

WAS  
HEISST  
POLITISC  
HE KUNST  
MACHEN  
?



# WAS HEISST POLITISCHE KUNST MACHEN?

VOM MYTHOS DER KUNST

VON DER POLITISCHEN KUNST

ÜBER MEINE KÜNSTLERISCHE PRAXIS

APPENDIX

LITERATURVERZEICHNIS

LINKS



VOM  
MYHOS  
DER  
KUNST

## VOM MYTHOS DER KUNST

von Andreas Heusser, Zürich 2013

### I

Der Frage, was es heisst, politische Kunst zu machen, setzt ein (Ein-)Verständnis voraus, was Kunst ist. Ich werde mich nicht auf die zahlreichen Antwortversuche von Kunsthistorikern, Kunsttheoretikern, Künstlern, Philosophen beziehen, sondern im Folgenden eine eigene Ontologie der Kunst vorstellen. Ausgangspunkt ist die Feststellung, dass in unserer Zeit

"jeder Versuch, das Kunstwerk von den üblichen Waren «qualitativ» zu unterscheiden, scheitern [muss] – und in der Tat sind solche Versuche historisch immer wieder gescheitert. Wir sind fähig, jede Ware «ästhetisch» zu erleben – es ist nur eine Frage der Optik, der Perspektive, die man leicht umstellen kann, wenn man entsprechend trainiert ist. Und inzwischen sind alle – oder fast alle – Betrachter entsprechend trainiert [...] Es gibt nichts «in der Ware» selbst, das sie als Kunstwerk ausweisen könnte. Aber noch weniger kann der Unterschied in der Wahrnehmung des Betrachters liegen. Wie gesagt: Jede Ware kann als Kunst gesehen und erlebt werden."(Boris Groys)<sup>1</sup>

Dennoch ist es eine Tatsache, dass ein Unterschied zwischen üblichen Waren und Kunstwerken gemacht wird. Dieser Unterschied ist Mythos. Der Mythos besagt, dass der künstlerischen Aktivität eine besondere Kraft innewohnt, die alle, die ihr teilhaft werden können, zu etwas Besonderem macht. Verantwortlich für die Entstehung des Mythos sind nicht die Künstler (allein), sondern sämtliche Teilnehmer der künstlerischen Praxis, die an diesen Mythos glauben wollen: Kuratoren, Kritiker, Käufer etc. Noch heute gründet auf diesem kollektiven (Aber-)Glauben die Sonderstellung der Kunst, die ihr auch juristisch zugestanden wird: "Die Freiheit der Kunst ist gewährleistet"<sup>2</sup>. Ähnlich wie die Anhänger einer religiösen Gemeinschaft vergewissert sich auch die Kunstgemeinde ihres Glaubens durch bestimmte Rituale und Zeremonien: Eröffnungen von Ausstellungen werden heute in (stereo)typischer Weise als Events gefeiert, als 'Spektakel' (Debord): dazu gehören Alkohol und Apéros-Häppchen, DJ's und Szene-Gäste im Hipster-Fashion-Dresscode. Zum Inventar der rituellen Selbstvergewisserung zählen auch die Laudationes und Begleittexte von ausgewiesenen oder selbst-ernannten Kritikern, die auf das Wundermittel einer möglichst abstrakten und artifiziellen Sprache setzen, um das Gezeigte als hohe Kunst zu loben und preisen. Alle diese Bemühungen laufen auf eine Heiligsprechung der Kunst hinaus, dem das Publikum sakrale Ehrfurcht entgegenbringen soll.

Somit bleibt der Mythos bestehen. Dabei ist es im Grunde nicht wichtig, dass dieses auch nachvollziehen kann, was der Künstler mit seinem Werk ausdrücken oder mitteilen will; im Gegenteil beweist doch gerade die Unergründlichkeit seiner Schöpfung, dass unendlich viel mehr in ihr steckt, als dass ein Einzelner aus ihr herausnehmen könnte. Das Werk wird so zum Beweis der Grösse und Genialität ihres Schöpfers. Dadurch wird die Kunst nicht nur in ihrer gesellschaftlichen Sonderstellung bestätigt und legitimiert, sondern auch gegenüber Kritik von aussen weitgehend immunisiert.

Um den Mythos der Kunst über die Jahrhunderte hinweg zu sichern, mussten die Argumentations- und Legitimationsstrategien allerdings mehrmals modifiziert und erweitert werden.

## II

Der Ursprung des Mythos der Kunst geht bis in die Frühzeit der Menschheit zurück. Höhlenmalerei und Musizieren gelten als erste künstlerische Ausdrucksformen. Charakteristisch für diese Handlungen und Darstellungen war, dass sie mit keinem unmittelbaren Nutzen für den Lebenserhalt verbunden waren; vielmehr erfüllten sie kultische Funktionen. Ich stelle mir vor, dass die ersten Künstler aufgrund ihrer darstellerischen Fähigkeiten in den frühen Gesellschaften als Günstlinge der Götter galten, die von diesen mit ähnlichen magischen Kräften ausgestattet wurden wie die Priester. Der Künstler als Magier, als Schamane – eine Rolle, die im 20. Jahrhundert u.a. von Jackson Pollock und Joseph Beuys wieder aufgegriffen wird.

Das Bilderverbot der monotheistischen Religionen (Judentum, Christentum, Islam) lässt sich als Ausdruck dafür interpretieren, dass von diesem Mythos noch Jahrtausende später eine unheimliche Bannkraft ausging, welche in Schranken gewiesen werden musste. Es sollte verhindert werden, dass die Menschen statt des Göttlichen künstlerische Darstellungen und Figuren (Götzen) anbeteten.

In der Antike lösen sich die Künste aus dem kultischen Kontext. Kunst wird zu einem Handwerk neben anderen, das auf Wissen(-schaft) und Übung basiert, und das zu den verschiedensten praktischen Zwecken eingesetzt werden kann. Trotz dieser neuen Nützlichkeit geht die Kunst ihres Mythos' nicht verloren, denn nun werden die Maler und Bildhauer für die unwahrscheinlich hohe Präzision und Perfektion bewundert, mit denen sie die Natur nachahmen (Mimesis). Der

Künstler als Grosser Meister. Noch bis ins 20. Jahrhundert hinein bleibt der (traditionelle) Kunstbegriff mit technischer Könnerschaft und Virtuosität verbunden, was sich u.a. auch in der Verwendung des Begriffs in anderen Zusammenhängen und Disziplinen spiegelt (z.B. Reitkunst, Kochkunst, Lebenskunst etc.)

Im Mittelalter und Barock werden die Künste (Bildende Kunst, Literatur, Musik) in enge Ketten gelegt: sie treten entweder in den Dienst der Religion und widmen sich der Veranschaulichung von Glaubensinhalten, oder sie dienen der höfischen Gesellschaft zur Unterhaltung. Der Künstler als Dienstleister. Sein Status sinkt auf denjenigen eines anonymen Handwerkers – und vom Mythos der Kunst bleibt nicht viel übrig. Interessanterweise kommt es in dieser Zeit dennoch zu einer Spektrumserweiterung der Künstlerrolle. Mit dem Hofnarrentum etabliert sich eine neue künstlerische Praxis, die der Kunst die gesellschaftliche Rolle eines kritischen Korrektivs zuweist und ihr im Gegenzug einen bisher nicht gekannten Spielraum zugesteht. Getarnt als Unterhaltung nutzen die Hofnarren ihre darstellerischen Mittel, um der Gesellschaft einen (Zerr-)Spiegel vor die Nase zu halten. Dabei ermöglicht ihnen die Narrenfreiheit den Verstoss gegen die sozialen Normen, und gerade im Bruch mit den gesellschaftlichen Etiketten und Erwartungen gewinnen die Darbietungen ihren besonderen Reiz. Ich erblicke hier die Anfänge einer subversiven künstlerischen Praxis, die von den Avantgarde-Bewegungen des 20. Jahrhundert wieder aufgegriffen wird.

In der Renaissance lockern sich die religiösen Banden; die Künste beginnen sich wieder an den Meisterwerken der Antike zu orientieren, denen es in der perfekten Nachahmung der Natur gleichzukommen oder die es gar zu übertreffen gilt. Die Erforschung und Schaffung des Schönen wird mit wissenschaftlichem Eifer und Gewissenhaftigkeit vorangetrieben: Sie findet ihren Ausdruck in der Rückbesinnung auf die antike Proportionenlehre und der Beschäftigung mit idealen Formen und Massen, wozu auch die Entdeckung der Zentralperspektive zählt. Die Kunst der Renaissance wird zu einem Inbegriff für die Ästhetik des Schönen, des Ebenmasses, der formalen Perfektion – die Künstler sind die Wissenschaftler des Schönen, berühmt und bewundert für ihre Meisterschaft.

Das mittelalterliche Feuer hat nur seine äussere Hülle verbrannt, und wie Phoenix aus der Asche erhebt sich der wiedergeborene Mythos der Kunst ...



Mit der Forderung nach der Autonomie des Kunstwerks wird in der Aufklärung die Weiche für das Kunstverständnis der Moderne gestellt: Die erste Formulierung geht auf Kant zurück, der damit die Unterscheidung von Kunst und Handwerk bestimmt; "die erste heisst *freie*, die andere kann auch *Lohnkunst* heissen. Man sieht die erste so an, als ob sie nur als Spiel, d. i. Beschäftigung, die für sich selbst angenehm ist, zweckmässig ausfallen (gelingen) könne; die zweite so, dass sie als Arbeit, d. i. Beschäftigung, die für sich selbst unangenehm (beschwerlich), und nur durch ihre Wirkung (z. B. den Lohn) anlockend ist, mithin zwangsmässig auferlegt werden kann."<sup>3</sup> Es ist der Beginn einer allmählichen Befreiung der Kunst aus kirchlichen, ständischen, ökonomischen Funktionszusammenhängen: Ein Kunstwerk muss nicht mehr nützlich sein (z.B. als Repräsentationsobjekt höfischer oder kirchlicher Macht) oder sich an der Natur orientieren (Mimesis), es soll nicht mehr auf ausserkünstlerische Zwecke bezogen sein, sondern ihren eigenen Funktionen, Regeln und Gesetzen folgen: Das Kunstwerk als selbstbezogenes, hermetisches System.

Bis zum Ende des 18. Jahrhundert bleibt der Mythos der Kunst weitgehend mit technischer Meisterschaft und der Gestaltung von Schönheit verbunden. Der Geniekult bringt eine Verschiebung vom Objektiven ins Subjektive: Die Bewunderung des Künstlers und seiner Werke gilt jetzt nicht (mehr so sehr) seiner handwerklichen Könnerschaft, sondern seiner 'Inspiration' – der unerschöpflichen und unbegrenzten Phantasie, Kreativität und Originalität, mit der er aus sich selbst heraus (und ohne nachzuzahlen) originäre Werke und Welten schafft. Der Künstler rückt damit in eine gottähnliche Position, der von dieser privilegierten Warte aus die Welt überblickt und durchschaut, und gleichzeitig erhaben über seine Mitmenschen bleibt, ihren Alltagsproblemen entrückt. Ähnlich wie der Hofnarr fühlt sich darum auch das Künstler-Genie den sozialen Normen nicht verpflichtet und wird von seiner Umwelt entsprechend als eigenwillig, exzentrisch, bizarr wahrgenommen: Der Künstler als Aussenseiter, Held, Spinner, Bürgerschreck. Entsprechend reagiert das Publikum mit Bewunderung, Befremdung, manchmal auch mit Bestürzung. Die Kunst als Selbsta Ausdruck des Künstlers, der sich auf dem schmalen Grat zwischen Genialität, Scharlatanerie und Wahnsinn bewegt, ist seitdem zu einem weiteren Paradigma der modernen Kunst geworden, das mit besonders viel Hingabe im Expressionismus und Surrealismus kultiviert wurde.

Im 19. Jahrhundert besinnt sich die Kunst zurück auf ihre gesellschaftliche Verantwortung. Im Realismus und noch konsequenter im Naturalismus machen es sich die Künstler zur Aufgabe, die Lebensbedingungen und gesellschaftlichen Verhältnisse ihrer Zeit ungeschönt darzustellen. Damit versuchen sie, auf die "gegenwärtige Wirklichkeit nicht nur informierend und bestätigend, sondern transformierend und aufklärend" einzuwirken <sup>4</sup>: Der Künstler als Sozialkritiker und Seismograph für soziale Misstände. Bis ins 20. Jahrhundert bleibt aber der vorherrschende Begriff der Kunst eng mit der Beherrschung des Handwerks, der Idealvorstellung von einer verbindlichen Schönheit und mit materiellen Kunstobjekten (Werkcharakter) verknüpft. Im 20. Jahrhundert wird diese Vorstellung von Kunst immer mehr infrage gestellt: Die Künstler übernehmen Aufgaben, die weit über das Herstellen von Objekten hinausgehen. Sie schlüpfen in die Rolle von Propheten, Popstars, Unterhaltern, Dienstleistern, Sammlern, Arrangeuren, Archäologen, Soziologen, Ethnologen, Planern, Architekten, Designern, Dekorateuren, Kuratoren, Historikern, Kunstkritikern, investigativen Journalisten, sozialen Arbeitern, Revolutionären, Terroristen etc. – oder tauschen die Rolle mit ihrem Publikum, werden selber zu Konsumenten, die nur noch auswählen.

Parallel dazu löst sich auch die Bindung der Kunst von der Ästhetik des Schönen:

- Anti-Ästhetik: Seit DADA und den ersten Ready-Mades von Marcel Duchamp (*Roue de Bicyclette* 1913, *Portes-bouteilles* 1914, *Fountain* 1917) sieht man es der Kunst nicht mehr an, dass sie Kunst ist.
- Ästhetik des Banalen: Die Fluxus-Künstler machen es explizit zum Programm, die Grenze zwischen Kunst und Nicht-Kunst bzw. Alltagsleben aufzuheben: Profane Alltagshandlungen werden zum künstlerischen Akt erklärt. Die Ästhetik des Banalen ist die Absage an jegliche (bewusst) gestaltete Form und damit die Suspension einer Kunstauffassung, die den künstlerischen Wert eines Objekts oder einer Handlung in der Formgebung sucht.
- Ästhetik der Massenindustrie: Auch die Pop-Art wirkt auf ihre Weise auf die Auflösung der Grenze zwischen Kunst und Nicht-Kunst hin: Andy Warhols seriell produzierte Kunstwerke setzen die Verfahren der Kunst- und der Warenproduktion gleich. Die Reproduktion von Massenprodukten bzw. ihrer Repräsentationen in der Werbung bedeutet eine scheinbare Affirmation von Kommerz, Konsum und Werbeästhetik, die gleichzeitig ironisch unterminiert wird. Die Kritik wirkt aber auch in Richtung der Kunst,

die durch die Gleichschaltung mit der Warenästhetik ihren Status als Mass aller ästhetisch wertvollen Dinge verliert. Die Kritik schliesst die Verabschiedung vom Paradigma des genialen Künstlers mit ein, der sich in seiner Kunst selbst ausdrückt und verwirklicht – eine Kritik, die bereits mit der Abstrakten Malerei und dem Suprematismus vorbereitet wurde.

- Ästhetik des Ekels: In den Aktionen der Wiener Aktionisten werden selbst die niedersten Triebe und Ausscheidungen 'ungeschönt' in Kunst überführt. Dadurch verliert die Kunst endgültig ihren Nimbus als ausgezeichneter Bereich in der Gesellschaft. Insbesondere Günter Brus verschiebt in seinen Selbstverstümmelungen die Grenze des Erträglichen – für ihn selbst und das Publikum – bis an den Punkt, wo es eigentlich nicht mehr geht.

Auch das Prinzip der Autonomie des Kunstwerks wird im 20. Jahrhundert von verschiedenen Seiten torpediert: Nach der Oktoberrevolution 1917 fordern die Russischen Konstruktivisten, dass die Kunst direkt in die praktischen Lebensumstände des Volkes einzugreifen habe:

"Nieder mit einer Kunst, die nichts ist als ein Schönheitspflaster auf dem widerwärtigen Leben der Reichen. Nieder mit einer Kunst, die ein funkelnder Stein im trostlosen und schmutzigen Leben der Armen sein soll. Nieder mit Kunst, die dazu da ist, einem Leben zu entfliehen, das es nicht wert ist, gelebt zu werden. Arbeite fürs Leben und nicht für Paläste, Kathedralen, Friedhöfe und Museen. Arbeite mitten in allem und mit jedem." (Alexander Rodtschenko)<sup>5</sup>

Auch in Deutschland im Bauhaus wird darauf hin gearbeitet, dass die bildende Kunst als eine Praxis begriffen und betrieben wird, die im Zusammenspiel mit den anderen Künsten (wieder) eine für die Gesellschaft nützliche Funktion einnimmt:

"Das Endziel aller bildnerischen Tätigkeit ist der Bau! [...] Architekten, Bildhauer, Maler, wir alle müssen zum Handwerk zurück! [...] Der Künstler ist eine Steigerung des Handwerkers." (Walter Gropius)<sup>6</sup>

In der Erneuerung der Kunst erblicken die Bauhaus-Künstler die Chance auf eine Erneuerung der gesellschaftlichen Verhältnisse: Die Umgestaltung der architektonischen und visuellen Umgebung soll Einstellungsänderungen (Werte, Denkmuster, Weltanschauungen, Gewohnheiten) nach sich ziehen, die den neuen Formen entsprechen. Veränderung des Bewusstseins durch Veränderung der Formen. Auf die gleiche Taktik setzt bis heute auch die Werbebranche.

Auch andere Avantgarde-Bewegungen treten auf den Plan und wollen nicht mehr Kunst für die 'Ewigkeit' schaffen, sondern hier und jetzt einen Beitrag zur Verbesserung des sozialen Zusammenlebens schaffen; entsprechend suchen sie nach 'realen', 'lebendigen' Orten für ihr Wirken, wo sie nicht mehr nur das Kunstpublikum erreichen. Leitend ist dabei die These, dass es "nicht das Bewusstsein der Menschen [ist], das ihr Sein, sondern umgekehrt ihr gesellschaftliches Sein, das ihr Bewusstsein bestimmt" (Karl Marx)<sup>7</sup>. So versuchen etwa die Lettristen und später die Situationisten, durch die Anwendung künstlerischer Mittel gesellschaftliche Veränderungen herbeizuführen: "Wir wollen die grösstmögliche emanzipatorische Veränderung der Gesellschaft und des Lebens, in die wir eingeschlossen sind" (Guy Debord)<sup>8</sup>. Man setzt dabei v.a. auf die spielerische Inszenierung, Störung, Übertreibung, Zuspitzung, Zweckentfremdung und Umwertung von konkreten alltäglicher Situationen, durch die eine Veränderung des Seins herbeigeführt werden sollte, die sich letztlich auch auf das Bewusstsein überträgt. Parallel dazu entwickeln sich mit Fluxus und Happening Kunstformen, die die Formel "Leben ist Kunst, Kunst ist Leben" (Wolf Vostell)<sup>9</sup> zum Programm erhoben: Kunst als kollektive Lebensform, als improvisierte Alltagshandlungen, als (vor)gefundene Situationen und Ereignisse, bei denen die Schranke zwischen Kunst und Lebensvollzug, zwischen Künstler und Publikum aufgehoben ist bzw. werden soll. Eine noch radikalere Erweiterung erfährt der Kunstbegriff durch das Konzept der Sozialen Plastik, wo der (gesamt-)gesellschaftliche Prozess des Denkens und Handelns an die Stelle von Kunstwerken tritt – mit der Konsequenz, dass nicht mehr bestimmte Personen, sondern "jeder Mensch ein Künstler" ist (Joseph Beuys).

Neben diesen aktionsorientierten Kunstformen führt auch die Konzeptkunst der 60er Jahre zu einer Auflösung des Werkcharakters der Kunst, indem nun ein Kunstwerk nicht einmal mehr ausgeführt zu werden braucht.

"(1) Der Künstler kann das Werk herstellen

(2) Das Werk kann angefertigt werden.

(3) Das Werk braucht nicht ausgeführt zu werden.

Jede Möglichkeit ist gleichwertig und entspricht der Absicht des Künstlers, die Entscheidung über die Ausführung liegt beim Empfänger zum Zeitpunkt des Empfangs."

(Lawrence Weiner)<sup>10</sup>

Die künstlerische Idee muss sich nicht mehr an einem Objekt festmachen, um zu Kunst zu werden: Die Idee und das Konzept sind es bereits! Wenn es aber für ein Kunstwerk keine materielle Manifestation mehr braucht, wird den Künstlern ihr liebstes Steckenpferd genommen –

die Beschäftigung mit der formal- und materialästhetischen Ausgestaltung des künstlerischen Gedankens. Doch gerade das Zurücknehmen der Formfrage eröffnet der Konzeptkunst die Möglichkeit, über den Kunstkontext hinaus politische Wirkungen zu erzielen – wie etwa HANS HAACKE <sup>11</sup> seit den frühen 70er Jahren mit verschiedenen Arbeiten bewiesen hat oder auch MARK LOMBARDI <sup>12</sup> mit seinen akribischen Soziogrammen.

### III

Es stellt sich die Frage, was vom Kunstbegriff nach der Preisgabe des Schönheitsideals, der Mimesis, des Ausdrucksbedürfnisses, der Zweckfreiheit, der Objekthaftigkeit, der Formfrage etc. noch übrig bleibt. Die Antwort kann nur lauten: Ihr Mythos.

Denn zweifellos lebt der Mythos der Kunst fort. Am Anfang des 21. Jahrhunderts ist zu konstatieren, dass der Kunstbetrieb gestärkt aus all den Kämpfen und Krämpfen mit der Avantgarde hervorgegangen ist. Von den radikalen Absichtserklärungen und Versuchen, mit der Kunst des Establishments zu brechen, sind letztlich doch wieder nur Objekte übrig geblieben: Relikte von Aktionen, Manifeste, Skizzen, Fotos und andere Dokumente, die dort gelandet sind, wo die Künstler sie nie haben wollten: in den Museen, Kunsthallen, Galerien, auf dem Kunstmarkt. Auch die einst revolutionären Formen, Methoden und Strategien der Anti-Kunst haben längst den Weg in die Kunstschulen und -institute gefunden, wo sie als konventionelle Spielformen der künstlerischen Praxis gelehrt und studiert werden können.

Der Kunstbegriff hat sich als unglaublich strapazierfähig und dehnbar erwiesen. Spielend hat er es geschafft, selbst die subversivsten Angriffe und Versuche seiner Auflösung zu überstehen: Er wehrt die Kritik nicht ab, sondern erfindet sich ständig neu, indem er sie absorbiert. Dass sich der Kunstbegriff dadurch bis zur Unkenntlichkeit erweitert hat, ist schon oft festgestellt worden, meist als Klage: Das *Anything goes* der postmodernen Beliebigkeit. Positiv formuliert lässt sich aber festhalten, dass die Erweiterung des Kunstbegriffs dazu geführt hat, dass sich auch der Handlungspielraum der heutigen Künstler vergrößert hat: Die Kunst kann, muss aber nicht mehr schön sein; sie kann, muss aber nicht relevante Themen aufgreifen; sie kann sich, muss sich aber nicht für den Kunstmarkt prostituieren; sie kann, muss aber nicht bloss Selbstzweck sein; sie kann, muss aber nicht gesellschaftliche Funktionen erfüllen; sie kann, muss aber nicht rein ideell sein etc.

Vom traditionellen Kunstbegriff ist heute nicht mehr als ein Minimalprinzip geblieben, das dem Mythos der Kunst als (Nähr-)Boden dienen kann: Kunst ist dort, wo Kunst behauptet wird – wenn diese Behauptung geglaubt wird.

## QUELLEN

---

- <sup>1</sup> Groys, Boris: *Kunstwerk und Ware*. In: *Topologie der Kunst*, S. 9f.
- <sup>2</sup> Bundesverfassung der Schweizerischen Eidgenossenschaft, Art. 21
- <sup>3</sup> Kant, Immanuel: *Kritik der Urteilskraft*. Paragraph 43.
- <sup>4</sup> Herding, Klaus: *Mimesis und Innovation. Überlegungen zum Begriff des Realismus in der bildenden Kunst*. In: Klaus Oehler (Hrsg.), *Zeichen und Realität*. S. 102 f.
- <sup>5</sup> Rodtschenko, Alexander: *Slogans, 1920/21*. In: Rollig, Stella 2002, S. 128
- <sup>6</sup> Gropius, Walter: *Bauhaus-Manifest 1919*.
- <sup>7</sup> Marx, Karl: *Zur Kritik der politischen Ökonomie*. Vorwort.
- <sup>8</sup> Debord, Guy: *Rapport über die Konstruktion von Situationen und die Organisations- und Aktionsbedingungen der Internationalen Situationistischen Tendenz*
- <sup>9</sup> Vostell, Wolf 1966
- <sup>10</sup> Weiner, Lawrence: *Statements*. 1968
- <sup>11</sup> Ein Paradebeispiel ist Hans Haacke berühmte Arbeit *Shapolsky et al. Manhattan Real Estate Holdings, A Real Time Social System, as of May 1* (1971), wo er über Immobilienbesitz und - spekulaton in New York recherchierte und dabei Verstrickungen von Scheinfirmen bis in höchste politische dokumentierte – darin verwickelt war auch das Guggenheim Museums, in dem die Ausstellung gezeigt werden sollte. Bereits im Vorfeld löste Haacke damit einen Skandal aus, die Ausstellung wurde abgesagt, der verantwortliche Kurator entlassen.
- <sup>12</sup> Mit der jahrzehntelang recherchierten (1972–1991), investigativen Arbeit *BCCI-ICIC & FAB* zeichnete Mark Lombardi die komplexen Verbindungen zwischen der 'Bank of Credit and Commerce' (BCCI), der Politik und des Terrorismus so minutiös nach, dass sich auch das FBI für seine Arbeit zu interessieren begann. Im Jahre 2000 wurde Lombardi tot in seiner Wohnung aufgefunden, die Todesursache bleibt bis heute ungeklärt.



VON  
DER  
POLITISCHEN  
KUNST



## VON DER POLITISCHEN KUNST

von Andreas Heusser, Zürich 2013

### I

Die zunehmend dominierende Rolle der Märkte in der Gesellschaft führt im zwanzigsten Jahrhundert zu einer umfassenden Kommerzialisierung, die auch die Kunst ergreift und einen fatalen Kurzschluss von Kunstwert und Tauschwert mit sich bringt: Was keinen Wert für den Kunstmarkt hat, hat als Kunst keinen Wert. Nicht die Kunst definiert den Preis der Werke, sondern der Markt bestimmt den Rang der Kunst. Dass der Mythos der Kunst auch unter der Knechtschaft des Kapitalismus nicht verloren geht, liegt im Interesse des Marktes. Denn erst der Mythos erzeugt die Nachfrage nach Kunst. Deshalb setzt der Markt alles daran, einerseits die Exklusivität des Angebots hervorzuheben (Kunstwerk als Original/Unikum), andererseits die Figur des Künstlers zur Verkörperung von Genialität, Originalität und Authentizität zu stilisieren, so dass diese positiven gesellschaftlichen Werte auch mit dessen Werken in Verbindung gebracht werden und sich auf dem Markt zu Kapital schlagen lassen.

Dadurch wird Kunst verdinglicht zur Ware, zur Kapitalanlage, zum Fetisch für Sammler, die den Wert der Kunst an ihrem Marktwert bemessen. Viele Künstler machen das Spiel willig mit, schaffen Produkte, die der Markt verlangt, konzentrieren sich auf die Behandlung von Oberflächen, auf eine wiedererkennbare Form, auf das Branding, die Verpackung und Vermarktung ihrer Produkte. Erfolg und Prestige winkt nur noch denjenigen Künstlern, die keine Hemmung haben, sich auf dem Kunstmarkt zu prostituieren: die erfolgreich um Aufmerksamkeit werben und ihr Angebot nach den Bedürfnissen ihrer Kunden richten.<sup>1</sup>

Im Zentrum dieses Kunstsystems steht damit eine kapitalistische Ideologie mit einer Reihe ungeschriebener Konventionen, die zusammen das bürgerliche Kunstparadigma konstituieren. Die zentrale und wichtigste Konvention ist die 'Autonomie der Kunst', was bedeutet, dass den Kunstschaffenden im Rahmen ihrer künstlerischen Praxis mehr Freiheiten gewährt werden als normalen Menschen in ihrem Alltag. So wird die Kunst als eine eigene Sphäre abgegrenzt, die sich vom 'wirklichen Leben' unterscheidet:

"Durchgesetzt wird dieser kategoriale Unterschied von den Kunst-Institutionen: Kunsthochschulen, Museen, Galerien, Fachzeitschriften usw. Doch diese Freiheit kann nur so lange praktiziert werden, wie sie klar als 'Kunst' bezeichnet bleibt und nicht mit 'dem wirklichen Leben' verwechselt wird. Die andere Seite der Freiheitsmedaille ist daher eine institutionell durchgesetzte Machtlosigkeit und politische Neutralisierung von Kunst. [...] Damit aber entschuldigt, affirmiert und stabilisiert sie den Kapitalismus. Bürgerliche Kunst 'schmückt' die kapitalistische Welt, das sozial Gegebene, die organisierte Ausbeutung und die strukturelle Barbarei." (Ray Gene)<sup>2</sup>

Gegen diese Entwicklung formiert sich allerdings auch Widerstand. Es sind im Wesentlichen zwei Strategien, mit denen versucht wird, die künstlerische Aktivität wieder von ihren kapitalistischen Ketten zu befreien: In beiden Fällen handelt es sich um einen Angriff auf den Mythos der Kunst, der den Kunstmarkt dazu bringen soll, vom Objekt seiner Begierde abzulassen.

- Unter Entmystifizierung verstehe ich künstlerische Strategien und Methoden, die zu einer Erodierung des Unterschieds zwischen Kunst und Nichtkunst führen.
- Unter Entghettoisierung verstehe ich künstlerische Strategien und Methoden, die zu einer Emanzipation der Kunst vom Kunstbetrieb und seiner Institutionen führen.

## II

Die destruktiv-kritische Tendenz der Entmystifizierung liegt darin, dass sie dem Mythos der Kunst die (Glaubens-)Grundlage entzieht: Wie kann der Glaube an die Kunst als eine besondere kulturelle Leistung noch aufrecht erhalten werden, wenn sie sich weder durch die Ergebnisse noch durch die angewandten Verfahren von nicht-künstlerischen Dingen und Produkten unterscheidet?

Ansätze zur Aufhebung des kategorischen Unterschieds zwischen Kunst und Nichtkunst sind schon bei den italienischen Futuristen zu finden. Aber es ist das berühmte Readmade-Verfahren von MARCEL DUCHAMP, das den Prozess der Entkunstung der Kunst unaufhaltbar in Gang setzt. Denn das Verfahren erlaubt es, beliebige Gegenstände in (potenzielle) Kunst zu verwandeln. Es besteht im Wesentlichen aus zwei Schritten:

- Isolierung: Herauslösen eines Gegenstands aus dem alltäglichen Funktionszusammenhang.
- Rahmung bzw. (Re-)Kontextualisierung: Der Gegenstand wird in einen neuen Kontext gestellt.

Durch die Kombination dieser beiden Operationen können immer neue Bereiche der Nicht-Kunst angeeignet werden. So hat z.B. die Fluxus-Künstlerin ALISON KNOWLES 1962 im Baltimore Museum of Art einen Salat zubereitet, den nachher das Publikum essen durfte ('Make a salad'). Unter Umständen genügt sogar eine symbolische Geste, wie das Beispiel von YVES KLEIN's imaginärem *Himmelgemälde* (1946)<sup>3</sup> zeigt.

Es handelt sich aber erst potenziell um Kunst, als das damit noch nicht gesichert ist, dass das 'Werk' Aufnahme in den aktuellen künstlerischen Diskurs findet. Diese Entscheidung hängt

nicht allein vom Willen des Künstlers ab, sondern von der Rezeption und Nachfrage der Kunsthändler, Kritiker, Museumsdirektoren, Aussteller und Sammler.

Durch die Anwendung des Ready-Made-Verfahren sind im Laufe des 20. Jahrhunderts bis zur Gegenwart immer mehr Bereiche des Profanen für die Kunstwelt erschlossen und in Kunst transferiert worden: Von auf dem Müll gefundenen Gegenständen (André Beton, Dieter Roth, Daniel Spoerri) bis zu seriell hergestellten Werbe- und Konsumartikeln (Andy Warhol, Mel Ramos, Bernd Lavier), von einfachen alltäglichen Verrichtungen (Alison Knowles, Rirkrit Tiravanija) bis zu primitiven Triebhandlungen (Otto Mühl, Günter Brus); von toten Tieren (Damien Hirst, Maurizio Cattelan) bis zu lebendigen Tieren (Pierre Huyghe); von der Erdatmosphäre (Amy Balkin) bis zum künstlich erzeugten Durchzug (Ryan Gander).

Indem Kunst und Nicht-Kunst sich nicht mehr wesentlich unterscheiden lassen, wird der Nimbus der Kunst als hohe kulturelle Leistung in Frage gestellt. Es ist eine paradoxe Strategie: Obwohl die Praktiken der Entmystifizierung auf die Zerstörung des Mythos der ausgerichtet sind, legitimieren sie sich gerade dadurch, dass sie selber an diesem Mythos teilhaben. Denn sie gewinnen ihren (provokativen oder zumindest subversiven) Reiz dadurch, dass etwas, was nicht nach Kunst aussieht, dennoch als Kunst gilt. Jeder Versuch, die Kunst zu entmystifizieren, führt somit zwangsläufig sein eigenes Scheitern zur Schau. Dieses Schicksal hat alle bekannten Anti-Kunst-Bewegungen des 20. Jahrhunderts ereilt, die mit den Waffen der Entmystifizierung den Kunstapparat zu bekämpfen versuchten: die Angriffe führten letztlich nie zu einer Schwächung des Apparats, sondern im Gegenteil dazu, dass er sich weiter aufblähte, indem er sich die Störfaktoren 'systematisch' einverleibte. Zudem dürfte die Entmystifizierung der Kunst eine Entwicklung beschleunigt haben, gegen die die historischen Avantgarde-Bewegungen ebenfalls angekämpft haben: die Elitisierung und Ghettoisierung der Kunstwelt. Denn die Entmystifizierung hat nicht zur Folge, dass jeder zum Künstler wird: Weil man es der Kunst nicht mehr ansieht, dass sie Kunst ist, werden Name und Status des Künstlers im Kunstbetrieb umso wichtiger, damit Kunstwerke als Kunst erkannt und anerkannt werden.

Seit bald 100 Jahren wird das Spiel der Entmystifizierung in zahlreichen Varianten und Variationen betrieben. In jüngster Zeit sind Rauminstallationen und Projekte en vogue, die reale Gesellschaftszustände und soziale Situationen in den Kunstraum transportieren:

- CARSTEN HÖLLER richtet im Guggenheim Museum New York ein Hotelzimmer ein, in dem übernachtet werden kann, wobei der hohe Preis der exklusiven Lage und der einmaligen Ambiente entspricht (*Revolving Hotel Room*, 2008).

- CHRISTOPH BÜCHEL quartiert in der altherwürdigen Wiener Sezession einen Swinger Club ein, in dem es nachts real zur Sache geht (*Raum für Sexkultur*, 2010).
- Seit seinen ersten 'Transformation-Installationen' (*Autorijschool Z*, 1979) wandelt GUILLAUME BIJL Museums- und Galerieräume in soziale Einrichtungen und kommerzielle Betriebe um (z.B. Supermarkt, Waschsalon, Coiffeursalons). Die Realität wird dabei so täuschend echt imitiert, dass uneingeweihte Passanten in die vermeintlichen Läden treten, um die angebotenen Dienstleistungen in Anspruch zu nehmen. Im Gegensatz zu den Environments von Büchel und Höller handelt es sich dabei um Attrappen – die Dienstleistungen können nicht eingefordert werden.

Den drei Beispielen ist gemeinsam, dass sie im goldenen Käfig der Kunst realisiert werden. Die Einbettung in den musealen Kontext einer Ausstellung machen die Werke zur Angelegenheit der Kunst(zirkel). Mit dem Betreten des Kunstraums überschreitet der Besucher eine (mehr oder minder markierte) Schwelle, die den Bereich der Nicht-Kunst von der Kunst trennt. Damit erhält alles, was hinter dieser Schwelle liegt, den (potenziellen) Status von Kunst, wobei allenfalls noch eine Verunsicherung darüber bestehen bleibt, was zum Kunstwerk gezählt wird und was bloss zur Grundausstattung des Raumes gehört (z.B. die Feuerlöscher). In dieser Ambivalenz kann ein besonderer Reiz solcher Arbeiten liegen. Allzu oft werden allerdings solche Unsicherheiten durch Beschriftungen oder klärende Begleitmaterialien (Katalog, Ausstellungstext) des Kurators beseitigt.

Der Effekt der Entmystifizierung ist abhängig von der 'Fallhöhe', die von der Erwartungshaltung des Publikums gesetzt wird: Je mehr das vom Künstler Dargebotene dem Kunstverständnis des Betrachters widerspricht, desto grösser die Irritation. Obwohl die Künstler nicht aufhören, immer neue Formen der Entmystifizierung zu erproben, stellt sich der Effekt der Irritation nur noch selten ein. Der Grund dafür ist, dass Ausstellungen von zeitgenössischer Kunst in der Regel Besucher anziehen, denen das Spiel der Entmystifizierung bereits bestens vertraut ist; während ein Publikum, das sich dadurch tatsächlich noch vor den Kopf stossen liesse, sich gar nicht erst an einer solchen Ausstellung blicken lässt (Ghettoisierung). Dass viele zeitgenössische Künstler weiterhin auf die Mittel der Entmystifizierung setzen, kann darum kaum mehr mit der Wirkung erklärt werden, die die Künstler bei ihrem Publikum auslösen wollen; vielmehr lässt sich ihre ungebrochene Popularität auf die Eigenheiten des zeitgenössischen Kunstapparats zurückführen, der die paradoxen Praktiken der Entkunstung der Kunst weiterhin als vermeintlich (selbst-)kritische Beiträge feiert und fördert.<sup>4</sup>

### III

Die Wechselwirkung von Kommerzialisierung und Entmystifizierung der Kunst bildet ein positives Rückkoppelungssystem, das sich im 20. Jahrhundert immer weiter hochschaukelt. Als Konsequenz konsolidiert sich die Entwicklung, die mit der 'Autonomie des Kunstwerks' eingesetzt hat: Eingebettet und eingeschlossen in das kapitalistische System konstituiert sich die Kunstwelt als relativ autonomes Subsystem – als Ghetto.

