

Themenschwerpunkt: Kunst und soziale Bewegungen

Ricarda Drüeke*, Simon Teune

Konkurrierende Kunstbegriffe. Zur Ordnung der Beziehung von Kunst und sozialen Bewegungen

<https://doi.org/10.1515/fjsb-2024-0031>

Zusammenfassung: Der Beitrag stellt zwei Perspektiven auf Kunst und soziale Bewegungen nebeneinander, die auf einen engen und einen weiten Kunstbegriff zurückgehen. Die Kunstbegriffe werden als Heuristiken verstanden, die jeweils unterschiedliche Aspekte in der komplexen Beziehung beider Felder herausstellen. Während ein enger Kunstbegriff mit der Vorstellung eines autonomen gesellschaftlichen Subsystems Kunstinstitutionen, die Figur der Künstler*in und das Werk in den Mittelpunkt stellt, eröffnet ein weiter Kunstbegriff, der von der Durchdringung von Kunst und Alltag ausgeht, die Schärfung des Blicks für Räume und Öffentlichkeiten, für kollektive Prozesse und für künstlerische Praktiken.

Abstract: The contribution contrasts two perspectives on art and social movements that go back to a narrow and a broad understanding of art. These two conceptions of art are understood as heuristics that put the focus on different aspects of the complex relationship between art and social movements. Going back to the concept of an autonomous social system, the narrow understanding of art brings art institutions, the individual artists, and works of art to the fore. A broad understanding of art that emphasizes the ubiquity of aesthetic practice in the everyday, by contrast, shifts the focus to public spaces, collective processes, and artistic practices.

1 Einführung: Was ist Kunst?

Macht man Kunst und soziale Bewegungen und deren Beziehungen zum Thema, hat man es mit zwei Phänomenen zu tun, die nicht ohne Weiteres über eine Defi-

***Kontakt: Dr. Ricarda Drüeke**, Fachbereich Kommunikationswissenschaft, Universität Salzburg, Rudolfskai 42, 5020 Salzburg, Österreich, E-Mail: ricarda.drueeke@plus.ac.at.
<https://orcid.org/0000-0003-3600-4874>

Dr. Simon Teune, Freie Universität Berlin, SFB Intervenierende Künste, Grunewaldstraße 34, 12165 Berlin, E-Mail: simon.teune@fu-berlin.de. <https://orcid.org/0000-0003-1442-4747>

nition scharfkantig zu trennen sind. Das gilt für Kunst und Bewegungen als solche wie auch für die Abgrenzung beider Bereiche. Was ist eine soziale Bewegung? Was ist Kunst? Und wo verläuft die Grenze zwischen politischer Kunst und künstlerischem Aktivismus? Je nachdem, wie man die Felder Kunst und soziale Bewegungen fasst, weitet oder verengt sich der Fokus. Dieser Beitrag zielt darauf ab, die definitorischen Unschärfen aufzuklären, indem zwei unterschiedliche Konzeptionen von Kunst gegenübergestellt werden. Daraus ergeben sich zwei Heuristiken: Wie stellt sich das Verhältnis von Kunst und sozialen Bewegungen dar, wenn man von einem engen Kunstbegriff ausgeht, der Kunst als eigenständiges gesellschaftliches Subsystem versteht? Und wie verändert sich der Blick, wenn man mit einem weiten Kunstbegriff Ästhetiken des Alltags mit einbezieht?

Die Vorstellung, was Kunst ist, geht zurück auf spezifische, historisch und geographisch kontingente Diskurse, körperlich-material vermittelte Praktiken und gesellschaftliche Institutionen. Dabei existieren mehrere konkurrierende Deutungen von Kunst nebeneinander; durch gesellschaftliche Machtverhältnisse, Ressourcen und Deutungsmacht entstehen temporäre Hegemonien im Diskurs, Verschiebungen und Umdeutungen. Unterschiedliche Konzeptionen bestehen nebeneinander fort und prägen die Debatten und die Praxis der Beteiligten. Die Entwicklung verschiedener Kunstvorstellungen kann entlang der Debatten über Ästhetik aufgezeigt werden, in denen Andreas Reckwitz (2015) zwei zentrale Stränge ausgemacht hat. Auf der einen Seite beschreibt er die Befassung mit Ästhetik als etwas Marginalem, das der rationalen und differenzierten Welt äußerlich ist, kurz gesagt eine Ästhetik des Kunstwerks. Auf der anderen Seite verortet er die Debatte über die Ubiquität des Ästhetischen, einer entgrenzten Ästhetisierung. An diese Unterscheidung lässt sich auch mit Blick auf einen engen und weiten Kunstbegriff anschließen.

