalisierungskritische oder Antiglobalisierungsbewegungen, "Bewegung der Bewegungen" oder Altermundistas die Straßen und Bewegungszeitschriften nicht nur der Metropolen füllen sollten. Auch dem künstlerischen Feld bot und bietet die Bewegung gegen die neoliberale Globalisierung diverse Anknüpfungspunkte – Brian Holmes spricht von "zahllosen KünstlerInnen, die bei den Anti-Globalisierungs-Demonstrationen und Kampagnen der letzten Jahre mitgewirkt haben"[1]. Der vielfache Bezug von zeitgenössischer Kunst auf die Bewegungen gegen die neoliberale Globalisierung legt die Frage nach dem Zusammenhang von künstlerischer Produktion und sozialen Bewegungen nahe. Aber selbstverständlich ist er nicht. Zwar ist der Mythos weit verbreitet, die Welt der Kunst sei in besonderer Weise "globalisiert", deren Akteure und Akteurinnen seien aufgrund eines mondänen Lebensstils die ersten "globalisierten Subjekte" gewesen und hätten

dadurch einen privilegierten Zugang zum Thema. Ein Aufgreifen dieser besonderen Lebens- und Arbeitsbedingungen und deren Strukturen in den Werken selbst scheint also alles andere als unwahrscheinlich. Bei genauerem Hinsehen aber erweist sich bereits die Grundannahme als fraglich: Inwieweit lassen überhaupt gesellschaftliche Bedingungen Rückschlüsse auf künstlerische Ausdrucksweisen zu? Schließlich findet Kunstschaffen in einem gesellschaftlichen Bereich statt, den Pierre Bourdieu das künstlerische Feld genannt hat und der sich gerade durch seine zunehmende Autonomisierung auszeichnet. Was innerhalb dieses Feldes geschieht, ist vor allem mit dessen eigener Geschichte verwoben und "immer weniger aus dem Zustand der gesellschaftlichen Welt zu einem gegebenen Zeitpunkt *abzuleiten*". [2] Und hinzu kommt, dass auch die These vom globalisierten Künstlertum schlicht falsch ist. Auch wenn zeitgenössische KünstlerInnen die ein oder andere Reise mehr machen als andere, von einer Globalisierung des Feldes kann keine Rede sein.[3] Weder dessen Beschaffenheit noch die soziale – mondäne wie prekäre – Situation von KünstlerInnen führt also automatisch zu sozialen oder politischen Stellungnahmen, und auch im Nachhinein sind sie aus jenen nicht zu erklären.

Dennoch kommen politische Positionierungen innerhalb des künstlerischen Feldes ja vor. Folgt man Bourdieu in seiner Feldanalyse, erscheint die Politik in der Kunst vor allem als Distinkstionsmarker. Denn die Dynamik des Feldes entsteht aus Abgrenzungen gegenüber anderen, früheren künstlerischen Positionen. Auch das Politische funktioniert als eine solche Unterscheidung, die dazu dient, die eigene Position zu stärken. "Wenn jemand in einem künstlerischen Rahmen von Politik spricht," folgert Brian Holmes daraus, "lügt er" [4].

Dieser Schlussfolgerung möchte ich im Folgenden widersprechen. Dazu ist es aber gar nicht notwendig, den bourdieuschen

Erklärungsrahmen zu verlassen. Im Gegenteil soll daran erinnert werden, dass die Effekte künstlerischer Produktion nicht nur in Richtung Individuum als Distinktionsgewinn ausschlagen, sondern auch im Hinblick auf das "Feld der Macht" Positionierungen sind. Ich plädiere also dafür, die von Bourdieu eingeführte Kampfmetapher ernst zu nehmen und die künstlerische Arbeit als Einsatz im Kampf um kulturelle Hegemonie zu werten. Bevor ich dies anhand von drei Einzelwerken ausführe, wird genauer darauf einzugehen sein, was es mit dem Kampf auf sich hat. Zunächst aber soll gesagt sein, dass eine Bezugnahme künstlerischer Produktion auf politische Inhalte und soziale Bewegungen kein neues Phänomen, sondern Teil der Kunstgeschichte ist. Drei unterschiedliche Herangehensweisen lassen sich dabei unterscheiden.

**Imperativ aus den Bergen**

Methoden und Inhalte künstlerische Produktion lassen sich zwar nicht aus sozialen oder politischen Bedingungen ableiten, sie entwickeln sich aber auch nicht völlig losgelöst von gesellschaftlichen Bedingungen. Denn auch das künstlerische Feld ist kein abgeschlossener Mechanismus, sondern besteht in vielfältigen Relationen zu anderen Feldern. Auch das künstlerische Feld ist sozial konstruiert und wird stets erneuert, erweitert und überschritten und gibt als solches einen "Raum der Möglichkeiten"[5] für künstlerische Praxis vor. Werke, durch die fortgeschrittene Autonomisierung des Feldes so frei von den Determinierungen der (politischen/gesellschaftlichen) Geschichte, sind dennoch vor deren Hintergrund zu interpretieren. So kann ein von den chiapanekischen Bergen ausgehender Imperativ – ¡Mueve te! Beweg Dich! [6] – durchaus als Handlungsgebot auch innerhalb

des Kunst-Feldes aufgegriffen werden. Und so lässt sich auch die Frage nach den inhaltlichen Verarbeitungen von "Globalisierung" ebenso stellen[7] wie die nach einer Wechselwirkung von sozialen Bewegungen und künstlerischen Produktionen. Neu ist das, wie gesagt, nicht und auch nicht verlogen.