Eine selbstverwaltete Enklave, die durch hohe Mauern geschützt und streng bewacht wird, sowohl von aussen (Staat) als auch von innen, vom Apartheitsregime der Kunst. Eingelassen wird nur, wer selber zu Kunstkreisen gehört: Künstler, Experten, Eingeweihte. Für alle anderen ist das Reich der Kunst eine gesperrte Zone geworden.<sup>5</sup> Die Abschottung hat allerdings zur Folge, dass die Kunst(-welt) auf sich selbst bezogen bleibt – ohne politischen Einfluss im Sinne einer Mitbestimmung und Mitgestaltung des Systems (Gesellschaft, Wirtschaft, Politik), in das sie selber eingegliedert ist.

Als Gegenbewegung haben sich mit den Avantgarde-Bewegungen der späten 50er und frühen 60er Jahren (Situationismus, Aktionskunst, Fluxus, Happening, Soziale Plastik) künstlerische Praktiken gebildet, die auf eine Entghettoisierung der Kunst abzielen. Entghettoisierung meint nicht bloss, dass die traditionellen Kunstorte verlassen werden, um Kunst im aussermusealen Kontext zu realisieren. Es geht nicht um die Ausweitung der musealen Ausstellungssituation auf Räume und Situationen ausserhalb der Kunstinstitutionen bei ansonsten gleichen Bedingungen und Funktionen der Kunst, sondern es geht darum, dieses Dispositiv von Grund auf zu ändern. Die Entghettoisierung ist – wie ursprünglich die Entmystifizierung – eine Kriegserklärung an den Mythos der Kunst: Anti-Kunst. Es genügt nicht mehr, den sakralen Bezirk der Kunst zu entweihen, aber weiterhin darin zu verbleiben. Die Mauern, die Kunst und Leben trennen, sollen niedergerissen werden: Aufbruch der Grenzen, Ausbruch aus dem Ghetto, Bruch mit dem (bürgerlichen) Kunst-System. Die Künstler werfen sich selbst aus den Tempeln, die ihre Werke heiligen und damit (Markt-)Wert verleihen. Und sie bleiben draussen. Radikale Verweigerung nicht mehr nur als Gestus, sondern als künstlerische Praxis.

Das impliziert eine umfassende 'Umwertung der Werte' (Friedrich Nietzsche):

- Aktive Partizipation statt passiver Kunstkonsum
- Provokationen / Aktionen im öffentlichen Raum statt Ausstellungsprodukte
- Intervention statt Integration ins (herrschende/ökonomische) System
- Widerstand statt Vereinnahmung durch den Kunstbetrieb

- Gesellschaftliche Relevanz statt Zweckfreiheit und Selbstreferentialität
- Verhandlung von Inhalten statt Behandlung von Oberflächen
- Künstlerkollektive (Kollaboration) statt Künstlersubjekte (Inspiration, Ausdruck)
- Kunst als Medium (für polit. Vision/Mission) statt Kunst als Handelsware
- Autonomie des Künstlers statt Autonomie des Kunstwerks
- Aufhebung statt Betonung der Grenzen zwischen Kunst und Leben etc.
- Kunst, die agil/mobil ist und bewegt (Aktion) statt statisch bleibt (Installation)
- Dringlichkeit statt Ewigkeit

Das 'reale Leben' ist nicht bloss der (neue) Austragungsort der Kunst, sondern auch Material, Medium und Adressat der künstlerischen Aktivität: Konkret bedeutet die Interaktion mit dem physischen und sozialen Raum einerseits, dass Gegebenheiten vor Ort thematisch *aufgegriffen* werden, andererseits dass direkt in die bestehenden gesellschaftlichen, räumlichen, funktionalen und materiellen Zusammenhänge *eingegriffen* wird. Kunst als Möglichkeit, die sozialen, politischen und ökonomischen Bedingungen, in denen wir leben, zu überprüfen, mitzugestalten und zu verbessern – und zwar unabhängig von wirtschaftlichen Interessen –, unter dieser Voraussetzung zielt die Entghettoisierung auf eine Verkunstung der Welt ab. Entsprechend handelt es sich nicht um entghettoisierte Kunst, wenn von Anfang an klar ist, dass die Arbeit weiterhin (primär) im Hinblick auf die spätere Präsentation und Rezeption im Kunstkontext entwickelt wird – wie es bei den meisten Werken der LAND ART (Robert Smithson, Richard Long u.a) der Fall ist. Oder auch bei den Performances, die die russische COLLECTIVE ACTIONS GROUP um Andrei Monastyrski in den 70er Jahren in abgelegenen Feldern, Flüssen und Wäldern durchgeführt hat, und die dabei stets überaus "sorgfältig, fast bürokratisch dokumentiert, kommentiert und archiviert" wurden.<sup>6</sup> Ebenfalls nicht zur entghettoisierten Kunst gezählt werden können Projekte, die aus wirtschaftlichen, städteplanerischen, touristischen oder anderen kunstfernen Interessen im Aussenraum realisiert werden. So etwa Kunst-am-Bau- und Skulptur-im-Park-Projekte, die zur Aufwertung eines Quartiers oder Verschönerung eines Gebäudes in Auftrag gegeben werden, sowie Auftragsarbeiten, die ein Künstler hauptsächlich aus finanziellen- oder Prestige Gründen annimmt.

#### IV

Um im Folgenden die theoretischen und praktischen Probleme der politischen Kunst zu diskutieren, ist es wichtig, sie von Praktiken zu unterscheiden, die oft mit ihr verwechselt werden.

Sowohl die politische als auch die kritisch-affirmative Kunst spielen sich vor dem Horizont einer "totalen Ästhetisierung der Welt, inklusive der Warenwelt" ab. (Boris Groys)<sup>7</sup>. Während jedoch die politische Kunst versucht, in diese Sphäre *direkt* einzugreifen, bleibt die kritisch-affirmative Kunst auf das Terrain der Ästhetik bezogen. Zwar arbeiten viele dieser Künstler mit Bildern aus Medien und Politik, aber sie sind an den Konsequenzen ihrer Arbeit nicht interessiert. Sie haben kein Anliegen ausserhalb der Kunstwelt.

Kritisch-affirmative Kunst umfasst alle Praktiken, die Mittel der Entmystifizierung zur Politisierung der Kunst einsetzen. Die kritisch-affirmative Kunst bleibt ins *bürgerliche* System eingebunden und auf den traditionellen Kunstkontext bezogen. Ihre ästhetisch inszenierten Stellungnahmen zu Rassismus, Klassengesellschaft, Kapitalismus, Nationalismus, Feminismus, Homosexualität etc. werden ausschliesslich über die üblichen Ausstellungs- und Präsentationsmöglichkeiten vermittelt – einem spezifischen Kunstpublikum, das grösstenteils ohnehin ihre Ansichten teilt. Die Kritik tendiert dadurch zur Hypokrisie: Selbst ihre grössten Provokationen sind letztlich handzahme Bisse in das System, von dem sie sich weiterhin füttern lässt.

Das Politische ist bei der kritisch-affirmativen Kunst nicht der Motor der künstlerischen Aktivität, sondern bleibt ihr äusserlich: Politisierung als Politur. Es geht darum, die Oberfläche(n) und Verpackung(en) der Kunst so zu gestalten, dass sie den *Eindruck* des Politischen erwecken. Adressat des Eindruck-Machens ist der Kunstbetrieb. Entsprechend ist der kritisch-affirmative Künstler primär an Fragen der Form und der Ästhetik interessiert: Er sucht nach künstlerischen Ausdruckformen, die im Kontext der Kunst als politisch gelesen werden können.

Sowohl die naiv-affirmative Kunst, die sich explizit als nicht-politisch versteht, als auch die kritisch-affirmative Kunst zeichnen sich durch einen ausgeprägten Personen-/Geniekult aus: Der Künstler wird zum *Brand* stilisiert: Durch (s)eine persönliche 'Handschrift' (im doppelten Sinne) sichert und steigert er die Anerkennung im Kunstmarkt und somit den Marktwert seiner Werke. Als Nutzniesser des Systems ist er stets darauf bedacht, dass sein Werk zusammen mit seinem Namen rezipiert wird.

Politische Kunst umfasst alle Praktiken, die mit künstlerischen Mitteln versuchen, in den Diskurs/Raum des Politischen einzugreifen. Solange die Wirkung auf den Diskurs/Raum der Kunst beschränkt oder bezogen bleibt, kann die Wirkung keine politische sein. Politische Kunst zeichnet sich dadurch aus, dass sie "an den Konsequenzen ihrer Existenz, ihrer Interaktionen arbeitet und sich nicht auf die Ebene der Assoziation oder des visuellen Gedächtnisses beschränkt. Sie interveniert in den Prozess, der dann entsteht, wenn Leute denken, die Kunsterfahrung wäre schon vorbei." (Tania Bruguera)<sup>8</sup>

Voraussetzung der politischen Kunst sind *sowohl* die Operationen der Entmystifizierung als auch der Entghettoisierung.

- Die 'Entkunstung der Kunst' (Entmystifizierung) ist die Bedingung der Möglichkeit eines Eingriffs in die Welt des Profanen. Denn nur wenn Kunst nicht (sogleich) als Kunst erkannt wird, kann sie sich die nötigen *Zwischenräume* (Überblendungen, Überlappungen) verschaffen, um sich subversiv, invasiv und/oder manipulativ in den Raum/Diskurs des Politischen einzunisten. Wird hingegen Kunst klar und unmissverständlich als Kunst markiert/ausgeschieden, bleibt sie auch im Raum der Nicht-Kunst ausschliesslich auf den Diskurs/Raum der Kunst bezogen.
- Die 'Verkunstung der Welt' (Entghettoisierung) ist die Bedingung der Möglichkeit einer *tatsächlichen politischen Wirkung*. Ohne Entghettoisierung besteht die Gefahr, dass der Eingriff der Kunst in den Raum des Profanen – auch dort – als rein ästhetisches/künstlerisches Ereignis wahrgenommen wird. Durch die Entghettoisierung reiht sich die politische Kunst in die Tradition der historischen Avantgarde(n): Radikale Verweigerung von der Sabotage am System bis zur Selbstauflösung: Ablehnung der bürgerlichen Werte (Kapital, Kommerz, Warenlogik, Status); Ablehnung des elitären Publikums des Kunstbetriebs; Widerstand gegen Vereinnahmung durch Musealisierung; Ästhetik der Anti-Kunst.

Der politische Künstler betreibt seine Kunst als gesellschaftskritisches und sozialpolitisches Engagement: Er operiert mit den verschiedensten künstlerischen Mitteln, Methoden, Strategien und Rollen, um Brüche und Widerstände in das politische System einzuführen. Seine Kunst ist primär ein Beitrag zum politischen Diskurs, der zum Denken anregen soll; ein Wiederhall oder ein Nachleben im Kunstdiskurs wird nicht aktiv angestrebt – "die Kunst ist etwas, das sich erübrigen können muss, ein Mittel zur Erlangung anderer Dinge, eine Schutzschicht. [...]" (Tania Bruguera)<sup>9</sup>



Politische Künstler agieren in der Öffentlichkeit oft anonym resp. verschleiern ihre Identität mit Pseudonymen, wenn dadurch die Irritation und politische Wirkung gesteigert werden kann.

Viele der Künstler, die in den letzten Jahren mit besonders heftigen Attacks gegen den Mythos der Kunst aufgefallen sind, bleiben in ihrer (Institutions-)Kritik affirmativ auf den Betrieb bezogen:

- ANDREA FRASER: *Untitled* (2003): Die Künstlerin prostituiert sich für 20'000 Dollar. Der Sex mit dem anonymen Mäzen wird auf Video aufgenommen, das für Ausstellungen zur Verfügung gestellt wird und durch Sammler erworben werden kann.
- MAURIZIO CATTELAN: *Turisti* (2011). Das Werk besteht aus 2000 ausgestopften Tauben, die in verschiedenen Räumen des Hauptpavillons der Biennale in Venedig verteilt werden.
- GIANNI MOTTI: An der Art Basel 2005 präsentiert Gianni Motti eine Seife, die angeblich aus dem Fett von Silvio Berlusconi hergestellt wurde. In doppelsinniger Anspielung an den gleichnamigen Korruptionskandal um Berlusconi nennt er sie *Mani Pulite* (Saubere Hände). Ihr Verkaufswert liegt bei geschätzten 15'000 Euro.
- SANTIAGO SIERRA: In seiner Ausstellung *Haus im Schlamm* (Hannover 2005) füllt Sierra den Raum mit Schlamm und lässt die Besucher in Gummistiefeln darin herumwaten.

In *245 Kubikmeter* (2006) verwandelt Sierra die Synagoge von Pulheim-Stommeln in eine Gaskammer, indem die Auspuffabgase mehrerer Autos durch Schläuche in das Gebäude geleitet werden. Anschliessend kann das Publikum mit Gasmasken das Gebäude betreten. Bei sämtlichen Werken Sierras liegt die Provokation in der maximalen Divergenz zwischen dem hohen Wert der Kunst für den Markt und der niedrigen/negativen kulturellen Bewertung ihrer Erscheinungsform. Damit bleiben seine Arbeiten stets auf Kunstkontext bezogen, auch wenn sie (ausserhalb des Schonraums der Kunst) reale gesellschaftliche Verhältnisse kritisieren, simulieren, instrumentalisieren, manipulieren.

Die Trennlinie zwischen kritisch-affirmativer und politischer Kunst ist allerdings nicht immer einfach zu ziehen und verläuft oft mitten durch die Künstlerbiographien hindurch. Aufgrund der stark kannibalistischen Vereinnahmungstendenz des Kunstbetriebs fällt die Zuordnung

besonders schwer bei den inzwischen musealisierten Aktionen und Werken der historischen Avantgarde(n), die sich ursprünglich als politische (Anti-)Kunst verstanden, wie Dada, Surrealismus, Fluxus, Happening/Décollage oder Aktionskunst.

Auch gibt es Beispiele kritisch-affirmativer Kunst, die zwar im Schonraum der Kunst realisiert wurden, aber über das Ghetto hinaus politische Wirkung erlangten:

- THOMAS HIRSCHHORN: *Swiss Swiss Democracy* (2004). Im Rahmen der von der Schweizer Kulturstiftung Pro Helvetia finanzierten Ausstellung wird u.a. eine Performance gezeigt, wo eine Schauspielerin in eine Abstimmungsurne uriniert und ein Darsteller in der Pose eines Hundes gegen ein Bild pisst, das dem damaligen SVP-Bundesrat Christoph Blocher sehr ähnlich sieht. Dies löst einen Skandal aus, der einerseits zur Folge hat, dass der Künstler internationale Bekanntheit erlangt, andererseits, dass der Pro Helvetia einen Teil ihrer finanziellen Mittel gestrichen wird.
- Ähnliches gilt für die Performance *Mein Filz, mein Fett, mein Hase, 48 Stunden Überleben für Deutschland* (1997) von CHRISTOPH SCHLINGENSIEF, der an der dokumenta X für einen Eklat sorgt: Wegen eines vor der Orangerie angebrachten Plakats mit dem Titel 'Tötet Helmut Kohl' wurden Schlingensief und seine Crew während der Performance verhaftet, das Plakat beschlagnahmt, die Kabel der Lautsprecheranlage durchgetrennt. "Karl Hegemann, Dramaturg und Mitspieler der Aktion, verstand die Welt nicht mehr. Er sagte, eigentlich sollte ja nur demonstriert werden, dass Kunst keine Bedeutung hat."<sup>10</sup>

Und dann gibt es auch Projekte, die im Graubereich zwischen kritisch-affirmativer und politischer Kunst anzusiedeln sind: Sie sind zwar auf politische Wirkung ausgelegt, gleichzeitig aber rückversichert durch das Patronat des Kunstbetriebs: Dazu zähle ich Projekte wie die *Organisation für direkte Demokratie durch Volksabstimmung*, die Joseph Beuys 1971 gründet – als eine konkrete Möglichkeit, wie sein Konzept der Sozialen Plastik in die Realität umgesetzt werden kann. Andererseits reicht Beuys ein Jahr später das Büro der Organisation als seinen künstlerischen Beitrag zur dokumenta 5 ein: Während 100 Tagen diskutiert er darin mit den Besuchern über Fragen zur Gestaltung der direkten Demokratie. Es scheint mir, dass Beuys hier das politische Anliegen nicht als Vorwand für seine Kunst (miss)braucht hat, sondern umgekehrt die Ausstellungsmöglichkeit beim Publikumsmagnet 'dokumenta' für sein politisches Anliegen instrumentalisiert hat.

Eine ähnliche Ambivalenz liegt vor bei der Arbeit *Musée précaire Albinet* – ein temporäres Museum, das von Thomas Hirschhorn 2004 in Zusammenarbeit mit dem Centre Pompidou in Aubervilliers, einer Pariser Banlieue realisiert hat. War es wirklich ein Versuch, mit Kunst die sozialen Verhältnisse der Slumbewohner zu verbessern – oder ging es nicht doch primär darum, den Kunstbetrieb mit einer neuen künstlerischen 'Form' zu beeindrucken?

Man muss fairerweise sagen, dass auch die politische Kunst über diesen Verdacht nie ganz erhaben ist. Im Gegensatz zur kritisch-affirmativen Kunst steht für sie aber die Rezeption im Kunstbetrieb nicht im Vordergrund, sondern stellt einen Nebeneffekt dar, der nicht einmal unbedingt erwünscht ist. Primär geht es ihr um die Frage, wie sie ihr kritisches Potenzial zum Erzielen einer politischen Wirkung einsetzen kann – entsprechend wird versucht, das Publikum ausserhalb des Kunstzirkels zu erreichen. Zur politischen Kunst zähle ich daher Arbeiten, die künstlerische Mittel zum Widerstand gegen Machtstrukturen einsetzen; die Kunst als Artikulationsmittel für gesellschaftlich relevante Anliegen nutzen; die mit ästhetisch-formalen Mitteln versuchen in das scheinbar feststehende politische Macht- und Diskursgefüge einzugreifen, um Verschiebungen vorzunehmen und Veränderungen einzuleiten:

- Die frühesten Beispiele für politische Kunst im hier dargelegten Sinne sind die gezielten Provokationen der FUTURISTEN um Filippo Tommaso Marinetti <sup>11</sup> und der DADAISTEN <sup>12</sup> zu Beginn des 20. Jahrhundert. Vor allem die Berliner Dada-Szene betrieb das Schockieren des braven Bürgers nicht einfach als Klamauk oder um des Schockierens willen: Richard Hülsenbeck, Johannes Baader, Raoul Hausmann, John Heartfield verstehen sich als politisch motivierte Künstler, die aufrütteln wollen und auf eine Änderung der Gesellschaft hinwirken: Sie ziehen gegen den Krieg ins Feld und gegen diejenigen, die ihn begünstigt haben, gegen Militär, Kirche, Kommerz und bürgerliche Kultur. Der selbsternannte 'Oberdada' Johannes Baader löst am 17. November 1918 in Berlin einen Skandal aus, als er während des Gottesdienstes im Dom auf eine rhetorische Frage des Priesters ("Was ist uns Jesus Christus?") ruft: "Christus ist Euch wurscht!" Ein anderes Mal verursacht er in der Weimarer Nationalversammlung einen Skandal, als er Flugblätter abwirft mit dem Titel 'Die grüne Leiche' und sich zum Präsidenten des gesamten Erd- und Weltballs erklärt. Er lässt die Presse wissen, dass er plane, einen 'Welttempel' zu bauen, eine riesige Pyramide von tausend Metern Sockellänge und 1.500 Meter hoch, Versamlungs- und Gebetsort für einen noch zu gründenden

'interreligiösen Menschheitsbund'. Mit solchen Aktionen will er dem Jahrmarkt der Eitelkeiten von Politik, Religion und Finanzwelt einen Zerrspiegel vorhalten, indem er ihren Grössenwahn ins Irrwitzige überdreht.

- LETTRISTEN: *Der Überfall auf Notre-Dame* 1950<sup>13</sup>
- Die radikalen Versuche der AVANTGARDE-Bewegungen der späten 50er bis 70er Jahren, Kunst in Leben zu überführen, sind zumindest ihrer Selbstdarstellung nach politische Kunst. In der Realität dürften allerdings die meisten Aktionen von FLUXUS und der HAPPENING-Bewegung ihrem eigenen Anspruch kaum genügt haben und sind eher im Feld der kritisch-affirmativen Kunst zu verorten.<sup>14</sup> Ein ähnlicher nüchterner Befund gilt wohl auch für die Anwendung neuer künstlerischer Strategien des Widerstands (Dérive, Détournement, Rekuperation) durch die SITUATIONISTISCHE INTERNATIONALE oder die gezielt gegen die bürgerliche Gesellschaft gerichteten Tabuverstösse und Ferkeleien der WIENER AKTIONISTEN.
- HANS HAACKE: *Shapolsky et al. Manhattan Real Estate Holdings, A Real Time Social System, as of May 1* (New York 1971)
- MARK LOMBARDI: *BCCI-ICIC & FAB* (New York 1972-1991)
- Die Aktionen und Happenings des polnischen Künstlerkollektivs ORANGE ALTERNATIVE (Pomarańczowa Alternatywa) in den 80er Jahren versuchen die Absurditäten im sozialistischen Alltag darzustellen, z.B. durch die Verteilung von Toilettenpapier, als es damals knapp war (Warschau 1987)<sup>15</sup>
- LUTHER BLISSET ist ein Sammel-Pseudonym, von dem seit 1994 Hunderte von Künstlern und Aktivisten in ganz Europa Gebrauch machen, wobei der Name aus unbekanntem Gründen einem britischen Fussball-Spieler mit afro-karibischen Wurzeln entlehnt ist. Lanciert wird das Projekt 'Luther Blisset' von einer Gruppe von Künstlern aus Bologna 1994 mit einer Reihe von Falschmeldungen in den Massenmedien und der erfundenen Geschichte über das Verschwinden eines britischen Performancekünstlers: Bei seinem Versuch, mit dem Fahrrad die Konturen des Wortes ART (,Kunst') auf der italienischen Landkarte abzufahren, sei der Künstler 'Luther Blisset' verschollen, wird in der populären Fernsehsendung *Chi l'ha visto?* gemeldet – man suche fieberhaft nach ihm, er solle sich doch bitte melden! In der Folge werden zahlreiche Medienstreiche und Kunstaktionen unter dem Namen 'Luther Blisset'

verübt, darunter auch die Verhaftung mehrerer Personen in Rom, die darauf bestehen, dass sie alle Luther Blisset seien und darum nur eine Fahrkarte lösen müssten. Immer wieder fallen die Massenmedien auf die Falschmeldungen der Luther-Blisset-Aktivisten herein. Nach 5 Jahren, die von Anfang an als Lebensspanne für Luther Blisset festgesetzt sind, verkündet die Gruppe 1999 seinen 'Seppuku', rituellen Selbstmord. Die Bologneser Gründungsaktivisten geben sich namentlich zu erkennen und veröffentlichen, noch unter dem Namen Blissetts, den gemeinsam geschriebenen Roman *Q*, der zu einem internationalen Bestseller wird.

- Die Netzkunst-/Aktivistengruppe THE YES MEN sind Andy Bichlbaum und Mike Bonanno, was allerdings ebenfalls Pseudonyme sind, die bei Bedarf geändert werden. Sie haben die Internetseiten von mehreren Organisationen und Firmen (z.B. WTO, Dow Chemical, Halliburton) so täuschend echt nachgeahmt, dass sie sich erst auf den zweiten Blick als Täuschung entpuppen. So gelingt es den beiden immer wieder, als vermeintliche Vertreter der Firmen zu Vorträgen oder Veranstaltungen eingeladen zu werden, wo sie dann ihre drastischen Thesen, haarsträubenden Theorien und globalisierungskritischen Statements zum Besten geben – ohne dass sie deswegen von der Zuhörerschaft angegriffen würden. 2004 fällt sogar die BBC auf die Yes Men herein, als sie einen vermeintlichen Sprecher von Dow Chemical zum Giftgas-Unglück von Bhopal interviewen (*Bhopal Hoax 2004*). Im Namen von Dow Chemical verkündet Andy Bichlbaum vor laufender Kamera, dass der Konzern die Verantwortung übernehme und den Opfern die Entschädigungen zahlen werde, auf die sie seit 20 Jahren warten – zwölf Milliarden US-Dollar. Sofort brechen die Aktienkurse des Unternehmens ein und nach Jahren des Vergessens geraten die Missstände in Bhopal wieder in den Fokus der Öffentlichkeit. Leider muss man auch sagen, dass die Aktion für die Opfer – ausser einer falschen Hoffnung – letztlich nichts gebracht hat, denn auch nach der Aufregung durch die Kunstaktion fühlt sich die Konzertleitung nicht genötigt, den falschen Worten echte Taten folgen zu lassen. Ein anderes Mal stellen die Yes Men im Namen von 'ExxonMobile' ein Pilotprogramm zur Nutzung alternativer Kraftstoffe vor und verteilen den Konferenzteilnehmern Kerzen aus Menschenfleisch (*Exxon Mobil 2007*). 2008 drucken sie eine perfekte Fälschung der 'New York Times' in einer Auflage von 1.2 Millionen Stück und verteilen sie in verschiedenen US-Städten. Die Zeitung ist datiert auf den Nationalfeiertag 4. Juli 2009 und besteht aus Nachrichten aus einer besseren Zukunft, wie sie sich die Macher der falschen Zeitung erträumen: Die Kriege im Irak

- und in Afghanistan seien beendet, das US-Gefangenenlager Guantanamo Bay sei geschlossen worden, George W. Bush werde wegen Hochverrats angeklagt.
- CHRISTOPH SCHLINGENSIEF: *Chance 2000 - Partei der letzten Chance* (1998)<sup>16</sup>
  - Die Klein-Kunststaat *State of Sabotage* (SoS 2003-2013) wird am 30.8.2003 durch ROBERT JELINEK auf der Insel Harakka vor Helsinki ins Leben gerufen. Die Mikronation verfügt über eine Verfassung, eine Nationalhymne, Flagge, Briefmarken, Münzen, diplomatische Niederlassungen und einen eigenen Pass. Die Pässe sind nicht käuflich zu erwerben, sondern werden von Jelinek im Tausch gegen Kunst ausgestellt. Da der Staat überraschenderweise kurz nach seiner Proklamation von Nationen wie Slowenien, Monaco, Andorra, San Marino, Italien, der Schweiz und sogar der UNO anerkannt wird, gehen bald erste Passanfragen ein – vor allem aus afrikanischen Ländern: "Schon da war klar, dass sich der anfänglich spielerische Charakter von Jelineks Unternehmen zur gesellschaftlich relevanten Geschichte entwickelt hatte. Und, dass die Kurzformel von «State of Sabotage» – SoS – existenziell Sinn macht: Vielen Migrantinnen und Migranten war es letztlich allein dank ihrem SoS-Pass möglich, an eine Arbeitsgenehmigung oder gar an lebensnotwendige medizinische Versorgung zu gelangen." (Thomas Wyss)<sup>17</sup>
  - Das Künstler-Kollektiv VOINA ('Krieg') probt seit 2005 den Widerstand gegen das russische Regime mit den Mitteln der Strassenkunst und Aktionismus: Öffentliche Provokationen als politisches Statement. Für die Staatsgewalt sind das hingegen Akte des Randalismus und Vandalismus und entsprechend werden die Künstler als Terroristen verfolgt. Ihre berühmteste Aktion ist ein 62 m hoher Phallus, den sie 2010 auf eine Brücke in St. Petersburg malen – direkt gegenüber der Zentrale des Geheimdienstes. Das Kollektiv ist inzwischen auf mehr als zwei hundert Aktivisten angewachsen, die im Namen von 'Voina' eine Vielzahl von Aktionen durchführen, oftmals ohne die Gruppe darüber zu informieren.<sup>18</sup>
  - Die *Bergpartei* in Berlin (seit 2005) von JAN THEILER versucht, die öffentliche Aufmerksamkeit bei Wahl- und Abstimmungskämpfen zu nutzen, um einerseits mittels Imitation, Ironie und Umdeutung die politische Propaganda ins Leere laufen zu lassen, andererseits um eigene subversive Gegenpositionen zu vermitteln.<sup>19</sup> Zu den Wahlparolen der Bergpartei zählen etwa: 'Wir überlegen noch', 'Pleite aber auf deiner Seite', 'Wunder ohne Wirtschaft', 'Misstrau der Tagesschau', 'Pinocchio würde SPD wählen', 'Nur Schweine können fliegen', 'Fahrräder brennen nicht' ...

- MARINA BELOBROVAJA: *Öffentliche Abschiebung* (Zürich 2007)<sup>20</sup>
- Mit dem sog. *Image Fulgurator* entwickelt JULIUS VON BISMARCK 2007/2008 einen Apparat, der eine "minimal-invasive Manipulation von Fotografien" ermöglicht. Damit kann er auf weite Distanz Symbole, Bilder, Schriften etc. auf Objekte projizieren, wobei das Projizierte nur auf den Fotografien sichtbar wird, die gleichzeitig von den Objekten gemacht werden. So hat er z.B. in Madrid während einer Rede des Papstes das Wort 'NO' über dessen Kopf projiziert (*No projection above the pope*, 2011) und während einer Rede von Barack Obama ein Kreuz auf dessen Rednerpult (Berlin 2008).

Überschneidungen gibt es im Übrigen auch zwischen politischer Kunst und sozialen Engagements – so fällt etwa die Zuordnung bei Projekten wie der *Free International University* (1976 - 1988) von Joseph Beuys oder Christoph Schlingensiefs *Operndorf Afrika* in Burkina Faso (seit 2010) nicht einfach.

## V

Ein Künstler, der eine Petition unterschreibt oder für seine politische Überzeugung auf die Barrikaden geht, handelt politisch, aber es handelt sich nicht um politische Kunst. Ebenso wenig sind Arbeiten politisch, denen nur unter bestimmten äusseren Bedingungen ein politischer Stellenwert zukommt – z.B. durch Skandalisierung des Künstlers oder seines Werks in den Medien (wie es etwa 2012 bei den Faschismus-Vorwürfen an die Adresse Christian Krachts beim Erscheinen seines Buchs *Imperium* der Fall war).

Wenn politische Kunst das Kunstfeld transzendiert und in den Alltag der Menschen eintritt, so will sie diese zum Denken anregen – aber im Gegensatz zu Politaktionen (Demonstrationen, Kundgebungen etc.) gibt sie ihre Wirkabsichten *nicht kund*.

Obwohl die politische Kunst in ihren Intentionen nicht beliebig ist, lässt sie im Gegensatz zur Politaktion kontroverse Lesarten und ambige Wirkungen zu. Politische Kunst geht das Risiko ein, missverstanden zu werden; politische Aktionen hingegen zeichnen sich dadurch aus, dass sie dieses Risiko ausschliessen, indem das Anliegen mit maximaler Transparenz und Explizitheit vermittelt wird. Dies betrifft sowohl die politischen Inhalte selbst, als auch wer hinter dem Anliegen steht und an wen sich die Forderungen richten.

"Politische Kunst hat Zweifel, keine Gewissheiten; sie hat Absichten, keine Programme; sie teilt mit denen, die sie finden, und drängt nichts auf; sie definiert sich in dem Moment, in dem sie geschieht; sie ist eine Erfahrung, kein Bild; sie schreibt sich in das Feld der Emotionen ein und ist komplexer als eine Gedankeneinheit. Politische Kunst ist die eine Kunst, die gemacht wird, wenn sie nicht in Mode ist und wenn es unbequem ist, sie zu machen: juristisch unbequem, gesellschaftlich unbequem, menschlich unbequem. Sie betrifft uns. Politische Kunst ist unbequemes Wissen." (Tania Bruguera)<sup>21</sup>

Dass politische Kunst klare Absichten verfolgt und gleichzeitig behauptet, offen gegenüber der tatsächlichen Wirkung zu sein, mag als Widerspruch erscheinen. Nach Jacques Rancière erlangt jedoch ein Kunstwerk seine ästhetische Wirksamkeit gerade dadurch, dass jedes direkte Verhältnis "zwischen der Erschaffung von Kunstformen und der Erzeugung einer bestimmten Wirkung auf ein bestimmtes Publikum" aufgehoben wird. Gerade im Aushalten des Paradoxes – der Spannung zwischen Wirkabsicht und divergierender Wirkung(en) – liegt demnach die Stärke der politischen Kunst.<sup>22</sup> Im besten Fall gelingt es ihr, Irritation(en) auszulösen und Kontroversen in Gang setzen, in die sich die Medien, die Politiker und weite Teile der Bevölkerung einschalten – wie es etwa Christof Schlingensief mit seinem *Bitte liebt Österreich*-Projekt gelungen ist:

- Klare Wirkabsicht. Durch die mediale Perversion eines Überwachungs-Containers sollte die Weltöffentlichkeit mit der global auftretenden neuen Rechtslastigkeit konfrontiert werden – am Paradebeispiel Österreich. "Begleitet von grossem öffentlichen Interesse ziehen zwölf Teilnehmer, von Schlingensief als Asylbewerber anmoderiert, für eine Woche auf ein rundum abgeschirmtes und kameraüberwachtes Gelände neben der Wiener Staatsoper. Auf dem Containerdach werden blaue Fahnen der rechtspopulistischen FPÖ gehisst. Unter dem missverständlichen Beifall der Zuschauer wird ein Schild mit der Aufschrift 'Ausländer raus' enthüllt und gemeinsam mit dem Logo der Wiener Kronenzeitung am Container befestigt. Über den Herbert-von-Karajan-Platz hallen Redemitschnitte des FPÖ-Vorsitzenden Haider. Unter Bezugnahme auf das RTL2-Spektakel BIG BROTHER ist die österreichische Bevölkerung dazu aufgerufen, per Telefon täglich die zwei ungeliebtesten Insassen aus dem Container heraus zu wählen. Auch via Internet kann abgestimmt werden. Dort überträgt die Firma Webfreetv sechs Tage lang rund um die Uhr live die Ereignisse im Container. Prominente 'Schirmherren' wie Elfriede Jelinek, Daniel Cohn-Bendit oder Gregor Gysi besuchen tageweise das Areal und geben abschliessend bereitwillig Zustandsberichte ab. Allabendlich um 20.00 Uhr müssen zwei Bewohner den Container verlassen, um in ihr Heimatland abgeschoben zu werden. Dem Sieger winkt ein Geldgewinn und eventuell, so sich Freiwillige finden, die Einheirat in die österreichische Wahlheimat. Jens Jessen bilanziert in



der ZEIT: "Sinnfälliger lässt sich kaum die Verschränkung zwischen dem inszenierten Zynismus des Fernsehens und dem objektiven Zynismus einer Gesellschaft zeigen, die Asylpolitik nach ihrer Mehrheitsfähigkeit beurteilt, unter Absehung von moralischen Werten."<sup>23</sup>

- Offenheit der Wirkung. "Die künstlerische Form der Aktion war dazu genauso wirksam wie die Platzierung in Österreich als dem Land, in dem als erstes seit dem 2. Weltkrieg eine extrem rechts stehende Partei an der Regierung beteiligt wurde. Die Folgen der Aktion bestärkten und überraschten Schlingensief: Es kam zu hitzigen politischen Debatten, offenen Anfeindungen, lautstarken Demonstrationen und permanenten Attacken durch rechte wie linke Gruppierungen bis hin zu versuchter Brandlegung und der Erstürmung des Containers. Währenddessen beteiligten sich annähernd eine Million User im Internet an den Abstimmungen, und angegriffene FPÖ-Politiker sowie die 'Kronen Zeitung' reichten eine Flut von Klagen ein."<sup>24</sup>

Umgekehrt sind Politaktionen dadurch charakterisiert, dass sie eine solche Entkoppelung, einen solchen "Bruch des Verhältnisses [...] zwischen den sinnlichen Formen, den Bedeutungen, die man auf ihnen lesen kann und den Wirkungen, die sie hervorbringen, anders gesagt: die Wirksamkeit eines Dissenses" prinzipiell nicht zulassen.<sup>25</sup> Denn sie zielen nicht auf einen Dissens ab, sondern auf einen Konsens, sei es in Form einer Zustimmung oder einer Ablehnung.

Die Frage der Formgebung beantwortet die politische Kunst weder 'rein' ästhetisch ('Was sieht gut aus?') noch rein instrumentell ('Was erfüllt den Zweck?'), sondern sie bezieht ihre Kriterien sowohl aus der ästhetischen wie aus der politischen Dimension. Denn *erschöpft* sich die künstlerische Form in einer instrumentellen Funktion (im Hinblick auf die intendierte politische Wirkung bzw. Durchschlagskraft), so ist das Resultat keine Kunst-Aktion, sondern Politaktion mit einem künstlerischen Anstrich. Andererseits: Wird die Frage der Formgebung rein ästhetisch beantwortet, so verliert das Werk seine politische Dimension. Denn diese besteht ja darin, dass der Künstler mit seinem Werk in den politischen Diskurs eintreten, einwirken, eingreifen will, d.h. einen Beitrag zur politischen Bewusstseinsbildung leisten will. Darum ist der politische Künstler nicht erst *nach* Fertigstellung seines Werks *auch* mit der Frage der *politischen Effizienz* konfrontiert, sondern muss sich bereits bei der Werkproduktion damit auseinandersetzen: Mit welchen Formen und Mitteln erreiche ich die Leute, die ich erreichen will? Wie erziele ich die Wirkung, die ich erzielen will? Welche Assoziationen werden mit einer bestimmten Bildsprache oder Materialästhetik ausgelöst - und inwiefern kann/will ich mit diesen Assoziationen spielen? In welchen Kontext (Ort, Zeit,

Situation) muss ich mein Werk stellen, damit die intendierte Wirkung am wahrscheinlichsten eintritt? Gibt es Möglichkeiten festzustellen, ob dies tatsächlich geschieht - z.B. dass die Gesellschaft die im Werk enthaltene Kritik erkennt/anerkennt und sich nicht einfach durch meine Aktion unterhalten lässt?