Ein enger Kunstbegriff ist das Produkt gesellschaftlicher Differenzierungsprozesse (und Diskurse der Differenzierung), mit denen eine hegemoniale bürgerliche Vorstellung einer Hochkultur als eigensinnige Sphäre einhergeht. Künstlerische Praxis ist hier genialen Künstlerfiguren vorbehalten, die durch sie hervorgebrachte Kunst im Sinne einer *art pour l'art* ist anderen gesellschaftlichen Einflüssen enthoben (siehe auch Marchart in diesem Heft). Dieses modernistische Kunstverständnis ist wesentlich im 19. Jahrhundert entstanden. Mit den zu dieser Zeit entworfenen Kunstinstitutionen – paradigmatisch den Museen – wurde diesem Kunstverständnis und diesen idealisierten Künstlerfiguren eine Bühne bereitet. In den Institutionen wurden die Kunstwerke dem Gebrauchszusammenhang entrissen, in dem sie in der vorbürgerlichen Zeit entstanden sind. Sie wurden in eigens gebauten Häusern ausgestellt und auratisiert. Lutz Hieber (2013: 61) hat diese Vorstellung von Kunst als „Ideologie der Beaux-Arts“ beschrieben, die in Deutschland eine besonders enge Auslegung erfuhr. Design und Fotografie z. B. wurden hier erst spät als Kunst anerkannt und in separaten Museen ausgestellt. Das historische Erbe der klassischen Avantgarde,

die Verweigerung gegenüber einer musealisierenden Moderne und die emphatische Zusammenführung von Kunst und Leben wie im Dadaismus, wurde vom Nationalsozialismus ausgelöscht und auch nach dem Zweiten Weltkrieg nicht mehr zur Geltung gebracht, sondern im Sinne des engen Kunstverständnisses verkürzt und eingehegt.

Pierre Bourdieu hat in seiner Forschung dieses Verständnis der gesellschaftlichen Rolle von Kunst seziert. Er hat sowohl die Dimension der sozialen Ungleichheit durch Distinktion beleuchtet (Bourdieu 1982; Bourdieu et al. 2008), wie auch die Ausbildung eigener Handlungslogiken und Selbstverständnisse in einem sich von anderen gesellschaftlichen Bereichen autonom wöhnenden Kunstfeld (Bourdieu 1999). Analog zu anderen sozialen Feldern identifiziert Bourdieu in der Kunst feldspezifische Logiken und Spielregeln. Diese zu kennen und zu beherrschen, ist Voraussetzung, um im Feld Anerkennung zu bekommen. Das Feld hat eigene Gratifikationssysteme, die über den Status als Künstler*in, Kritiker*in oder Kurator*in bestimmen. Wer als Künstler*in gilt und welcher Platz ihr oder ihm gebührt, wird über Preise und andere Formen institutioneller Würdigung, Kritiken und den Marktwert der Kunstwerke festgelegt. Die Institutionen im Feld bestimmen das Bild der Kunst mit, sie sind Orte, an denen dieses Bild und das Verhältnis zur Kunst eingeübt und verfestigt wird. Bourdieu benennt auch die Vorstellung einer genialen Künstlerfigur und die Autonomie der Kunst als feldspezifische *Illusio*, einen Glauben an die Logik des Feldes, die für die Beteiligten handlungsleitend ist.