Es lassen sich grob drei Konstellationen dieses Zusammenhangs von Kunst und politischer Bewegung ausmachen: Es gibt erstens eine lange Tradition des Aktivismus von KünstlerInnen, in der die Verbindung von Kunstproduktion und Engagement wie eine organische daherkommt. Der Surrealist Benjamin Péret kämpfte im Spanischen Bürgerkrieg auf der Seite der Republik bzw. in den Reihen der anarchistischen Milizen für die soziale Revolution. Der Pariser Mai 1968 ist ohne die Agitation der Situationistischen Internationale nicht vorstellbar, die Entwicklung des Feminismus in Österreich ist auf engste Verknüpft mit den Aktionen der Konzeptkünstlerin Valie Export[8] Ende der 1960er Jahre und in der globalisierungskritischen Bewegung entstammt nicht nur die Volxtheaterkarawane dem künstlerischen Feld. Das Modell "KünstlerIn als AktivistIn" sagt allerdings noch nichts oder zumindest recht wenig über die Beschaffenheit der Werke aus.

Den Anspruch, künstlerische Produktion gerade unabhängig vom Werk zu fassen, formuliert sozusagen ein zweiter Konnex zwischen sozialen Bewegungen und Kunstproduktion, den man "Aktivismus als Kunst" nennen könnte. Dieser Ansatz ist im künstlerischen Feld als legitime Kunst ebenso schwer durchzusetzen wie im sozialwissenschaftlichen als legitimer Forschungsgegenstand: Er müsste den Kulturbegriff so weit dehnen, dass soziale Bewegungen selbst als Kunst zu betrachten wären.

Wesentlich geläufiger und in der Geschichte des künstlerischen Feldes fest verankert ist drittens das Aufgreifen von Motiven, Themen, Methoden, Zielen und Inhalten von Bewegungen innerhalb von Kunstwerken. Dies beginnt mit der ziemlich

direkten Darstellung von sozialen Kämpfen und revolutionären Wirren, die sich keineswegs nur in der traurigen Geschichte des "sozialistischen Realismus" findet, sondern auch im kunstgeschichtlichen Kanon, von Edouard Manets "Erschießung Maximilians" bis zu, sagen wir, Lisl Pongers Fotoserie "Sommer in Italien" (2001) über die Globalisierungsproteste in Genua. Und es endet überhaupt nicht, findet diverse Ausformungen und Ausdrucksweisen – von denen einige wenige noch aufgegriffen werden sollen – in verschiedenen Spezialsparten des Feldes. Um solche Werke geht es mir in erster Linie, sie weisen einerseits die (immer zu problematisierenden) kanonisierbaren "ästhetischen Qualitäten" auf, um im Feld zu bestehen, beinhalten aber zum anderen immer auch die Möglichkeit, anders zu wirken.

**Felder (jenseits der Landschaft)**

Bezogen auf die Gesamtheit der objektiven Strukturen sind alle drei Geschichten jedoch Randerscheinungen. Sie bewegen sich als Praktiken an den Rändern des Feldes und vermögen doch kaum über sie hinauszuweisen.[9] Daraus aber zu schließen, das Reden von Politik innerhalb des Feldes sei alles Lüge, ist, denke ich, ein Kurzschluss. Denn das künstlerische Feld ist kein selbstreferenzielles System, sondern als Ganzes auch Teil des Feldes der Macht. Genauso wie es als Ding gewordene Geschichte auf die sich im Habitus verfestigenden Dispositionen der Akteure und Akteurinnen einwirkt, also rahmt, beeinflusst oder gar festlegt, wer wann was denken und produzieren kann, so wirkt es auch in die andere Richtung auf die sie umgebende Struktur, eben das Feld der Macht.
Ähnliches kann auch für jedes einzelne Werk behauptet werden: Jede künstlerische Arbeit ist zugleich im übertragenden Sinn eine

Arbeit am Feld, es ist eine Positionierung, eine Stellungnahme. Es verortet sich in Abgrenzung zu anderen, ähnlichen Werken, und bezieht zugleich Stellung in einem Konglomerat von Äußerungen, Institutionen und Arbeiten, die sich als künstlerische Genres oder Sparten, aber auch als Institutionen gegenüberstehen (grob zum Beispiel als Konzeptkunst versus Malerei, "Texte zur Kunst" versus "Kunstzeitung", Documenta versus Art Basel, etc.). Diese Gegenüberstellungen sind niemals starr sondern verhalten sich relational zueinander und sind vor allem permanent umkämpft. Jedes Werk ist damit auch als Einsatz innerhalb dieser Kämpfe zu begreifen. Die im Wechselspiel objektiver Position, die jemand im Feld innehat (Museumsdirektor/Freelancer, anerkannt/neu, alt/jung, etc.), seinen eigenen Dispositionen etwa für "Politisches" und den eigenen und fremden Positionierungen hervorgegangene künstlerische Produktion zeitigt also auch wieder Effekte in zwei Richtungen. Die eine Richtung erscheint dabei viel offensichtlicher: Wer es schafft, Zugang zum Feld zu bekommen, positioniert zwar auch Inhalte, vor allem aber wohl sich selbst. Jede Arbeit ist auch eine an der eigenen Karriere, eine Investition, die sich im besten Fall als Distinktionsgewinn und symbolisches Kapital bezahlt macht. Dazu taugt natürlich auch das "Politische" gut, in bestimmten Sektoren des Feldes geht es gar nicht ohne: Will man auf der Seite von Konzeptkunst/"Texte zur Kunst"/Documenta bestehen, braucht man mit schönen gemalten, am Kunstmarkt orientierten Tafelbildern ohne politisches Sujet gar nicht erst anzukommen. Politische Radikalität als Bedingung für die Documenta-Teilnahme, das sieht natürlich ziemlich korrupt aus, verlogen eben.