## VI

Politische Kunst steht bis heute im Kreuzfeuer der Kritik. Es wird ihr einerseits vorgeworfen, dass sie mit kaum lösbaren strukturellen Widersprüchen und praktischen Problemen behaftet sei, andererseits dass sie ihren eigenen Ansprüchen nicht genüge. Ich werde mich als erstes mit den strukturellen Problemen befassen.

## VII

Zwei-Diskurs-Problematik. Mit der politischen Kunst wird versucht, an zwei getrennte gesellschaftliche Sphären gleichzeitig anzudocken: an den Diskurs der Politik und an den Diskurs der Kunst.

Von Seite der Politik besteht das Problem, dass die politische Kunst ihre Wirkung verliert, sobald sie klar einer der beiden Sphären zugeordnet wird. Ein Beispiel hierfür sind Aktionen der YES MEN (z.B. *Bhopal Hoax* 2004, *Acceptable Risk Calculator* 2005, *Exxon Mobil* 2007, *New York Times* 2008), die in der Sphäre der Politik nur solange für Irritation sorgen, wie man nicht weiss, dass es sich 'bloss' um Kunstprojekte handelt. Denn der Kunstkontext wirkt wie ein Tranquilizer, der jede noch so provokative Aussage so abschwächt, dass sie gut verdaulich ist.

Von Seite der Kunst besteht das Problem, dass nur Projekte Eingang in den Kunstdiskurs finden, die eine künstlerische, aber keine politische Handschrift (einer Interessensgemeinschaft, Partei etc.) tragen.

Wenn die politische Kunst zu sehr auf den Kunstdiskurs schießt, nähert sich ihre Kritik der Hypokrisie der kritisch-affirmativen Kunst an – und wird die Kunst im Hinblick auf den politischen Diskurs in zu enge Ketten gelegt, so steht ihr Status als Kunst auf dem Spiel. Ein klassisches Dilemma.

Auf den Status der Kunst ist der politische Künstler aber sowohl künstlerisch als auch politisch angewiesen, da ihm die Freiheit der Kunst erst den Handlungsspielraum eröffnet,

den er zur Realisierung seiner Kunst braucht. Zwar immunisiert die Autonomie der Kunst bei gezielten Provokationen und Regelverletzungen nicht vor strafrechtlichen Konsequenzen (wie z.B. die Verzeigung und das Verfahren gegen die *Kunstwette* von MARINA BELOBROVAJA gezeigt hat, die im Rahmen der Swiss Art Awards 2010 durchgeführt wurde). Dennoch haben Kunstprojekte gute Chancen, der unmittelbaren Repression durch die Staatsgewalt zu entgehen.

Politische Kunst bedeutet einen permanenten Seiltanz zwischen 'Kunst' und 'Politik', zwischen 'Provokation' und 'Diskussion', zwischen 'Performance' und 'Partizipation'. Die Balance ist prekär – die Gefahr des Absturzes gross. Die politische Kunst versucht dieses Dilemma durch eine zeitlich versetzte, doppelte Suspension zu lösen:

- Basis und Heimat der politischen Kunst ist die Sphäre der Kunst: Hier hat sie ihre Mittel her, hier entwickelt sie ihre Strategien, hier reflektiert und erprobt sie ihre Praktiken, die in diesem Stadium keine anderen Funktionen als künstlerische erfüllen. Suspension der Politik.
- Ziel und Horizont der politischen Kunst ist die Sphäre der Politik: Hier will sie ihre Wirkungen entfalten, hier will sie Widerstände und Störungen einführen, Spuren hinterlassen, Irritationen bewirken, die sich nicht an der Bewertung durch den Kunstbetrieb messen. Suspension der Kunstwelt.

Im Übergang von der Sphäre der Kunst in die Sphäre der Politik vollzieht der politische Künstler individuell nach, was historisch als Bewegung der Entghettoisierung beschrieben wurde. Diese Versuche der historischen Avantgarde(n) werden zwar oft als Scheitern beschrieben – zumal, wenn man sie an ihrem eigenen Totalanspruch ('Aufhebung der Kunst in Lebenspraxis') misst. Insofern es hier aber darum geht, zu prüfen, ob es grundsätzlich möglich ist, mit politischer Kunst auf zwei disparate Diskurse einzuwirken, so kann gerade der Situationismus und seine aktive Rolle bei den Aufständen 1968 durchaus als Beleg dafür herangezogen werden:

"Die sozialen und politischen Eruptionen an den französischen Universitäten waren [...] von den Situationisten bereits über Jahre hinweg 'vorbereitet' worden: durch eine theoretische Kritik an der 'Gesellschaft des Spektakels' und an der kapitalistischen Warenproduktion, die sie in ihren Büchern, Zeitschriften und Flugblättern, umfunktionierten Comics und Postern, in Diskussionszirkeln, und nicht zuletzt durch ihre Graffiti, ihre Provokationen und 'Kunst'aktionen entwickelten und verbreiteten. Am 4. Mai 1969 brachen die Aufstände an der Pariser Sorbonne und im Quartier Latin aus und Debord und die Situationisten standen an den

Barrikaden. Als die Revolten von den Universitäten auf die Fabriken übersprangen und zehn Millionen Arbeiter und Arbeiterinnen in ganz Frankreich sich einem 'wilden' Generalstreik anschlossen, engagierten sich die Situationisten im 'Rat zur Aufrechterhaltung der Besetzungen'" (Ray Gene)<sup>26</sup>

## VIII

Finalitätsproblematik. Der Beginn der Moderne wird in der Kunst oft mit der Autonomie des Kunstwerks gleichgesetzt. Erst hat sich die Kunst aus ihrer jahrhundertelangen Abhängigkeit von klerikaler und feudalistischer Fremdbestimmung befreit, dann ist das Kunstwerk selber autonom geworden und folge (angeblich) nur noch seinen eigenen ästhetischen Gesetzmässigkeiten. Die Unabhängigkeit der Kunst von praktischen Zwecken ist seitdem zum Signum der (modernen) Kunst stilisiert worden: Was diesem autonomen Kunstverständnis nicht entspricht, so der Umkehrschluss, kann keine Kunst sein. Dass diese Folgerung sich historisch nicht halten lässt, hat der kurze Abriss der Kunstgeschichte im ersten Teil der Arbeit gezeigt: Die Kunst hat bis zur Proklamation ihrer neuen Freiheit 'art-fremden' Zwecken gedient, ohne dass man ihr – weder damals noch heute im Nachhinein – den Status der Kunst aberkannt hätte. Bemerkenswerterweise war für Immanuel Kant die Autonomie der Kunst an die Autonomie der Künstler geknüpft: Von Autonomie lässt sich nur dann sprechen, wenn die künstlerische Aktivität intrinsisch motiviert ist und nicht durch ausserkünstlerische Anreize (z.B. Auftrag, Aussicht auf Profit, Ansehen, Prestige). Wenn man mit diesem Massstab an die zeitgenössische Kunst herantritt, erweist sich die vielbeschworene 'Autonomie der Kunst' als fast schon lächerliche (Selbst-)Täuschung der Kunstwelt – als Vorurteil jedenfalls, das durch das mantraartige Gebet des Kunstbetriebs nicht überzeugender wird.<sup>27</sup>

Freilich ist es nun dieses Vorurteil, das von den Befürwortern der ghettoisierten Kunst als schwerstes Geschütz gegen die politische Kunst ins Feld geführt wird. Dass der Vorwurf der fehlenden Autonomie der Kunst auf die ghettoisierte Kunst zurückfällt, nimmt der Anklage nicht ihre Spitze: Der Angeklagte eines Vergehens ist ja nicht entlastet, wenn nachgewiesen wird, dass sich der Ankläger eines ähnlichen Vergehens schuldig gemacht hat ...

Der Vorwurf an die politische Kunst wird im Wesentlichen in zwei Ausprägungen vorgebracht:

- Dass die Autonomie des Kunstwerks nicht kompatibel sei mit der *Finalität einer Wirkabsicht*, die über den Bereich des Ästhetischen hinausgeht.
- Dass die Autonomie des Kunst nicht kompatibel sei mit jedwelchen Formen von *Instrumentalisierung*: Sobald die Ästhetik als Mittel zu einem (ausserästhetischen) Zweck eingesetzt wird, verliere die Kunst ihre Autonomie.

In beiden Fällen wird – unter der fragwürdigen Voraussetzung, dass die Autonomie des Kunstwerks eine *Conditio sine qua non* für ein Kunstwerk darstellt – gefolgert, dass politische Kunst nicht Kunst sein könne. Beide Thesen basieren auf der Annahme, dass sich Selbstbestimmung und Zweckmässigkeit kategorisch ausschliessen. Diese Vorstellung eines Entweder-Oder ist offensichtlich falsch; die gängige künstlerische Praxis zeigt, dass Autonomie und Zweckmässigkeit/Nutzen durchaus in einem Verhältnis des Sowohl-als-auch stehen können. Kunst wird nicht nur, aber auch gemacht,

- um Geld zu verdienen (A)
- um den Kunstmarkt mit Werken/Waren/Werten zu beliefern (B)
- um als Künstler Anerkennung zu erlangen (C)
- um sich als Künstler selber zu verwirklichen (D)
- um Wände zu dekorieren, Fassaden zu verschönern, Bücher zu illustrieren (E)
- um den Betrachter zu sensibilisieren, seine Wahrnehmung zu schärfen (F)
- um mit künstlerischen Gesten Zeichen zu setzen (G)
- um der Gesellschaft einen Spiegel vorzuhalten (H).
- um in das herrschende System einzugreifen (X).

In all diesen Fällen transzendieren die Wirkabsicht(en) der Künstler die Sphäre der reinen Ästhetik. Die Kunst wird selber als Mittel für Zwecke eingesetzt, die ausserhalb der Kunst liegen. Von den Befürwortern der ghettoisierten Kunst wird nur der letzte Fall (X) als anstössig empfunden, während alle anderen Fälle nicht als Instrumentalisierung der Kunst interpretiert werden. Wie kommt es zu einer solchen selektiven Blindheit? Der Unterschied zwischen den Fällen A bis H zum Fall X liegt darin, dass nur im letzten Fall eine Entghettoisierung stattfindet: Deshalb könnte die Ablehnung der politischen Kunst durch den ghettoisierten Kunstbetrieb eine Reaktion sein auf die harsche Abfuhr, die der Kunstbetrieb

durch die politische Kunst erfährt – Rache also für die Kränkung durch Liebesentzug. Autonomie und Instrumentalisierung werden nur dann zu unvereinbaren Gegensätzen, wenn die (Mittel-zum-)Zweckmässigkeit als eine Form von Heteronymie interpretiert wird. Zwar ist klar, dass fremdbestimmte Kunst nicht selbstbestimmt sein kann.<sup>28</sup> Daraus folgt allerdings nicht, dass selbstbestimmte Kunst notwendigerweise *selbstreferentiell* im Sinne des *L'art pour l'art* sein muss: Selbstbestimmung der Kunst ist nur dann nicht mehr gegeben, wenn sie sich von aussen fremde Zweckbestimmungen aufoktroieren lässt – z.B. durch einen Auftrag. Aber die Autonomie bleibt gewahrt, wenn sie es selbst ist, die sich die (externen) Zwecke setzt.

#### DER TRADITIONELLE AUTONOMIEBEGRIFF

Der traditionelle Autonomiebegriff verbannt die Autonomie in das Gebiet der Ästhetik. Dort eingesperrt, bleibt der Kunst nichts Anderes übrig als sich endlos mit sich selber zu beschäftigen. Im ewigen Spiel der Selbstreferenzialität wird jede Erfindung einer neuen Regel als Ausdruck von Autonomie interpretiert, und gar noch mehr, wenn die neue Regel dann wieder gebrochen wird. Die Kunst darf sich frei und selbstbestimmt fühlen, auch wenn sie sich – wie der Panther in Rilkes Gedicht – im allerkleinsten Kreise dreht und der Blick nur gerade bis zu den Stäben reicht, welche das Leben im Käfig vom 'Draussen' der Welt trennen: "Ihm ist, als ob es tausend Stäbe gäbe und hinter tausend Stäben keine Welt." (RAINER MARIA RILKE) Was der traditionelle Autonomiebegriff als Freiheit bezeichnet, ist in Wirklichkeit eine Fiktion, welcher sich die Künstler deshalb so gerne hingeben, weil sie wie Opium wirkt: Sie macht wunderbar vergessen – von den ökonomischen Interessen und ausserkünstlerischen (Sach)-Zwängen, denen sie im Kunstbetrieb unterworfen sind. Eingesperrt in den Kerker der Ästhetik kann eine solche Autonomie sich wiederum nicht anders äussern als imaginär oder symbolisch: Sie existiert bloss als Fiktion oder Repräsentation; als Vorstellung oder Darstellung. Sie existiert nicht *tatsächlich*, sondern nur als Wirklichkeit zweiter Ordnung (PAUL WATZLAWICK, 2002).

Bei der traditionellen Autonomie der Kunst liegt die Schönheit der Kunst primär im Auge des Produzenten, nicht im Auge des Betrachters. Dem Publikum bleibt das *Nachsehen*: Weit entfernt von einer selbstgesteuerten Rezeption geht es darum, den Blick des Künstlers zu übernehmen und seine Kunst mit dessen Augen zu sehen, seinen Blick zu interpretieren und rekonstruieren. Gleichzeitig weiss das Publikum

nie, ob seine Annäherungen an das Künstlerauge zutreffen oder nicht; denn das Spiel der Selbstreferentialität schliesst das Kunstwerk ja gerade gegenüber dem (Ein-)Blick von aussen ab. Indem der Blick dadurch endlos von Oberfläche zu Oberfläche springt und in einer beständigen Schwebelage gehalten wird, entsteht die Illusion, dass offen bleibt, wie die Kunst wahrgenommen werden soll/will. Offenheit und Vagheit des Kunstwerks sind aber nicht dasselbe – entsprechend ist das vorherrschende Gefühl vieler Betrachter auch nicht Freiheit, sondern Ratlosigkeit, Indifferenz, Überforderung.

Das traditionelle Autonomieverständnis propagiert das Primat der (reinen) Form gegenüber dem Inhalt. Damit glaubt die traditionelle Kunst, ihre Sonderrolle gegenüber den angewandten Künsten (z.B. Design, Architektur) zu behaupten. Alles, was Inhalt (Gehalt, Aussage, Bedeutung etc.) hat, ist – zumindest potenziell – auch mit Nutzen verbunden. Was einen Nutzen hat, kann nicht reine Kunst sein. Darum muss Kunst unnützlich sein; darum lenkt sie den Blick auf die Oberfläche; darum beschäftigt sie sich primär mit Fragen zur Materialität und zur Form; darum soll sie bereinigt sein von allen Interessen (Nutzen, Funktion, Aussagen, Aufgaben etc.), die über das rein Ästhetische hinausgehen; darum ist die Leitidee solcher künstlerischer Praxis noch immer die Schönheit – das "interesselose Wohlgefallen" (Immanuel Kant) bei der Betrachtung von Kunst. Das ästhetische Prinzip der angewandten Künste ('Form follows function') wird dabei nicht einfach auf den Kopf gestellt, sondern auf die bloße 'Form' reduziert. Diese Sterilisation der Kunst korrespondiert mit der Kastration des Betrachters, der die Rolle als rein rezeptives Wesen zugewiesen bekommt, welches die Kunst bloss ansehen, aber nicht anfassen und (An-)teil nehmen darf.

---

 DER KONSEQUENTE AUTONOMIEBEGRIFF

Dem traditionellen oder ghettoisierten Autonomiebegriff möchte ich das Konzept des konsequenten Autonomiebegriffs gegenüberstellen: Gerade indem die Kunst ihre vermeintliche Selbstzweckhaftigkeit aufgibt und sich selbst zum Mittel macht, immunisiert sie sich gegenüber Versuchen (von aussen), sie für Zwecke zu instrumentalisieren, die sie *nicht selber* gesetzt hat. Der Status eines Mittels macht die Kunst darum nicht unfreier, sondern ermöglicht ihr im Gegenteil, selbst zu einem Medium der Selbstbestimmung zu werden. Es ist eine Form der Selbstbestimmung, die nicht mehr dem überzogenen Anspruch und der (Selbst-)Täuschung einer absoluten Autonomie verhaftet bleibt, sondern um ihren relativen Charakter weiss: sie gibt sich den Spielraum und die Spielregeln selber vor, aber relativ auf die Zwecke bezogen, die sie ebenfalls selber setzt. Diese Zwecke sind nicht als formelhafte Prinzipien oder objektive Prämissen ('functions') zu verstehen, denen jede künstlerische Entscheidung sklavisch oder mechanisch zu folgen hat; sondern es handelt sich um subjektive Zielvorgaben für die ästhetische Produktion und Rezeption – mehr im Sinne von Wegmarken denn als Leitplanken. Darum bedeutet eine solche Selbstbeschränkung der Autonomie keinen Verlust, sondern einen Gewinn von Autonomie: sie manifestiert sich nicht mehr (nur) *in* der Kunst – auf sie bezogen, an sie gebunden, in sie eingesperrt. Sondern die Autonomie verwirklicht sich *durch* die Kunst und *über* sie *hinaus* wirkend.<sup>29</sup>

Gleichzeitig wird mit der Autonomie *durch* Kunst die Selbstbestimmung von der Produktion in die Rezeption verschoben. Der Künstler stellt seine Kunst als Medium der Selbstbestimmung zur Verfügung und schliesst dabei das Publikum ausdrücklich in die Autonomie des Kunstwerks mit ein; wie es davon Gebrauch macht, wird ihm freigestellt. Die Rolle des Betrachters ändert sich vom passiven Konsumenten zum Teilnehmer und Mitgestalter der künstlerischen Praxis.

Autonomie *durch* Kunst versucht die Kastration des Rezipienten rückgängig zu machen. Sie nimmt das Publikum als Menschen mit eigenen Interessen, Sehnsüchten, Anschauungen etc. ernst und fordert es dazu auf, diese in die künstlerische Praxis einzubringen. Dass dies nichts mit Anbiederung zu tun hat, zeigt sich darin, dass das Publikum eine solche Aufforderung zur Partizipation nicht selten als Zumutung auffasst. Konditioniert auf die passive Konsumentenrolle wähnt es sich plötzlich unter 'Zugzwang' und reagiert ablehnend. Aus ähnlichen Gründen argumentiert auch



JACQUES RANCIÈREi gegen partizipative Kunstpraktiken: Gerade indem die politische Kunst den Betrachter zur Emanzipation dränge, werde dieser erst recht entmündigt:

"Zuschauer zu sein ist nicht der passive Zustand, den wir in Aktivität umwandeln müssten. Es ist unsere normale Situation. Wir lernen und wir lehren, wir handeln und wir wissen auch als Zuschauer, die in jedem Augenblick das, was sie sehen, mit dem verbinden, was sie und gesagt, gemacht und geträumt haben. Es gibt überall Ausgangspunkte, Kreuzungen und Knoten, die uns etwas Neues zu lernen erlauben, wenn wir erstens die radikale Distanz, zweitens die Verteilung der Rollen und drittens die Grenzen zwischen den Gebieten ablehnen. Wir müssen nicht die Zuschauer in Schauspieler/Akteure verwandeln und Unwissende in Gelehrte. Wir müssen das Wissen anerkennen, das im Unwissenden am Werk ist und die Aktivität, die dem Zuschauer eigen ist. Jeder Zuschauer ist bereits Akteur seiner Geschichte, jeder Schauspieler, jeder Mann der Tat ist der Zuschauer derselben Geschichte."<sup>30</sup>

Diese Einwände gegen das konsequente Autonomie-Konzept müssen ernst genommen werden. Die vorgebrachten Beispiele zeigen allerdings, dass Rancière die 'Aktivierung' des Zuschauers zu eng und schematisch fasst: Für sämtliche entghettoisierten Kunstpraktiken ist die selbstbestimmte und partizipatorische Rolle des Publikums der Ausgangspunkt und nicht das Ziel der künstlerischen Aktivität. Sie muss nur dort 'künstlich' erzeugt werden, wo sie gerade nicht als selbstverständlich vorausgesetzt werden kann: im Kontext des Kunstghetto.

Rancières Kritik betrifft darum eigentlich die kritisch-affirmative Kunst und nicht die politische Kunst. Denn im Zuge der Entghettosierung verlässt die politische Kunst gerade das Kraftfeld, das jedes Ding und jede Handlung in ein rein *ästhetisches* Ereignis verwandelt; es ist das Kraftfeld, das sich zwischen den Polen der 'Politisierung der Kunst' und der 'Ästhetisierung der Politik' aufspannt und das Publikum in die Rolle passiver Konsumenten bannt. Darum kann es auch nur dann darum gehen, das Publikum aus seiner Rezeptivität zu befreien, wenn und solange die Kunst im Wirkkreis dieses Kraftfeldes bleibt. Im Zuge der Entghettosierung wird versucht, mit den selbstbestimmten Akteuren ausserhalb des Kraftfeldes in Kommunikation zu treten – durch Irritation, Provokation, (Ver-)Störung.

Didaktisch(er) wird die Kunst dadurch nicht. Vielmehr liegt das pädagogische Modell häufig(er) der ghettoisierten Kunst zugrunde, und zwar gerade dann, wenn sie sich besonders autonom glaubt und sich spröde oder erratisch gibt. So wird z.B. in der Abstrakten Malerei oder in der Minimal Art der Blick des Betrachters an derart kurzer Leine geführt, dass von einer selbstbestimmten Rezeption keine Rede mehr sein kann;

oder es werden Bezüge und Referenzen (voraus)gesetzt, die ohne ästhetisches Vorwissen nicht verstanden werden können. In beiden Fällen ist die Folge, dass ein hoher Aufwand an Vermittlungsarbeit (Begleittexte, Vorträge, Kataloge etc.) betrieben werden muss, um das Publikum zu der vom Künstler erwünschten Rezeptionsweise zu erziehen.

## IX

Werkbegriff-Problematik. Das Kunstwerk als Original und Wertgegenstand – an diesem auratischen Werkbegriff muss die marktorientierte Kunst notwendigerweise festhalten.<sup>31</sup> Denn nur in materieller Form können die Werke als Kunstheiligtümer ausgestellt, gesammelt, verkauft werden. Was nicht an sinnlich wahrnehmbare Objekte gebunden ist, entzieht sich dem Zugriff des Kunstmarkts. Aus diesem Grund muss der Kunstbetrieb auch heute noch an der Fiktion festhalten, dass Kunst für die 'Ewigkeit' geschaffen wird. Flüchtige oder vergängliche Kunstformen (Aktionen, Performances etc.) kann der Markt nur aufnehmen, wenn sie in ein Medium übertragen werden, das ihnen eine zeitlose Dauer verleiht (z.B. Fotografie, Film).

Im Unterschied zur kritisch-affirmativen Kunst torpediert die politische Kunst diese Regeln des Marktes nicht nur symbolisch, sondern macht das Spiel tatsächlich nicht mit: Objekte mit unbegrenzter Haltbarkeit und ästhetisch ansprechenden Oberflächen werden ihm keine geliefert. Da die politischen Künstler ihre Kunst nicht zur Bestreitung ihres Unterhalts instrumentalisieren, sondern ihre künstlerischen Möglichkeiten zur Verbesserung sozialpolitischer Missstände einsetzen, sind sie den Anforderungen des Marktes nicht unterworfen. Dies betrifft auch die Materialität und Formgebung: Das 'Material', mit dem gearbeitet wird und nach den Vorstellungen des Künstlers verändert und geformt werden soll, sind in der politischen Kunst nicht mehr stoffliche Substanzen (Stein, Gips, Farbe etc.), sondern Handlungen, Aktionen, gesellschaftliche Zustände und Verhältnisse. Es ist klar, dass sich damit auf dem Kunstmarkt kein Profit schlagen lässt. Allerdings kann das der politischen Kunst kaum als Mangel vorgeworfen werden; es ist gerade Ausdruck ihrer konsequenten Haltung.

## X

Wirkungs-Problematik. Anders als die politische Kunst der historischen Avantgarde(n), versuchen die heutigen Künstler nicht mehr utopische Gesellschaftsentwürfe umzusetzen: An die Stelle des Glaubens, dass Kunst *tatsächlich* die Welt ändern kann, ist eine pragmatische Einstellung getreten: Wenn Kunst sich nicht nur mit sich selber beschäftigt, wenn sie ihr Potenzial für das Entlarven und Eingreifen in soziale Misstände einsetzt, dann besteht zumindest die Chance, dass sie nicht in blosser Agitation verpufft, sondern wirklich zu einer Verbesserung der gesellschaftlichen Verhältnisse, in denen wir leben, beitragen kann: nicht *in toto*, aber bezogen auf die missliebigen Zustände, die sie ins Visier nimmt. Dass die Gefahr gross ist, dass sie auch mit diesem bescheiden(er)en Ziel scheitert, muss in Kauf genommen werden. Wenn ich kein Ingenieur bin, aber ein Leck entdecke auf dem Schiff, auf dem ich mich befinde – bringt es vielleicht nicht viel, wenn ich selber versuche, das Loch zu stopfen. Aber noch weniger hilft es, wenn ich gar nichts unternehme. Die Möglichkeiten des politischen Künstlers werden in vielen Fällen nicht soweit reichen, dass er die Schäden, auf die er aufmerksam machen will, selber reparieren kann. Aber er ist sich nicht zu schade, solange Alarm zu schlagen, bis vielleicht jemand kommt, der das kann.

Mit der Ohnmacht, dass man an den bestehenden Verhältnissen nichts ändern kann, ist nicht nur der Künstler konfrontiert, sondern jeder, der einen Stimmzettel ausfüllt: Warum ihn überhaupt einwerfen? Auf diese eine Stimme mehr oder weniger wird es für das Abstimmungsresultat nicht ankommen. Und doch kommt es in einem demokratischen System gerade auf diese Stimme des Einzelnen an – denn würden alle entscheiden, dass es sich nicht lohnt, die Stimme abzugeben, wäre es vorbei mit der Demokratie.

Der politische Künstler engagiert sich nicht bloss mit dem Stimmzettel, sondern setzt auch seine künstlerischen Mittel ein, um Veränderungen herbeizuführen. Er weiss sehr wohl, dass er dadurch nicht das ganze System umstürzen kann, aber er weiss auch, dass grosse Veränderungen nicht ohne die (vielen) kleinen Schritte zustande kommen. Und dazu will er und kann er mit seinen Interventionen einen Beitrag oder einen Anstoss leisten.

Wenn die politische Kunst gesellschaftskritische oder gemeinnützige Funktionen übernimmt, so muss sie sich allerdings auch die Frage stellen lassen, ob sich diese Aufgaben nicht auch und effizienter durch soziale Einrichtungen abdecken lassen. Was kann zum Beispiel ein Projekt wie die Basler BBLACKBOXX für Menschen in prekären Lebensverhältnissen mehr oder anderes bieten, was nicht auch eine soziale Institution bieten könnte? Worin liegt der Gewinn oder der Mehrwert, wenn soziointegrative Projekte als Kunst deklariert werden –

z.B. wenn die Geschwister HOHENBÜCHLER mit Psychiatriepatienten einen wilden Garten anlegen oder wenn für Randständige gekocht wird?

Lässt sich der Erfolg der politischen Kunst überhaupt konkret bemessen – oder ist es eine naive Illusion, wenn die Künstler sich einreden, mit ihrer Kunst etwas zu bewirken? Im Gegensatz zur marktorientierten Kunst lässt sich für die politische Kunst allerdings ein objektives Qualitätskriterium angeben: Wenn es ihr erklärtes Ziel ist, eine Einstellungsänderung bei einer bestimmten Bevölkerungsgruppe herbeizuführen (z.B. zum Thema Ausländerpolitik) oder wenn es darum geht, konkrete Verbesserungen im gesellschaftlichen Zusammenleben zu erzielen, dann sind das Kriterien, an denen sie sich messen lässt: Entsprechen die Ergebnisse den ursprünglichen Absichten? Wurde mehr oder weniger erreicht als erhofft – oder aber anderes (Schlimmeres, Gleichwertiges, Besseres)? Das Erfolgskriterium der politischen Kunst ist also ihre Effizienz.

Das bedeutet aber nicht, dass politische Kunst das, was die künstlerische Tätigkeit besonders auszeichnet (Spontaneität, Einfallsreichtum, Originalität, Kreativität, Risikobereitschaft, Nonkonformismus etc.) der 'puren' Effizienz opfern würde. Das Gegenteil ist der Fall. Denn es sind gerade diese Eigenheiten und Eigenschaften, dank denen die Werke und Aktionen der politischen Kunst ihre spezifische Wirkung und Schlagkraft erlangen können.

Es kann allerdings passieren, dass politische Kunst das Gegenteil von dem bewirkt, was sie sich durch ihre Intervention erhofft: dass sie letztlich sogar zur Stabilisation der politischen Verhältnisse beiträgt, die sie anprangert. Dieses Problem stellt sich insbesondere dann, wenn sie z.B. mit satirischen oder parodistischen Mitteln arbeitet, und sich die Adressaten der Kritik, weil sie die Ironie nicht verstehen, sogar noch bestätigt fühlen. Ob sie dieses Risiko eingehen kann und will, muss sie von Fall zu Fall entscheiden.

Schliesslich gibt es noch den Super-Gau für die politische Kunst – dann nämlich, wenn sie sich in das verwandelt, was sie kritisiert. Wenn sie z.B. gegen das Establishment, gegen den Markt, gegen das System antritt und dann selber Teil davon wird – das geht gar nicht! Und doch hat dieses Schicksal fast jeden politischen Künstler ereilt, sobald er mit seiner Kunst 'Erfolg' hatte. Es gibt daher Künstler, die gar nicht erst versuchen, von einer Position ausserhalb des Systems zu operieren, sondern sich aus pragmatischen Gründen dafür entscheiden, das Spiel des Kunstbetriebs mitzumachen:

"Ich glaube, dass diejenigen, die an politischer Kunst interessiert sind, immer noch sehr von dem Gegensatz zwischen Hofmalern und dem Modell des Künstlers gegen das Establishment ausgehen. Aber es gibt viele weitere Möglichkeiten. [...] Wenn man den Bereich der politischen Kunst betritt, dann muss man begreifen, dass das

keine transitorische Position ist, in der man nur solange gegen die Macht ist, solange sie einen nicht in sich aufnimmt oder, im Gegenteil, wenn sie das nicht tut, einen als bemitleidenswerte, verbitterte Person zurücklässt. Ein politischer Künstler zu sein, hat nichts mit Akzeptanz oder Konsens zu tun. Obwohl es für politische Künstler keine Frage ist, dass wir keine blossen Innenausstatter sein wollen, müssen wir doch neu darüber nachdenken, wie wir unsere Beziehungen zur Macht aufbauen können. Manche Künstler haben sich dazu bemüht gefühlt, selbst in die Politik zu gehen. Ich glaube, dass, wie die Dinge nun einmal sind, unsere Position eine der Unbefriedigung sein müsste, weil wir nur zwischen beiden sein können, zwischen Kunst und Politik." (Tania Bruguera)<sup>32</sup>

Die leitende Idee dabei ist, dass sich der Widerstand gegen das Kunstsystem aus einer Position innerhalb des Kunstsystems besser organisieren lässt: Einerseits kann man so parasitär von dessen Zuwendungen und Kommunikationskanälen profitieren, andererseits redet man sich ein, dass man an den Spielregeln des Kunstsystems eher etwas ändern kann, wenn man sie vorerst akzeptiert; der Marsch durch die Institutionen als langfristige Strategie; das System in kleinen subversiven Schritten von innen her destabilisieren. Argumentiert wird dabei, dass sich durch polemische Kritik und Agitation nichts ändert. Aber auch nicht durch radikale Verweigerung wie sie der Künstler FRANCESCO MATTARESE praktiziert, der mit seinem *Telegramma di rifiuto* (1978) seine Verweigerung künstlerischer Produktion bekannt gab und stattdessen begann, einen unmöglichen Katalog von Nicht-Kunstwerken zu erstellen. Wenn gerade solche kritischen Geister freiwillig das Feld räumen und sich anderen Aufgaben ausserhalb der Kunst widmen, dann besteht die Gefahr, dass das Verlassen des rigiden Kunstbetriebs lediglich dessen Stärkung bewirkt. Denn im System verbleiben dann nur noch diejenigen Künstler, die sich angepasst und arrangiert haben und kein Interesse an einer Veränderung der bestehenden Verhältnisse haben. Wie plausibel diese Argumentation ist und ob sie sich langfristig als subversive Strategie aufrechterhalten lässt, ist schwer zu sagen. Auf jeden Fall kann eine solche Argumentation auch als bequeme Ausrede verwendet werden für politische Künstler, denen es mit der Zeit zu anstrengend wird, den Widerstand gegen das System aufrecht zu erhalten und sich seinen Verlockungen zu entziehen. Die politischen Künstler werden dann zu kritisch-affirmativen Künstlern, und vom einstigen Widerstand bleibt nicht viel mehr übrig als ein gut einstudiertes und vom System gefördertes Rollenspiel.

## XI

Identitätsproblematik. Wird die Entkunstung der Kunst (Entmystifizierung) mit der Verkunstung der Welt (Entghettoisierung) gepaart, wie es der Fall ist, wenn sich die Kunst auf realpolitisches Terrain begibt – droht ihr die Auflösung. So die Befürchtung der Kunstszene. Aber stimmt dieser Befund? Hört die Kunst auf Kunst zu sein, wenn sie keine Objekte mehr für den Kunstmarkt herstellt? Wenn sie keine Bilder mehr an Wände hängt? Wenn sie keine White Cubes mehr mit Farben, Formen und Kurzweil füllt? Was die Kunst durch die Entghettoisierung aufgibt, ist nicht ihre Existenz. Worauf sie verzichtet, sind die Privilegien, die mit ihrer Eingliederung in den Kunstbetrieb verbunden sind.

Niemand würde bestreiten, dass Picasso's *Guernica* Kunst bleibt, auch wenn das Gemälde nicht mehr im Museum hängt, sondern in einem Kofferraum versteckt wird. Etwas weniger klar scheint der Fall bei einem *Objet trouvé* oder *Ready-Made*: Da es der museale Raum ist, der die gewöhnlichen Dinge in den Rang von Kunst erhebt, kann man sich erstens fragen, ob sie diesen Status auch dann noch behalten, wenn der museale Kontext wegfällt; und zweitens, ob ihnen das Prädikat 'Kunst' auch ohne museale Weihnen (d.h. ausserhalb des Kunstghettos) verliehen werden kann? Mit anderen Worten: Braucht die Kunst eigens dafür reservierte Räume, damit sie als Kunst überhaupt existieren kann? Und: Verliert sie ihre Identität, sobald sie in einen anderen Kontext gestellt wird?

Der drohende Identitätsverlust der Kunst wird vom Kunstbetrieb oft als Argument gegen die politische Kunst ins Feld geführt. Es ist ein verständliches Argument, weil die subversiven Praktiken der politischen Kunst sich einerseits der marktorientierten Mechanik des Kunstapparats entziehen und andererseits nicht müde werden, ihn zu desavouieren und destabilisieren. Der Kunstmarkt fühlt sich durch die politische Kunst in seiner Existenzgrundlage bedroht: was, wenn alle Künstler sich weigern würden, weiterhin dem System zu dienen und ihm austauschbare objektbasierte Kunst zu liefern? Wenn alle radikal nur noch politische Kunst machten? Was könnte man dann noch verkaufen, tauschen, sammeln? Da der Markt längst zum Herzschriftmacher des Kunstbetriebs geworden ist, überträgt sich die Angst auf den Betrieb: Ein Gespenst geht um in der Kunstwelt – es ist die Furcht vor dem Ende der Kunst. Als könnte sie nur unter den gegebenen ökonomischen Bedingungen existieren. Die Manifestation der herrschenden Kunst-Ökonomie sind die sakralen Räume, in denen gewöhnliche Dinge und Objekte in handelbare Kunstheiligtümer verwandelt werden. Zum Schutz und zur Pflege und zum Verständnis (Exegese) dieser Zauberkraft hat sich ein gewaltiger Verwaltungsapparat formiert. Und daraus ist im Laufe des zwanzigsten Jahrhunderts ein prosperierender Industriezweig geworden, der das

Deutungsmonopol über die Kunst in lukrative Profite umschlägt. Entsprechend stossend und störend sind ketzerische Kunstpraktiken, die behaupten oder gar beweisen, ohne die Zauberkraft und seine Zeremonienmeister auskommen zu können. Es muss verhindert werden, dass sich eine solche Missachtung und Geringschätzung der Glaubensgrundsätze der Kunstgemeinde weiter ausbreitet. Zur Schadensbekämpfung werden im Wesentlichen zwei Strategien angewendet: Verbannung und Vereinnahmung. Bei der ersten Strategie werden die Frevler aus der Kunstgemeinde exkommuniziert. So braucht man sich mit ihnen auch nicht mehr zu beschäftigen: Nach dem Ausschluss aus ihrer Gemeinde kann die politische Kunst wüten und walten, wie sie will; das Kunstsystem geht das nichts mehr an. Die zweite Strategie besteht umgekehrt darin, die Abtrünnigen und Abweichler durch die Verlockungen elitärer Privilegien dazu zu bringen, von der politischen Kunst ins Lager der kritisch-affirmativen Kunst zu wechseln – und sich so vom Saulus zu Paulus zu wandeln.

Die Angst vor dem nahen Ende der Kunst taucht in der Geschichte immer dann auf, wenn der Kunstbegriff vor einer tiefgreifenden Revision steht. Sie kam auf, als Künstler anfangen, nicht mehr nur nach dem Abbild der Natur zu malen; als sie auch das Hässliche zum Ausdruck brachten; als sie das Abstrakte entdeckten, Abgründige, das Ekelhafte, das Verbotene. Als Malewitsch sein schwarzes Quadrat malte. Als Duchamps sein Pissoir ausstellte. Als Warhol seine Suppendosen druckte. Keiner dieser Versuche führte zur Auflösung der Kunst. Stattdessen trugen sie zum Wandel des traditionellen Kunstbegriffs und zu seiner Erweiterung bei. Die Grenzen dehnten sich dabei so aus, dass man sie kaum mehr sieht: Man kann heute nicht mehr mit Bestimmtheit sagen, wo die Spielwiese anfängt und wo sie aufhört. Aber mit Bestimmtheit lässt sich sagen, dass die Kunst sich noch immer auf dieser Spielwiese tummelt. Von Auflösung kann keine Rede sein.