Dem eurozentristischen, bürgerlichen und an die Moderne gekoppelten engen Kunstbegriff stehen Vorstellungen von einer Verwobenheit von Kunst und Alltag entgegen. Der daraus resultierende weite Kunstbegriff lässt sich auf mehreren Achsen nachzeichnen: er spiegelt sich in der Diskussion um Hochkultur versus Populärkultur wider, er findet sich auch in der Kunst selbst, wo Künstler*innen immer wieder die Grenzen dessen, was als Kunst gelesen und anerkannt wird, überschritten haben. Anna-Lena Wenzel (2011: 45) weist in ihrer Auseinandersetzung mit diesen Grenzüberschreitungen auf die „materiellen, räumlichen, zeitlichen und personalen Entgrenzungen der Kunst“ hin. Das gilt zuerst für die klassischen Avantgarden, die den Museumsraum neu gedeutet und umgangen haben, um dann zum Teil wieder von den kritisierten Institutionen vereinnahmt zu werden. Das gilt aber auch für Design-Schulen wie das Bauhaus, deren Ziel es war, das Schöne für viele Menschen im Alltag verfügbar zu machen. Lutz Hieber (2013) hat dieses Wechselverhältnis auf die Formel „Kunst oder Nicht-Kunst“ gebracht. Die Erweiterung des Kunstbegriffs aus der Kunst heraus hat mehrere Ebenen: die Infragestellung des Kunstwerks wie etwa in Duchamps Readymades, die Auflösung der Vorstellung des Kunstwerks im Performativen, wie in den Happenings von Fluxus, die Kontrastierung des ewig Schönen mit der Vergänglichkeit, wie in der *land art*, oder die Infragestellung der Autor*innenschaft in kollektiven und partizipativen Ansätzen wie *crowdsourced art*.

Verbunden ist ein weiter Kunstbegriff auch mit den Cultural Studies, die „culture as whole way of life“ definieren und damit lebensweltliche Praktiken, Alltag und populäre Medien in den Mittelpunkt rücken. Damit werden weitere Orte mitgedacht, an denen Kunst möglich wird, weitere Formen eines künstlerischen Ausdrucks hinzugenommen. Der Kreis derer, die als Kunstproduzierende wahrgenommen werden, erweitert sich auf vielfältige Akteur*innen. Trennungen zwischen kommerzialisiert und Do It Yourself (DIY), hochkulturell und populärkulturell, affektiv und rational, Künstler*innen und Aktivist*innen werden zwar so nicht aufgehoben, aber zumindest grundlegend in Frage gestellt.

Die folgenden beiden Abschnitte behandeln aus der Perspektive eines engen bzw. eines weiten Kunstbegriffs die Verschiebungen im Kunstverständnis und in der Sicht auf das Beziehungsgeflecht von Kunst und sozialen Bewegungen. Entlang einzelner Beispiele wird verdeutlicht, dass aus der jeweils gewählten Perspektive heraus unterschiedliche künstlerische Praktiken, Protestformen und Bewegungen in den Blick kommen, und dass damit verschiedene Perspektiven darauf entstehen, wie Kunst und Bewegungen in gegenseitiger Bezugnahme gesellschaftliche Wirkung entfalten.

2 Der enge Kunstbegriff

Legt man in der Analyse des Verhältnisses von Kunst und sozialen Bewegungen einen engen Kunstbegriff an, so liegt der Fokus auf einzelnen Akteur*innen wie Künstler*innen, Kurator*innen und Mäzenat*innen, auf Institutionen im Feld der Kunst wie Kunsthochschulen, Museen und Galerien, sowie auf Stücken und Werken, die im Zusammenspiel dieser Akteur*innen und Institutionen Bedeutung erlangen.