Wird die Kampf-Metapher aber ernst genommen, muss auch die zweite Richtung künstlerischer Positionierung ernst genommen werden, nämlich die in Richtung Feld der Macht. Innerhalb dessen sind alle AkteurInnen des künstlerischen Feldes in einer vom

ökonomischen und politischen Feld beherrschten Position. Diese Positionen als beherrschte Herrschende ist nach Bourdieu, wie Andrea Fraser aus Künstlerinnen-Sicht hervorhebt, auch "die Basis für unsere Politisierung".[10] Dass es im Laufe der 1990er Jahre zu einer Re-Politisierung des künstlerischen Feldes kommen konnte, ist bereits ein Ergebnis der feldinternen Kämpfe. Diese hat zwar den neoliberalen Umbau der westlichen Gesellschaften nicht verhindern können, setzt aber immer wieder wichtige Zeichen gegen alle möglichen Backlashs und eröffnet Räume für außerkünstlerische Initiativen. Die einzelne künstlerische Positionierung ist daher auch nicht bloß als eine distinktionsgenerierende Aktion, sondern darüber hinaus als Stellungnahme im kulturellen "Stellungskrieg" (Antonio Gramsci) zu begreifen. Nach dem Ausbleiben von sozialistischen Revolutionen in Westeuropa im Anschluss an die Oktoberrevolution verabschiedete der italienische Kommunist Antonio Gramsci das Konzept einer schnellen Eroberung der Staatsmacht durch die Bewegung und hob statt dessen die Bedeutung des Kampfes um kulturelle Hegemonie hervor. Im Gegensatz zum schnellen Vorrücken im "Bewegungskrieg" habe dieser einzelne Stellungen zu verteidigen und zu erringen.

**Räume in Bewegung**

Kulturelle Stellungskriege sind keine statischen Scharmützel, sie konstituieren zugleich den Raum, den es zu verteidigen und zu erobern gilt. Wie dieser Raum konstruiert wird und wie er möglicherweise zu schaffen ist, darum geht es in allen drei folgenden Beispielen.

Es gehört zu einer der bevorzugten Methoden des in Mexiko lebenden, aus Belgien stammenden Künstlers Francis Alÿs, mit Spaziergängen Aneignungen städtischen Raumes vorzunehmen. In diversen Aktionen nimmt er temporäre Markierungen vor, so mit Hilfe eines seinen Pullover auflösenden Wollfadens ("Fairy Tales", 1992) oder durch Farbe, die er beim Gehen aus einer Dose auslaufen lässt ("The Leak", 2003). Strategische Spaziergänge haben eine längere Tradition in der europäischen Hochkultur, immer auch die Rolle des Akteurs reflektierend. Eine materialistische Radikalisierung erfuhr die Technik des Spaziergangs seit Mitte der 1950er Jahre durch die SituationistInnen. Zwar grenzt Guy Debord, prominentestes Mitglied der Situationistischen Internationale, die situationistische Technik des Umherschweifens vehement von Reise und Spaziergang ab, dennoch kann auch hier von einer ersten werklosen Aneignung öffentlichen Raumes gesprochen werden. Umherschweifen unterscheidet sich laut Debord[11] vom Spazierengehen durch die "Erkundung von Wirkungen psychogeographischer Natur und der Behauptung eines konstruktiven Spielverhaltens".[12] Teilt nun Alÿs das spielerische Moment, geht es ihm ganz sicher nicht um die Erkundung vermeintlich objektiver Determinierungen, um deren Bergung es Debord zu tun war. Er schließt also bestenfalls insofern an situatuionistische Praktiken an, als er das Austarieren von Grenzen künstlerischer Aktionen im öffentlichen Raum betreibt. Und während die SituationistInnen ihre Kritik am Kunstwerk tendenziell in eine Auflösung künstlerischer Praktiken in Politik trieben, sind Alÿs Aktionen doch alle als Performances gekennzeichnet und als solche wohldokumentiert. So beispielsweise die als "Re-Enactments" (2000) ausgewiesenen Aktionen, bei denen Alÿs seine eigene Handlungsanweisung befolgend, so lange es geht eine 9mm Beretta in der rechten Hand haltend, durch die