## **XII**

Es stellt sich also die Frage, wie sich eine Kunst gegenüber der Nicht-Kunst abgrenzen kann, wenn es gleichzeitig darum geht, die Grenzen zwischen Kunst und Leben möglichst aufzulösen oder zumindest zu verwischen. Wie lässt sich die politische Kunst als Kunst markieren, ohne dass die Markierung auffällt?

### XIII

Ein Kunstwerk kann grundsätzlich in verschiedenen Stadien seiner Realisierung als Kunst gekennzeichnet werden:

#### Markierung vor der Realisierung.

Vor der Implementierung der Kunst in den praktischen Lebensvollzug hält der Künstler sein Konzept, den Aktionsplan oder seine künstlerischen Vorarbeiten fest. Ähnliches leistet auch eine Ankündigung, wo und wann das Werk realisiert wird. Gleichzeitig wird so ein Teil des Publikums eingeweiht, das später Zeugenschaft ablegen kann, dass und wie die Kunst stattgefunden hat. Diese Aufgabe kann auch in die Medien ausgelagert werden, sofern es dem Künstler gelingt, z.B. durch eine Pressemitteilung oder Annonce das Interesse der Journalisten zu wecken. Dies bedingt, dass die Mitteilung und/oder die Aktion die Selektionskriterien für berichtenswerte Ereignisse erfüllt, d.h. Nachrichtenwert besitzt: Nach Walter Lippmann (1964)<sup>33</sup> sind dies z.B. Nähe (proximity, nearness), Prominenz (big names), Überraschung (oddity) und Konflikt (conflict, controversy).

Aus naheliegenden Gründen kommt die Markierung durch Ankündigung bei den meisten Kunstaktionen, Happenings und Performances im öffentlichen Raum zur Anwendung: Eine bestimmte (oder auch unbestimmte) Anzahl von Teilnehmern und/oder Zuschauern soll sich zu einem bestimmten Zeitpunkt an einem bestimmten Ort einfinden. In jüngster Zeit werden dafür oft Social Media Plattformen wie Facebook und/oder Twitter genutzt.

#### Markierung während der Realisierung.

Die Markierung im Stadium der Realisierung funktioniert nach dem gleichen Prinzip wie 'Wasserzeichen': Das Kunstwerk wird mit versteckten Hinweisen versehen, die es (erst) bei genauerer Prüfung als Kunst ausweisen. Unter der Voraussetzung, dass unsere alltägliche Lebenswelt grundsätzlich zweckrational gestaltet und funktional strukturiert ist (bzw. im Alltag so wahrgenommen wird), kann Kunst dadurch angezeigt werden, dass etwas nicht mit rechten Dingen zugeht: Objekte, Konstellationen, Handlungen, Situationen werden als Kunst markiert durch Dysfunktionalität (A), Zweckentfremdung (B) oder Irrationalität (C).

A. Ein Beispiel für Markierung durch Dysfunktionalität sind beispielsweise die Arbeiten von GUILLAUME BIJL, der täuschend echte Coiffeur-, Waschsalons und andere Lokale nachbaut, die sich von ihren 'realen Vorbildern' einzig dadurch unterscheiden, dass die



angepriesene Dienstleistung nicht angeboten wird. Insofern er diese Arbeiten bisher im Schonraum der Kunst – in Galerien und Museen – realisiert hat, sind sie allerdings der kritisch-affirmativen Kunst zuzuordnen. Ein anderes Beispiel ist die Arbeit *Scieska* (2007) von PAWEL ALTHAMER anlässlich der 'Skulptur.Projekte Münster' wo er am Aasee einen Trampelpfad entstehen liess, der vom Stadtrand querfeldein in die Natur führt und dort nach einigen Kilometern unvermittelt als Sackgasse in einem Gerstenfeld mündet.

B. Ein Beispiel für Markierung durch Irrationalität ist das Projekt 'Metro-Net' von MARTIN KIPPENBERGER, das als weltumspannendes U-Bahnsystem geplant war, bestehend lediglich aus Attrappen von Metroeingängen und Lüftungsschächten, die er an unterschiedlichen Orten der Welt installierte (z.B. in St. Georgen, in Madulain oder auf der Insel Syros). Ebenfalls erst beim näheren Hinschauen als Kunst zu erkennen geben sich die unscheinbaren Objekte, die NORBERT RADERMACHER an Orten des öffentlichen Raums installiert, wo man keine Kunst erwarten würde, etwa auf Verkehrsinseln, Mauern, Rampen. Beispielhaft dafür ist die Arbeit *Ring* (1985) auf der Potsdamer Brücke in Berlin: Der Rettungsring ist so in ein Gitter eingefügt, dass er unmöglich von selber zwischen die Stäbe geraten sein konnte.

Auch die skulpturalen Interventionen im urbanen Raum von BRAD DOWNEY erweisen sich erst auf den zweiten Blick als Kunst: Es sind skurrile Eingriffe in den Stadtraum, in Mauern, Gehwege und Gebäude, oft an der Grenze zum Vandalismus. Beispielsweise *Whats-Up or The Burden of Children* (Brooklyn, 2006), *David vs. Goliath* (New York, 2006) oder *Perfect Thrown II* (Essen 2010) – ein Fahrrad, das so an eine Strassenlaterne gekettet ist, dass es aussieht, als hätte ein Riese es über die Laterne geworfen. Die kontroverseste Arbeit von Brad Downey aber ist sein Beitrag zur ARTotale in Lüneburg, wo er ein perfektes Abbild des McDonalds-Logos inklusive Slogan an das Gebäude malte – ohne irgendeinen Hinweis, dass es sich um etwas anderes als Werbung handeln könnte: "Wenn Werbung immer mehr wie Street-Art aussieht und Street-Art immer mehr Akzeptanz (im Gegensatz zur Werbung, die immer stärker als 'visuelle Umweltverschmutzung' empfunden wird) bei allen Bevölkerungsschichten gewinnt, dann muss Street-Art vielleicht wie Werbung aussehen, um wirklich radikal zu sein." (Alain Bieber)<sup>34</sup>

DIETER MEIER's situationistische Aktionen und Interventionen auf öffentlichen Plätzen in den späten 60er- und frühen 70er Jahren, weisen sich ebenfalls durch ihre Skurrilität und humorvolle Absurdität als Kunst aus.<sup>35</sup>

Schliesslich kann auch die Werkserie *Reality Hacking* von PETER REGLI erwähnt werden – er hat den Begriff für seine Interventionen und Manipulationen im urbanen und ruralen Raum geprägt. Der Begriff impliziert, dass die Wirklichkeit als Matrix aufzufassen ist, in die sich der Künstler wie ein Cyber-Pirat in das System einschleust und dort Eingriffe vornimmt, die punktuelle Störungen verursachen und Prozesse auslösen, welche die gewohnten Funktionsabläufe des System in Frage stellen. In einer strengen Lesart der Metapher würde dies allerdings bedeuten, dass ein solcher 'Künstler-Pirat' für seine Eingriffe die Matrix der Wirklichkeit 'geknackt' hat, d.h. dekodiert und verstanden hat. Ein ziemlich hoher Anspruch also.

C. Die Markierung durch Zweckentfremdung geht auf das Ready-Made-Konzept zurück: Objekte (oder Elemente einer Situation oder Handlung) werden aus ihrem gewohnten Umfeld und Funktionszusammenhang herausgelöst und in einen neuen Kontext gestellt, in dem sie 'deplaziert' erscheinen – weil sie darin ein Fremdkörper sind und/oder ihrer ursprünglichen Funktion verlustig gehen.

Als Erfinder der Zweckentfremdung im öffentlichen Raum gelten die Situationisten: „Zweckentfremdung zerstückelt die scheinhafte Totalität des Spektakels und erlaubt, aus den Trümmern und Bruchstücken, die in einen neuen subjektiven Sinnzusammenhang gestellt werden, die kreative Produktion der eigenen Lebenswirklichkeit. Sie ist die Bedingung zur Kreation von Milieus, in denen neue Identitäten und Werte in beliebiger Zahl spielerisch generiert werden können.“ (Juri Steiner)<sup>36</sup> Ein Beispiel für eine wirkungsvolle Rekontextualisierung durch Umplatzierung ist die Versetzung der Skulpturen 'Knecht mit Pferd' und 'Magd mit Stier' von RÉMY ZAUGG (während der Skulptur Projekte 1987) an ihren ursprünglichen Platz und auf neue Sockel.<sup>37</sup>

#### Markierung nach der Realisierung.

Für alle zeitbasierten Formen der Kunst (z.B. Performance, Aktion, Intervention), aber auch für Installationen und Objekte, die sich durch rasche Vergänglichkeit auszeichnen oder denen nur ein befristetes Dasein beschieden ist, bietet sich die Möglichkeit einer 'posthumer' Markierung: Als Kunst gekennzeichnet wird (erst) das, was von dem Kunstwerk übrigbleibt: seine Spuren in der Zeit, die Narben und Reliquien im Raum, das Echo in den Medien, die Erinnerungen des Künstlers, Interviews mit Augenzeugen etc. Eine solche Spur (oder auch ein explizites Schild) am 'Tatort' kann als Hinweis auf das vergangene, verborgene oder verschollene Kunstwerk dienen. Ein Beispiel dafür ist z.B. die Arbeit *Vertikaler Erdkilometer*

(1977) von WALTER DE MARIA, der auf dem Friedrichsplatz in Kassel (anlässlich der documenta 6) eine vertikale Bohrung durchführen liess und das 1000m tiefe Loch mit ineinandergesteckten, massiven Messingstäben von 5 cm Durchmesser füllte. Zu sehen ist nur das oberste Ende des letzten Messingstabs in einer quadratischen Abdeckplatte.

#### XIV

Selbst wenn eine künstlerische Handlung in keinem Stadium ihrer Realisierung als Kunst markiert wird, kann sie nachträglich als Kunst ausgewiesen werden – und zwar, wenn sie in einer rekonstruierten, transformierten und/oder dokumentarischen Form in den Kunstkontext eingeführt wird.

A. Rekonstruktion: Indem die Spuren und Reliquien eines unmarkierten Kunstwerks registriert, kartografiert, beschrieben und in Beziehung zueinander gesetzt werden, rücken sie in den Status von archeologischen Indizien, anhand derer sich das vergangene Kunstwerk – z.B. im Rahmen einer Ausstellung – rekonstruieren lässt. Als Formen der Rekonstruktion eignen sich die Deskription, die Narration, Skizzen, Pläne, Modelle u.a.

B. Transformation: Eine unmarkierte künstlerische Handlung wird in ein anderes Medium überführt, wo sie in markierter Form noch einmal (anders) stattfindet. Als Formen der Transformation eignen sich Übersetzung, Neuinterpretation, Transposition, Wiederholung, Re-Enactment etc.

C. Dokumentation. Eine unmarkierte künstlerische Handlung kann in allen Stadien seiner Realisation dokumentiert werden, wobei dem Künstler sämtliche Instrumente und Mittel der technischen Reproduktion (Fotografie, Tonaufnahme, Film, etc.) zur Verfügung stehen. Die Dokumentation kann dabei als eine Sonderform der Transformation angesehen werden, insofern das Kunstwerk durch die Zusammenstellung und Präsentation des Dokumentationsmaterial noch einmal aktualisiert wird. Nicht nur lassen sich die Planungsphase und Vorarbeiten als 'Making of' dokumentieren, sondern auch die Implementierung des Kunstwerks in den Raum der Nicht-Kunst sowie die darin und mit ihm stattfindenden Interaktionen.

Wenn sich die Teilnehmer allerdings bewusst sind/werden, dass das künstlerische Ereignis dokumentiert wird, kann dies unerwünschte Konsequenzen mit sich bringen. Die Unschärferelation, die WERNER HEISENBERG für den Mikrokosmos der Quantenphysik

entdeckt hat, gilt gewissermassen auch für den Makrokosmos des sozialen Raums: Unter der Bedingung der Beobachtung ändert sich das Verhalten (sog. Hawthorne-Effekt). Will der Künstler seine Arbeit von solchen Störfaktoren freihalten, wird er konsequenterweise auf eine Live-Dokumentation verzichten. Andererseits kann die Sichtbarkeit der Dokumentation bewusst eingesetzt werden, um eine Markierung einzuführen: durch den Fokus/Filter des Reproduktionsmediums (z.B. Kamera) kann die Aufmerksamkeit des Publikums auf denjenigen Ausschnitt der Wirklichkeit gelenkt werden, der als Kunst gekennzeichnet werden soll. Die Gefahr ist allerdings gross, dass eine solche Aufmerksamkeitslenkung bereits eine zu starke Markierung darstellt und damit der politischen Wirkungsintention zuwiderläuft.

In dieser Hinsicht weniger problematisch sind Dokumentationsformen, wo das eigentliche künstlerische Ereignis ausgespart bleibt. Ein interessantes Beispiel hierfür ist das Projekt *Free Repair* von ROLAND ROOS, der zwischen 2008 und 2010 im öffentlichen Raum kaputte oder beschädigte Dinge (Strassenschilder, Reklameschriften, Fenster, Briefkästen etc.) wieder in Stand gesetzt hat – ohne Auftraggeber und umsonst. Den Zustand vor und nach dem Eingriff hielt er jeweils mit je einem Foto fest. Als einzig existierendes Zeugnis des schadhafte Objekts wird die Fotografie vor der Reparatur zum Unikat. Jedes dieser Unikat-Bilder verkaufte der Künstler für 320 Fr., was den durchschnittlichen Kosten für die Reparatur (Material und Arbeit) entsprochen habe.

Eine weitere 'schonende' Möglichkeit der Dokumentation besteht darin, dass der Künstler Berichte von Zeugen sammelt, indem er sie zum vergangenen Werk befragt, wobei die Rolle von Befrager und Zeugen auch den Medien zukommen kann. Oder der Künstler selber erinnert sich: an erste Ideen, Motive, Einflüsse, an den Entstehungsprozess, an Absichten und Unvorhergesehenes, an Bilder und Anekdoten in Zusammenhang mit dem Kunstwerk.<sup>38</sup>

## QUELLEN

---

<sup>1</sup> Vgl. Ligner, Michael: *Krise, Kritik und Transformation des Autonomiekonzepts moderner Kunst*.

<sup>2</sup> Gene, Ray: *Kunst - Kritik - Politik. Über die Grenzen und Möglichkeiten anti-kapitalistischer Kunst*.

<sup>3</sup> Klein, Yves: *The Chelsea Hotel Manifesto* 1961

*"Once, in 1946, while still an adolescent, I was to sign my name on the other side of the sky during a fantastic "realistico-imaginary" journey. That day, as I lay stretched upon the beach of Nice, I began to feel hatred for birds which flew back and forth across my blue sky, cloudless sky, because they tried to bore holes in my greatest and most beautiful work."*

<sup>4</sup> Vgl. Rancière, Jacques: *Der emanzipierte Zuschauer*. S. 83 f.

<sup>5</sup> Vgl. Welsch, Wolfgang: *Aesthetics and Beyond*

<sup>6</sup> Groys, Boris: *Communist Conceptual Art*. In: *Total Enlightenment: Conceptual Art in Moscow 1960-1990*.

<sup>7</sup> Groys, Boris: *Kunstwerk und Ware*. In: *Topologie der Kunst*. S. 10

<sup>8</sup> Bruguera, Tania: *Politische Kunst macht das Publikum zu Bürgern*.

<sup>9</sup> ibd.

<sup>10</sup> Schlingensief, Christoph: *Mein Filz, mein Fett, mein Hase – 48 Stunden Überleben für Deutschland*.

<sup>11</sup> Vgl. Marinetti, Tomaso: *Al di là del comunismo* 1920.

*"Die Kunst darf kein Balsam, sie muss Alkohol sein. Kein Alkohol, der Vergessen bringt, sondern ein Alkohol, der zum Optimismus anregt, der die Jugend vergöttlicht, die Jahre der Reife ver Hundertfacht und das Alter wieder jung werden lässt."*

<sup>12</sup> Vgl. Hausmann, Raoul: *dada empört sich, regt sich und stirbt in berlin*.

*"Aktion, Aktion, vorbei die Zeit der Dichtung auf geschwärztem Papier, diese individuelle Eitelkeit. Und die Kunst in alledem? Achtung, auch sie wird aktiv. Vorbei mit der Ästhetik; ich kenne keine Regeln mehr, weder des ‚Wahren‘ noch des ‚Schönen‘ [...] Der Ober-DADA [Johannes Baader] und ich tragen die Literatur und die Poesie auf die Strasse, im wahren Sinne des Wortes."* (5f.)

<sup>13</sup> Vgl. Reimann, Aribert: *Dieter Kunzelmann: Avantgardist, Protestler, Radikaler*. S. 49f.

Während der Ostermesse in der vollbesetzten Notre-Dame-Kathedrale am 9.4. 1950 stieg Michel Mourre als falscher Mönch auf die Kanzel und hielt eine blasphemische Predigt, in der er Gott für tot erklärte. Nach nur wenigen Worten stürzten sich die Kirchengarden und die aufgebrachten Gottesdienstbesucher auf ihn und seine Begleiter – sie entkamen nur knapp der unchristlichen Lynchjustiz.

<sup>14</sup> Vgl. Sterneck, Wolfgang: *Die tiefere Bedeutung. Dada, Happening und Fluxus*

"Der Bezug zu den Positionen der Linken Front der Künste (LEF) entsprach jedoch bestenfalls ansatzweise den tatsächlichen Gegebenheiten. Er verdeutlichte vielmehr die für viele Fluxus-KünstlerInnen charakteristische Selbstüberschätzung. Abgesehen von einigen wenigen Projekten einzelner KünstlerInnen vertrat Fluxus als Bewegung nur eingeschränkt sozial-revolutionäre Positionen und hatte darüber hinaus zu keinem Zeitpunkt einen gesellschaftlichen Einfluss, der mit dem der LEF-Gruppe vergleichbar gewesen wäre. Auch von dem durch Maciunas propagierten Ziel des Anti-Individualismus war Fluxus weit entfernt. Maciunas selbst wurde als leitende Persönlichkeit der Strömung ein autoritäres Verhalten gegenüber anderen KünstlerInnen vorgeworfen, das bis zur Festlegung reichte, welche Personen Fluxus angehörten und auf den Festivals auftreten durften. Darüber hinaus dienten viele Fluxus-Veranstaltungen vorrangig zur Selbstdarstellung und Profilierung der KünstlerInnen, anstatt den vorgeblichen Anspruch zu vermitteln, dass jeder Mensch ein Künstler bzw. eine Künstlerin ist. Charakteristisch für diesen Zustand war der Streit über die Frage, wer sich selbst als Person zuerst zum Kunstwerk ernannt hatte."

<sup>15</sup> Vgl. NZZ.ch vom 20.12.2005:

"Ab 1986 organisierte Fydrychs orange Spassguerilla eine endlose Abfolge von Happenings. Mal versammelten sich 7 Mann in einer Telefonzelle zum «Streik»; mal patrouillierten 100 Breslauer mit langen Mänteln, Sonnenbrillen, Schlapphüten und Spielzeugpistolen zum «Internationalen Tag des Spitzels» durch die Strassen und kontrollierten Ausweise; dann wieder wurde auf dem Marktplatz die Oktoberrevolution nachgespielt - ganz in Rot, weshalb der Verkauf von Borschtsch-Suppe verboten wurde und die Miliz unbeteiligte Ketchup-Esser verhaftete. «Die Opposition reagiert auf die lächerlichen Reden von General Jaruzelski mit todernten Demonstrationen. Und nichts verändert sich. Wir dagegen reagieren einfach genauso lächerlich», erläuterte Fydrych seine Strategie. Das Ziel, Strassenaktionen zur alltäglichen Selbstverständlichkeit zu machen und den Menschen die Angst vor der Polizei zu nehmen, wurde erreicht. Die Behörden waren völlig überfordert von der unberechenbaren Bewegung, die mit Parolen à la «Freiheit und Wasser!» oder «Lasst die Weltkräfte des Friedens blühen im Schatten des Kampfsports!» die Kommunisten, aber auch die Solidarnosc verulkte. Anrückende Einsatzkräfte wurden mit Applaus empfangen und nach Möglichkeit geküsst; gegen ironische Transparente, die «Acht-Stunden-Tag für Geheimpolizisten!» forderten, fand der Staatsanwalt schlechterdings keinen Paragraphen. Meist beschränkte sich die Repression daher auf milde Schläge und 48 Stunden Untersuchungshaft. Nur einmal wurde Fydrych zu drei Monaten Gefängnis verurteilt, weil er an Passanten Mangelwaren wie Toilettenpapier und Tampons verschenkt hatte."

<sup>16</sup> Schlingensief, Christoph: *CHANCE 2000 - Partei der letzten Chance*

"CHANCE 2000 nimmt die Spielregeln des Parteienwahlkampfes auf und erklärt dem Parteilosen anhand einer demokratischen Gebrauchsanleitung z.B. den fast unbürokratischen Weg zur Direktkandidatur für den Deutschen Bundestag; CHANCE 2000 enttarnt gleichzeitig politische Mechanismen, indem sie nichts verspricht – und genau damit alle ansprechen will.

"Handeln, Handeln, Handeln!" lautet die Parole. Gemeinsames Ansinnen aller Beteiligten ist es, "die Politik kunstvoll und die Kunst politisch" zu machen. Die PARTEI DER LETZTEN CHANCE ist deshalb auch kein rein politischer Akt, sondern ein Teil der wortwörtlichen Schlingensieferschen Aktionskunst. Was zählt, ist die Tat, oder wie Schlingensief es fordert: "Machen Sie mal was! Was ist egal."

Jedoch hat er nun seinen Aktionsradius ausgedehnt, seinen Plan der Publikumsaktivierung in einem Prozess vom Film-, in den Theater-, hinein in den politischen Raum weiter getrieben. Die Involvierten sind nicht mehr Teilnehmer an der Inszenierung (Film), nicht mehr Teil des Inszenierens (Theater), sondern sie sollen fortan ihre eigene Inszenierung auf die Bühne und

damit ins Leben bringen: "Beweise, dass es Dich gibt!"

CHANCE 2000 erweist sich als ein in jeder Hinsicht unbegrenztes Theaterstück, in dem alle mitmachen können – man muss nur sich selber 'spielen', sich mit seiner eigenen Person auseinandersetzen wollen, womit dann der erste Schritt – der Nachweis der eigenen Existenz – getan ist. Das Motto der Partei – "Wähle Dich selbst !" – ist nicht allein Aufruf zur Kandidatur für das Parlament; es ist auch ein Appell, selbstbewusster zu sein und zu handeln. Die Richtungslosigkeit, die nicht mit Orientierungslosigkeit verwechselt werden soll, ist Prinzip und soll keinen Zweifel daran lassen, dass das Anliegen von CHANCE 2000 ein ernsthaftes ist. Sie betrachtet sich als Sammelbecken, als kleinsten gemeinsamen Nenner aller (selbsternannten) Randständigen und macht sich in konsequenter Fortsetzung der Schlingensiefchen Aktionen auf der Kasseler documenta X, der BAHNHOFSSMISSION sowie der Integration Behinderter und Arbeitsloser in seine Film- und Theaterarbeiten für gesellschaftlich Benachteiligte stark: "Ein Arbeitsloser ist auch ein Arbeitssuchender, ein Archäologe unserer Zeit. Das ist eine Berufsgruppe. Das muss anerkannt werden als Berufsgruppe. Das ist einer der beliebtesten Berufe der Zukunft." Gleichwohl betont diese "neue Form der Selbstorganisation, ein hierarchisches Netzwerk" ihre Ideologielosigkeit und beugt der Gefahr vor, als Konsumangebot oder Erlösungsphantasie missverstanden zu werden: "CHANCE2000 bist du selber, bist du und du und du und ich."

<sup>17</sup> Wyss, Thomas: Schweizer, begrüsst den "Non-President"!

<sup>18</sup> Vgl. Ziele und Zielsetzungen der Gruppe Voina im Zeitraum 2008-2010:

1. Die Ideale der heroischen Haltung des intellektuellen Künstlers im Geist des russischen freiheitlichen Dekabismus wiederbeleben. Ein Künstlervorbild als einen romantischen Helden schaffen, der über das Böse triumphiert. Ein Lebensvorbild für die heutige seelenlose Konzeptkunst schaffen.

2. Lebhaftige, expressive Kunst wiederbeleben, die aufrichtig und ehrlich ist sowie tiefe emotionelle Erlebnisse bei Zuschauern erweckt. Monumentale, ausdrucksvolle Gattungen aktualisieren, deren Grösse mit deren Inhalt übereinstimmt, im Gegensatz zu den veralteten Gattungen mit einer Hypertrophie der Form, die ohne jeglichen Inhalt sind.

3. Eine innovative und aktuelle künstlerische Sprache erstellen, die im Namen der reinen Kunst und nicht für Geld geschaffen wird, d.h. eine Sprache, die zum gegenwärtigen kulturellen und sozialpolitischen Kontext passt sowie geeignet ist, um die neue Epoche darzustellen, ohne Analogien aus der Vergangenheit zu schöpfen. Eine zeitgenössische russische Kunst ohne Alertümlichkeit und Kleinstadtmentalität etablieren, die von den Intellektuellen weltweit bewundert wird.

4. Die russische Gelächterkultur sowie Tradition der Absurdität und Sarkasmus im Rahmen der Hochkunst wiederbeleben. Die politische Strassenkunst nach den besten Traditionen der Humoreske sowie der zeitgenössischen Karnevalkunst in Russland etablieren.

5. Den glamourösen, konjunkturellen und konformistischen russischen Kunstmarkt konzeptuell zerstören, der die hoffnungslos veralteten Formen wiedergibt sowie die künstliche Verfälschung von Kunstbewertungsverfahren unterstützt, die Pyramiden aus einem künstlerischen Ramsch schafft, der seit langem keinen Wert hat.

6. Eine echte linke Kunstfront nach den Traditionen des Futurismus der 20-er Jahre in Russland etablieren, die durch die blosse Tatsache ihrer Existenz radikal jegliche ideologische Polarität, auch im Rahmen der Kunst, ändert. Die politische Protestkunst weltweit wiederbeleben.

7. Mit Werwölfen in Uniformen für die Freiheit der zeitgenössischen Kunst kämpfen. Mit der sozialpolitischen Rückständigkeit kämpfen. Die veralteten repressiven und patriarchalischen Symbole sowie sozialpolitischen Ideologien stürzen und zerstören. Einen Kunstkrieg mit der ganzen Welt für den vollen Triumph der Gerechtigkeit in der Kunstwelt führen."

<sup>19</sup> Vgl. Theiler, Jan: *BergparteiManifest*

"das ziel der bergpartei ist es nicht, vermeintlichen wähler/innen nach dem mund zu reden, um prozenthürden zu überwinden, sondern dem allgemeinen kanon der wachstumsgläubigen mit plakaten und aktionen entgegenzutreten. [...] die bergpartei ist weder eine parodie noch eine spasspartei, sondern der versuch, mitglieder einer entpolitisierten spass/party/kunstgesellschaft wieder für aktuelle politische entscheidungen zu sensibilisieren. [...]die bergpartei setzt auf recycling, improvisation und eigeninitiative. die kandidaten/innen der bergpartei entwerfen, drucken und hängen ihre plakate selber und betrachten die strasse als modernes museum."

<sup>20</sup> Vgl. Belobrovaja, Marina: *Die Abschiebung*

"Die "Abschiebung" ist eine Aktion der Performancekünstlerin Marina Belobrovaja (RU/IL 30). Seit 12 Jahren lebt sie in rechtlich prekären Verhältnissen in Europa (Berlin, Zürich). Am 21. August läuft ihre Aufenthaltsbewilligung in der Schweiz – (seit 5 Jahren der Lebensmittelpunkt der Künstlerin) – endgültig aus.  
Am Helvetiaplatz wird vom 6 bis 11 August 2007 ein Bus aufgestellt, in dem sich der gesamte Besitz der Performerin Marina Belobrovaja befindet. Auch sie ist vor Ort anwesend. Auf einem grossen Plakat steht geschrieben:  
"Schaffen Sie mich hier raus!"  
"Sehr geehrte Damen und Herren, meine Aufenthaltsbewilligung läuft am 21 August ab. Leider besitze ich keinen Führerschein. Bitte, helfen Sie mir, mich rauszuschaffen, tun Sie etwas Gutes für Ihr Land!"  
Welche Grenze (Frankreich, Deutschland, Italien oder Österreich) angesteuert wird, die Distanz und die Dauer der Fahrt sind den freiwilligen Fahrern und Fahrerinnen überlassen. An dem jeweiligen Ort, zu dem der Bus hingebacht wird, soll die Aktion fortgesetzt werden."  
(Auszug aus der Ankündigung zur Performance)

<sup>21</sup> Bruguera, Tania: *Politische Kunst macht das Publikum zu Bürgern.*

<sup>22</sup> Vgl. Jacques Rancière: *Der emanzipierte Zuschauer*

Rancière teilt die im Text geäusserte positive Einschätzung der politischen Kunst allerdings nicht. Er wirft ihr einerseits vor, einer naiven Vorstellung von "Realität" anzuhängen, andererseits direkt von der Wirkabsicht auf die Wirkung zu schliessen:

"Die Vision des neuen Künstlers, der unmittelbar politisch ist, gibt vor, das Reale der politischen Aktion den Trugbildern der im Gehege der Museen gefangenen Kunst gegenüberzustellen. Aber die Aufhebung der ästhetischen Distanz, die der Politik der Kunst innerlich ist, hat vielleicht den umgekehrten Effekt. Indem sie den Abstand zwischen der Politik der Ästhetik und der Ästhetik der Politik aufhebt, löscht sie auch die Einzigartigkeit der Operationen aus, durch die die Politik eine Bühne der eigenen Subjektivierung errichtet. Und sie stärkt paradoxerweise die traditionelle Sicht des Künstlers als Virtuose und Stratege, wenn neuerlich die Wirksamkeit der Kunst mit der Performance der Absichten der Künstler identifiziert wird. Die Politik der Kunst kann ihre Paradoxa also in der Form eines Hinausgehens ins Aussen oder einer Intervention in der "wirklichen Welt" nicht lösen. Es gibt keine wirkliche Welt, die ausserhalb der Kunst wäre. Es gibt Falten im gemeinsamen sinnlichen Gewebe, wo Politik der Ästhetik und Ästhetik der Politik sich ineinander verweben und voneinander trennen." (S. 91)

<sup>23</sup> Schlingensief, Christoph: *Bitte liebt Österreich. Erste österreichische Koalitionswoche.*

<sup>24</sup> Poet, Paul: *Ausländer raus – Schlingensiefs Container.*

<sup>25</sup> Rancière, Jacques: *Der emanzipierte Zuschauer.* S. 72f.

<sup>26</sup> Gene, Ray: *Kunst - Kritik - Politik. Über die Grenzen und Möglichkeiten anti-kapitalistischer Kunst.*

<sup>27</sup> Vgl. Ligner, Michael: *Krise, Kritik und Transformation des Autonomiekonzepts moderner Kunst.*

<sup>28</sup> Vgl. Buhl, Johannes: *Autonomie der Kunst.* S. 27



<sup>29</sup> Vgl. Ligner, Michael: *Krise, Kritik und Transformation des Autonomiekonzepts moderner Kunst*.

<sup>30</sup> Rancière, Jacques: *Der emanzipierte Zuschauer*. S. 28

<sup>31</sup> Vgl. Benjamin, Walter: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*.

<sup>32</sup> Bruguera, Tania: *Politische Kunst macht das Publikum zu Bürgern*.

<sup>33</sup> Lippmann, Walter: *Die öffentliche Meinung*.

<sup>34</sup> Bieber, Alain: *Akim & Brad Downey in Lüneburg / Update*.

<sup>35</sup> Vgl. Wiensowski, Ingeborg: *Yellow-Star Dieter Meier. Der Künstler ist bewaffnet*

"1970 ging er für eine Ausstellung in München zwölf Stunden lang durch die Stadt und markierte jede Minute mit gestempelten Uhren-Aufklebern, wo er gegangen, gestanden oder ausgeruht hatte [...] Mehr Zeit brauchte seine documenta-Arbeit von 1972 bis zu ihrer "Vollendung". Meier liess eine 60 x 60 Zentimeter grosse Gusseisenplatte auf dem Kasseler Bahnhofplatz in den Boden einbringen: "Am 23. März 1994 von 15 bis 18 Uhr wird Dieter Meier auf dieser Platte stehen. Kassel, 27. Juni 1972" stand darauf. Als er dann sein Versprechen einlöste, kamen "Hunderte, einschliesslich des Oberbürgermeisters, der gratulierte, ohne zu wissen, um was es ging", sagt Meier. [...] In München baute er in einem Hof einen grossen Holzkubus auf, suchte aus dem Telefonbuch 30 Personen heraus, die er einlud, ihm zuzusehen, wie er sich eine Stunde lang im Kubus aufhalten würde - die Aktion fand statt, vor einem einzigen Besucher. Seine Aktion in New York (1971) sahen mehr Leute: Meier stand von 21 bis 23 Uhr zur Ausstellungseröffnung im Eingang des New York Cultural Center mit einer Pistole in der Hand, vor sich ein Schild "This man will not shoot". Zwei Tage später kaufte er auf der Strasse für einen Dollar von Passanten das Wort "Yes" oder "No" und bescheinigte jedem die Aktion mit einem "Certificate". Zwei anrückenden Polizisten erklärte er seine Aktion, die verständigten daraufhin zwei spezialisierte Kollegen aus der Psychiatrie."

<sup>36</sup> Steiner, Juri: *Détournement. Zweckentfremdung*. S. 82

<sup>37</sup> Vgl. Jappe, Georg: *Skulptur Projekte in Münster 1987: Rundgang, Guide*

"Am Beginn einer Ausfallstrasse wurde 1912 die doppelte Bronzeplastik "Magd mit Ochse" und "Bauer mit Pferd" (von Karl Bernewitz) aufgestellt, gedacht als symbolischer Willkommensgruss der Stadt an die zu Markte ziehende Landbevölkerung. Die autogerechte Nachkriegszeit machte aus dem Platz einen Verteilerkreis, und die sehr populären Plastiken wurden vor das neuerrichtete Gebäude der Kreisverwaltung gestellt; als dieses seine Funktion änderte, verloren die Statuen gänzlich ihren Sinn.

Durch seinen Vorschlag, die Plastiken wieder an ihrem Bestimmungsort aufzustellen, wollte dieser "Ideen-Künstler" [Rémy Zaugg] eine Diskussion über die historische Identität bei der Bevölkerung auslösen und dies geschah in hohem Masse, in den städtischen Büros wie in den Zeitungen, ein jeder wollte genau wissen, wo der ursprüngliche Standort war, es stellte sich heraus, dass die Plastiken bereits früher mehrmals verschoben worden waren, dass die ursprüngliche Situation gar nicht wieder herstellbar ist, dass - wichtigster Punkt - eine Stadt, die sich historisch restauriert glaubt, sich ständig und, von brutalen Eingriffen abgesehen, quasi unbemerkt ändert: dass schliesslich also die Erinnerung und ihre Bilder ständig verschoben werden."

<sup>38</sup> Vgl. Jappe, Elisabeth: *Der Helix-Hochbau – Ereignisse zum erweiterten Kunstbegriff*

"Ein Performancekünstler 'er-lebt' sein Werk im Augenblick der Entstehung. Es ist ein physischer Akt. Dieser Akt ist das Kunstwerk. Mit dem Ende dieses Akts verliert das Werk seine physische Existenz und wird zu einem rein geistigen Kunstwerk, das nur durch Erinnerung oder Berichterstattung weiter vorhanden ist."



ÜBER  
MEINE  
KÜNSTLERIS  
CHE  
PRAXIS

## ÜBER MEINE KÜNSTERLISCHE PRAXIS

von Andreas Heusser, Zürich 2013

### I

Meine Auffassung von Kunst ist geprägt von den Zumutungen und Erweiterungen, die der traditionelle Kunstbegriff durch die historischen Avantgarden des 20. Jahrhunderts erfahren hat: Ihnen ist es zu 'verdanken', dass die Kunst als besondere kulturelle Praxis so gründlich entmystifiziert wurde, bis nur noch ein pragmatisches Minimalprinzip übrig blieb: Kunst ist dann, wenn Kunst behauptet wird.

Die Behauptung muss allerdings auch geglaubt werden: dies fällt leicht, wenn sie in den für die Kunst reservierten Orten stattfindet. Allerdings bleibt die Kunst in diesen Reservaten auf den Raum des Symbolischen beschränkt. Das heisst nicht, dass es nicht auch unter der kritisch-affirmativen Kunst Werke gibt, die ich beeindruckend oder zumindest interessant finde.<sup>1</sup>

Die Praxis einer politischen Kunst ist für mich nicht nur an die Bedingung der Entmystifizierung geknüpft, sondern setzt auch die Entghettoisierung voraus. Sie ist charakterisiert durch:

- Ablehnung der Elitisierung und Ghettoisierung der Kunst
- Ablehnung einer marktorientierten Kunstproduktion
- Ablehnung des bürgerlichen Kunstparadigmas (Gleichschaltung von Kunst und Markt; Rolle des Künstlers als Dienstleister, Warenproduzent und Marke)
- Ablehnung des traditionellen Werk- und Autonomiebegriffs
- Ablehnung der Ästhetik des Selbstwecks und schönen Scheins
- Ablehnung des Zirkus der Eitelkeiten (Kunst als Statusobjekt, Künstler als Popstar, Ausstellungen als Events)

Diese negativen Bestimmungen widerspiegeln das tiefe Unbehagen der politischen Künstler gegenüber dem Kunstbetrieb und dessen Anbiederung und Eingliederung in das bürgerlich-kapitalistische System. Positiv formuliert lässt sich die Agenda einer politischen Kunstpraxis folgendermassen bestimmen:

---

<sup>1</sup> Dazu gehören z.B. Pierre Huyghe: *Untitled* (2012), William Kentridge: *The Refusal of Time* (2012); Amar Kanwar: *The Lightning Testimonies* (2007), Omer Fast: *Spielberg's List* (2003), *Five Thousand Feet is Best* (2011).