Innenstadt läuft. Auf einem Foto ist Alÿs an einer Straßenecke zu sehen, die Waffe in der rechten Hand, wenige Schritte von einem mit dem Konterfei Che Guevaras plakatierten Stromkasten entfernt. Die Aktion, die mit der Verhaftung endet, lotet aber nicht bloß künstlerische Provokationspotenziale aus. Weitere Dimensionen erschließen sich wie immer durch Querverweise auf andere Arbeiten. So erinnern die "Re-Enactments" an eine Performance, die im Umkreis des US-amerikanischen Fotografen und Theoretikers Allan Sekula Anfang der 1970er Jahre durchgeführt und ebenfalls fotografisch dokumentiert wurde ("Two, three, many... (terrorism)", 1972). Sekulas Protagonist robbt sich mit vietnamesischem Strohhut und Plastik-Maschinengewehr durch ein Nobelviertel, die zentrale Aussage aus Ernesto Guevaras "Fokus-Theorie" künstlerisch umsetzend, nämlich "ein, zwei, viele Vietnam" zu schaffen. Äußert sich in Alÿs Spaziergängen das ambivalente Spiel zwischen poetischem Scheitern und Erfolgsversprechen, wie Montgomery[13] schreibt, muss in diesem Foto die ganze Guerilla-Tradition Lateinamerikas sowie das gründliche Misslingen aller Versuche von Stadtguerillas mitgelesen werden. Diese Referenz herauszustellen, ist Teil einer Repolitisierung. Denn dass es sich beim Umherschweifen/ Spazieren nicht bloß um eine Kunstform handelt, in der sich "Horizontalität und Vertikalität in ihrer Reinform aufs Wunderbarste miteinander verbinden", wie Robert Storr[14] die Verbindung zwischen Debord und Alÿs interpretiert, dürfte ihr militanter Entstehungskontext inklusive der ikonografischen Anspielungen verdeutlichen.[15] Dass sich KünstlerInnen trotz der Autonomisierung des sie berherbergenden Feldes nicht nur mit Fragen der Ästhetik beschäftigt haben, auch darauf bestehen die "Re-Enactments". Politisch-historische Zusammenhänge herstellend, fragt die Arbeit Alÿs' auch nach den Waffen der künstlerischen Kritik. Die SituationistInnen konnten ihr

Umherschweifen noch als avantgardistische Technik konzipieren, in der eine starke Subjektivität als "Verweigerung von Repräsentation"[16] fungierte. Repräsentationsformen stellt zwar auch Alÿs in Frage, allerdings gibt es dagegen keine so eindeutigen Rezepte mehr. Wollten die Situationisten die Revolution neu erfinden, begnügt sich Alÿs wohlweislich damit, auf eine wesentliche Einsicht der Kunstsoziologie hinzuweisen: dass nämlich das Kunstwerk nur für diejenigen existiert, die die Mittel zu seiner Aneignung, d.h. zu seiner Entschlüsselung zur Verfügung haben.[17] In dem Moment, in dem er auf Menschen ohne diese kulturellen Ressourcen trifft – einen Hauptstadtpolizisten beispielsweise –, endet die Arbeit.

Die soziale Verortung künstlerischer Arbeiten als Teil einer sozialen Medienkonstruktion, deren Ablagerung in und Reproduktion von realen und symbolischen Räumen steht auch im Zentrum des Werkes der österreichischen Künstlerin Dorit Margreiter. Ihre Arbeit "10104 Angelo View Drive" (2004) ist eine komplexe Videoinstallation, in deren Mittelpunkt das so genannte Sheats-Goldstein-Haus des US-amerikanischen Architekten John Lautner steht. Angefangen mit einem Blick auf das versmogte LA am Morgen, dem sich durch auseinanderfahrende Fensterscheiben von der Bildmitte her eine nur leicht variierte Farbgebung anbietet, dokumentiert Margreiter mit statischer Kamera die beweglichen Teile der spätmodernistischen Architektur. Sie ist protzig, das Inventar teuer und sein Design flottiert immer an der Grenze des Kitsches. Es sind nicht nur so profane Dinge wie Schiebefenster oder –dächer, die hier vorgeführt werden, sondern zum Beispiel auch ein TV-Gerät, das sich langsam aus einem massiv wirkenden Steintisch erhebt. Das Tischleindeckdich des Medienzeitalters ist aber nur eines der Themen, die Margreiter in ihrer Installation verarbeitet. So gemächlich, wie sich die Holzterrasse über den

Teich oder der Fernseher aus dem Steinblock schiebt, so allmählich werden auch die Bedeutungs- und Repräsentationsebenen freigelegt. Wie eine Melange aus Architekturfotografie und Dokumentarfilm wirkend, erkennt der Betrachter/die Betrachterin das Aufgreifen beider Traditionen in dem Moment, in dem sie hinterfragt, desavouiert oder zerlegt werden. Die mögliche Abbildung des Statischen wird befragt, indem gerade die beweglichen Teile der Architektur gezeigt werden, während beispielsweise das im Film vorkommende Mobiliar in festen Glas-, Beton- und Ledergarnituren alles andere als mobil erscheint. Und indem sie die Kulisse bekannter Hollywoodstreifen – u. a. der Dude in The Big Lebowski begegnete hier einem fiesen Pornoproduzenten – für das Vorführen dokumentarischer Strategien nutzt, rekurriert sie auf eines der fundamentalen Dilemmata des Mediums Film. Die Frage, ob ausgehend von der Wirklichkeit auch Wahrheit oder immer nur eine beliebige Neuerzählung (re-)präsentiert werden kann, erweist sich nicht nur für das Medium Film, sondern für Öffentlichkeit schlechthin als zentral.
Das weiß auch Margreiter, die genau diesen Aspekt des Konstruktionscharakters von Wirklichkeit unterstreicht, indem sie die queere Performance-Gruppe "Toxic Titties" dem Interieur hinzugefügt hat. Als im Kunstfeld entwickelte Technik ist die Performance einerseits ein kunstgeschichtlicher Verweis, andererseits zeigt sie aber auch theoretische und aktivistische Aspekte bzw. Traditionen an und ist damit eine wichtige Schnittstelle. Der Begriff der Performanz, von Judith Butler verstanden als die konkrete Realisierung von sprachlichen und körperlichen Ausdrucksweisen, war zentral für die Bewegungen gegen heterosexuelle Normierungen und sexualisierte Diskriminierungen. Und so lungern diese Freaks in lasziven oder gelangweilten Posen in dem Bonzenhaus herum, nur dass klar ist,

hier geht es nicht um Dokumentarfilm- und Medienkritik allein (sondern auch darum, dass und wie Wirklichkeit geschaffen wird). [18] Die "Toxic Titties" repräsentieren eine neue Vision alternativer Nutzung bestehender Institutionen. Diese Aneignung wird komplettiert durch Bücher und Zeitschriften, die auf Beistelltischchen liegen und mit aller Wahrscheinlichkeit weder im Haus des Pornomachers noch in dem des Immobilienmaklers zu finden wären, dem das Gebäude gehört: Ein Bildband über "Die sowjetische Frau", einige Nummern der Zeitschrift "Lesbo", ein paar Schundromane. Ein Tisch voll mit Globen lässt keinen Zweifel mehr, dass hier auch Herrschaftsphantasien verhandelt werden. Die "Toxic Titties" allerdings sind auch nicht als herrschaftsfreie Erlösung aufgefahren. Sie liefern mit ihrem schrillen 70er-Glamour-Outfit ihr Retro-Sein gleich mit. Denn Margreiter geht es in allen drei Bereichen (Architektur, Dokumentarismus, Performanz) um ein Hinterfragen von Repräsentation. Und dies tut sie, indem sie die Ebenen ineinander verschränkt. Der eigentlich selbstverständliche Zusammenhang zwischen gewissen Milieus und bestimmten Räumen erschließt sich keinesfalls allein dadurch, dass er dokumentiert wird. Die von Margreiter gestiftete Verwirrung zwischen den Repräsentationsebenen verweist auf den Konstruktionscharakter des Raumes ebenso wie auf die Eingebundenheit des Dokumentarischen in diese Konstruktionsarbeit – einen Prozess, den Hito Steyerl "Dokumentalität"[19] genannt hat. Dokumentationen sind ebenso wenig neutral und unschuldig wie die Architekturfotografie. Denn sie zeigen nicht, was die Raumnahme der queeren AktivistInnen hier deutlich machen kann: Dass die gesellschaftliche Herstellung von Räumen immer über den Ausschluss von Handlungen oder Menschen geschieht, die als ungewöhnlich, ungewollt oder unpassend gelten. Indem sie sich des Interieurs bemächtigt haben, für das sie eigentlich nicht

bestimmt sind – außer vielleicht in einem Hollywood-Film – weisen sie genau darauf hin. So oder so ist freilich niemand zu sehen, der Hebel oder Knöpfe betätigt. [20]

Auch der aus Dänemark stammenden Künstlerin Katya Sander geht es um die Konstruktion des Raumes, auch in ihren Filminstallationen tauchen Hinweise auf soziale Bewegungen auf. Eine in der globalisierungskritischen Bewegung der letzten Jahre immer wieder diskutierte und nie erschöpfend zu beantwortende Frage ist titelgebend für eine Videoinstallation Sanders: "What is Capitalism?" (2003). Darin spielt die mit Mikrofon ausgestattete Künstlerin selber die Befragerin in einer Umfrage, checkt Kameraeinstellung und Technik und stellt die Titelfrage an PassantInnen. Das geschieht in einem Ambiente, das nach Hitchcocks Antwort auf die Frage "Wie vermeide ich ein Cliché?" arrangiert zu sein scheint: Wie Cary Grant in "Der unsichtbare Dritte" nicht an einer dunklen Straßenecke im Regen auf seine Verfolger wartet, sondern zwischen sonnenüberfluteten Feldern, die weitläufiger nicht sein könnten, steht auch Katya Sander in einer Brachlandschaft statt in der Fußgängerzone. Die räumliche Ordnung, in der Installation durch Spiegel rechts und links der Leinwand in den Betrachterraum verlängert, verlängert auch die End- und Aussichtslosigkeit der ökonomischen Verhältnisse, nach denen gefragt wird.[21] Zwar haben alle etwas zu sagen, auch wenn manche sich über die Frage wundern. Gerade diese Vielstimmigkeit aber verweist weder darauf, dass verstanden wird, wonach gefragt ist, geschweige denn darauf, dass an Alternativen gedacht würde. Um beides bemühen sich in der Regel soziale Bewegungen, beides wird zumindest in ihnen verhandelt. Diese radikalen (Selbst-)Ansprüche sozialer Bewegungen beispielsweise in Form des Dutschke-Imperativs, den Kapitalismus verstehen zu müssen, um ihn bekämpfen zu können, werden in Sanders Arbeit als