- Gesellschaftliche Verantwortung der Kunst
- Eingriffe in reale soziale Verhältnisse ausserhalb der Kunstreservate
- Rolle des Künstlers nicht nur als Sozialkritiker, sondern als politischer Akteur
- Politische Wirkung (bzw. Wirkabsicht) durch Selbstinstrumentalisierung der Kunst
- Konsequenter Autonomiebegriff (Autonomie des Künstlers; Unabhängigkeit vom Kunstzirkus)
- Klare Wirkabsicht, aber Offenheit gegenüber der Wirkung (Ambiguität, Kontroversität)

## II

Ich beanspruche für meine Arbeiten, dass sie aus Dringlichkeit entstehen. Den Gegenpol dazu erblicke ich in Arbeiten, bei denen die/eine zentrale Motivation darin besteht, von auserwählten Kreisen des Kunstbetriebs rezipiert, gefördert, gekauft zu werden. Viele dieser Arbeiten entstehen dadurch, dass eine 'Nachfrage' besteht (Ausstellungsmöglichkeit, Auftrag, Verkaufsmöglichkeit etc.), auf die hin das künstlerische 'Angebot' hergestellt wird. Ein solches Vorgehen schliesst Dringlichkeit von Anfang an aus, da externe Anreize an die Stelle der intrinsischen Motivation treten.

Die These von THOMAS HIRSCHHORN (2009), dass politische Kunst immer Aktion und nie Reaktion sei, stellt für mich ebenfalls eine Verkehrung der Dinge dar: Solange sie 'nur' Setzung ist, bleibt Kunst unpolitisch bzw. kritisch-affirmativ. Politische Kunst ist Entgegen-Setzung. Das 'Entgegen' macht gerade den Unterschied zu Arbeiten, die sich vielleicht nur formal oder spielerisch-assoziativ oder gar nicht auf konkrete politische Realität(en) beziehen. Politische Kunst ist immer Reaktion auf Entwicklungen, die das gesellschaftliche Zusammenleben betreffen – in Form einer künstlerischen Aktion. Es ist eine Aktion, die wiederum auf eine Aktion (Handlung, Engagement) als Reaktion beim Publikum abzielt.

Die Arbeit *Kriegsentwicklungshilfe* (KEH, 2009) <sup>1</sup> entstand als Reaktion auf die 'Kriegsmaterialexport'-Initiative. Nicht das Partikuläre an dieser Initiative interessierte mich, sondern insofern als in den daran entzündenden Debatten eine Doppelmoral zum Vorschein kam, die exemplarisch für das Selbstverständnis der Schweiz(er) ist. Einerseits schmückt man sich gerne mit der langen humanitären Tradition und inszeniert sich als Wohltäternation, andererseits ist es mit dem heeren Humanitätsgedanken schnell vorbei, sobald es ums Lebendige geht - um Arbeitsplätze resp. ums Geld.

Auch bei der *Organisation zur Lösung der Ausländerfrage* (OLAF, 2010)<sup>2</sup> gab nicht die Ausschaffungsinitiative als solche den Anstoß für das künstlerische Engagement, sondern der Befund, dass sich damit ein Symptom für die Erkrankung des demokratischen Systems zeigte: Die zentralen direkt-demokratischen Instrumente (Volksabstimmung, Referendum) werden von Demagogen zunehmend als Propagandamittel missbraucht. Wo aber Grundsätze der Verfassung (Gleichheit vor dem Gesetz, Diskriminierungsverbot, Anspruch auf rechtliches Gehör, Rechtsschutz etc.) per Volksabstimmung suspendiert werden können, mutiert die Demokratie zur Diktatur der Masse.

Beim Re-Enactment *Tableaux Vivants* (2010/11)<sup>3</sup> bildeten den Ausgangspunkt jene bekannten Folterszenen von Abu Ghraib, wo amerikanische Soldaten mit den Gefangenen ebenfalls eine Art Tableaux erstellt und als Souvenirs fotografisch festgehalten haben. Trotz der täglichen medialen Bilderflut schafften es diese Fotografien, sich im kollektiven Gedächtnis festzusetzen. Damit besteht nun aber auch die Gefahr, dass sie sich als Ikonographien unserer Zeit verselbständigen und das Skandalon ihrer Entstehungsgeschichte vergessen geht. Auch bei dieser Arbeit interessierte mich am Fall 'Abu Ghraib' weniger das Partikuläre als das Exemplarische im Hinblick auf die Rolle der Medien bei der Erzeugung und Vermittlung politischer Realität(en).

### III

Dass ich mich mit meiner künstlerischen Praxis explizit ausserhalb der traditionellen Kunstinstitutionen bewege, zieht praktische Probleme nach sich. Erstens ist es nicht immer einfach, die Mittel und Mitstreiter zu finden, um die Projekte überhaupt realisieren zu können. Zweitens geht es darum, wie das Zielpublikum der Aktionen erreicht werden kann. Da die Unabhängigkeit der politischen Kunst für mich eine *Conditio sine qua non* darstellt, kann und will ich dafür weder auf finanzielle noch personelle Unterstützung von Parteien, NGO's oder anderen Interessensgruppen zurückgreifen. Auch stehen mir deren Kommunikationskanäle für die mediale Verbreitung meiner Projekte dementsprechend nicht zur Verfügung.

Ich habe mir seit Jahren kontinuierlich ein eigenes unabhängiges Netzwerk aufgebaut, indem ich in den verschiedensten kulturellen Bereichen (Literatur, Musik, Kunst, Performance, Film, Theater) zahlreiche Einzelveranstaltungen, Veranstaltungsreihen und Festivals durchgeführt habe. Jede Veranstaltung generierte neue Kontakte und Interessenten, die sich für unseren Newsletter anmeldeten. Der Grundstein für dieses Netzwerk legte ich 2001 mit der Gründung

des Künstler-und Autorenkollektiv *index* ([www.wortundwirkung.ch](http://www.wortundwirkung.ch)).

Für die Verbreitung meiner Projekte in sozialen Netzwerken (z.B. youtube, Facebook) ist es entscheidend, dass die Seiten in möglichst kurzer Zeit von möglichst vielen Leuten aufgerufen und weitergeleitet werden. Die mediale Verbreitung funktioniert nach dem Schneeballprinzip: Sobald eine kritische Grenze an Adressaten überschritten wird, nimmt die Verbreitung exponentiell zu – solange, bis wiederum eine Grenze erreicht wird, wo das Interesse am Weiterleiten erlahmt. Für den Kickoff und das Erreichen der ersten kritischen Grenze habe ich jeweils auf das weitverzweigte Kontaktnetz von *index* zurückgegriffen.

Es ist sicher kein Zufall, dass sich auch die politischen Kunstpraktiken der historischen Avantgarden stets aus Kollektiven heraus entwickelt haben. Der Künstler rückt in die Rolle des Initiators, der für die Realisation seiner Kunst auf die Kollaboration mit anderen Kunstschaffenden und/oder die Unterstützung durch Helfer angewiesen ist. Die Motivation am Mitwirken an einem Kunstprojekt eines anderen besteht meist in einem gemeinsam verfolgten politischen Ziel oder einer geteilten Vision; sie kann aber auch aus Solidarität innerhalb der Gruppe erfolgen. Entsprechend sinkt die Motivation, wenn der Verdacht aufkommt, dass das Projekt (auch) dazu dient, die künstlerische Karriere des Initiators voranzutreiben und die altruistisch-politischen Zwecke bloss als Vorwand vorgeschoben werden.

Mit diesem Problem war ich konfrontiert, als es darum ging, Flüchtlinge zum Mitwirken am Projekt CHASOS (2011)<sup>4</sup> an der Art Basel zu gewinnen. Während einer Woche wollte ich ein reales Flüchtlingslager mit Immigranten betreiben, um im grösstmöglichen Kontrast zum Jetset der Kunstwelt die Doppelmoral von Politik und kritisch-affirmativer Kunst vorzuführen. Ich wollte das grosse Interesse der Medien an der Art Basel (aus)nutzen, um eine politische Kontroverse zur Flüchtlingspolitik der Schweiz anzustossen: ich war mir sicher, dass die Fernsehstationen über das Flüchtlingslager mitten im Kunstzirkus berichten würden. Die provokative Bildern von echten Flüchtlingen, die im Namen der Schweizerischen Humanität wie Zootiere hinter Gitter gesperrt waren, sollten eine mediale Kettenreaktion auslösen, die auch die Politik erfassen sollte. Tatsächlich erschien denn auch das deutsche Fernsehen und berichtete über das Projekt CHASOS in der ARD-Tagesschau – allerdings blieb das Lager leer. Obwohl mir im Vorfeld verschiedene soziale Organisationen bei der Rekrutierung der Immigranten helfen wollten, gelange es mir nicht, genügend Teilnehmer zu finden. Der Hauptgrund dürfte die Angst vor der medialen Exponierung gewesen sein, da bei den meisten Immigranten der Asylentscheid noch hängig war. Ein zweiter Grund war aber sicher auch, dass das Projekt gleichzeitig im Rennen um einen Swiss

Art Awards war. Diese institutionellen Rahmenbedingungen verwandelten das als politische Kunst konzipierte Projekt in ein kritisch-affirmatives. So stand die Frage im Raum, ob es mir wirklich darum ging, mich für eine humanere Flüchtlingspolitik einzusetzen – oder ob ich nicht im Gegenteil die Migranten instrumentalisierte, um in der Kunstwelt auf mich aufmerksam zu machen. Dass dieser Vorwurf aufkommen würde, war ich mir allerdings von Anfang an im Klaren. Dieses Risiko nahm ich in Kauf für die Aussicht auf die politische Wirkung des Projekts, mit der gerechnet werden konnte, falls es sich wie geplant hätte durchführen lassen.

2010 rief ich im Namen von *index* ein internationales Artist-in-Residence-Programm ins Leben, das sog. Freiraum-Stipendium: Es ermöglicht Kunstschaffenden aller Sparten den kostenlosen Wohnaufenthalt in Zürich während 2-3 Monaten. Durch die Zusammenarbeit mit dem Kunsthhaus Aussersihl können wir den Kunstschaffenden seit 2012 ausserdem noch einen Atelierplatz zur Verfügung stellen.<sup>5</sup>

Dank dem intensiven persönlichen Kontakt mit den ausländischen Kunstschaffenden während ihres Aufenthalts verfügt die Gruppe *index* inzwischen über ein internationales Netzwerk, das für die Realisation von künstlerischen Projekten aktiviert werden kann.<sup>6</sup>

Ein weitere Verzweigung meines Netzwerks erfolgte 2013 durch die Gründung von The Institute. Als alternatives Institut der Künste bezweckt es die Förderung von Projekten, bei denen bildende und darstellende Künste, Neue Medien, Musik und Literatur den Nährboden abgeben, aus dem Neues entsteht, das traditionelle Grenzen zwischen eben diesen Künsten durchbricht. Als Institut der Künste stellt der Verein ein Netzwerk auf Dauer, das sich dem Austausch, der Verbreitung und der Vermittlung der Künste im Plural widmet.

Die Trägerschaft des Instituts bilden die drei Vereine INDEX ([wortundwirkung.ch](http://wortundwirkung.ch)), IOIC ([ioic.ch](http://ioic.ch)) und BADABUM ([badabum.ch](http://badabum.ch)), die sich ihrerseits alle dem Austausch, der Verbreitung und der Vermittlung der Künste verschrieben haben.<sup>7</sup>

Die Gründung des Instituts bringt nicht nur eine Verbreiterung und Diversifikation meines bestehenden Netzwerks mit sich, sondern es eröffnen sich auch interessante Möglichkeiten der Quersubventionierung. Schon bei meinen bisherigen politischen Kunstprojekten habe ich davon profitiert, dass ich auf die Infrastruktur von *index* zurückgreifen konnte, die wir für kulturelle Veranstaltungen angeschafft haben. Das ermöglichte mir, die geplanten Projekte effizient und ökonomisch umzusetzen. Vom Mitwirken am Institut erhoffe ich mir insofern noch eine Steigerung der künstlerischen Agilität und politischen Schlagkraft.



#### IV

Ausgangspunkt und Rohmaterial für meine Arbeiten sind die (vor-)herrschenden Diskurse in den Medien und in der Politik, in die ich mich mit fiktiven Organisationen oder Figuren einzuschleusen versuche, um das System von innen her anzugreifen und zu destabilisieren. Durch die Umgestaltung ihrer Botschaften und Bilder nutze ich das Ausgangsmaterial, um damit (und darin) punktuelle strategische Eingriffe vorzunehmen, die Oppositionen schaffen und Irritationen auslösen.

Die dabei angewendeten subversiven Techniken der Infiltration, Manipulation und Appropriation (Imitation, Montage, Camouflage, Persiflage, Simulation) gründen auf Theorien der Philosophie, insbesondere aus dem erweiterten Umfeld der Poststrukturalisten:

Die Machtanalyse von MICHEL FOUCAULT in *Der Wille zum Wissen* ist für meine Auffassung von politischem Widerstand prägend. Foucault zeigt, dass Widerstand nicht von einem Ausserhalb der Macht, von einem 'Ort der Grossen Weigerung' kommen kann, sondern dass einzelne Widerstandspunkte immer schon im allumfassenden Netz der Macht präsent sind. Entsprechend sehe ich die Chance politischer Kunst darin, im Gewebe der politischen Machtbeziehungen Widerstandspunkte zu setzen und zu streuen. Wird hingegen versucht, 'das System' bzw. 'die Gesellschaft' bzw. 'den Staat' frontal anzugreifen, wird sich der Gegner als übermächtig erweisen, und politische Kunst verpufft in der Bedeutungslosigkeit. Die grösste Durchschlagskraft erhoffe ich mir von Guerilla-Strategien: aus dem Versteckten heraus agieren; sich getarnt in das System einschleusen; mit punktuellen, taktisch platzierten Operationen Störungen herbeiführen, die eine Kettenreaktion auslösen; sich der (Massen-)Kommunikationsmittel des Systems parasitär bedienen; es mit seinen eigenen Waffen bekämpfen bzw. es dadurch, dass es nicht von aussen angegriffen wird, dazu bringen, dass es seine (Abwehr-)Kräfte gegen sich selber wendet etc.

Nach Foucault sind Macht und Widerstand aufeinander angewiesen, bedingen sich gegenseitig.<sup>8</sup> Das bedeutet für mich einerseits, dass ich mir der Gefahr bewusst sein muss, dass die politische Wirkung meiner Kunstaktionen anders als erhofft ausfällt und im schlimmsten Fall sogar den Gegnern in die Hände spielt. Andererseits zeigt Foucaults Machtanalyse, dass selbst punktuelle, aber taktisch geschickt platzierte Widerstände Auswirkungen haben können, die zu Verschiebungen im Machtgefüge führen. Auf diese Überlegungen gründet meine Strategie der Überidentifikation, mit der ich bei OLAF versuchte, Sandkörner in das Getriebe der gut laufenden Propagandamaschinerie der SVP zu streuen - in der Hoffnung, sie dadurch etwas ins Stocken zu bringen.

Ebenfalls ausgehend von der Diskurs- und Machtanalyse Foucaults entwickelt JUDITH BUTLER in *Das Unbehagen der Geschlechter* einen eigenen Ansatz des politischen Widerstands: <sup>9</sup> Die herrschenden (Geschlechter-)Normen, die bekämpft werden sollen, werden so lange durch performative Akte der scheinbaren Affirmation und subversiven Parodie wiederholt, bis sie nicht mehr ernst genommen werden können und revidiert werden müssen. Ähnliche Verfahren der Camouflage, der Parodie und subversiven Affirmation wende ich an, wenn ich als Pfarrer Wilfried Stocher die humanitäre Schweiz verkörpere: Ich imitiere die Argumentationsmuster, Ausdrucks- und Sprachmittel der kritisierten Institutionen (Kirche, CVP, Medien), wobei ironische Brechungen, subversive Verschiebungen und die übertriebene Affirmation der Aussagen durch die zweifelhafte Figur des Pfarrer Wilfried Stocher dazu dienen, die Bestätigung in ihr Gegenteil zu verkehren.

Mit dem Begriff der Simulation lässt sich ziemlich genau beschreiben, wie ich versuche Realität zu simulieren und dabei die Grenzen zwischen Fiktion und Realität zu verwischen: Bei der KEH, OLAF, CHASOS und AIB handelt es sich um eine Art 'authentische Fakes', um Reproduktionen real existierender Organisationen, die bei oberflächlicher Betrachtung kaum von ihren Originalen zu unterscheiden sind. Wenn ich mit der Kunstfigur Alois Stocher an einer SVP-Presskonferenz auftrete, geht die Welt des Scheins (Fiktionsebene) in der Welt des Seins auf, gehen Realgeschehen und simuliertes Geschehen ineinander über, werden Vorbild und Abbild eins. Im Gegensatz zur Hyperrealität soll aber eine solche Simulation prinzipiell durchschaubar bleiben, als Kopie entlarvbar, obschon sich die Kopie vor das Original schieben kann oder sich mit ihm im Wettstreit befindet.<sup>10</sup> Dafür braucht es eine minimale Differenz zwischen Fiktion und Realität - wobei ich Differenz nicht als statische Grösse verstehe, sondern als ein stets sich in Bewegung befindender Prozess der Aufschiebung und Verschiebung - als *différance* im Sinne Derridas.

## V

In Bezug auf die Formgebung meiner Arbeiten geht es mir nicht darum, eine eigene künstlerische 'Handschrift' zu entwickeln, sondern ich entwickle sie jeweils aus den Inhalten und der politischen Aufgabenstellung heraus, die ich mir selber setze – bezogen auf die Wirkung und das Publikum, das ich damit erreichen will. Dennoch lässt sich über einige Arbeiten hinweg (KEH 2009, OLAF 2010, CHASOS 2011 und AIB 2012) so etwas wie ein Roter Faden feststellen, was Form und Struktur meiner politischen Kunstwerke betrifft:

Simulation. Meine Arbeiten sind realistische Simulationen von Wirklichkeit(en); man könnte das Verfahren vielleicht als 'Reality building' bezeichnen. Ausgangspunkt sind jeweils reale gesellschaftliche Phänomene, Institutionen und Entwicklungen, die in unserer Zeit stattfinden. Es ist eine Zeit, die JEAN BAUDRILLARD das historische 'Stadium der Hyperrealität' bezeichnet, das durch die 'Krise der Repräsentation' (im Zuge der technischen Reproduzierbarkeit des Kunstwerks) eingeleitet wurde: "Am Ende dieses Entwicklungsprozesses der Reproduzierbarkeit ist das Reale nicht nur das, was reproduziert werden kann, sondern das, *was immer schon reproduziert ist*. Hyperreal."<sup>11</sup> Im Gegensatz etwa zur Fiktion, die eine Präsenz so vortäuscht, dass die Differenz zwischen Realem und Fingiertem erkennbar bleibt, geht es bei der Simulation um ein Nachahmen, das eine Präsenz oder eine Absenz so wirklichkeitstreu vortäuscht, dass die Unterscheidung zwischen Original und Kopie resp. zwischen 'wahr' und 'falsch' praktisch (oder sogar faktisch) nicht mehr getroffen werden kann.<sup>12</sup>

Negative Utopie. Die simulierten Welten sind (oft) als negative Utopien konstruiert: Sie stellen ein Mögliches dar, das so nicht sein soll, das so nicht wahr werden darf - obwohl bzw. gerade weil die Gefahr besteht, dass sie von der Wirklichkeit eingeholt werden könnten.

Subversion. Auf diese Gefahr weise ich hin, indem ich Elemente und Entwicklungen der 'realen Welt' 1:1 oder in (nur) leicht verfremdeter Form in die Konstruktion der simulierten Wirklichkeit miteinbeziehe. Die Subversion liegt also nicht darin, dass die Codes zerstört werden, sondern dass sie entstellt werden.<sup>13</sup> Auf diese Weise versuche ich etwa das System der (Polit-)Werbung durch propagandaähnliche Strategien und Techniken der Werbung zu unterlaufen, es im besten Falle leer laufen zu lassen.

Nachahmung und Fälschung/Fake: Beim Imitieren und Fälschen geht es jeweils darum, sich die Identität eines anderen (Person, Partei, Institution, Firma etc.) anzueignen und in dessen Namen Aussagen zu machen oder Handlungen auszuführen – und dabei möglichst lange unentdeckt zu bleiben. Die Nachahmung findet bei meinen Arbeiten hauptsächlich auf der formalen und sprachlichen Ebene statt, wobei ich durch Methoden der Verfremdung, Übertreibung und Erfindung eine subversive Differenz zum Original einführe.

Verfremdung. Durch solche subtilen Veränderungen des Bestehenden und Bekannten (z.B. Argumente, Parolen, Werbeplakate, öffentliche Reden, Auftritte) auf der Ebene der Darstellung oder der Sprache sollen Irritationen ausgelöst werden. Die Idee ist, dass sich durch die Irritation beim Publikum eine kritische Distanz zu den normalerweise unhinterfragten Wahrnehmungsmustern einstellt.

Hoax. Die Erfindung falscher Tatsachen und ihre Verbreitung in den Massenmedien zielt auf die Schaffung 'wahrer' Tatsachen ab. So glaubten z.B. die welschen Zeitungen die fingierte juristische Klagedrohung des fiktiven Christoph Mörgeli an die Adresse Alois Stochers. Der reale Christoph Mörgeli sah sich dadurch zu einer Stellungnahme genötigt, worauf Alois Stocher das Dementi wiederum medienwirksam verwenden konnte, um zu demonstrieren, dass OLAF und die SVP ein Herz und eine Seele seien.

Die Wirksamkeit von gezielten Falschmeldungen basiert auf der Erfahrung, dass einerseits die Tagesjournalisten wenig Zeit und Aufwand betreiben, um eine Meldung auf ihre Richtigkeit zu überprüfen; und dass andererseits Nachrichten im Normalfall für bare Münze genommen werden, sobald sie in der Zeitung, im Radio oder im Fernsehen erscheinen. Diese Tatsache ermöglicht einen wirkungsvollen Angriffe auf Institutionen oder Personen: Wie der Fall Mörgeli zeigt, versuchen diese oft durch eine Stellungnahme die gestörte Ordnung wiederherzustellen und tappen so noch mehr in die mediale Falle. Wenn sich die Massenmedien von mir durch gezielte Falschmeldungen instrumentalisieren lassen, werden die Machtverhältnisse für einen kurzen Moment auf den Kopf gestellt – was die mächtigen Medien nicht gut ausschauen lässt. Entsprechend ist es ein Spiel mit dem Feuer – und nur eine Frage der Zeit, bis die Retourkutsche kommt. Bei mir war es so, dass uns am 15.11.2010 die Boulevardzeitung 20min für OLAF die Titelstory anbot, wenn wir bereit wären, unsere Pseudonyme zu lüften und die Hintergründe der Aktion zu erklären. Wir lehnten ab. Einerseits glaubten wir, dass die Aktion so lange eine politische Wirkung entfalten kann, wie sie nicht als Kunstaktion 'geoutet' ist. Andererseits erhielten wir immer mehr Drohungen – einerseits von Leuten, die Alois Stocher ernst nahmen und die Welt vor dem neuen 'Hitler' retten wollten; andererseits von Leuten, die an OLAF geglaubt hatten und mit Wut reagierten, als sie dem Schwindel auf die Spur kamen. Dem Journalisten war das allerdings egal. Ein Tag später erschien in 20min ein Artikel über OLAF, zwar nicht als Titelgeschichte, aber im Text wurde meine Identität entgegen meinem ausdrücklichen Willen gelüftet.

Camouflage (frz. Irreführung, Täuschung, Tarnung). Diese künstlerische Strategie ist dem Guerilla-Kampf abgeschaut: Wie kann ich in die gegnerische Zone eindringen und dort meine Bomben hochgehen lassen, ohne dass ich schon auf halbem Weg dahin entdeckt und abgeschossen werde? Die Antwort ist eine gute Tarnung, eine Verkleidung, die nicht auffällt – ein trojanisches Pferd!

Das ist der Grund, weshalb ich nicht versuche, eine eigene Ästhetik als wiedererkennbare Handschrift meiner Arbeiten zu entwickeln – sondern mir die visuelle Sprache und Rhetoriken meiner Gegner aneigne. Wenn rechtskonservative Teile der Bevölkerung Alois Stocher zuhören oder auf die OLAF-Seite stossen, dürfen sie im ersten Moment noch keinen Verdacht schöpfen. Sie sollen sich heimisch fühlen: 'Das ist eine gute Sache', sollen sie denken. 'Die sind auf meiner Seite. Die sagen, was ich denke. Die machen, was andere nicht mal zu sagen wagen.' Damit ist ihr Interesse geweckt und sie fangen an, sich mit OLAF zu solidarisieren. Sie werden Facebook-Freunde von Alois Stocher – in wenigen Wochen waren es mehrere Hundert – ausschliesslich aus rechtskonservativen bis rechtsradikalen Kreisen. Und erst allmählich entdecken sie die Fallen, die ich ihnen gelegt habe – und die ersten kleinen Bomben platzen: Sie sind einem Betrüger aufgesessen! Da hat einer zum Ausdruck gebracht, wie sie denken und was sie gut finden – und jetzt stellt sich heraus, dass alles bloss eine Parodie war. Je mehr sich der Betroffene bis zu diesem Zeitpunkt mit OLAF identifiziert hat, desto stärker wird die Irritation sein: Wer ist schuld daran, dass er zum Gespött der Nation wurde? Schiebt das Opfer die Schuld der Kunstaktion in die Schuhe, wird er mit Wut auf ihre Macher reagieren. Und tatsächlich haben viele Betroffene so reagiert – und mir mit Rache gedroht. Vielleicht aber waren ja auch Betroffene darunter, die zumindest über einen bestimmten Grad an Selbstreflexion verfügen, und die Irritation zum Anlass nahmen, ihr Gedankengut einer kritischen Revision zu unterziehen.

Um dieses Ziel zu erreichen, wandte ich Strategien der subversiven Affirmation bzw. der Überidentifikation an: Ich stimme vordergründig dem zu, was ich eigentlich kritisiere (z.B. Ausländerhass, Doppelmoral der Kirche, Scheinheiligkeit des humanitären Engagements), tue dies aber im Namen einer falschen Organisation. Diese Organisationen (KEH, OLAF, CHASOS, AIB) stehen jeweils mit Überzeugung und Engagement für die kritisierten Werte und Ansichten ein, die allerdings so auf die Spitze getrieben werden, dass die anfängliche Zustimmung beim Publikum in Ablehnung umschlagen sollte – natürlich verbunden mit der Hoffnung, dass sich diese Ablehnung dann auch auf die realen Vorbilder der fiktiven Organisationen überträgt.

Entwendung und Umdeutung. Ich arbeite fast ausschliesslich mit 'gefundenem' resp. 'entwendetem' Text- und Bild-Material, das ich zuspitze und übertreibe, mit anderen entwendeten/erfundenen Elementen kombiniere oder kontrastiere und in neue (reale oder fiktionale) Kontexte stelle. Dadurch erfährt das Material eine Umdeutung, die so weit gehen kann, dass sich die ursprüngliche Bedeutung in ihr Gegenteil verkehrt. Solche Collage- und

Montageverfahren verwende ich dann, wenn es darum geht, ein gegebenes Ausgangsmaterial gegen den Strich zu lesen: Indem ich die argumentativen, rhetorischen und ästhetischen Waffen meiner 'Gegner' in Zusammenhänge stelle, wo sie sich gleichsam selber abschiessen, sollen sie unschädlich gemacht oder zumindest entschärft werden.

Hybridität. Die Arbeiten werden in und mit verschiedenen Medien realisiert (Internet, Film, Bildmontage, öffentlicher Raum, Zeitungen, Social Media etc.), nehmen aufeinander Bezug und eignen sich die Reaktionen der jeweiligen medialen Umwelt(en) an. Dadurch wachsen sie schnell an und wuchern zu komplexen krebsartigen Systemen aus, die gleichsam in der 'wirklichen' Welt Metastasen bilden.

Zeitliche Offenheit. Die Arbeiten werden jeweils über einen längeren Zeitraum (Wochen bis Monate) hinweg realisiert - und sind prinzipiell nach hinten offen. Gewisse zeitliche taktische Fixpunkte stehen jedoch von Anfang an fest.

Räumliche Unabgeschlossenheit. Die Arbeiten erstrecken sich über verschiedene Orte und Räumlichkeiten und schliessen den virtuellen und medialen Raum mit ein. Die Multiplikation und Verbreitung der Aktionen in den Medien, sowie die Reaktionen und Kommentare auf Social Media Plattformen (Facebook, Twitter, youtube) sind integraler Bestandteil der Arbeiten. Ebenso wird der 'private Raum' in die Arbeiten miteinbezogen, wenn es sich um Korrespondenzen (Facebook, E-Mail, Briefverkehr) handelt, die meine fiktiven Figuren mit Personen aus der realen Aussenwelt führen.

Narrative Struktur. Ich kreierte jeweils eine Kunstfigur (Geschäftsführer Dr. Alois B. Stocher, Pfarrer Wilfried Stocher, Investmentbanker Rainer W. Kerner), die ich mit typischen Eigenschaften real existierender Figuren ausstattete, insbesondere was die Haltungen und Werte betrifft, die diese vertreten (Gebrüder Blocher, Werner K. Rey). Mit Hilfe von Facebook und youtube-Filmen bekamen die Figuren eine eigene Biographie und interagierten mit ihren Fans und 'Freunden', indem sie auf Kommentare eingingen oder selber Posts / Kommentare verfassten. Bei Wilfried und Alois Stocher suchte ich anfangs gezielt Facebook-Freunde aus dem rechten politischen Spektrum und lehnte diejenigen Freundschaftsanfragen ab, die vom linken politischen Spektrum kamen, um das nationalkonservative Profil der Gebrüder Stocher zu schärfen. Die Dramaturgie der kampagnenartigen Arbeiten KEH, OLAF und CHASOS folgt ähnlichen Prinzipien wie ein klassisches Theaterstück, wo die unterschiedlichen Akt(ion)e(n) unterschiedliche Funktionen im Hinblick auf die Handlungsentwicklung einnehmen. Die wesentlichen Bausteine dieser Dramaturgie sind geplant, wobei ich mir einen grossen Spielraum für situative

Reaktionsmöglichkeiten offen halte.

Beispiel OLAF:

I. Exposition: Einführung der Organisation OLAF als Partnerorganisation der SVP:

- Auf Basis der SVP-Webseite volksbefragung.ch entsteht die OLAF-Webseite volksbefreiung.ch
- Ein Youtube-Video stellt die *Organisation zur Lösung der Ausländerfrage* (OLAF) vor.
- Alois Stocher erhält ein Facebook-Profil und sammelt fleissig SVP-Freunde.
- Alois Stocher lässt sich mit SVP-Exponenten beim Zuprosten ablichten; die Fotos werden den Medien zugespielt
- Alois Stocher gibt Interviews und verschickt Medienmitteilungen.

II. Steigende Handlung:

- Auf Basis des SVP-Fragebogens zur Volksbefreiung lanciert OLAF die Online-Aktion Volksbefreiung, die durch ein weiteres youtube-Video angekündigt und über die Medien verbreitet wird.
- Distribution von Broschüren und Plakaten zur Aktion 'Volksbefreiung'

III. Höhepunkt und Peripetie:

- Realisierung des Happening 'Sammeltag für Ausländer' auf dem Bundesplatz: Ausländer werden auf dem Bundesplatz Bern in einem bereitstehenden Container gesammelt, markiert und ausgeschafft.

IV. Fallende Handlung mit retardierendem Element:

- Alois Stocher tritt uneingeladen an der Pressekonferenz der SVP auf, wo die Resultate der Volksbefragung verkündet werden.
- Inszenierung einer fiktiven Klage von Christoph Mörgeli an die Adresse von Alois Stocher.

V. Katastrophe:

- Alois Stocher und sein Assistent sind am Abstimmungstag vor Ort und feiern mit der SVP den 'gemeinsamen' Abstimmungstriumph.

Provokation. Da ich aus Gründen der politischen Wirksamkeit an einer möglichst breiten Rezeption interessiert bin, bin ich auf die Multiplikation und Verbreitung meiner Arbeiten durch die Massenmedien angewiesen: Eingang in die Medien finden meine Arbeiten einerseits dadurch, dass der Inhalt polarisiert oder die Form provoziert; wichtig dabei ist auch das Timing, wann eine Aktion lanciert und kommuniziert wird. Andererseits, indem ich den Zeitdruck auf den Redaktionen bzw. die Recherchefaulheit vieler Journalisten für gezielte Falschmeldungen nutze.

Nicht-exklusives Publikum. Indem ich versuche, die Mittel der Kunst für politische Anliegen zu nutzen, sind meine Arbeiten nicht auf den Kunstmarkt ausgerichtet und schielen nicht nach Anerkennung durch die Kunstkritik. Sie richten sich vielmehr an die breite Masse, indem sie den dumpfen Rechtsausenwähler als potenziellen Adressaten ebenso miteinschliessen wie den linken Intellektuellen.

Partizipation. Die Arbeiten sind stark auf Interaktion mit dem Publikum ausgerichtet.

Entweder suchen die fiktionalen Organisationen und Personen den Kontakt mit dem Publikum in der realen Welt 'draussen' oder aber das Publikum wird eingeladen, in die Welt der Fiktion einzutauchen (und dann im besten Fall 'geläutert' wieder aufzutauchen...) Will man meine Arbeiten als Inszenierungen im öffentlichen Raum interpretieren, so sind sie so konzipiert, dass die Ebene der Illusion – die 'Theatralizität' – den Zuschauer dazu anregen soll, auf der Ebene der Realität aktiv zu werden.

Hypermedialität. Die Arbeiten sind untereinander verknüpft durch intertextuelle Verweise: So ist beispielsweise die fiktive Figur des Alois Stocher nicht nur Präsident der KEH, sondern auch Geschäftsführer von OLAF und Bruder von Pfarrer Wilfried Stocher, dem Leiter der CHASOS.

Ironie / Persiflage / Humor. In den Medien wird meine Arbeitsweise oft als satirisch bezeichnet und das Stilmittel der Ironie hervorgehoben. Tatsächlich versuche ich in meinen Arbeiten auf verschiedenen Ebenen (Sprache, Bild-Text-Bezüge, Schauspiel etc.) Brüche einzuführen, die markieren, dass das Gezeigte als Persiflage zu verstehen ist. Ich versuche diese Differenz so zu setzen, dass nicht auf den ersten Blick ersichtlich ist, dass es die dargestellten Personen, Institutionen und Sachverhalte nicht 'wirklich' gibt, sondern dass es sich um Fiktionen und Inszenierungen handelt. Je länger es mir gelingt, die Verunsicherung des Betrachters aufrechtzuerhalten, desto grösser ist die Chance, dass meine Arbeiten die intendierte politische (Breiten-)Wirkung erzielen. Deshalb soll die Differenz möglichst minimal ausfallen ('*l'ästhetik der différence minimale*'). Wird sie allerdings zu klein, laufe ich Gefahr, dass ich mit meinen Persiflagen die Politik unterstütze, die ich gerade verhindern will.<sup>14</sup>

## V

Ästhetik der différence minimale. Politische Kunst ist entmystifizierte, entghettoisierte Kunst. Das bedeutet, dass sie prinzipiell überall und jederzeit (im realen und virtuellen Raum) stattfinden kann – ohne dass man ihr den Kunstcharakter ansieht oder er sich aus dem Kontext erschliessen lässt. Die damit verbundene Erweiterung des Spielraums bringt Chancen für die Kunst mit sich, aber auch Risiken: Wie bereits festgestellt, droht die Gefahr, dass der Flirt mit der Nicht-Kunst in der Beliebigkeit und/oder Belanglosigkeit endet – und dass die Kunst damit auch ihren Anspruch als Kunst verliert. In diesem nach allen Seiten offenen, aber ungesicherten Terrain versuche ich meine eigene künstlerische Praxis zu etablieren.



Anknüpfend an die anti-ästhetischen Strömungen der Avantgarde positioniere ich meine Arbeiten in dezidierten Widerspruch zur Forderung, dass Kunst 'gut' aussehen müsse oder zumindest erkennbar 'anders' als Nicht-Kunst. Den ästhetischen Gewinn oder Genuss finde ich gerade darin, die Differenz zwischen Kunst und Nicht-Kunst für den Betrachter möglichst verschwinden zu lassen: nicht so, dass die Differenz ganz aufgehoben wäre; aber so, dass es bereits ein 'Engagement' seitens des Betrachters benötigt, um Fiktion und Wirklichkeit auseinanderzuhalten.

15

## VI

Rolle der Dokumentation. Da ich die Arbeiten nicht im Hinblick auf ihre Rezeption im Kunstbetrieb konzipiere, geht es mir nicht darum, die Aktionen für die 'Nachwelt' zu konservieren und dokumentieren. Vielmehr ist die Dokumentation von Anfang an ein integraler Bestandteil der Kunstaktionen: sämtliches Dokumentationsmaterial wird aus strategischen Gründen gezielt daraufhin produziert und präpariert, dass es die Medien aufgreifen und weiterverbreiten. Nur so kann ich darauf hoffen, die intendierte politische Wirkung erzielen.

Eine solche 'integrale' Dokumentationsweise funktioniert dann besonders gut, wenn Situationen geschaffen werden, in denen das Vorhandensein von Kameras ein 'natürlicher' Bestandteil der Inszenierung ist und dadurch ihre Glaubwürdigkeit stützt oder gar verstärkt, sie zumindest aber nicht untergräbt: In der Arbeit *Multikulti-Tours* von MARINA BELOBROVAJA mime ich einen Fremdenführer, der eine Gruppe Ausländer (Asyl-Bewerber und Sans-Papiers) durch die Stadt Bern führt und ihnen die Gepflogenheiten und Eigenheiten der Schweiz(er) erklärt. Die etwa 30-köpfige Gruppe filmt und fotografiert fleissig, was sie auf ihrer Tour erleben, wodurch sie immer wieder die Aufmerksamkeit auf sich zieht – nicht nur der Passanten, sondern auch der Sicherheitsleute in Läden und Banken. Natürlich ist die Aktion darauf ausgerichtet, dass es zu solchen Interaktionen und Interferenzen kommt. Gleichzeitig dient das Film-/und Foto-Material der Gruppe als Dokumentation der Aktion.

## VII

Wirkintention. Die politische Dringlichkeit, die mich zu meinen Arbeiten antreibt, ist nichts anderes als 'Betroffenheit'. Da dieser Betroffenheit offensichtlich die Kraft innewohnt, dass *ich* mich engagiere, versuche ich diese Betroffenheit auch beim Betrachter auszulösen: er soll nicht einfach rezipieren, sondern reagieren, reflektieren, sich engagieren. Dass dieser Moment der Betroffenheit sich nach ROLAND BARTHES gerade *nicht* einstellen kann, wenn er vom Künstler beabsichtigt wird, zöge die Konsequenz nach sich, dass Kunst nur *zufällig* politisch sein kann – dann aber kann man sie nicht mehr politisch nennen. Gerade das aber zeichnet die politische Kunst aus: dass sie es dem Betrachter *nicht* vollkommen freistellt, wie sie wahrgenommen werden will, sondern ihn zu einer bestimmten Reaktion herauszufordern versucht – im Sinne eines Engagements.

Meine Arbeiten zielen im weitesten Sinne auf eine katharsische ('läuternde') Wirkung ab: die inszenierten negativen Utopien laden nicht zur Nachahmung ein, sondern sollen in ihrer Struktur durchschaut und verworfen werden. Eine kathartische Wirkung tritt ein, wenn ein Betrachter seine Einstellungen kritisch hinterfragt und sie eventuell sogar revidiert, wenn er erkennt, dass sie auf die negativen Utopien hinführen, die er verwirft.

Im Rahmen der *Art Investment Banking* (AIB)<sup>16</sup> mime ich beispielsweise einen Investmentbanker, der als langjähriger Börsenanalyst erklärt, wie jede Wertgewinnung zwangsläufig mit einer Wertvernichtung einhergeht. Auch würden Wertscheine immer nur relativ zu Nachfrage und Angebot einen Wert erhalten, 'an sich' aber seien sie wertlos. Indem er dieses 'bewährte' Modell des herkömmlichen Investmentbankings auf die Kunst überträgt, entwickelt er eine neue Anlagemöglichkeit, die er als besonders stabil, renditenreich und risikofrei preist. Wenn dann später ein bekannter Künstler auf die Bühne tritt und vor den Augen des Publikums echte Geldscheine durch den Akt des Schredderns in 'reine' Kunstwerke verwandelt; und wenn diese Kunstwerke dann in der anschließenden Versteigerung einen weit höheren Wert erzielen als die geschredderten Scheine; wenn der Betrachter bei der Auktion mitbietet oder fieberhaft verfolgt, wie der Wert seiner Aktien steigt – dann geht es freilich nicht darum, dass der Betrachter zu einem begeisterten Börsianer oder Anleger bekehrt wird; sondern dass er im Gegenteil das, was hier im kleinen Masstab paradoxerweise so gut funktioniert, zum Anlass nimmt, um im grösseren Masstab über Börsen und Märkte nachzudenken; oder über die Rolle der Kunst unter den Bedingungen des Kapitalismus; oder über den eigenen Umgang mit Geld...

In der Psychotherapie ist die sog. 'Symptomverschreibung' eine effiziente Therapieform für Patienten, die als unheilbar gelten: Statt einem Medikament werden dem Patienten just die Symptome verschrieben, die er loswerden will. Ein Schizophrener wird zum Beispiel aufgefordert, nach 21 Uhr noch intensiver als sonst Stimmen zu hören. Dadurch gelingt es oft, ihm die Symptome abzugewöhnen, weil es ihm unmöglich wird, sie weiterhin spontan (und unreflektiert) zu zeigen. Derselbe Mechanismus liegt der von mir oft angewendeten Strategie der subversiven Bejahung zugrunde: Indem ich Argumente und rhetorischen Muster, die ich als fragwürdig oder widersprüchlich erkenne, übertreibe, zuspitze und ad absurdum führe, versuche ich es den Vertretern dieser Argumente zu erschweren, sie weiterhin ernsthaft vorzubringen, ohne sich der Lächerlichkeit preiszugeben. Sie sollen dadurch in einen Zustand der 'kognitiven Dissonanz' versetzt werden. Damit wird in der Psychologie ein innerer Konflikt bezeichnet, der entsteht, wenn zum selben Sachverhalt entgegengesetzte Wahrnehmungen und Einstellungen vorhanden sind. Die Dissonanz wird als unangenehm erlebt und drängt einen dazu, die Spannung zu beseitigen oder zumindest zu reduzieren – z.B. indem die Einstellung ('ich rauche nicht') dem tatsächlichen Verhalten ('ich rauche') angepasst wird. Ich gebe mich freilich nicht der Illusion hin, dass meine Arbeiten beim Betrachter eine derart nachhaltige Irritation auslösen können, dass er sich allein schon deswegen dazu gedrängt fühlt, seine politischen Einstellungen zu ändern. Aber ich bin davon überzeugt, dass sie zumindest einen Beitrag auf dem Weg dorthin leisten können. Ohne diese Überzeugung – dass Kunst (auch politisch!) etwas bewirken kann – würde mein ganzes Unternehmen sinnlos. Da ich in dieser Hinsicht aber noch in keinen Zustand der kognitiven Dissonanz geraten bin, gehe ich davon aus, dass meine Überzeugung nach wie vor richtig sein muss ...

## VII

Tatsächliche Wirkung. Dass ich mit meinen politischen Kunstprojekten effektiv einen konkreten Beitrag zur Veränderung oder gar Verbesserung der Gesellschaft leisten kann, ist natürlich eine Illusion. Aber es ist eine nützliche Illusion, die mich motiviert und antreibt, es zumindest zu versuchen: missliebige Verhältnisse nicht einfach hinzunehmen, sondern mit denjenigen Mitteln, die mir zur Verfügung stehen, zu intervenieren – mit Kunst. Und wenn sich dabei herausstellen sollte, dass sich die Welt doch nicht ändern lässt mit Kunst – so stellt sich umgekehrt vielleicht heraus, dass sich immerhin die Kunst ein Stück weit ändern lässt, wenn sie sich auf die Welt einlässt. Auch darin kann – in der Summe – der

Gewinn solcher künstlerischer Praktiken liegen: dass sich das Verständnis und die Verständigung darüber, was Kunst ist und was sie sein könnte, allmählich wandelt. Und wenn sich dadurch andere Kunstschaffende ermutigt fühlen, ihr künstlerisches Potenzial und Kapital für relevantere Anliegen einzusetzen, als damit auf dem Kunst- /Jahrmarkt der Eitelkeiten für Aufsehen zu sorgen, dann wäre das ein weiterer positiver Effekt.

Bei meinen politischen Kunst-Arbeiten agiere ich anonym – mein Name taucht nirgends auf, weil es um die Sache (und ihre Wirkung) gehen soll, und nicht um meine Person. Daher versuche ich, möglichst alle Spuren, die zum Künstler führen, zu verwischen.

Gleichzeitig exponiere ich mich aber auch stark – z.B. wenn ich auf dem Bundesplatz eine Rede halte oder eine Pressekonferenz stürme – wobei meine eigene Identität hinter verschiedenen Pseudonymen versteckt/verschleiert wird.

Obschon die Wirkabsichten klar sind und die Aktionen minutiös geplant und in Kollaboration mit Komplizen und Mitstreitern ausgeführt werden, ist doch nur immer bis zu einem gewissen Grad absehbar, wie die Interaktionen und Interventionen verlaufen werden. Denn anders als die sterile Situation im 'White Cube', wo der Künstler kaum je mit Unvorhergesehenem konfrontiert wird, ist die soziale Lebenswelt von unzähligen Faktoren und Variablen bestimmt, die sich weder voraussehen noch kontrollieren lassen. Entsprechend bleibt es für den politischen Künstler ein Mysterium, welche konkreten Wirkungen er mit seinen Aktionen auslösen wird, wenn er sich in die Sphäre der realen Welt wagt. Dieses Mysterium finde ich das Spannende an der Kunst, nicht ihr Mythos. Es ist dieses Mysterium, dem auf die Spur zu kommen mich antreibt – wieder und wieder –, politisch *wie auch* künstlerisch.

## QUELLEN

---

<sup>1</sup> Vgl. Appendix [I]

<sup>2</sup> Vgl. Appendix [II]

<sup>3</sup> Vgl. Appendix [IV]

<sup>4</sup> Vgl. Appendix [III]

<sup>5</sup> Mit dem Freiraumstipendium werden im Wesentlichen drei Ziele verfolgt:

### *1. Kunstvermittlung: Freiraum im doppelten Sinne*

Neben dem materiellen Reichtum ist es gerade der kulturelle Reichtum, der die Schweiz und die Stadt Zürich insbesondere auszeichnet – wobei auch die Gruppe index ihren Beitrag zu leisten versucht. Dabei empfinden wir die Stadt Zürich generell als einen fruchtbaren und inspirierenden Nährboden für künstlerische Arbeiten. Diese Erfahrung möchten wir auswärtigen Kunstschaaffenden ermöglichen, die sich unter normalen Umständen keinen längeren Aufenthalt in Zürich leisten könnten. Mit der kostenlosen Unterkunft nehmen wir ihnen die grösste finanzielle Belastung ab. Damit schaffen wir die Basis, dass der Aufenthalt in Zürich auch in künstlerisch-kreativer Hinsicht als «Freiraum» genutzt werden kann und die Stipendianten ohne Produktionszwang Inspiration schöpfen und Kontakte knüpfen können.

### *2. Förderung einer faireren Förderpraxis*

Es ist eine Tatsache, dass viele der etablierten Institutionen mit Vorliebe diejenigen Kunstschaaffenden fördern, die bereits von Fördermöglichkeiten anderer Institutionen (Stipendiate, Preise, Atelieraufenthalte) profitiert haben. Für diejenigen, die zu den Begünstigten gehören, ist dies komfortabel – für alle anderen aber stellt diese Praxis einen Teufelskreis dar, der kaum zu durchbrechen ist. Mit der Vergabe des Freiraum-Stipendiums versuchen wir genau dies zu erreichen, indem wir prioritär solche Kunstschaaffenden berücksichtigen, deren Schaffen zwar von hoher künstlerischer Qualität zeugt, die aber bislang noch nicht oder nur wenig von Fördermöglichkeiten profitiert haben. Im besten Fall könnte unser Freiraum-Stipendium so als Katalysator für die künstlerische Entwicklung der Betroffenen wirken, die künftig zum erweiterten 'erlauchten Kreis' derjenigen gehören, die einmal als förderungswürdig beurteilt worden sind.

### *3. Vernetzung und künstlerischer Austausch*

Nicht zuletzt geht es index bei der Vergabe des Freiraum-Stipendiums auch um den Austausch und die Vernetzung mit interessanten, engagierten Kunstschaaffenden über die Genre- und Landesgrenzen hinweg – so dass im besten Falle spannende Kooperationen resultieren. Deshalb setzen wir bei den Stipendianten voraus, dass ebenfalls ein Interesse am künstlerischen Austausch mit der Gruppe besteht. Im Gegenzug vermittelt Index interessante Auftritts-/oder Ausstellungsmöglichkeiten für die Stipendiaten während ihrem Aufenthalt in Zürich (z.B. Perla Mode, Wäscherei Zürich, Corner College, Kaufleuten).

---

<sup>6</sup> Zu den bisherigen Freiraum-Stipendianten gehörten: Simon Hari (CH), Piotr Jaros (PL), Sascha Hommer (D), Bart Hoevenaars (NL), Esther Ernst (D/CH), Emma Nilsson (GB), Daniela Lettner (A), Alice McCabe (GB), Patricia Bucher (D/CH), Agnieszka Kozłowska (PL), Ada Dorian (D), Till Müller-Klug (D), Claudia Bröer (D), Anna Rosa Stohldreier (D), Emile Ouroumov (Bul), Iman Ibrahim (Äthiopien), Tino Hanekamp (D), Enzo Comin (It), Marguerite van Sandick (NL), Félicia Atkinson, Atonio Bignini (It), Celeste Najt (Arg), Elisa Tosoni (It).

<sup>7</sup> A. Für den *Austausch* der Künste steht an der Elisabethenstrasse 14a in Zürich ein transfunktionaler Raum zur Verfügung, der zugleich als Werkstatt und Plattform dient, die Synergien generiert und Impulse für Neues gibt.

B. Die Wirkung nach aussen – die Verbreitung der Künste – erfolgt einerseits durch eigene Projekte der beteiligten Vereine, andererseits durch die Kooperation mit anderen Künstlern und Veranstaltern auf regionaler, nationaler und internationaler Ebene: z.B. spartenübergreifendes *Festival der Künste* in Zürich (2014, 2002), Internat. *Openair-Literaturfestival* in Zürich (2013, 2002-2005), *China Tour* (2013, 2012), *Stummfilm-Reihe* im Filmpodium (2013, 2012), *Stummfilm-Marathon* im Walcheturm (seit 2010), *Schreibbüro* (seit 2004, u.a. am Zürcher Theaterspektakel).

C. Die Wirkung nach innen – die Vermittlung der Künste – erfolgt einerseits durch eigene Projekte sowie durch die Zusammenarbeit mit privaten und öffentlichen Institutionen: z.B. *Creative Groove* (2013), *Musikfestwoche* in Oetwil-Geroldswil (2013), *Schreibwerkstätte* im Aargauer Literaturhaus Lenzburg (seit 2011), *Salon* in Zürich (Textanalyse, Textkritik seit 2011).

<sup>8</sup> Für Foucault bezeichnet der Begriff Macht nicht den Gesamtapparat staatlicher Institutionen und meint auch kein repressives Herrschaftssystem oder gar ein Regierungszentrum, sondern ist "der Name, den man einer komplexen strategischen Situation in einer Gesellschaft gibt" (*Der Wille zum Wissen*, 114). Eine solchermassen dezentrierte Macht ist also nicht als gesellschaftlicher Überbau zu verstehen, sondern sie kommt "von überall" bzw. genauer "von unten" (ebd. 114 f.). Macht ist auch nicht einfach (nur) repressiv, sondern in höchstem Masse *produktiv*. Foucault spricht von vielfältigen "Kräfteverhältnissen, die ein Gebiet bevölkern und organisieren" (ebd. 113): In einem fortwährenden Spiel der Auseinandersetzung verschieben und verstärken sich diese Kräfteverhältnisse ständig und isolieren sich gegenseitig – oder aber finden schliesslich aneinander Stützen und verknüpfen sich zu Systemen. In jedem Falle aber werden, um zur Wirkung zu gelangen, Strategien entwickelt, "deren grosse Linien und institutionelle Kristallisierungen sich in den Staatsapparaten, in der Gesetzgebung und in den gesellschaftlichen Hegemonien verkörpern" (ebd. 113f). Das Gewebe der Machtbeziehungen legt sich nicht über oder um die einzelnen Individuen der Gesellschaft, sondern geht quer durch sie hindurch (ebd. 118). Alles ist der Macht unterworfen – und wird von ihr hervorgebracht (ebd. 114). Dies bedeutet konsequenterweise, dass es

---

kein Ausserhalb der Macht gibt: Die Macht ist *jedem* Verhältnis gleich welchen Typs (ökonomisch, epistemisch, sexuell etc.) inhärent. Weil es kein Aussen der Macht gibt, gibt es keinen ihr entgegengesetzten Ort des Widerstandes. Widerstand lässt sich – wenn überhaupt – nur von innen her denken und zwar am wahrscheinlichsten in Form von einzelnen, spontanen, dynamischen Widerstandspunkten. "Soll man nun sagen, dass man notwendig 'innerhalb' der Macht ist, dass man ihr nicht 'enttrinnt', dass es kein absolutes Aussen zu ihr gibt, weil man dem Gesetz unvermeidlich unterworfen ist? Oder muss man sagen, dass die Macht die immer obsiegende List der Geschichte ist [...]? Dies hiesse den strikt relationalen Charakter der Machtverhältnisse verkennen. Diese können nur kraft einer Vielfalt von Widerstandspunkten existieren, die in den Machtbeziehungen die Rolle von Gegnern, Zielscheiben, Stützpunkten, Einfallstoren spielen. Diese Widerstandspunkte sind überall im Machtnetz präsent. [...] Aber das heisst nicht, dass sie gegenüber der eigentlichen Herrschaft eine Folgewirkung, eine Negativform darstellen, die letzten Endes immer nur die passive und unterlegene Seite sein wird." (ebd. 117).

- <sup>9</sup> Für Judith Butler werden Subjekte diskursiv durch die herrschenden gesellschaftlichen Machtstrukturen hervorgebracht, wobei es sich nicht um eine lückenlose Determinierung handelt (vgl. *Das Unbehagen der Geschlechter* 213, 215). Die Tatsache, dass die Subjektkonstituierung sich auf der Folie von Normen vollzieht, beinhaltet grundsätzlich auch das Moment des Scheiterns: Normen werden niemals vollständig erreicht. Wenn ein Subjekt durchschaut, dass es von normativen Diskursen hervorgebracht wird, eröffnet sich ihm ein gewisser Handlungsspielraum. Es kann sich den Diskursen, durch die es konstituiert wird, zwar nicht verweigern, aber es kann ihnen gegenüber (mit mehr oder minder grossen Freiheitsgraden) Widerstand leisten: Es kann versuchen, die ihm auferlegten Identitätskategorien (die nicht einfach verleugnet werden können) durch subversive Mittel zu destabilisieren: Die Geschlechtsidentität 'Frau' beispielsweise kann dadurch ausgehöhlt und verschoben werden, dass seine performative Konstruiertheit durch Parodie und Travestie spielerisch wiederholt und dadurch sichtbar gemacht wird: "Die Möglichkeiten zur Veränderung der Geschlechtsidentität sind gerade [...] in der Möglichkeit [zu sehen], die Wiederholung zu verfehlen bzw. in einer De-Formation oder parodistischen Wiederholung, die den phantasmatischen Identitätseffekt als eine politisch schwache Konstruktion entlarvt" (ebd. 207). Wenn damit gezeigt werden kann, dass jegliche Identitätskategorien nur künstliche Konstrukte sind, so bedeutet dies, dass eine unbegrenzte Zahl anderer – als die von den herrschenden Diskursen mit den Attributen 'original' und 'natürlich' geformten – Identitäten denkbar und konstruierbar sind. Die mit den Mitteln der parodistischen Wiederholung der Normen bewirkte 'radikale Vervielfältigung' der Identitäten (ebd. 217) stellt die Normen selbst in Frage und führt bei einer anhaltenden subversiven Praxis – so hofft Butler – zu ihrer Verschiebung (ebd. 141f, 208).

<sup>10</sup> Vgl. Barthes, Roland: *Die strukturalistische Tätigkeit*

"Das Ziel eines solchen Verfahrens "[...] besteht darin, ein ‚Objekt‘ derart zu rekonstituieren, dass in dieser Rekonstitution zutage tritt, nach welchen Regeln es funktioniert (welches seine ‚Funktionen‘ sind). Die Struktur ist in Wahrheit also nur ein ‚simulacrum‘ des Objekts, aber ein gezieltes, ‚interessiertes‘ Simulacrum, da das imitierende Objekt etwas zum Vorschein bringt, das im natürlichen Objekt unsichtbar oder, wenn man lieber will, unverständlich blieb." (S. 190-196)

<sup>11</sup> Baudrillard, Jean: *Der symbolische Tausch und der Tod*. S. 137

<sup>12</sup> Vgl. Baudrillard, Jean: *Agonie des Realen*

"«Das ist Zirkus», «Das ist Theater», «Das ist Kino», alte Sprüche, alte, naturalistische Unterscheidungen. Darum geht es jetzt nicht mehr, es geht jetzt darum, aus dem Realen einen Satelliten zu machen, es in eine Umlaufbahn zu bringen, auf der es mit den Phantasmen kreist, die es früher illustriert haben – jetzt ununterscheidbar und ohne gemeinsames Mass." (S. 139)

<sup>13</sup> Vgl. Barthes, Roland: *Sade, Fourier, Loyola*

"La meilleure des subversions ne consiste-t-elle pas à défigurer les codes, plutôt qu'à les détruire?" (S. 127)

<sup>14</sup> Vgl. Fetsch, Maxi: *Wie wird Satire verstanden? Seminararbeit zum Thema ‚Sensible Textsorten‘ am Beispiel der satirischen „Organisation zur Lösung der Ausländerfrage (OLAF) und Reaktionen auf deren Auftritte in der Öffentlichkeit*

"Wie wird Satire verstanden? Auf verschiedenste, bisweilen gegensätzliche Art und Weise, abhängig vom moralischen Standpunkt des Betrachters. Sieht er die angeprangerte Moral ebenfalls kritisch, so wird er die Karikatur als solche erkennen. Sieht er die stark karikierte Moral als seine eigene, die er für richtig hält, so wird er sich dem Autor ebenfalls anschliessen – allerdings in der Annahme, mit ihm dieselbe Vision zu teilen; jene, die der Autor eigentlich als Makel oder Fehlverhalten zu parodieren versuchte. [...] Das eine allgemeingültige, von allen Mitgliedern einer Gemeinschaft akzeptierte und vertretene Wertesystem existiert schlichtweg nicht. Auch wenn es Verfassungen, Grundgesetze und Menschenrechtschartas gibt und eine jede Demokratie darauf beruht, dass ein Grossteil einer bestehenden Gruppe sich auf grundsätzliche Regeln im Umgang miteinander einigen kann – so wird es doch immer Abweichungen in der Wahrnehmung eines jeden Einzelnen geben. Dies gilt auch für die Interpretation von Satire, einer sensiblen Textsorte, die sich mit moralischen Grundfragen auseinandersetzt und dabei oft subtil und implizit argumentiert."



---

<sup>15</sup> Vgl. Baudrillard, Jean: *Der symbolische Tausch und der Tod*

*"Diese Simulation, diese Kombinatorik der inneren Differenzierung des bildlichen wie des Konsumgegenstandes reduziert und verengt sich in der gegenwärtigen Kunst so sehr, dass es schliesslich nur noch eine winzige Differenz ist, die das Hyperreale von der Hypermalerei trennt." (S. 137)*

<sup>16</sup> Vgl. Appendix [V]



# APPENDIX

## APPENDIX

### [I] KRIEGSENTWICKLUNGSHILFE [KEH]

**10. - 30. November 2009**

Konzept, Regie: Andreas Heusser und Christof Nüssli.

Performance: Andreas Heusser (Dr. Alois B. Stocher), Christof Nüssli (George Klein).

Kamera, Schnitt: Christoph Oeschger

Texte: Andreas Heusser, Daniel Mezger, Mauro Guarise, Matthias Burki, Michael Räber, R.C. Koechli, Ruedi Schoch, Severin Rüegg, Ulrike Ulrich, Werner Rohner.

#### 10. Nov. **Gründung der KEH**

Den Anstoss für die KEH-Kampagne geben die moralisch fragwürdigen Erklärungen des Bundes zur Waffenausfuhrverbots-Initiative, der sich für Waffenexporte ausspricht. Argumentiert wird dabei v.a. mit der Wahrung von Arbeitsplätzen und den bestehenden 'strengen' Vorschriften für Kriegsgüterausfuhr – die dennoch dazu geführt haben, dass Kindersoldaten in Indien vom Bund mit Waffen beliefert worden sind. Mit der 'karitativen' Organisation KEH (Kriegsentwicklungshilfe) nehmen wir diese Argumente ernst und führen sie mit provokativen und subversiven Mitteln ad absurdum. Das Ziel ist es, die Argumente so zu besetzen und in ihren ethischen Konsequenzen zu Ende zu denken, dass es sehr peinlich wird, sie weiterhin mit gutem Gewissen zu vertreten.

Entsprechend tummeln sich auf [www.kriegsentwicklungshilfe.ch](http://www.kriegsentwicklungshilfe.ch) Bilder von Kindersoldaten, die stolz mit ihrer Waffe posieren. Derweil erklären Experten in (pseudo)wissenschaftlichen Artikeln, weshalb die Schweizer Rüstungshilfe ins Ausland sinnvoll sein soll.

#### 18. Nov. **Inszenierte Strafanzeige gegen KEH**

Falschmeldung führt zum Artikel 'Waffen für Kids? Jetzt reicht!' (Blick am Abend vom 18. Nov.): *"Anzeige. Der Zürcher Autor Andreas Heusser verklagt kriegsentwicklungshilfe.ch – die Seite sei rassistisch."*

*Spenden Sie Ihre Waffen für Bedürftige und Kinder in Drittweltländern. Dieser Aufruf des Vereins Kriegsentwicklungshilfe schockierte den Zürcher Autor Andreas Heusser. Am Samstag soll diese Sammelaktion auf dem Zürcher Helvetiaplatz stattfinden. Die Veranstalter, die telefonisch nicht erreichbar sind, betreiben provokative Abstimmungspropaganda für ein Verbot von Kriegsmaterialexporten. Heusser geht das zu weit. Er verklagt die Betreiber von 'kriegsentwicklungshilfe.ch' wegen 'Verbreitung rassistischer und volksaufhetzerischer Inhalte'. Und fügt an: «Damit ist zweifellos ein Tiefpunkt in der grassierenden Propaganda-Unkultur erreicht.»*

**23. Nov. Waffensammeltag** (Propaganda-Video)

Dr. Alois B. Stocher, Präsident der KEH, ruft im Interview mit einem TV-Journalisten zum eidgenössischen Waffensammeltag auf dem Helvetiaplatz Zürich auf. Die Waffen würden in Form von Hilfspaketen direkt den Bedrängten und Bedürftigen – insbesondere Kindern – in Entwicklungsländern zukommen. Auf die Frage, was Stellensicherheit für die Kriegsentwicklungshilfe bedeute, scheut sich Stocher nicht, den Vergleich mit einem KZ heranzuziehen, um zu veranschaulichen, wie 'wichtig' die Stellensicherheit nicht nur für die direkt betroffenen Mitarbeiter (Wärter, Putzpersonaletc.), sondern auch für die Zuliefererfirmen (Gaslieferanten) sei. Stocher: «Das können Sie 1:1 auf die Kriegsentwicklungshilfe des Bundes und unsere Arbeit übertragen.»

**29. Nov. Nationaler Waffensammeltag** (Aktion)

Dr. Alois Stocher und sein Assistent George Klein warten auf dem Helvetiaplatz mit drei Einkaufswägeli für 'Schusswaffen', 'Stichwaffen' und 'übrige Waffen' auf Spenden aus der Bevölkerung. Die Beteiligung am nationalen Waffensammeltag verläuft aber eher zäh: Stocher und Klein müssen viel Überzeugungsarbeit leisten – dennoch findet sich niemand, der bereit ist, seine alte Armeewaffe für Kinder in der dritten Welt zu spenden. Auch Panzer oder Raketenabwehrsysteme werden keine vorbeigebracht. Dies lässt Schlimmes erwarten für die kommende Abstimmung zum Waffenexport-Verbot: Wollen die Schweizer womöglich keine Kriegsentwicklungshilfe mehr leisten? Für Stocher und die KEH wäre dies eine wirtschaftliche Katastrophe.

**30. Nov. Wort zum Sonntag** (Propaganda-Video)

Nach der Abstimmung über das Waffenexport-Verbot, bei der die Bevölkerung den Empfehlungen des Bundesrats folgt und 'nein' stimmt, kann Stocher aufatmen: Er erkennt im Abstimmungsergebnis eine klare Bestätigung seiner Arbeit und einen Auftrag des Volkes, dass die KEH die bestehende Kriegsentwicklungshilfe weiterführen und intensivieren soll. Im Besonderen bedankt er sich bei der christ-demokratischen Bundesrätin Leuthard, die sich vehement für Waffenexporte eingesetzt hat. Dabei stellt Stocher klar, dass die Kriegsentwicklungshilfe nicht im Widerspruch zur christlichen Nächstenliebe steht, sondern im Gegenteil darin wurzelt.

## **[III] ORGANISATION ZUR LÖSUNG DER AUSLÄNDERFRAGE (OLAF)**

### **4. August bis 28. November 2010**

*Konzept, Regie: Andreas Heusser, Christof Nüssli, Christoph Oeschger.*

*Kamera, Schnitt: Christoph Oeschger (Videoclips), Cornelia Heusser (Dok-Filme)*

*Web-Programmation: Martin Meyer*

*Fotografie: Desiree Good, Elias Summermatter, Kevin Müller, Dinu Gauthier*

*Graphik: Christof Nüssli, Severin Egli*

*Technische Installationen (Bundesplatz): Pascal Bosshard, Andi Domke*

*Performance: Andreas Heusser (Dr. Alois B. Stocher), Christof Nüssli (OLAF-Generalsekretär*

*George Klein), Nicolas Häberli (Sicherheitsschef Sammeltag), Lea Nüssli, Gianna*

*Molinari (OLAF-Mitarbeiterinnen Sammeltag), Annette Lory, Martin Felder,*

*Miriam Erni, Severin Rüegg, Susanne Ruckstuhl, Tanja Kalt (Statisten Videos).*

### **Zeitplan**

4.8. Website-Kloning, erstes Protaganda-Video

5.8. Facebook-Aktion

20.9. Zweites Protaganda-Video, Aktion Volksbefreiung

21.9. Intervention Nacht der langen Messer

1.11. Drittes Protaganda-Video

6.11. Aktion / Happening: Sammeltag für Ausländer

9.11. Intervention Pressekonferenz

15.11. Inszenierte SVP-Klage

28.11. Intervention Abstimmungssonntag

### **27. Juli Gründung OLAF**

#### *Ausgangslage*

Die Ausschaffungsinitiative vom 28.11.10 der SVP hat zum Ziel, in der Schweizer Verfassung eine Art Apartheidssystem zu verankern. Künftig sollen nicht mehr die gleichen Grundrechte für Ausländer wie für Schweizer gelten: Kriminelle Ausländer sollen automatisch und ungeachtet der Schwere des Vergehens ausgeschafft werden. Obwohl nach der SVP-Minarettinitiative sowohl Medien- als auch Kulturschaffende versprochen, künftig wachsamer zu sein, wenn zentrale Grundsätze der Verfassung untergraben werden, ist auch diesmal lange nichts geschehen. Bereits am 27.7. lanciert die SVP ihre sogenannte 'Volksbefragung', für die sie auf Plakatwänden in der ganzen Schweiz wirbt und die sie als Propagandazeitung in alle Schweizer Haushalte verschickt. Die suggestiven Fragen (z.B. «Wollen Sie weiterhin Masseneinbürgerungen?», «Bremsen Muslime Schweizer Schüler aus?») machen deutlich, worauf die Politik der SVP letztlich abzielt: Nicht nur die kriminellen, sondern die Ausländer überhaupt sollen zum Problem erklärt werden.

### *Kunst gegen Politik*

Die gesellschaftliche Funktion und Relevanz politischer Kunst besteht für mich in einem Registrieren, Markieren und Sensibilisieren für fragwürdige gesellschaftliche Entwicklungen, sowie im kritischen An- und Andersdenken von Phänomenen, die nicht nur den Künstler betreffen, sondern von einem allgemein(eren) Interesse sind. Eine solche Kritik unterscheidet sich grundsätzlich von anderen Formen der Gesellschaftskritik (Philosophie, Journalismus) einerseits durch die Wahl der Mittel, andererseits durch die Autonomie / Unabhängigkeit von übergeordneten politischen Interessen(sgruppen). So geht es uns konkret darum, die Propaganda-Maschinerie der SVP mit den Waffen der Kunst ins Leere laufen zu lassen – oder zumindest ins Stocken zu bringen.

### *Strategien und Methoden*

Wir wählen eine Strategie der scheinbaren Bejahung der SVP-Politik, um sie mit den Mitteln der Verfremdung, Parodie und Überzeichnung blosszustellen: So gründen wir die fiktive 'Organisation zur Lösung der Ausländerfrage', die vordergründig mit letzter Konsequenz umsetzt, worauf die Forderungen der SVP abzielen. Dabei übernehmen wir zentrale Elemente der SVP Kampagne, sowohl was Aussagen und Argumente betrifft, als auch das Auftreten der Politiker bis hin zur Ästhetik der Werbematerialien. Da wir über kein finanzielles Budget verfügen, findet die Verbreitung der OLAF-Kampagne hauptsächlich via Social Media statt (youtube, Facebook, Twitter) statt. Ausserdem versuchen wir gezielt, die Medien für unsere Zwecke einzuspannen, um eine möglichst grosse Breitenwirkung zu erreichen. Mit wiederholten Provokationen und Interventionen sowie mit skandalträchtigen Falschmeldungen gelingt es uns, die Medienpräsenz über einen längeren Zeitraum aufrechtzuerhalten.

#### 4. Aug. **www.olaf-schweiz.ch** (Website-Kloning)

Nicht nur Aufbau und Ästhetik der Website olaf-schweiz.ch orientieren sich an der SVP-Webite volksbefragung.ch. Auch bezüglich der Inhalte wird suggeriert, dass sich hier die Antworten zu den Fragen der Volksbefragung finden. Fotomontagen mit Bildern von Güterwagons und Sammelhallen werden mit Original-Zitaten von SVPExponenten unterlegt. Ein Link führt auf den Blog der SVP-Volksbefragung, die Kontaktangaben sind identisch mit dem SVP-Hauptsitz in Bern. Die doppelbödig-satirischen Texte führen die Positionen und Argumente der SVP ad absurdum und rücken die Volkspartei in die Nähe der Nationalsozialisten.

#### 4. Aug. **Wer ist OLAF?** (Propaganda-Video)

Man habe die Volksbefragung der SVP bereits ausgewertet, behauptet der Geschäftsführer von OLAF, Dr. Alois B. Stocher im Interview vor dem Kantonsgefängnis Zürich. Das Resultat: Die Schweizer Bevölkerung fühle sich immer fremder im eigenen Land. Das Problem seien nicht nur die kriminellen

Ausländer, sondern die Ausländer an sich. Mit dem sog. '3-Phasen-Lösungsmodell' präsentiert Stocher eine Lösung, die angeblich nicht nur den politischen Forderungen und Ideen der SVP konsequent Rechnung trage, sondern die Ausländerfrage ein für alle Mal löse.

#### 5. Aug. **Wir Freunde** (Facebook-Aktion)

Auf Facebook ([facebook.com/alouis.stocher](https://facebook.com/alouis.stocher)) findet die Kunstfigur Dr. Alois Stocher rasch echte Freunde aus dem rechten politischen Lager. Da alle Inhalte der Facebookseite öffentlich zugänglich sind, outen sich diese – bewusst oder unbewusst – als Sympathisanten von Stocher und seinen rechtsradikalen Ideen. Darunter sind prominente Politiker wie Natalie Rickli (SVP), Christoph Mörgeli (SVP), Thomas Fuchs (SVP), Hans Fehr (SVP), Erich Hess (SVP), Yves Gadiant (SVP), Hans Werhonic (SVP, Mitglied der Einbürgerungskommission), Filippo Leutenegger (FDP) oder Rechtsextreme wie Dominic Lüthard (PNOS). Bald wird in nationalkonservativen Blogs und Facebook-Gruppen vor Stocher gewarnt: «Neuster und fiesester Akt ist Herr Alois Stocher. [...] Man nehme ein paar SVP-Politiker, die akzeptieren einen immer, streue so Vertrauen, frage dann SVP-Mitglieder und Anhänger als Freunde an, trete lauter SVP-Gruppen bei und fertig ist das perfekte SVP-ler-Profil. [...] Nun werden diese [namhaften Politiker] absichtlich namentlich erwähnt, mit Bild und Kommentar. Die SVP wird so gezielt als Naziartei dargestellt ...» ([chblog.ch/profiles/Aufdecker](http://chblog.ch/profiles/Aufdecker), 21.8.)

#### 20. Sept. **Aufruf zur Volksbefreiung** (Propaganda-Video)

An den historischen Stätten der Urschweiz ruft Stocher die Schweizer Bevölkerung dazu auf, sich gegen die «fremden Fötzel» zu verbünden und gemeinsam die «Sintflut fremder Kulturen, die über die Schweiz einbricht» einzudämmen. Im Anschluss an Stochers eindringlichen Appell wird vorgeführt, wie die Bevölkerung an der Aktion Volksbefreiung teilnehmen kann.

#### 20. Sept. **Aktion Volksbefreiung**

Auf der Webseite [www.volksbefreiung.ch](http://www.volksbefreiung.ch) steht der Schweizer Bevölkerung seit dem 20.9.2010 ein Online-Formular zur Verfügung, mit dem unerwünschte Ausländer zur Ausschaffung vorgeschlagen werden können. In den aktuellen Ausschaffungscharts kann live mitverfolgt werden, welche Ausländer am meisten Stimmen erhalten. Jeweils nach einer Woche schaffe OLAF die Top-Ten der Ausschaffungskandidaten in ihre Herkunftsländer zurück. Zur Lancierung der Aktion wird das prominent platzierte SVP-Doppelplakat «Volksbefragung» am HB Zürich durch «Volksbefreiung» ersetzt. Ausserdem informiert OLAF die Presse per Hochglanz- Broschüre über die Aktion: [20min.ch](http://20min.ch) und [blick.ch](http://blick.ch) berichten über die Volksbefreiungsaktion als Titelgeschichte. Bis am 28.11.2010 gehen über 1000 Ausschaffungsanträge bei OLAF ein.



### 21. Sept. **Nacht der langen Messer** (Intervention)

Stoher mischt sich unter die SVP-Exponenten, die sich in der Nacht vor der Bundesratswahl im Hotel Bären in Bern zu letzten Besprechungen treffen. Stoher gibt vor, man würde sich von der letzten SVP-Versammlung kennen: Man duzt sich. Die Fotos werden der Presse zugespielt und zeigen Stoher im heiteren Gespräch mit Ulrich Schlüer und Toni Bortoluzzi. Die Bilder suggerieren, dass Stoher nicht bloss eine fiktive Figur ist und dass das enge Band zwischen SVP und OLAF tatsächlich existiert.