gnadenlos uneinholbar ausgewiesen. Zugleich wird die gegenwärtige kulturelle Verortung sozialer Bewegungen durch eine einfache Gegenfrage lokalisiert: Nur durch die Titelfrage motiviert, fragt eine Passantin zurück: "Bist Du Sozialistin, oder was?" Allein die Frage nach dem Kapitalismus scheint die/den Fragenden ins Abseits zu stellen, wo sich der Sozialismus (in welcher Form auch immer) heute sozial- wie ideengeschichtlich befindet. Möglicherweise eine Sozialistin, auf jeden Fall aber eine Aktivistin streift durch eine andere Videoinstallation Sanders. In "Exterior City" (2005) ist eine junge Frau unterwegs durch verschiedene soziale Wohnanlagen, ausgerüstet mit Klebeband und einer Plakatrolle und damit beschäftigt, hier und da ihre Aushänge an Wände und Türen anzubringen. Über den Inhalt der Plakate ist nicht mehr zu erfahren als ihr appellativer Charakter ("Liebe MitbürgerInnen", "Liebe MitstreiterInnen", etc.). Die Kulisse erweist sich als eine Mischung aus sozialdemokratischer Architektur in Wien und in Malmö, die abwechselnd und durcheinander den Hintergrund für das recht einsame Treiben der Aktivistin bietet. Erwin Panofskys Frage, wie sich eine bestimmte Gedankenwelt in Architektur übersetzt, wird hier nur mehr als unwirklich wirkende soziale und räumliche Realität vorgeführt. Dabei ist aber die klassisch wohlfahrtstaatliche Herrichtung des öffentlichen Raumes nicht das eigentliche Thema der Projektion, auch wenn sie architektonischer Background und potenzielle Folge des Aktivismus zugleich ist. Vielmehr geht es um die quasi handgemachte Herstellung von Öffentlichkeit. Was der Film vorführt, ist die einfache Feststellung, dass Öffentlichkeit nie einfach so existiert, sondern konstruiert werden muss. Während die Ergebnisse vergangener Stadtplanung im Hintergrund für die verfestigte, institutionelle Seite dieser Feststellung stehen, richtet sich der Fokus auf die Aktivistin und damit "auf das tatsächliche Organisations*prozedere*".[22] Wenn eine der Stimmen aus dem Off

in "Exterior City" anregt, auffordert oder vorschlägt "Imagine the city as a screen", wird auch der Doppelcharakter der künstlerischen Arbeit deutlich. Sie analysiert die Bedingungen, unter denen Öffentlichkeit hergestellt werden kann, und ist als Werk zugleich in die Prozesse der Konstruktion verstrickt.

**Gräben**

Die werkimmanente Analyse ist wichtig, um die Spuren aufzufinden, die soziale Bewegungen in der Kunst hinterlassen, die wiederum als Spuren gelegt und als Einsätze im Kampf um kulturelle Hegemonie gesetzt werden könnten. Es geht darum, Veranschaulichungen bis zum Imperativ aufzugreifen, die auf die Bruchstellen des Feldes verweisen und diese mit produzieren und bestimmte Impulse verlängern können (ins "Leben", in andere Felder). Etwa indem sie, wie Sabeth Buchmann anhand der Methoden Dorit Margreiters verdeutlicht, aufzeigen, "dass die Räume innerhalb der 'gesellschaftlichen Fabrik' (...) auch anders bewohnt werden können."[23] Oder, wie Astrid Wege über Katya Sander schreibt, indem sie Modelle entwickeln, "die die Welt nicht implizit so anerkennen, wie sie derzeit scheint."[24]
Der zapatistische Aufstand hat – in einer für globale soziale Bewegungen folgenreichen Art und Weise – die Frage nach der Besetzung von Räumen mit dem neu entwickelten (und gelebten) Autonomie-Konzept ebenso aktualisiert wie er die Herstellung von Öffentlichkeit über neue Praxen der Mediennutzung thematisiert hat. Einige der damit angestoßenen Reflexionen haben sich auch konkret in der zeitgenössischen Kunstproduktion niedergeschlagen. [25] Andere sind vermittelt eingegangen und trafen dort, wie in den besprochenen Beispielen, auf Entwicklungen innerhalb des künstlerischen Feldes. Modell (aber nicht Voraussetzung) für

gegenseitige Effekte dieser Art bleibt in gewisser Weise die immer wieder aufgetauchte Utopie einer Versöhnung "von politischer Avantgarde und Avantgardismus in Sachen Kunst und Lebenskunst durch eine Art gleichzeitig sozialer, sexueller und künstlerischer Globalrevolution"[26], die es in verschiedenen historischen Phasen und angesichts unterschiedlichster Bewegungszyklen gab. Gescheitert ist sie nach Bourdieu auch gar nicht unbedingt und in erster Linie an den äußeren Bedingungen, sondern, trotz aller Homologie der Felder, an dem "strukturell bedingten Graben zwischen politischen und künstlerischem Feld und damit dem Unterschied, ja Widerspruch zwischen ästhetischem Raffinement und politischer Progressivität".[27] Als Brückenschläge über diese Art von Gräben sind auch die Lektüren der oben besprochenen Werke zu verstehen. Und als kleine Grabenkämpfe im Stellungskrieg.