### 1. Nov. **Aufruf zum Sammeltag** (Propaganda-Video)

An der Pressekonferenz vom 25.10. verkündet die SVP, dass sie mit dem Slogan «Schweizer wählen SVP» in den Wahlkampf steigen wird. Stoher leitet daraus den neuen Wahlspruch für OLAF ab: «Schweizer wählen SVP. OLAF weiss, wer Schweizer ist.» Im Video sieht man, wie mit Armbinden markierte Ausländer auf Güterwagons zuschreiten. Aus Rücksicht auf die humanitäre Tradition der Schweiz drückt Dr. Alois Stoher jedem Ausländer ein Lunchsäckli in die Hand. Im anschliessenden Statement zeigt sich Stoher hoch erfreut über die rege Beteiligung der Bevölkerung an der Volksbefreiung und lädt sie zum eidgenössischen Sammeltag für Ausländer ein.

«[...] On YouTube, those arm-banded foreigners are seen walking slowly towards freight trains— it's a very uncomfortable picture, and some people have complained that Alois has gone too far. Perhaps he has, but no further than those People's Party posters. Because once you start suggesting that certain nationalities per se are guilty of certain crimes—Ivan the Russian is a rapist, Detleff the German a child molester, or Ismir the Turk a welfare cheat—you are already taking the first step on the road that could lead—indeed just 70 years ago did lead—to those deportation freight trains.»(Worldradio)

### 6. Nov. **Nationaler Sammeltag für Ausländer**

Zwischen Nationalbank und Bundeshaus wird ein gelber Container installiert: Hier können Ausländer aller Art und Abstammung abgegeben werden, die in der Schweiz nicht mehr gebraucht oder gewollt würden. Per Megaphon stachelt Stoher die Bevölkerung dazu an, am 'Nationalen Sammeltag für Ausländer' mitzumachen. Die Beteiligung ist gross – darunter sind auch viele Ausländer. An den Container-Aussenwänden hängen OLAF- und SVP-Plakate («Ivan S.», «Schwarzes Schaf»). Auf dem Dach des Containers schweben 99 Luftballons, bedruckt mit dem OLAF-Logo. Der Container ist bis auf einen Tisch und einfache Sitzbänke unmöbliert. Aus Rücksicht auf die humanitäre Tradition der Schweiz erhält jeder auszuscaffende Ausländer ein Lunchsäcklein (1 Scheibe Brot, 1 Gerber-Streichkäse, 1 Bio-Apfel, 1 Rüebli). Neben dem Container befindet sich der OLAF-Infostand: Hier laden die Ausschaffungsformulare, OLAF- und SVP-Infobroschüren, SVP-Bierdeckeli sowie der Stammbaum-Test 'Eidgenosse oder Scheinschweizer?' zur aktiven Teilnahme ein. Ausserdem liegen

die Armbinden zur Markierung der Ausländer bereit – der erste Schritt im 3-Phasen-Lösungsmodell der Ausländerfrage. Die Farben der Bänder sind assortiert nach den 5 Kulturkreisen: 'Muslime', 'Afrikaner', 'Balkan', 'Roma + Rumänen' sowie 'übrige Ausländer'. Um 16 Uhr hält Stocher die angekündigte 'Rede zur Lage der Ausländerplage in der Schweiz'. Dazu wird das Rednerpult auf dem Dach des Containers eingerichtet – die Beschallung erfolgt über den ganzen Platz und so laut, dass Zwischenrufe und Proteste übertönt werden ...Nach der Brandrede ruft Stocher die 'letzte Runde' aus, wo noch Ausländer persönlich abgegeben werden können. Dank einer 'Ausländerklappe', die an der Rückseite des Containers angebracht ist, könnten aber auch nach 18 Uhr noch anonym Ausländer eingeworfen werden.

#### 9. Nov. **SVP-Pressiskonferenz** (Intervention)

An der Pressekonferenz im Bundesmedienzentrum Bern präsentiert die SVP die Ergebnisse ihrer «Volksbefragung». Wenig überraschendes Resultat: Der grosse Teil der Teilnehmer hätten sich für eine weitere Verschärfung der Asyl- und Ausländerpolitik ausgesprochen, d.h. für eine konsequente Ausschaffung von kriminellen Ausländern, für eine konsequente Ausschaffung von illegal Anwesenden, für Einbürgerungen nur noch auf Probe, etc. Nachdem Sylvia Flückiger wiederholt, was zuvor Toni Brunner eine Stunde lang ausgeführt hat, findet Stocher: Genug diskutiert! Jetzt wird gehandelt! Stocher schreitet zum Rednerpult und präsentiert, wie es nach der Volksbefragung nun konkret weitergehe; denn OLAF habe ja längst mit der Umsetzung der wichtigsten SVP-Forderungen begonnen. Allerdings ist Stochers Auftritt nur von kurzer Dauer: Als er anhand der mitgebrachten Plakate das '3-Phasen-Lösungsmodell' erklären will, fällt ihm Toni Brunner ins Wort und die SVP Parteisekretärin wird sogar handgreiflich, um ihn aus dem Saal zu weisen. In den anschliessenden Interviews mit den Journalisten zeigt sich Stocher höchst befremdet über das Verhalten seiner SVP-Freunde und kündigt an, «mit Toni unter vier Augen darüber zu reden.»

#### 15. Nov. **Inszenierte SVP-Klage gegen OLAF**

«Alois B. Stocher [...] ist derzeit in aller Munde. Gestern lancierte er seinen bisher dreistesten Coup: Unter dem Titel 'SVP droht Olaf mit Klage' verschickte er eine Mitteilung, auf die selbst die Nachrichtenagentur AP hereinflie. Stocher behauptete, Nationalrat Christoph Mörgeli (SVP) habe ihm mit juristischen Schritten gedroht, falls er seine Websites nicht vom Netz nehme. Die gefälschte Drohung tauchte prompt in welschen Online-Medien auf. Einige Stunden später klärt OLAF in bekannter Manier auf – und setzt noch einen dazu: "Mörgeli Klage entpuppt sich als linker Sabotageakt", schreibt OLAF in einem Mail von Montagabend. OLAF sei offenbar einem Betrüger aufgesessen, der sich mit einem falschen Facebook-Profil als Christoph Mörgeli ausgegeben und versucht hat, Zwietracht zwischen OLAF und SVP zu sähen. Einmal mehr zeige sich, "was für eine

destruktive Energie unter den Linken vorhanden ist. Kein Mittel ist ihnen perfid genug, um die SVP oder OLAF in den Dreck zu ziehen," so Olaf ironisch» (20min.ch vom 16.11.10)

28 Nov. **Abstimmungssonntag** (Intervention)

Stoher und sein Assistent George Klein, begleitet von zwei Fotografen und einem Kamerateam des Schweizer Fernsehens, gesellen sich zu ihren SVP-Freunden ins Hotel Bären, um den absehbaren Abstimmungserfolg zu feiern. Zum Abschluss der Small-Talk-Begegnungen verteilen sie ihre Visitenkärtchen und sorgen damit für Irritation – denn die Telefonnummer auf den Kärtchen ist jeweils identisch mit der Telefonnummer ihrer Gesprächspartner. Die Intervention dauert nur kurze Zeit: Die SVP-Parteisekretärin wird erneut handgreiflich und lässt Stoher von drei Security-Leuten aus dem Hotel weisen.

### [III] CHRISTLICH-HUMANITÄRE ASYL-SELBSTHILFE-ORGANISATION

**SCHWEIZ [CHASOS] 3. Mai bis 19. Juni 2011**

*Konzept, Regie: Andreas Heusser.*

*Graphik (Plakate, Broschüren, Website): Christof Nüssli.*

*Kamera, Schnitt: Florian Ammann (Videoclip), Cornelia Heusser (Dok-Film).*

*Web-Programmation (chasos.ch, kunstverlagerung.ch): Martin Meyer.*

*Fotografie: Desiree Good.CAD-Pläne für Flüchtlingslager: Beat Steuri.*

*Technische Installationen (ART Basel): Pascal Bosshard, Andi Domke, Cornelia Heusser.*

*Performance: Andreas Heusser (Pfarrer Wilfried Stocher), Blas Ulibarri (Wärter).*

*Übersetzung: Marc Rychener (Englisch), Olivier Alphons (Arabisch), Camille Lüscher (Französisch).*

#### **Zeitplan**

- Ab 3. Mai: Plakate, Broschüren und Website der Hilfsorganisation CHASOS ([www.chasos.ch](http://www.chasos.ch))
- Ab 7. Mai: Facebook-Auftritt von Pfarrer Wilfried Stocher ([www.facebook.com/wilfried.stocher](http://www.facebook.com/wilfried.stocher))
- 14. Mai, 19. Mai und 9. Juni: Mediencommuniqués von Pfarrer Wilfried Stocher aus Schleinikon
- Ab 7. Mai: Petition Kunstverlagerung ([www.kunstverlagerung.ch](http://www.kunstverlagerung.ch))
- 6. Juni bis 6. Juli.: Propagandazentrale in Basel ([www.planet13.ch](http://www.planet13.ch))
- Ab 7. Juni: Präventionskampagne für Flüchtlinge (Abschreckungsvideo)
- 13. Juni: Pfingstpredigt von Pfarrer Wilfried Stocher, Messegelände Basel
- 13. bis 19. Juni: Flüchtlingslager Halle32, Messegelände Basel

#### **Februar/März 2011: Gründung CHASOS**

##### *Ausgangslage*

Seit dem Einsetzen des „Arabischen Frühlings“ debattieren Politiker und Journalisten, welche Folgen die Krise für die Schweiz haben wird. Die Hauptsorge gilt dabei der Frage, wie die Schweiz als kleines Land vor einem 'Überrolltwerden' durch die 'gewaltigen Flüchtlingswellen' und 'apokalyptischen Flüchtlingsströme' geschützt werden kann. Dass es sich aber um schutzsuchende Menschen handelt, die vor despotischen Regimen auf der Flucht sind, wird ausgeblendet oder gar negiert: «Bei den Migranten handelt es sich um Wirtschaftsflüchtlinge, die sofort zurückgeschickt werden müssen.» (Karin Keller Sutter, FDP).

*Feb. 2011: Tägliche Medienberichte zu den Aufständen in Libyen: Hunderte von Demonstranten werden vom Gaddafi-Regime auf offener Strasse massakriert.*

*23. Feb.: SVP erklärt die Flüchtlinge aus Nordafrika zu Wirtschaftsflüchtlingen und will ihnen das Asyl verweigern.*

*25. Feb.: SVP fordert den Einsatz der Armee an der Grenze, um die 'Flüchtlingsströme' abzuwehren.*

*7. März: CVP will in Nordafrika Arbeitsstellen schaffen, damit aus den Krisengebieten keine Flüchtlinge in die Schweiz strömen.*

8. März: *FDP will in alten Armeeunterkünften zentrale 'Internierungslager' für Flüchtlinge bauen.*
9. März: *Auch SP-Bundesrätin Simonetta Sommaruga befürwortet zentrale Lager für Flüchtlinge.*
2. April: *Umweltorganisation Ecopop will die Zuwanderung begrenzen und lanciert eine Initiative gegen die Überbevölkerung.*
3. April: *Als Beitrag zur Atomdebatte fordert die SVP eine Einwanderungsbremse, um den steigenden Bedarf an Energie zu drosseln.*

### *Humanitäres Scheinheiligtum*

Noch immer ist die Schweiz eines der reichsten Länder der Welt. Noch immer rühmt sich die Schweiz ihrer 'humanitären Tradition' und unsere Landeskirchen verkünden stolz die 'christlichen Grundwerten unserer Gesellschaft'. Trotzdem will man den Flüchtlingen, die in die Schweiz gelangen, die temporäre Aufnahme und Hilfe verweigern: «Die Schweiz platzt aus allen Nähten. Wir können nicht Tausende Nordafrikaner aufnehmen und finanzieren. Das wäre staatliche Förderung von Asylmissbrauch» (Lukas Reimann, SVP).

### 7. Mai: **Pfarrer Wilfried Stocher** ([www.facebook.com/wilfried.stocher](http://www.facebook.com/wilfried.stocher))

*«Erinnern Sie sich noch an Alois Stocher? Den bekennenden SVP-Fan und Geschäftsführer der „Organisation zur Lösung der Ausländerfrage? [...] Nun gut, der Alois hat einen jüngeren Bruder – Wilfried. Der hats genauso faustdick hinter den Ohren. Er ist Pfarrer in Schleinikon im Zürcher Unterland und Initiator von CHASOS, der christlich-humanitären Asyl-Selbsthilfe-Organisation Schweiz. Es handelt sich dabei um ein privates Hilfswerk, gegründet als Reaktion auf die Umwälzungen in Nordafrika. Mit seinem Bruder verbindet Wilfried die Liebe zur Schweiz, und, wie könnte es anders sein, der Ärger über die ungeheuren Probleme der Masseneinwanderung: wahnsinnig dichte Besiedlung, kaum mehr erschwinglicher Wohnraum, mehr Kebabstände als Kirchen.»* (Tages-Anzeiger vom 30.5.11, S.2)

### 7. Mai: **Petition Kunstverlagerung** ([www.kunstverlagerung.ch](http://www.kunstverlagerung.ch))

*«Via Petition fordert der Pfarrer zudem die sofortige Suspendierung aller Subventionen und Fördergelder für Kunstprojekte und Kulturschaffende. Sämtliche öffentliche Kulturinstitutionen – Museen, Kunsthallen, Konzertsäle, Theater – sollen entrümpelt werden. Was, mögen Sie sich fragen, hat Kunst mit Ausländern zu tun? Für Wilfried Stocher ist der Zusammenhang klar: Denn jetzt, wo jeder Rappen zähle, die Lage ernst, ja angesichts des «Flüchtlings-Tsunamis» gar bedrohlich sei, könne man mit den Geldern Gescheiteres anstellen, als sie für solch «fertigen Blödsinn» wie Kunst auszugeben. Pipilotti Rist, Thomas Hirschhorn, Roman Signer – sie alle gehören für den Pfarrer zum «Gruselkabinett» der aktuellen Schweizer Kunstszene. Die durch den Förderstopp frei gewordenen Ressourcen will er in den Bau von Flüchtlingslagern investieren. «Kunstverlagerung» nennt Stocher*

*das.[...] Es gibt dann doch Kunst, die Pfarrer Stocher gefällt. Werke immenser Schönheit und inniger Lebendigkeit male seit Jahrzehnten – Rolf Knie.» (Tages-Anzeiger vom 30.5.2011)*

Die Petition „Kunstverlagerung“ wurde nicht nur über die Medien publik gemacht, sondern auch an rund 1000 Kunstschaaffende der Schweiz verschickt. Die Reaktionen der KünstlerInnen reichten von ungläubigem Entsetzen bis zur Entrüstung. Nur wenige durchschauten die Petition als Kunstaktion. Viele Kunstschaaffende versuchten Pfarrer Wilfried Stocher in langen Ausführungen den Sinn und die gesellschaftliche Funktion von Kunst zu erklären – und weshalb es demnach völlig verkehrt sei, bei der Kunst zu sparen oder sie gegen die Flüchtlingshilfe auszuspielen. Eine Auswahl dieser Mails druckte Pfarrer Stocher aus, machte die Namen unkenntlich und stellte sie als schlechte Gegenargumente zu seiner Petition öffentlich zur Schau. Darüber schrieb er: "So daneben reagieren die sog. Kunstschaaffenden auf unsere Petition!"

#### 6. Juni bis 6. Juli: **Propagandazentrale** (Installation / Environment)

Das Planet13 (Klybeckstr. 60, Basel) bietet für Armutsbetroffene und Migranten kostenlose Arbeits- und Internetplätze an und hilft bei Bedarf auch mit Beratung. Beide Schaufenster stehen mir zur Verfügung, um den rege genutzten Treffpunkt für Migranten und Flüchtlinge aus Nordafrika und anderen Krisenregionen in eine CHASOS-Propagandazentrale zu verwandeln. Die Schaufenster werden mit Plakaten und Broschüren ausgestattet und auf einem Bildschirm läuft nonstop das Propaganda-Video 'Präventionskampagne für Flüchtlinge'. Die Installation gibt einerseits Anlass für heftige und kontroverse Diskussionen.

Andererseits erhoffe ich mir, für das Flüchtlingslager Halle32 echte Flüchtlinge als Teilnehmer zu finden. So liegen auch Informationsblätter auf, die in verschiedenen Sprachen die Hintergründe der Aktion offenlegen:

*[...] Pourquoi faudrait-il que je participe à ce projet? Il y a d'une part la possibilité de descendre dans la rue avec d'autres migrants et de manifester pour demander le respect des droits humains. Une autre possibilité est de participer à ce projet artistique – dans un temps et dans un espace qui retient toute l'attention des médias. La foire d'ART BASEL attire des milliers de visiteurs et d'imminents invités, qui investissent beaucoup d'argent dans l'art – ce qui rend le discours de la Suisse selon lequel il n'y aurait pas d'argent pour aider les réfugiés d'autant plus absurde.*

#### 7. Juni: **Präventionskampagne für Flüchtlinge** (Propaganda-Video)

Bereits 2007 hat der Bund eine Negativkampagne lanciert, um Migranten aus Afrika davor abzuschrecken, in der Schweiz Asyl zu beantragen: Laut dem Blick gibt es 2007 53 Asylanträge weniger als im Vorjahr, was für Justizminister Blocher zeigt, dass der Bund mit seiner Kampagne

richtig liege ... Inspiriert davon lanciert Wilfried Stocher seine eigene Präventionskampagne für Flüchtlinge, um die «Migrationswellen bereits im Anrollen abzustoppen». In dem Abschreckungsvideobeschwört Stocher in eindringlichen Worten und suggestiven Bildern alle Afrikaner und Muslime, dass sie in ihren eigenen Ländern bleiben sollen, wo sie es schöner hätten. Die Schweiz sei ein gottloses Land geworden, ein Sodom und Ghomorra! Es sei furchtbar, hier leben zu müssen! Damit die Botschaft des Videos in den Ziel-Ländern Nordafrikas und des Nahen Ostens auch verstanden wird, ist der Spot arabisch untertitelt.

### 13. Juni **Pfingstpredigt** (Performance)

Zur Feier des 'Geburtstags der Kirche' und der Entsendung des Heiligen Geistes lädt Wilfried Stocher am Pfingstmontag 13. Juni 2011 in Basel zur festlichen Eröffnung des Flüchtlingslagers Halle32 ein. Die Messehalle würde ihm vom Bundesamt für Kultur zur Verfügung gestellt, nachdem es CHASOS gelungen sei, mit der Petition 'Kunstverlagerung' Druck auf den Bund auszuüben. Zur Eröffnung hält Wilfried Stocher eine Pfingstrede, in der er einerseits klarmacht, welche Parteien und Politiker wichtige Pionierarbeit im Hinblick auf das CHASOS-Flüchtlingslager geleistet hätten. Andererseits gerät die Rede zunehmend zu einem flammenden Plädoyer wider die sog. 'Kunst' und ihre staatlichen Förderer:

*Über das Pfingstwunder:* Wir sind heute zusammengekommen, um ein Wunder zu feiern. Keine zwei Monate nach den ersten Grundsatzpapieren und Entwürfen der FDP und Bundesrätin Sommaruga, feiern wir hier dicht an der Grenze zum Ausland, auf dem Messengelände in der Hafenstadt Basel, die Eröffnung des ersten zentralen Internierungslagers für Flüchtlinge in der Schweiz. Ein Wunder, das ganz im Heiligen Geiste der Pfingsten liegt, der Geburtsstunde der Kirche, der Fundamentlegung unserer Gesellschaft und christlichen Gemeinschaft. [...]

*Über die christlich-humanitäre Tradition der Schweiz:* Die Schweiz ist ein kleines Land mit beschränkten Ressourcen. Und wenn wir weiterhin den wirklich Verfolgten Schutz gewähren wollen – und dabei denke ich in erster Linie zuerst an Steuerflüchtlinge und frisch gestürzte Diktatoren – dann bleibt uns nichts anderes übrig, als alle Schein-Flüchtlinge rigoros abzuwehren. Nur so wird es uns gelingen, den lukrativen Fortbestand unserer christlich-humanitären Tradition auch für die zukünftigen Generationen zu sichern. [...]

*Über den Sinn christlicher Nächstenliebe:* Was aber bedeutet 'Liebe deinen Nächsten wie dich selbst' (Mt. 22, 37-39)? Es bedeutet, dass wir zuerst und zunächst immer zu uns selbst und unseren Nächsten schauen sollen, bevor uns auch das Schicksal von Fremden kümmern darf. Aufrichtige christliche Nächstenliebe ist darum nur möglich, wenn wir achtgeben darauf, dass uns die fremden Menschen nicht zu nahe kommen. Das haben inzwischen auch die Politiker von den rechten bis zu den rechtsumkehrten linken Parteien erkannt. Denn wir können die humanitäre Tradition der Schweiz

langfristig nur dann aufrechterhalten, wenn wir auch weiterhin den Wohlstand unseres Landes über das Wohl der fremden Menschen stellen. [...]

*Über die Kunst:* Worauf wir hingegen durchaus verzichten können, dürfte Ihnen allen spätestens auf dem Weg hierher klargeworden sein. Richtig, ich rede von der sog. 'Kunst' – oder zumindest von dem, was die sog. 'Kunstsachverständigen' dafür halten. Schauen Sie sich bitte um! Überzeugen Sie sich selbst. All das, was sie in diesen Räumlichkeiten sehen, all das Geschmier, das Gebastel, das Gekleckse, das Gerümpel, all der Müll und Schrott, der überall rumliegt, all der Krempel, das Krumme, Rostige, Kaputte, all das ist staatlich subventionierte 'Kunst'. Denn ob Sie es glauben oder nicht, aber genau dafür verlocken Bund, Kantone und Gemeinde jährlich x-Millionen Franken an Preisen und Fördergeldern. Bezahlt von Ihren Steuern! Sie lachen? Sie glauben mir nicht? Sehen Sie die leuchtorange Warnpunkte an den Wänden? Überall, wo sie diese orangenen Warnpunkte sehen, hat die Eidgenössische Kunstkommission Tausende von Franken Ihrer Steuergelder verschleudert! [...]

### 13. Juni-19. Juni: **Flüchtlingslager Halle32** (Environment)

In seiner Eröffnungsrede preist Pfarrer Wilfried Stocher das Flüchtlingslager folgendermassen an: «Es gibt 12 Betten, die selbstverständlich auch doppelt belegt werden können. Es gibt eine Multifunktions-Wasserstelle, die sich ebenso für Körperpflege wie für den täglichen Trinkwasserbedarf eignet. Und die Toilette, die ganz im Geiste des demokratischen Gleichheitsprinzips beiden Geschlechtern offensteht, erfüllt dieselben strengen Hygienestandards, denen selbst grosse Festivals genügen müssen. Sogar eine Gebetsecke mit viel Beinfreiheit bietet unser Flüchtlingslager. Sie sehen, um das humanitäre Wohl der Inhaftierten brauchen Sie sich wahrlich keine Sorgen zu machen. Aber auch Sie, liebe Schweizerinnen, liebe Schweizer, brauchen künftig keine Angst mehr zu haben vor den Fremden. Denn unser Lager ist nach strengsten Sicherheitsauflagen gebaut, die Ihnen, der einheimischen Bevölkerung, einen optimalen Schutz vor den inhaftierten Flüchtlingen bieten. So ist die 3.65 Meter hohe Umzäunung aus hochwertigem Stahl mit einer Gleichspannung von 120 Volt gesichert und wird während 24 Stunden videoüberwacht. Mit seinen Massen von nur 4 auf 4 Meter ist das Flüchtlingslager zudem so kompakt und platzsparend gebaut, dass dafür nur minim Schweizer Grund und Boden beansprucht werden muss. Damit eignen sich unsere Lager optimal für den multifunktionalen Einsatz als Auffangbecken und Schutzwall gegen die Flüchtlingsströme aller Art und Ausmasse, und zwar nicht nur hier in Basel, sondern entlang der ganzen Schweizer Grenze.»

Konzipiert ist das Flüchtlingslager ursprünglich als performative Installation mit echten Flüchtlingen als Insassen. Ich habe deshalb verschiedene Flüchtlingsorganisationen kontaktiert (u.a. Solidarité sans Frontière, Planet13, Bleiberechtkollektiv, Autonome Schule) und um ihre Mithilfe angefragt:

«Die aktuelle Debatte zu den 'Flüchtlingswellen' nimmt immer groteskere Züge an: Die SVP will die Erderwärmung per Einwanderungsbremse stoppen, die FDP fordert zentrale Internierungslager für



Flüchtlinge, die Umweltorganisation ECOPOP lanciert eine 'Stopp der Überbevölkerung'-Initiative und inzwischen bläst sogar SP-Bundesrätin Sommaruga ins selbe krumme Horn! Gleichzeitig schmückt sich die Schweiz immer dann mit der humanitären Tradition, wenn sie sie nichts kostet und darum auch nicht gelebt werden muss ... Diese Doppelmoral will ich mit dem Projekt vor Augen führen – indem ich das umsetze, was den Politikern als 'Lösung' des 'Problems' der 'Flüchtlingswellen' vorschwebt: ein zentrales Lager, das nur dem Schein nach als Nothilfemassnahme für Flüchtlinge gedacht ist, in Wirklichkeit aber einzig den Zweck verfolgt, die Schweizer Bevölkerung vor den Flüchtlingen zu schützen. Darum wird das Lager mehr einem Gefängnis oder einem KZ gleichen als einer karitativen Einrichtung. Den Besuchern der Ausstellung wird ins Bewusstsein gerufen, dass Flüchtlinge nicht (in erster Linie) 'Ströme' oder 'Probleme' sind, sondern Menschen. Es wird suggeriert, dass das hier Vorgeführte unmöglich das sein kann, was sie (politisch) wollen. Aus diesem Grunde ist es wichtig, dass die Besucher mit 'echten' Menschen konfrontiert werden – und nicht etwa mit Schauspielern. Da das Projekt auf dem Messegelände während der Art Basel stattfindet, ist mit einem grossen Publikumszulauf und Medienaufmerksamkeit zu rechnen: Ich bin überzeugt, dass man mit und auf dieser Plattform ein breitenwirksames Zeichen für die (Menschen-)Rechte der Betroffenen setzen könnte. Dafür bin ich aber auf eure Unterstützung angewiesen! Nämlich, dass es gelingt, möglichst viele Direktbetroffene (Flüchtlinge, MigrantInnen, Afrikaner...) als Teilnehmer für das Projekt zu gewinnen und so zu demonstrieren, dass die Menschenrechte kein Privileg für Schweizer sind, sondern in gleichem Masse für Flüchtlinge/Ausländer gelten (sollten).»

Trotz wiederholter persönlicher Kontakte zu MigrantInnen erweist es sich als sehr schwierig, Teilnehmer für das Projekt zu finden – zu gross war die Angst, sich zu exponieren und allenfalls negativ aufzufallen. Als die ARD ankündigt, über das Projekt in den Tagesthemen zu berichten, springen auch die Mutigeren wieder ab. So bleibt das Flüchtlingslager während der Ausstellung leer. Pfarrer Wilfried Stocher bringt das jedoch nicht in Verlegenheit. Er wertet das plötzliche Ausbleiben der Flüchtlingsströme als eindeutiges Zeichen, dass seine 'Präventionskampagne für Flüchtlinge' (Abschreckungsvideo) bereits die erhoffte Wirkung gebracht habe.

## [IV] TABLEAUX VIVANTS

**27. August 2010 / 21. Mai 2011**

Regie, Konzept, Text: Andreas Heusser  
 Fotografie, Konzept: Désirée Good  
 Sprecher: Blas Ulibarri, Andreas Heusser

«Tableaux vivants (frz. lebende Bilder) sind Darstellungen von Werken der Malerei und Plastik durch lebende Personen. Ihre Blütezeit erlebte sie im 19. Jahrhundert, wo sie adeligen und grossbürgerlichen Kreisen zur Bildung und Erquickung dienten. Die Auswahl der Bilder erfolgte oft nach moralisch-didaktischen Kriterien. Zugleich schulte man sein ästhetisches Bewusstsein, es gehörte zum guten Stil, die Sujets wiederzuerkennen.» (Ausschnitt aus dem Einladungstext zur Aktion)  
 Auch die Abbildung von Raffaels «Sixtinische Madonna» im Ankündigungsschreiben weckt die Erwartung, dass es sich um eine traditionelle Tableaux-vivants-Aktion handelt. Die Teilnehmer können sich vor Ort melden und bekommen eine Nummer zugewiesen, die bestimmt, bei welchem Tableaux sie als wievielte Person mitmachen werden. Weder Thema noch Sujet der Tableaux werden den Teilnehmern und Zuschauern bekannt gegeben. Der Aufbau eines Tableaus dauert 10 bis 15 Minuten.

Die Aktion beginnt mit dem Verlesen aktueller Nachrichten, die aus dem angrenzenden Kiosk via Lautsprecher die Strasse beschallen. Die Auswahl der Meldungen erfolgt beliebig, wobei sich die Stimmen der beiden Sprecher z.T. überschneiden und überlagern.

Ebenfalls fließend erfolgt der Übergang zu den Anweisungen der Tableaux. Bezüglich Intonation orientiert sich der englischsprachige Sprecher an der Stimme des HAL-Computers aus '2001 – A Space Odyssey'. Dabei handelt es sich um reine Beschreibungen der fertigen Bilder – ohne Rücksicht auf die nötigen Zwischenschritte für die Akteure. Dies führt dazu, dass die Teilnehmer ihre Posen z.T. mehrmals neu justieren müssen: «Die erste Person sitzt in der linken Ecke im Schneidersitz, der linke Arm berührt mit der ausgestreckten Handfläche den Fussboden auf Höhe des rechten Knies. Der Oberkörper ist auf die rechte Seite geneigt; die rechte Hand bildet eine Faust und liegt auf dem linken Schlüsselbein. Der Blick geht rechts nach hinten.» (Anweisungen für die erste Person im ersten Tableau.)

Jeder Satz wird so lange wiederholt, bis die entsprechende Pose korrekt eingenommen wird. Mit einem Handzeichen signalisiert Andreas Heusser (in Zivilschutzkleidung) dem Sprecher, wann dies der Fall ist.

Die fertigen Tableaux werden von Désirée Good fotografiert und im Kiosk bearbeitet, gedruckt und zu Postkarten geschnitten. Die z.T. widrigen Entstehungsbedingungen sind auf den ästhetisierten Postkartenbilder nicht mehr erkennbar, so z.B. dass das dritten Tableaux in stürmischem Regen stattfand.

Die meisten Zuschauer und Teilnehmer erkennen – wenn überhaupt – erst beim dritten Tableau bzw.

beim Kauf der entsprechenden Postkarte, dass es sich um Darstellungen der Folterszenen aus Abu Ghraib handelt. Amerikanische Soldaten haben dort mit den Gefangenen ebenfalls eine Art Tableaux erstellt und als Souvenirs fotografisch festgehalten.

Bei der Auswahl der Sujets ist uns neben diesem 'ikonographischen' Potenzial wichtig, dass sie verschiedene Assoziationen und divergierende Lesarten zulassen. Auch die Titel der Postkarten sollen diese Doppelbödigkeit nicht auflösen, sondern verstärken.

Die Aktion wird ein Jahr später als performatives Mahnmal an einem neuen Ort mit neuen Teilnehmern wiederholt.

## [V] ART INVESTMENT BANKING [AIB]

### 2.11.2012 in Zürich

Konzept, Produktion: Andreas Heusser

Performance: Andreas Heusser als Dr. Rainer W. Kerner (Investmentbanker), San Keller als San Keller (Künstler), Magdalena Kalbarczyk als Sekretärin von Dr. Kerner.

Kamera: Cornelia Heusser

Die Veranstaltung wird als Informationsveranstaltung zum Thema 'The Art of making money' angekündigt. Referent ist Dr. Rainer W. Kerner, der das Publikum als künftige Anleger und Kunden der AIB begrüsst. In seinem mit Powerpoint-Folien unterstützten Vortrag gibt er zuerst einen Einblick in die Strategien und Prinzipien des herkömmlichen Investment-Bankings. Als Strukturmerkmale hält er fest, dass jede Wertgewinnung zwangsläufig mit einer Wertvernichtung einhergeht. Auch erhalten Wertscheine immer nur relativ zu Nachfrage und Angebot einen Wert, 'an sich' aber seien sie wertlos.

Auf den gleichen Strukturmerkmalen wie das herkömmliche Investmentbanking beruhe auch das 'Art Investment Banking' (AIB). Was aber neu dazu komme, sei das Element der Kunst. Der Referent preist sie als stabile, renditenreiche und praktisch risikofreie Anlagemöglichkeit an. Wie aus einem beliebigen Gebrauchsgegenstand Kunst werde und welche finanzielle Gewinnchancen damit verbunden seien, wird ebenfalls erklärt.

Das Publikum erhält die Gelegenheit, das Erfolgsmodell der AIB gleich selbst zu testen. Zum Vorzugspreis von nur 20 Fr. können sog. 'San Keller Art Stocks' erworben werden - mit dem Kauf solcher Aktie sichern sich die Käufer die Gewinne an den 10 limitierten Kunstwerken, die San Keller – laut dem Referenten einer der bekanntesten und wichtigsten Künstler der Schweiz - in wenigen Augenblicken produzieren werde. Jede Aktie steht für ein Kunstwerk.

Nun wird der Künstler auf die Bühne geben, um 'Kunst zu produzieren'. Er tut dies, indem er die Banknoten – der Erlös aus dem Verkauf der Aktien – zerschreddert und in bereitstehende Einmachgläser abfüllt. Vorgesehen wäre gewesen, dass der Künstler danach die Einmachgläser signiert – San Keller nimmt sich jedoch die künstlerische Freiheit heraus, stattdessen die Banknoten zu signieren und so seine Unterschrift mit zu zerstören.

In der anschliessenden Versteigerung erzielen die Einmachgläser jeweils ein Vielfaches des verschredderten Wertes.

Wie angekündigt hat also eine Wertgewinnung durch Wertvernichtung stattgefunden – und den Käufer der 'San Keller Art Stocks' werden die stattliche Gewinne ausbezahlt.

# LITERATUR VERZEICHNIS

## Literaturverzeichnis

- Adorno, Theodor W.: *Ästhetische Theorie*. Frankfurt am Main 1970.
- Adorno, Theodor W.: *Engagement*. Frankfurt am Main 1998. S. 409-430.
- Agamben, Giorigo: *Homo sacer. Die Souveränität der Macht und das nackte Leben*. Frankfurt am Main 2002.
- A New Babylon (Blog): *Situationistische Internationale*  
Siehe: <http://www.anewbabylon.com/prologue/situationistische-internationale/>
- Autonome a.f.r.i.k.a. gruppe, Luther Blisset, Sonja Brünzels:  
*Handbuch der Kommunikationsguerilla*. Hamburg und Berlin 1997
- Banksy: *Wall and Piece*. London 2007
- Barthes, Roland: *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*. Frankfurt am Main 2009.
- Barthes, Roland: *Die strukturalistische Tätigkeit*. In: Kursbuch. 5. Mai 1966.
- Barthes, Roland: *Sade, Fourier, Loyola*. Frankfurt am Main 1986.
- Baudrillard, Jean: *Der symbolische Tausch und der Tod*. Berlin 2011
- Baudrillard, Jean: *Agonie des Realen*. Berlin 1978.
- Behnke, Christoph: *Culture Jamming und Reklametechnik*. 2003  
[http://republicart.net/disc/artsabotage/behnke01\\_de.htm](http://republicart.net/disc/artsabotage/behnke01_de.htm)
- Belabrovaja, Marina: *Die Abschiebung*. 2007  
Siehe: <http://die-abschiebung.blogspot.ch>
- Benjamin, Walter: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (1939). Frankfurt am Main 1980.  
Siehe: [http://de.wikisource.org/wiki/Das\\_Kunstwerk\\_im\\_Zeitalter\\_seiner\\_technischen\\_Reproduzierbarkeit\\_\(Dritte\\_Fassung\)](http://de.wikisource.org/wiki/Das_Kunstwerk_im_Zeitalter_seiner_technischen_Reproduzierbarkeit_(Dritte_Fassung))
- Besand, Anja (Hg.): *Politik trifft Kunst. Zum Verhältnis von politischer und kultureller Bildung*. Bonn 2012.
- Best, Otto F.: *Expressionismus und Dadaismus. Ein Abriss in Text und Darstellung*. Stuttgart 2000.
- Bové, Paul A.: *Early Postmodernism. Foundational Essays*. Durham/London 1995.
- Bieber, Alain: *Akim & Brad Downey in Lüneburg / Update*. 2009  
Siehe: [rebelart.net/tag/akim](http://rebelart.net/tag/akim)
- Bielefelder Kunstverein: *Fluxus aus der Sammlung Andersch*. Bielefeld 1992.
- Bréton, André: *Die Manifeste des Surrealismus*. Reinbek 1986.
- Buhl, Johannes: *Autonomie der Kunst*. Norderstedt 2010.
- Butler, Judith: *Das Unbehagen der Geschlechter*. Frankfurt am Main 1991.
- Bürger, Anne und Benjamin Cantu: *Streetart – Die vergängliche Rebellion* (DVD 2010).
- Bürger, Peter: *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt am Main 1974.
- Bruguera, Tania: *Politische Kunst macht das Publikum zu Bürgern*. In: Texte zur Kunst. Heft Nr. 80 / Dezember 2010 "Politische Kunst?". Siehe: <http://www.taniabruquera.com>
- Camman, Alexander: *Künstler und Verbrecher*. In: DIE ZEIT, 17.1.2013 Nr. 04
- Clabauter (1997): *Referat über die Geschichte der lettristischen Internationale und der situationistischen Internationale*. Siehe: <http://linke-buecher.de/texte/situationisten/situhier>
- Damus, Martin: *Kunst im 20. Jahrhundert. Von der transzendierenden zur affirmativen Moderne*. Reinbek bei Hamburg 2000.
- Debord, Guy: *Die Gesellschaft des Spektakels*. Berlin 1996.