---

[1] Homes, Brian 2003: Liar's Poker. Repräsentation der Politik und Politik der Repräsentation, in: springerin. Hefte für Gegenwartskunst. Wien, Band IX, Heft 1/03, S.18-23, hier S.19.

[2] Bourdieu, Pierre 2001: Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes, Frankfurt am Main (Suhrkamp Verlag), S.385.

[3] Ulf Wuggenig stellt anhand eines empirischen Vergleiches zwischen Top 100-KünstlerInnen-Ranglisten von 1970 und 2001 fest, dass der Anteil von KünstlerInnen, die nicht aus Westeuropa oder Nordamerika stammen, 2001 lediglich bei 10% (gegenüber 8% 1970) lag und spricht daher von einem "Mythos der Globalisierung des Kunstfeldes", Wuggenig, Ulf 2003: Das Empire, der Nordwesten und der Rest der Welt. Die 'internationale

zeitgenössische Kunst' im Zeitalter der Globalisierung. In: Raunig. Gerald (Hg.): Transversal. Kunst und Globalisierungskritik, Wien (Verlag Turia + Kant), S.53-67, hier S.62.

[4] Holmes, Brian 2003, S. 18.

[5] Bourdieu 2001, S. 371ff.

[6] "Mueve te!" ist der Titel eines Films über eine der vielen zivilgesellschaftlichen Initiativen der zapatistischen Bewegung, die zugleich als Mobilisierungen konzipiert sind, in diesem Fall über die nationale Befragung (Consulta) bezüglich Zustimmung zu den zapatistischen Forderungen 1999.

[7] Nach Möglichkeiten einer umfassenden Abbildbarkeit von Globalisierungsprozessen fragt beispielsweise Höller, Christian 2003: Imag(in)ing Globalization. Oder: Wie lässt sich etwas fassbar machen, wofür widersprüchlichste Bilder existieren? In: Raunig, Gerald (Hg.): Transversal. Kunst und Globalisierungskritik, Wien (Verlag Turia + Kant), S. 79-87.

[8] Vgl. Foltin, Robert 2004: Und wir bewegen uns doch. Soziale Bewegungen in Österreich, Wien (edition grundrisse), S.61f.

[9] Während aus dem künstlerischen Feld heraus häufig auf soziale Bewegungen Bezug genommen wird, geschieht dies in umgekehrter Richtung äußerst selten. Zwar sind hier und da Praktiken aus dem Bereich der Kunst in die Symbole und Rituale von Bewegungen eingegangen, von einer gründlichen Kenntnisnahme oder gar systematischer Rezeption zeitgenössischer Kunst in sozialen Bewegungen kann jedoch keine Rede sein. Das ist wohl nicht zuletzt der elitären Konstitution des Feldes zu verdanken, das nicht nur zu neunzig Prozent von WesteuropäerInnen und NordamerikanerInnen, sondern zudem

auch noch hauptsächlich von AkademikerInnen besetzt ist: "Der Anteil der Akademiker und Studierenden unter den Kunstmuseumsbesuchern liegt bei 75-85%", Gerhards, Jürgen 1997: Soziologie der Kunst: Einführende Bemerkungen. In: ders. (Hg.): Soziologie der Kunst. Produzenten, Vermittler und Rezipienten, Opladen (Westdeutscher Verlag), S.7-21, hier S.18. In der Wissenschaft wird dieses Bild bestätigt und perpetuiert: Während es in der Fachliteratur der Kunst über die Besprechung von Ausstellungen oder einzelner Werke verschiedenste Verweise auf soziale Bewegungen gibt, kommt die zeitgenössische Kunst in der soziologischen Bewegungsforschung so gut wie nicht vor.

[10] Fraser, Andrea 2002: "Zitieren", sagen die Kabylen, "ist Wiederbeleben". Pierre Bourdieu, in: Texte zur Kunst, Berlin, Heft 46, 12. Jg., S.86-91, hier S.90.

[11] Debord, Guy 1995a: Theorie des Umherschweifens, in: Der Beginn einer Epoche. Texte der Situationisten, Hamburg (Edition Nautilus), S.64-67, hier S.64.

[12] Der Begriff der Psychogeographie geht angeblich auf einen "des Lesens und Schreibens unkundigen Kabylen" zurück. Bezeichnet ist damit "die Erforschung der genauen Gesetze und exakten Wirkungen des geographischen Milieus (...), das, bewusst eingerichtet oder nicht, direkt auf das emotionale Verhalten des Individuums einwirkt." Debord, Guy 1995b: Einführung in die Kritik der städtischen Geographie, in: Der Beginn einer Epoche. Texte der Situationisten, Hamburg (Edition Nautilus), S.17-20, hier S.17.

[13] Montgomery, Harper 2002: Francis Alÿs' Modern Procession, In: Museum of Modern Art (Hg.): Projects 76. Francis Alÿs, New York.

[14] Storr, Robert 2003: Seltsamer Attraktor, in: Parkett, Nr.69, Zürich 2003, S.52-56, hier S. 52.

[15] Horizontalität und Vertikalität verbinden sich "nämlich in der Gestalt des Bodens und der Person, und der Person, die zu Fuss oder gegebenenfalls auf Händen und Knien über diesen Boden geht", Storr 2003, S.52. Überhaupt scheint der Situationisten-Hype der letzten Jahre nur unter der Bedingung stattgefunden zu haben, ihren Marxismus zugunsten einer Betonung der spontaneistischen Geste wegzukürzen.