- Debord, Guy: *Rapport über die Konstruktion von Situationen und die Organisations- und Aktionsbedingungen der Internationalen Situationistischen Tendenz* (1957).  
Hamburg 1980. Siehe: <http://www.medienkunstnetz.de/quellentext/53/>
- Derrida, Jacques: *Die différance*. In: Postmoderne und Dekonstruktion. Texte französischer Philosophen der Gegenwart. Stuttgart 1990.
- Derrida, Jacques: *Die Struktur, das Zeichen und das Spiel im Diskurs der Wissenschaften vom Menschen*. In: Die Schrift und die Differenz. Frankfurt am Main 1976.
- Derrida, Jacques: *Semiologie und Grammatologie*. In: Postmoderne und Dekonstruktion. Texte französischer Philosophen der Gegenwart. Stuttgart 1990.
- Deleuze, Gilles und Félix Guattari: *Rhizom*. Berlin 1977.
- Downey, Brad: *Spontaneous Sculptures*. Berlin 2011
- Duchamp, Marcel: *The Creative Act* (1957)  
Siehe: [http://www.ubu.com/papers/duchamp\\_creative.html](http://www.ubu.com/papers/duchamp_creative.html)
- Eckel, Winfried: *Futurismus, Dadaismus, Surrealismus. Zitate zur Vorlesung*. Mainz 2011/12.  
Siehe: [http://www.avl.uni-mainz.de/Dateien/Zitate-zur-Vorlesung\\_Avantgarde.pdf](http://www.avl.uni-mainz.de/Dateien/Zitate-zur-Vorlesung_Avantgarde.pdf)
- Festinger, Leon: *Theorie der kognitiven Dissonanz*. Bern 1978.
- Fetsch, Maxi: *Wie wird Satire verstanden? Seminararbeit zum Thema ‚Sensible Textsorten‘ am Beispiel der satirischen „Organisation zur Lösung der Ausländerfrage (OLAF)“ und Reaktionen auf deren Auftritte in der Öffentlichkeit*, Zürich 2011.
- Eleey, Peter: *Context is Half the Work*. In: Frieze, Issue 111, Nov./Dez. 2007  
Siehe: [http://www.frieze.com/issue/article/context\\_is\\_half\\_the\\_work](http://www.frieze.com/issue/article/context_is_half_the_work)
- Ford, Simon: *Die Situationistische Internationale. Eine Gebrauchsanleitung*. Hamburg 2007
- Foucault, Michel: *Sexualität und Wahrheit*, Band 1: Der Wille zum Wissen. Frankfurt am Main 1977.
- Foucault, Michel: *Sexualität und Wahrheit*, Band 2: Der Gebrauch der Lüste. Einleitung.  
Frankfurt am Main 1986. S. 9-45.
- Gaensheimer, Susanne (Hg.): *Christoph Schlingensief. Deutscher Pavillon 2011*. Köln 2011.
- Geimer, Peter: *Kunst kommt nicht von Kundenbefragung*. In Frankfurter Allgemeine, Feuilleton 18.6.2010. Siehe:  
<http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/rezensionen/sachbuch/jacques-ranciere-der-emanzipierte-zuschauer-kunst-kommt-nicht-von-kundenbefragung-1999120.html>
- Gene, Ray: *Kunst - Kritik - Politik. Über die Grenzen und Möglichkeiten anti-kapitalistischer Kunst*. In: ak - analyse & kritik (04.09.2006)  
Siehe: <http://www.linksnet.de/de/artikel/20081>
- Glaserfeld, Ernst von: *Konstruktion der Wirklichkeit und des Begriffs der Objektivität*. In: Einführung in den Konstruktivismus. München 2002.
- Grasskamp, Walter: *Feigenblätter für die Denkfaulheit der Politiker*.  
In: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 01.09.1998
- Greil Marcus: *Lipstick Traces. Von Dada bis Punk – kulturelle Avantgarden und ihre Wege aus dem 20. Jahrhundert*. Hamburg 1992
- Gropius, Walter: *Bauhaus-Manifest*. Weimar 1919.  
Siehe: [http://www.dnk.de/\\_uploads/media/186\\_1919\\_Bauhaus.pdf](http://www.dnk.de/_uploads/media/186_1919_Bauhaus.pdf)
- Groys, Boris: *Topologie der Kunst*. München 2003.
- Groys, Boris: *Über das Neue. Versuch einer Kulturökonomie*. München 1992.
- Groys, Boris: *Total Enlightenment: Conceptual Art in Moscow 1960-1990*. Frankfurt 2008.
- Foerster, Heinz von: *Entdecken oder Erfinden*. In: Einführung in den Konstruktivismus.  
München 2002.

- Hausmann, Raoul: *dada empört sich, regt sich und stirbt in berlin*. In: *Fünf verschiedene Dada Manifeste*. Stuttgart 1969
- Hejl, Peter M.: *Konstruktion der sozialen Konstruktion*.  
In: Einführung in den Konstruktivismus. München 2002.
- Herding, Klaus: *Mimesis und Innovation. Überlegungen zum Begriff des Realismus in der bildenden Kunst*. In: Klaus Oehler (Hg.): *Zeichen und Realität*, Tübingen 1984
- Herman, Pablo: *Kunst und Protest. Wechselwirkungen in unserer Gesellschaft*. Berlin 2008  
Siehe: [http://www.arttransponder.net/fileadmin/user\\_upload/bilder/R\\_evolution/MaterialPablo-thesis\\_dfnt\\_web\\_06\\_02\\_2009\\_1\\_.pdf](http://www.arttransponder.net/fileadmin/user_upload/bilder/R_evolution/MaterialPablo-thesis_dfnt_web_06_02_2009_1_.pdf)
- Higgins, Dick: *Synthesia and Intersenses: Intermedia* (1965). Siehe:  
[http://www.ubu.com/papers/higgins\\_intermedia.html](http://www.ubu.com/papers/higgins_intermedia.html)
- Hirschhorn, Thomas: *Kunst politisch machen: Was heisst das?* In: "INAESTETHIK", Nr. 1, "Politics of Art", April 2009
- Hofmann, Werner: *Die Moderne im Rückspiegel. Hauptwege der Kunstgeschichte*. München 1998
- Holm, Kerstin: *Das Kunstkollektiv Woina. Wahre Kunst beutet Krieg*. In: Frankfurter Allgemeine Feuilleton 19.1.2012. Siehe: <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/das-kunstkollektiv-woina-wahre-kunst-bedeutet-krieg-11612866.html>
- Huelsenbeck, Richard: *Dada. Eine literarische Dokumentation*. Reinbek bei Hamburg 1984.
- Jappe, Elisabeth: *Der Helix-Hochbau – Ereignisse zum erweiterten Kunstbegriff*. Essen 1995
- Jappe, George: *Skulptur Projekte in Münster 1987: Rundgang, Guide*. Münster 1987.
- Jessen, Jens: *Künstler Pierre Huyghe. Wau!* In: ZEITmagazin, 6.6.2012 Nr. 24.  
Siehe: <http://www.zeit.de/2012/24/Documenta-Huyghe>
- Kaprow, Allan: *Art which can't be Art* (1986).  
Siehe: [http://www.ubu.com/papers/kaprow\\_art-which-cant.html](http://www.ubu.com/papers/kaprow_art-which-cant.html)
- Kaprow, Allan: *How To Make A Happening* (1968).  
Siehe: <http://www.ubu.com/sound/kaprow.html>
- Kaprow, Allan: *An Interview with Allan Kaprow. By John Held jr.* (XXXXXX???)  
Siehe: [http://www.ubu.com/papers/kaprow\\_held\\_interview.html](http://www.ubu.com/papers/kaprow_held_interview.html)
- Kaprow, Allen: *Assemblage, Environments and Happenings*. New York, 1966.
- Kant, Immanuel: *Kritik der Urteilskraft*. Stuttgart 1976.
- Kireev, Oleg: *Russian Flash Mob*. 2004. Siehe: <http://eipcp.net/transversal/1202/kireev/en>
- Klein, Yves: *The Chelsea Hotel Manifesto*. New York 1961  
Siehe: [http://www.yveskleinarchives.org/documents/chelsea\\_us.html](http://www.yveskleinarchives.org/documents/chelsea_us.html)
- Klanten, Robert: *Urban Interventions: Personal Projects in Public Places*. Berlin 2010.
- Klayman, Alison: *Ai Weiwei: Never sorry*. (Dokumentarfilm 2012)
- Kunsthalle Wien: *Die Wiener Gruppe*. Wien 1998.
- Lasn, Kalle: *Culture Jamming. Das Manifest der Anti-Werbung*. Freiburg 2006.
- Lebel, Jean-Jacques: *Poésie directe. des happenings à polyphonix*. Paris 1994.
- Ligner, Michael: *Krise, Kritik und Transformation des Autonomiekonzepts moderner Kunst*. Hamburg 2003.  
Siehe: [http://ask23.hfbk-hamburg.de/draft/archiv/ml\\_publicationen/ml\\_kt\\_h-a99.html](http://ask23.hfbk-hamburg.de/draft/archiv/ml_publicationen/ml_kt_h-a99.html)
- Lilienthal, Matthias und Claus Philipp: *Schlingensiefs Ausländer raus. Bitte liebt Österreich*. Frankfurt am Main 2000.
- Lippmann, Walter: *Die öffentliche Meinung*. München 1964.



- Luhmann, Niklas: *Das Medium der Kunst*. In: *Schriften zu Kunst und Literatur*. Frankfurt am Main 2008.
- Liotard, Jean-François: *Beantwortung der Frage: Was ist postmodern?* In: *Postmoderne und Dekonstruktion. Texte französischer Philosophen der Gegenwart*. Stuttgart 1990.
- Liotard, Jean-François: *Randbemerkungen zu den Erzählungen*. In: *Postmoderne und Dekonstruktion. Texte französischer Philosophen der Gegenwart*. Stuttgart 1990.
- Meyer, Raimund: *Dada global*. Zürich 1994
- Marchart, Oliver: *Gibt es den Neoismus?* In: *Neoismus. Avantgarde und Selbsthistorisierung*. Klagenfurt/Wien 1997.
- Marcuse, Herbert: *Über den affirmativen Charakter der Kultur*. In: *Kultur und Gesellschaft 1*. Frankfurt am Main 1999.
- Marinetti, Filippo Tommaso: *Gründung und Manifest des Futurismus* (1909). In: *Umbro Apollonio (Hg.): Der Futurismus. Manifeste und Dokumente einer künstlerischen Revolution, 1909-1918*. Köln 1972. S. 30-36.
- Marinetti, Filippo Tommaso: *Al di là del Comunismo*. 1920.  
Siehe: [http://italpag.altervista.org/5\\_futurismo/futurismo16.htm](http://italpag.altervista.org/5_futurismo/futurismo16.htm)
- Martinon, Jean-Paul: *Strategien der Unsichtbaren Zahlreichen*. London 2005.  
Siehe: <http://eipcp.net/transversal/1202/martinon/de>
- Marx, Karl: *Zur Kritik der politischen Ökonomie*. In: *Karl Marx/Friedrich Engels - Werke*, Berlin, 1971. Band 13.  
Siehe: [http://www.mlwerke.de/me/me13/me13\\_007.htm](http://www.mlwerke.de/me/me13/me13_007.htm)
- Mattarese, Francesco: *Greenberg und Tronti. Wirklich ausserhalb sein?* In: *documenta* (13), 100 Notizen - 100 Gedanken
- Mattarese, Francesco: *Telegrama di rifiuto*. 1978.  
Siehe: <http://www.centroriformastato.org/crs2/spip.php?article285>
- Meier, Dieter: *Works 1969 - 2011 and the Yello Years*. Hamburg 2011.
- Milevska, Suzana: *Die inszenierte (Un)Sichtbarkeit*.  
Siehe: [http://www.republicart.net/disc/artsabotage/milevska01\\_de.htm](http://www.republicart.net/disc/artsabotage/milevska01_de.htm)
- Milevska, Suzana: *Partizipatorische Kunst. Überlegungen zum Paradigmenwechsel vom Objekt zum Subjekt*. Siehe: [http://www.springerin.at/dyn/heft\\_text.php?textid=1761&lang=de](http://www.springerin.at/dyn/heft_text.php?textid=1761&lang=de)
- Nietzsche, Friedrich: *Zur Genealogie der Moral*. Stuttgart 1988
- Nietzsche, Friedrich: *Jenseits von Gut und Böse*. Stuttgart 1988
- Nietzsche, Friedrich: *Der Wille zur Macht*. Stuttgart 1996
- Poet, Paul: *Ausländer raus – Schlingensiefs Container* (Dokumentarfilm). Österreich 2001.  
Siehe: <http://www.realfictionfilme.de/filme/auslaender-raus/index.php>
- Rancière, Jacques: *Der emanzipierte Zuschauer*. Wien 2009.
- Rancière, Jacques: *Ist Kunst widerständig?*, Berlin 2008
- Rancière, Jacques: *Das Unbehagen in der Ästhetik*, Wien 2007
- Rancière, Jacques: *Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien*. Berlin, 2006.
- Raunig, Gerald: *Inverse Türme. Strategien zur Wiederaneignung des urbanen Raumes*. 2003.  
Siehe: <http://eipcp.net/transversal/1202/raunig/de>
- Rauterberg, Hanno: *Aktionisten der Nächstenliebe*. In: *Die ZEIT* 29.04.2004 Nr.19  
Siehe: [http://www.zeit.de/2004/19/Aktionism\\_in\\_Kunst](http://www.zeit.de/2004/19/Aktionism_in_Kunst)
- Rauterberg, Hanno: *Was soll uns diese Kunst?* In: *Die ZEIT Online* 2002.  
Siehe: [http://www.zeit.de/2002/24/200224\\_kunstfrage\\_xml](http://www.zeit.de/2002/24/200224_kunstfrage_xml)

- Rauterberg, Hanno: *Infobörse der Bewegten*. In: Die ZEIT Online 2002.  
 Siehe: [http://www.zeit.de/2002/25/200225\\_documenta\\_xml](http://www.zeit.de/2002/25/200225_documenta_xml)
- Reimann, Aribert: *Dieter Kunzelmann: Avantgardist, Protestler, Radikaler*.  
 Göttingen 2009.
- Richter, Klaus: *Kunst der Moderne vom Impressionismus bis heute*. München 2000.
- Richter, Steffen: *Gesucht wird Das trojanische Pferd. Das Luther-Blisset-Projekt oder Wie vier junge Leute Italien mit einem Roman narreten*. In: Die Welt 11.01.2003.  
 Siehe: <http://www.welt.de/print-welt/article332821/Gesucht-wird-Das-trojanische-Pferd.html>
- Riha, Karl und Wende-Hohenberger, Waltraud: *Dada Zürich. Texte, Manifeste, Dokumente*. Stuttgart 1992.
- Rollig, Stella: *Zwischen Agitation und Animation. Aktivismus und Partizipation in der Kunst des 20. Jahrhunderts*. In: Dürfen die das? Kunst als sozialer Raum, Wien 2002. S. 128.
- Schlingensief, Christoph: *Bitte liebt Österreich – Erste österreichische Koalitionswoche*.  
 Wien 2000. Siehe: <http://www.schlingensief.com/projekt.php?id=t033>
- Schlingensief, Christoph: *Mein Filz, mein Fett, mein Hase – 48 Stunden Überleben für Deutschland*. Kassel 1997. Siehe: <http://www.schlingensief.com/projekt.php?id=t011>
- Schlingensief, Christoph: *Chance 2000 - Partei der letzten Chance* (1998)  
 Siehe: <http://www.schlingensief.com/projekt.php?id=t014>
- Schmidt, Volker: *50 Jahre Fluxus. Kaputt gemacht, kaputt gelacht*. In: Die ZEIT Online 12.9.2012. Siehe: <http://www.zeit.de/kultur/kunst/2012-09/fluxus-50-jahre>
- Schwerfel, Heinz Peter: *Kunstskandale*. Köln 2000.
- Slater, Howard: *The Art of Gove. The Artist placement group 1966-1989*. In: Variant Vol. 2, Nr. 11, 2000. Siehe: [http://www.variant.org.uk/pdfs/issue11/Howard\\_Slater.pdf](http://www.variant.org.uk/pdfs/issue11/Howard_Slater.pdf)
- Stahl, Antje: *Künstler als Küche verderben den Brei*. In: Frankfurter Allgemeine. Feuilleton vom 9.5.2011. Siehe: <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/kunst/frankreichs-kunststreit-kuenstler-als- koeche-verderben-den-brei-1641936.html>
- Stanislawski, Ryszard und Brockhaus, Christoph: *Europa, Europa. Das Jahrhundert der Avantgarde in Mittel- und Osteuropa*. Bonn 1994.
- Steiner, Juri: *Détournement. Zweckentfremdung*, In: archplus 183 2007  
 Siehe: [www.archplus.net/download/artikel/2713/](http://www.archplus.net/download/artikel/2713/)
- Sterneck, Wolfgang: *Die tiefere Bedeutung: Dada, Happening und Fluxus*. In: Der Kampf um die Träume - Musik und Gesellschaft. Solothurn 1998  
 Siehe: <http://www.sterneck.net/musik/dada-fluxus/index.php>
- Theiler, Jan: *BergparteiManifest*  
 Siehe: [http://www.bundeswahlleiter.de/de/parteien/downloads/parteien/Bergpartei\\_die\\_UeberPartei.pdf](http://www.bundeswahlleiter.de/de/parteien/downloads/parteien/Bergpartei_die_UeberPartei.pdf)
- Thilo, Andrea: *Gilbert und George. Wir haben einen Traum*. In: Die ZEIT 2.6.2005, Nr. 23  
 Siehe: [http://www.zeit.de/2005/23/Traum\\_\\_2f\\_Gilbert\\_und\\_George](http://www.zeit.de/2005/23/Traum__2f_Gilbert_und_George)
- Von Bauszern, Charlotte: *Meine Abenteuer mit Brad Downey*. 2012  
 Siehe: [culturmag.de/litmag/brad-downey-about-street-art/49392](http://culturmag.de/litmag/brad-downey-about-street-art/49392)
- Vostell, Wolf: *Leben ist Kunst. Kunst ist Leben*. In: Wolf Vostell, Joseph Beuys, Nam June Paik, Charlotte Moorman, 1966.  
 Siehe: <http://www.youtube.com/watch?v=yVYd1Z1Ckmg>
- Vostell, Wolf: *In Ulm, um Ulm und um Ulm herum*. In: Becher, Jürgen und Vostell, Wolf (Hg.) : *Happenings, Fluxus, Pop Art*, Reinbeck 1965.

- Watzlawick, Paul: *Wirklichkeitsanpassung oder angepasste 'Wirklichkeit'*.  
In: Einführung in den Konstruktivismus. München 2002.  
[http://ask23.hfbk-hamburg.de/draft/archiv/ml\\_publicationen/ml\\_kt\\_h-a99.html](http://ask23.hfbk-hamburg.de/draft/archiv/ml_publicationen/ml_kt_h-a99.html)
- Wagner, Monika: *Moderne Kunst 1. Das Funkkolleg zum Verständnis der Gegenwartskunst*. Reinbek bei Hamburg 1991
- Wagner, Monika: *Moderne Kunst 2. Das Funkkolleg zum Verständnis der Gegenwartskunst*. Reinbek bei Hamburg 1991
- Wegener, Mareike: *Mark Lombardi – Kunst und Konspiration!* (Dokumentarfilm),  
Deutschland 2012.
- Weibel, Peter: *User Art\_Nutzerkunst* (2007)  
Siehe: <http://www.heise.de/tp/artikel/26/26653/1.html>
- Weiner, Lawrence: *Statements*. 1968  
Siehe: <http://radicalart.info/concept/weiner>
- Welsch, Wolfgang: *Philosophy and Art - a Ambiguous Relationship*. In: *Aesthetics and Beyond*, Changohun 2007)
- Wiensowski, Ingeborg: *Yellow-Star Dieter Meier. Der Künstler ist bewaffnet*. In: Spiegel Online vom 1.5.2010, <http://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/yello-star-dieter-meier-der-kuenstler-ist-bewaffnet-a-692312.html>
- WochenKlausur: *Kunst. Vom Objekt zur Intervention*.  
Siehe: <http://www.wochenklausur.at/kunst.php?lang=de>
- Wyss, Thomas: *Schweizer, begrüsst den "Non-President"!* In: Züritipp 23.3.2013  
Siehe: <http://www.zueritipp.ch/home/home/schweizer-begruesst-den-non-president/story/20489617/>
- Vorkoeper, Ute: *Wahrheit als Bedrohung*. In: ZEIT Online 7.7.2006  
Siehe: [http://www.zeit.de/feuilleton/kunst\\_naechste\\_generation/marken\\_4](http://www.zeit.de/feuilleton/kunst_naechste_generation/marken_4)
- Voina: *Ziele und Zielsetzungen der Gruppe Voina im Zeitraum 2008-2010*  
<http://de.free-voina.org/about>
- Zeller, Christoph: *Ästhetik des Authentischen. Literatur und Kunst um 1970*. Berlin 2010

# LINKS

## Links

Ai Weiwei

<http://aiweiwei.com>

Artist Placement Group (Barbara Steveni, John Latham u.a.)

<http://we-make-money-not-art.com/archives/2012/10/the-individual-and-the-organism.php>

Autonome a.f.r.i.k.a.-gruppe, Luther Blisset, Sonja Brünzels

[www.republicart.net](http://www.republicart.net)

<http://kommunikationsguerilla.twoday.net> (Kommunikationsguerilla)

Althamer, Pawel

<http://www.skulptur-projekte.de/kuenstler/althamer> (*Scieska / Pfad*)

Alÿs, Francis

<http://www.francisalys.com/>

<http://www.youtube.com/watch?v=ZedESyQEnMA> (*Something making something leads to nothing*)

Art & Language (Michael Baldwin, Terry Atkinson, Mel Ramsden u.a.)

[http://rwm.macba.cat/en/sonia/art\\_and\\_language/capsula](http://rwm.macba.cat/en/sonia/art_and_language/capsula)

Asher, Michael

<http://www.skulptur-projekte.de/kuenstler/asher> (*Caravan*)

Bartana, Yael

<http://www.youtube.com/watch?v=6KyXSqH8hac>

<http://www.youtube.com/watch?v=EMG-Vk39m8M> (*and Europe will be stunned*)

Belobrovaja, Marina

[www.marinabelobrovaja.ch](http://www.marinabelobrovaja.ch)

[www.multikultitours.ch](http://www.multikultitours.ch)

[www.kunstwette.ch](http://www.kunstwette.ch)

<http://die-abschiebung.blogspot.ch/>

<http://www.zueritipp.ch/home/home/die-posse-um-die-wette/story/28142834/>

<http://www.youtube.com/watch?v=knLvrxm3iL4> (Öffentliche Abschiebung)

<http://www.youtube.com/watch?v=ZrsC1xQF7k4> (Multikulti-Tours)

Balkin, Amy

<http://tomorrowmorning.net>

<http://www.publicsmog.org>

Banksy

<http://www.banksy.co.uk>

<http://www.ubu.com/film/banksy.html> (*The Punking of Paris Hilton 2006*)

<http://www.youtube.com/watch?v=DIiOgj3uc0w> (*Exit through the gift shop*, Film)

Bblackboxx

<http://www.bblackboxx.ch>

Baumann, Winfried

<http://www.instant-housing.de>

<http://www.youtube.com/watch?v=qMMVJioLgKc&feature=youtu.be&t=3m14s>

Beuys, Joseph

<http://www.youtube.com/watch?v=gdgPdgGHRzo> (Kunst & Politik)  
[http://www.ubu.com/film/beuys\\_sonne.html](http://www.ubu.com/film/beuys_sonne.html) (Sonne Statt Reagan, 1982)  
<http://www.youtube.com/watch?v=83sn6LGLRZk> (Beuys über Beuys)  
<http://www.youtube.com/watch?v=iGWA2iGTUyg> (Interview 1980)

Bijl, Guillaume

<http://www.guillaumbijl.be/>  
<http://www.youtube.com/watch?v=L7fqQsZIpas>

Bismarck, Julius von

<http://www.juliusvonbismarck.com>  
<http://www.youtube.com/watch?v=Wx-XYw3OZq4>  
<http://www.juliusvonbismarck.com/bank/index.php?/projects/fulgurator-idee> (*Fulgurator*)

Bitnik, !Mediengruppe

<http://bitnik.org>

Blisset, Luther

[www.lutherblissett.net](http://www.lutherblissett.net)  
[www.wumingfoundation.com](http://www.wumingfoundation.com)

Büchel, Christoph

[http://www.art-magazin.de/kunst/26875/christoph\\_buechel\\_secession\\_wien](http://www.art-magazin.de/kunst/26875/christoph_buechel_secession_wien)

Bunting, Heath

[www.irational.org](http://www.irational.org)

Broodthaers, Marcel

<http://www.broodthaersmp.be/artists.asp>

Bruguera, Tania

<http://www.taniabruquera.com>

Buren, Daniel

<http://www.danielburen.com>

Büro für ungewöhnliche Massnahmen (Künstlergruppe)

<http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-13528163.html>  
[http://de.wikipedia.org/wiki/B%C3%BCro\\_f%C3%BCr\\_ungew%C3%B6hnliche\\_Ma%C3%9Fnahmen](http://de.wikipedia.org/wiki/B%C3%BCro_f%C3%BCr_ungew%C3%B6hnliche_Ma%C3%9Fnahmen)

Cardiff, Janet

<http://www.cardiffmiller.com/>

Cattelan, Maurizio

<http://mauriziocattelan.altervista.org>

Com&Com

<http://www.com-com.ch> (*Gugusdada*)

Creed, Martin

<http://www.martincreed.com>

Culture Jamming / Adbusting / Urban Interventions

<http://rebelart.net>  
<https://www.adbusters.org>  
<http://www.culture-jamming.de>  
<http://www.guerilla.com>  
<http://www.zhdk.ch/index.php?id=42289> (Ästhetik@Subversion Vortragsreihe)

Divo, Mark und Künstlergruppe Krösus  
<http://dadata.ch>  
<http://www.divoinstitute.org>

Downey, Brad  
[www.braddowney.com](http://www.braddowney.com)

Elfasson, Ólafur  
<http://www.youtube.com/watch?v=7IP6X8gxZEO> (*The New York Waterfalls* 2008)

Deller, Jeremy  
<http://www.jeremydeller.org>

Fast, Omer  
[http://www.ubu.com/film/fast\\_list.html](http://www.ubu.com/film/fast_list.html) (*Spielberg's List* 2003)  
<http://www.dradio.de/dkultur/sendungen/fazit/879530> (*Videothek*)

Fraser, Andrea  
<http://www.monopol-magazin.de/artikel/2010488/andrea-fraser-prostitution.html>  
(*Untitled* 2003 / *Sex mit Kunstsammler*)  
[http://www.ubu.com/film/fraser\\_welcome.html](http://www.ubu.com/film/fraser_welcome.html) (*Official Welcome* 2003)  
[http://www.ubu.com/film/fraser\\_frank.html](http://www.ubu.com/film/fraser_frank.html) (*Little Frank and His Carp* 2001)

Gander, Ryan  
<http://www.youtube.com/watch?v=pMaxxE24e9g> (*Wind*)

Gillick, Liam  
<http://www.liamgillick.info>

Haacke, Hans  
<http://www.zeit.de/2006/47/Hans-Haacke> (Interview)  
<http://www.medienkunstnetz.de/werke/shapolsky>

Heusser, Andreas  
[www.andreasheusser.com](http://www.andreasheusser.com)  
[www.volksbefreiung.ch](http://www.volksbefreiung.ch)  
[www.kriegsentwicklungshilfe.ch](http://www.kriegsentwicklungshilfe.ch)  
<http://www.youtube.com/watch?v=wvpuCKiDQog> (*OLAF*)  
<http://www.youtube.com/watch?v=4Nj1E-brUv0> (*OLAF*)  
<http://www.youtube.com/watch?v=HhbbN-VS5r0> (*OLAF*)  
<http://www.youtube.com/watch?v=1xWwpT2KVdw> (*OLAF*)  
[http://www.youtube.com/watch?v=ii\\_XaYNfA1g](http://www.youtube.com/watch?v=ii_XaYNfA1g) (*OLAF*)  
<http://www.youtube.com/watch?v=W9Z3uQyvE7w> (*CHASOS*)  
<http://www.youtube.com/watch?v=46pcE8f34dQ> (Kriegsentwicklungshilfe)  
<http://www.youtube.com/watch?v=Z3zUp87Q8ZY> (Kriegsentwicklungshilfe)  
[www.wortundwirkung.ch](http://www.wortundwirkung.ch)

Hill, Christine  
<http://www.volksboutique.org>

Hirschhorn, Thomas  
<http://www.youtube.com/watch?v=med9DR2eNYE> (Aubervilliers Banlieu)  
[http://archives.leslaboratoires.org/content/view/144/lang\\_fr](http://archives.leslaboratoires.org/content/view/144/lang_fr)  
<http://www.srf.ch/player/tv/kulturplatz/video/kunstskandal---die-umstrittene-ausstellung-von-thomas-hirschhorn-in-paris?id=b1e7c74e-3187-4562-a0c5-ab7e0aa34240>  
(*Swiss Swiss Democracy*)  
[http://www.ubu.com/film/hirschhorn\\_integrated.html](http://www.ubu.com/film/hirschhorn_integrated.html)

Hirst, Damien  
<http://www.damienhirst.com>

Hohenbüchler, Christine und Irene  
[http://archiv.schauinsblau.de/christineundirenehohenbuechler/bild\\_ton/sozial-integrative-projekte](http://archiv.schauinsblau.de/christineundirenehohenbuechler/bild_ton/sozial-integrative-projekte)

Höller, Carsten  
<http://www.youtube.com/watch?v=jgUGw6RSb2Q> (Revolving Hotel Room)

Huit Facettes (Senegalesisches Künstlerkollektiv)  
<http://groundworks.collinsandgoto.com/statements/HuitFacettes.pdf>

Huyghe, Pierre  
<http://www.zeit.de/2012/24/Documenta-Huyghe>

Ingold, Res  
<http://www.ingoldairlines.com>  
<http://www.medienkunstnetz.de/werke/ingold-airlines>

Jelinek, Robert  
[www.sabotage.at](http://www.sabotage.at) (*State of Sabotage*, 2003-2013)  
<http://www.youtube.com/watch?v=zKkVc1wu5VY>

Kantor, Istvan alias "Monty Cantsin"  
<http://www.istvankantor.com>  
<http://neoist.org>

Kanwar, Amar  
<http://amarkanwar.com/>

Keller, San  
<http://www.museumsankeller.ch>

Kentridge, William  
<http://www.youtube.com/watch?v=dOe2-c5Sdag>

Klein, Yves  
<http://www.yveskleinarchives.org>  
[http://www.ubu.com/historical/klein/klein\\_selected.pdf](http://www.ubu.com/historical/klein/klein_selected.pdf)  
<http://www.youtube.com/watch?v=x0mYZbYdIpU>

Lettrismus  
[http://www.lelettrisme.com/pages/01\\_accueil.php](http://www.lelettrisme.com/pages/01_accueil.php)  
<http://www.rolandsabatier.com/0/isou.html>  
<http://www.thing.net/~grist/l&d/lettrist/lettrist.htm>  
[http://en.wikipedia.org/wiki/Notre-Dame\\_Affair](http://en.wikipedia.org/wiki/Notre-Dame_Affair)

Lombardi, Mark  
<http://www.youtube.com/watch?v=L3dVJj-nElg>

Long, Richard  
<http://www.richardlong.org>

Lobnig, Hubert und Iris Andraschek  
<http://www.hubertlobnig.com>

McCarthy, Anna  
<http://www.annamccarthy.de>

Meier, Dieter  
<http://www.dietermeier.com>



Motti, Gianni

<http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-39916283.html>

<http://www.weltwoche.ch/ausgaben/2005-23/artikel-2005-23-politik-aus-dem.html>

<http://www.tagesanzeiger.ch/kultur/kunst/Allahu-akbar-MinarettKunst-bewegt-die-Schweiz/story/12568996>

Orange Alternative (Pomarańczowa Alternatywa, Waldemar Frydrych)

<http://www.orangealternativemuseum.pl>

<http://www.nzz.ch/aktuell/startseite/articleDDX4L-1.192099>

Park Fiction (Christoph Schäfer, Cathy Skene)

<http://www.parkfiction.org/>

Peterman, Dan

<http://www.danpeterman.com/p/about.html>

Radermacher, Norbert

<http://www.norbertradermacher.de>

Rau, Milo

[http://www.nzz.ch/aktuell/feuilleton/buehne\\_konzert/gesellschaft-vor-gericht-1.18039020](http://www.nzz.ch/aktuell/feuilleton/buehne_konzert/gesellschaft-vor-gericht-1.18039020)

Regli, Peter

<http://www.realityhacking.com/projects.php>

Roos, Roland

<http://www.rolandroos.net>

Rosenbach, Ulrike

<http://www.ulrike-rosenbach.de>

Rtmark, Netzkunst-Kollektiv

<http://www.rtmark.com>

Schlingensief, Christoph

[www.schlingensief.com](http://www.schlingensief.com)

<http://www.youtube.com/watch?v=zkXpB9CQKds> (Bitte liebt Österreich)

<http://www.operndorf-afrika.com/de/startseite.html> (Operndorf Afrika)

<http://www.youtube.com/watch?v=H8VFL3NRX3I>

Seghal, Tino

<http://www.zeit.de/2012/31/Kuenstler-Tino-Sehgal>

<http://www.taz.de/1/archiv/?id=archivseite&dig=2005/06/06/a0209>

Sierra, Santiago

<http://www.youtube.com/watch?v=BEjjKdifY6c> (TV-Portrait)

[http://www.santiago-sierra.com/index\\_1024.php](http://www.santiago-sierra.com/index_1024.php)

Situationistische Internationale

<http://www.si-revue.de>

Smithson, Robert

<http://www.robertsmithson.com>

Staeck, Klaus

<http://www.klaus-staeck.de>

Steinbrener, Christoph und Rainer Dempf

<http://www.steinbrener-dempf.com>

Theiler, Jan (alias Pastor Leumund)

[http://www.bergpartei.de/tiki-browse\\_gallery.php?galleryId=2](http://www.bergpartei.de/tiki-browse_gallery.php?galleryId=2) (Bergpartei)  
<http://www.youtube.com/watch?v=b2bpSbJbRXg> (Wahlwerbespot der Bergpartei)  
<http://www.youtube.com/watch?v=2iFW705keuI&feature=related>  
<http://www.uepd.de>

Tiravanija, Rirkrit

[http://www.moma.org/explore/inside\\_out/2012/02/03/rirkrit-tiravanija-cooking-up-an-art-experience](http://www.moma.org/explore/inside_out/2012/02/03/rirkrit-tiravanija-cooking-up-an-art-experience)

Voina Collective

<http://de.free-voina.org/>  
[https://www.youtube.com/watch?v=MYajNxa\\_UrU](https://www.youtube.com/watch?v=MYajNxa_UrU) (Phallus on Foundry Brigde)  
<https://www.youtube.com/watch?v=UpNh18BLVP0> (Kiss Garbage)  
<https://www.youtube.com/watch?v=mg4hhAxtFKg>  
<http://theendofbeing.com/2010/07/30/voina-vaginal-liberation-of-food>  
<http://www.youtube.com/watch?v=rC--jXP4nm8>  
<http://www.youtube.com/watch?v=Q8Yw8LmH7fA>  
<http://www.youtube.com/watch?v=Diih64NqtmQ>  
<http://digitalresist.blogspot.ch/2013/03/woina-2.html>

Vostell, Wolf, Claes Oldenburg, Allan Kaprow u.a. (Fluxus / Happening)

<http://www.youtube.com/watch?v=jy1pXPCRM3A>  
<http://www.youtube.com/watch?v=8UQFU-Nswro&list=PLBB6BBB322A5EE238>  
<http://www.youtube.com/watch?v=XVYxBjFwfHg>  
<http://www.youtube.com/watch?v=8dUIkJ1EsdE>  
[http://www.ubu.com/film/oldenburg\\_fotodeath.html](http://www.ubu.com/film/oldenburg_fotodeath.html)  
<http://www.youtube.com/watch?NR=1&feature=fvwp&v=Zfe2qhI5Ix4>  
[http://www.ubu.com/sound/fluxus\\_box.html](http://www.ubu.com/sound/fluxus_box.html) (*Fluxus Anthologie*)

Wallraff, Günter

<http://www.guenter-wallraff.com/>  
<http://www.youtube.com/watch?v=E3QXqjd9cRc> (Schwarz auf Weiss)  
<http://www.youtube.com/watch?v=ZfFPXqH00Kw> (Ganz unten)

Wiener Aktionisten

[http://www.ubu.com/film/vienna\\_actionists.html](http://www.ubu.com/film/vienna_actionists.html)  
[http://www.ubu.com/film/nitsch\\_six.html](http://www.ubu.com/film/nitsch_six.html) (Hermann Nitsch)  
<http://www.youtube.com/watch?v=8kiAG1M67Io> (Günter Brus)  
[http://www.ubu.com/film/muehl\\_satisfaction.html](http://www.ubu.com/film/muehl_satisfaction.html) (Muehl, Schwarzkogler, Brus)

WochenKlausur (Künstlergruppe)

<http://www.wochenklausur.at>

The Yes Men

<http://theyesmen.org>  
[www.youtube.com/watch?v=LiWlvBro9eI](http://www.youtube.com/watch?v=LiWlvBro9eI) (Bhopal Hoax)  
<http://www.youtube.com/watch?v=OazUh0Ym8rc> ("The Yes Men fix the world", Film)  
<http://www.nytimes-se.com> (Falsche Webseite der New York Times)  
<http://www.spiegel.de/media/0,4906,19346,00.pdf> (Gefälschte Ausgabe)

Yomango

<http://yomango.net>  
<http://de.indymedia.org/2004/05/83503.shtml>



ANDREAS HEUSSER 2013  
[www.andreasheusser.com](http://www.andreasheusser.com)