[16] Hastings-King, Stephen 1999: Über den Durchgang einiger Personen durch eine ziemlich kurze Zeiteinheit: Die Situationistische Internationale, Socialisme ou Barbarie und die Krise des marxistischen Imaginären, in: Ohrt, Roberto (Hg.): Das große Spiel. Die Situationisten zwischen Politik und Kunst, Hamburg (Edition Nautilus), S.61-110, hier S.87.

[17] Bourdieu, Pierre 1997: Elemente zu einer soziologischen Theorie der Kunstwahrnehmung, in: Gerhards, Jürgen (Hg.): Soziologie der Kunst: Produzenten, Vermittler und Rezipienten, Opladen (Westdeutscher Verlag), S.307-336, hier S.313.

[18] Sabeth Buchmann weist darauf hin, das in nahezu allen Arbeiten Margreiters ein Feminismus mitverhandelt wird und "zugleich Bestandteil und Horizont einer kritischen Reflexion" gesellschaftlicher Konstellationen ist. Buchmann, Sabeth 2004: Augen auf die Welt, in: Michalka, Matthias und Museum für Moderne Kunst Stiftung Ludwig /Wien (Hg.): Dorit Margreiter. 10104 Angelo View Drive, Wien/Köln (Mumok/Verlag der Buchhandlung Walther König), S.19-35, hier S.23.

[19] "Dokumentalität beschreibt die Durchdringung einer dokumentarischen Wahrheitspolitik mit übergeordneten

politischen, sozialen und epistemologischen Formationen", Steyerl, Hito 2003: Politik der Wahrheit. Dokumentarismen im Kunstfeld, in: springerin. Hefte für Gegenwartskunst, Wien, Band IX, Heft 3/03, S.18-21, hier S.20.

[20] Der auf eine frei hängende Leinwand projizierte 16mm-Film wird in der Ausstellung im Wiener Museum für Moderne Kunst (19.November 2004 bis 16.Januar 2005) ergänzt durch einen Nachbau des im Film gezeigten Fernsehers. Als einziges Inventar neben zwei Stellwänden und der Leinwand steht er dieser schräg gegenüber. Auf seinem Bildschirm läuft der Abspann von Margreiters Film, den die große Leinwand nicht zeigt. Die wirklich Beteiligten am Film sind somit quasi ausgelagert und auf das angemessener erscheinende TV-Format beschränkt. Erst die Ausstellungssituation verweist also auf die Produktionsbedingungen, zeigt aber gleich wieder die Grenzen ihrer Darstellbarkeit auf, indem sie sie auf die Mattscheibe der Kopie des gefilmten Fernsehers verbannt. Das alles geschieht ganz ruhig und in zuweilen quälender Unbeweglichkeit der Kameraführung, und bevor man sich fragen kann, was dem eigenen Blick da eigentlich zu Teil geworden ist und welchen Regimes das Gesehene unterliegt, ist es Nacht über LA.

[21] Ich würde dabei allerdings nicht so weit gehen wie der Kurator der Ausstellung, Matthias Michalka, der meint, dass die Orientierungslosigkeit sich durch die Spiegel "unmittelbar" auf die/den BetrachterIn "überträgt". Ich denke, die/der BetrachterIn weiß sehr wohl noch, dass er/sie im Museum ist und wie viel der Eintritt gekostet hat, und dass er/sie sich ihn hat leisten können, auch wenn die ökonomischen Verhältnisse prekär und ausweglos geworden sind. Auf diese Differenz muss bestanden werden. Michalka, Matthias 2005: Vorwort, in: Museum für Moderne

Kunst Stiftung Ludwig (Hg.): Katya Sander – All Complcated Mashines Are Made of Words, Wien (Mumok), S.7-10, hier S.8.

[22] Höller, Christian 2005: Vox Pop Art. Zur künstlerischen Repräsentation der "Stimme des Volkes", in: Museum für Moderne Kunst Stiftung Ludwig (Hg.): Katya Sander – All Complcated Mashines Are Made of Words, Wien (Mumok), S.27-42, hier S.37.

[23] Buchmann 2004, S.33.

[24] Wege, Astrid 2005: On Stage. Einige Anmerkungen zu Katya Sander, in: Museum für Moderne Kunst Stiftung Ludwig (Hg.): Katya Sander – All Complcated Mashines Are Made of Words, Wien (Mumok), S.99-111, hier S.109.

[25] Einige sind erwähnt in: Kastner, Jens 2005: "¡Vivan las Americas!" Neozapatismus und Popkultur, in: Testcard. Beiträge zur Popgeschichte, Mainz, Heft 14, Frühjahr 2005, S.62-67.

[26] Bourdieu 2001, S.398f. Avantgarde ist dabei auch – und wohl gerade – nach Bourdieu (ebd.) ein Begriff, der "*wesentlich relational* und nur auf der Ebene eines zu einem bestimmten Zeitpunkt gegebenen Zustands des Feldes definierbar ist". Die Zapatistas grenzen sich gerade im Hinblick auf marxistisch-leninistische Guerilla-Konzepte von der Bezeichnung Avantgarde ab.

[27] Bourdieu 2001, S.399.