Kunstinstitutionen im Sinne der von Bourdieu beschriebenen Feldautonomie sind Institutionen, die Kunstwerken und -performances Raum geben, die sie in Umlauf bringen und die „Regeln der Kunst“ (Bourdieu 1999) als Organisationsform abbilden. Wie stehen Institutionen zu sozialen Bewegungen in Beziehung? Sie sind Resonanzraum und Bündnispartner, zum Teil aber auch klarer Gegner. Auf der einen Seite nehmen Museen, Medien des Kunstfeldes oder Theaterhäuser Impulse aus sozialen Bewegungen auf und bearbeiten sie im Modus der Kunst. Das zeigt sich z. B. in veränderten Ausstellungskonzepten, die partizipativ sind oder den eigenen Umgang mit Exponaten reflektieren. In diesem Sinn ermöglichte das Historische Museum Frankfurt im Rahmen der Thementour „Blickwechsel – dem Rassismus auf der Spur“ eine Kommentierung einzelner Ausstellungsstücke durch Künstler*innen und Aktivist*innen als Co*Kurator*innen.¹ Andere Projekte, zum Teil mit und zum

¹ <https://www.historisches-museum-frankfurt.de/de/interventionsspur>

Teil gegen Institutionen, die koloniale Raubkunst ausstellen, bringen dekoloniale Perspektiven auf Institutionen ein und fordern die Rückgabe geraubter Objekte. Aber auch die Programmgestaltung von Kunstinstitutionen findet in Austausch und zum Teil in Zusammenarbeit mit Akteur*innen aus sozialen Bewegungen statt. Am Düsseldorfer Schauspielhaus brachte z. B. Volker Lösch im September 2020 mit Lothar Kittsteins „Volksfeind for Future“ Akteur*innen aus der Klimagerechtigkeitsbewegung auf die Bühne. Institutionen aus dem Kunstfeld haben sich immer wieder auch als Verbündete sozialer Bewegungen verstanden. Sichtbar wird das z. B. in der Unterstützung des Berliner Gorki-Theaters für migrantische Selbstorganisationen oder für Aktionen des Zentrums für politische Schönheit. Einzelne Institutionen oder Zusammenschlüsse verschiedener Institutionen verstehen sich selbst als politische Akteure und übernehmen Praktiken sozialer Bewegungen. So hat sich das Bündnis „Die Vielen“ aus Kunstinstitutionen und -initiativen in Reaktion auf den stärker werdenden Rechtsextremismus, ein beschränktes Kulturverständnis und Anfeindungen gegenüber Kulturprojekten gegründet. In regionalen Erklärungen verpflichten sich die Unterzeichnenden (insgesamt 3.615 Institutionen und Einzelpersonen) zu gegenseitiger Unterstützung und zur Solidarität mit marginalisierten Menschen, zur Bereitstellung ihrer Ressourcen für demokratischen Dialog und zur Zurückweisung von Versuchen der extremen Rechten, das Feld der Kultur für ihre Zwecke zu nutzen.² Die Vielen sind bei Demonstrationen gegen Rechtsextremismus mit eigenen Blöcken und Aktionen sichtbar geworden; zudem haben sie sich im Vorfeld von Wahlen für eine Nutzung des Wahlrechts und gegen die Wahl rechtsextremer Parteien positioniert.

Kunstinstitutionen sind immer wieder Gegenstand der Kritik, sei es aus dem Feld der Kunst oder aus sozialen Bewegungen heraus. Lutz Hieber (2007) erklärt die postmoderne Kunst aus der Kritik an den Kunstinstitutionen, die an einer strengen Vorstellung von kanonischer Kunst und dem genialen Künstlersubjekt festhalten. Avantgardeströmungen wie Dada, aber auch innovative Praktiken wie Happenings liest er als Anstrengungen, die durch Institutionen gesetzten Grenzen zu überschreiten. Viele dieser Grenzüberschreitungen sind im Austausch oder in Auseinandersetzung mit sozialen Bewegungen entstanden, die mit ihren Mitteln soziale Gewissheiten und deren institutionelle Rahmen in Frage gestellt haben.³ Diese Traditionslinie findet in der so bezeichneten Institutionskritik, in der künstlerischen Auseinandersetzungen mit den Beschränkungen von Kunstinstitutionen und ihrer Verstrickung in gesellschaftliche Machtverhältnisse ihren Ausdruck

² <https://dievielen.de/erklaerungen>

³ siehe z. B. Alexander Emanuelys (2015) Einbettung von Dada in die historischen Vorläufer der anarchistischen Pariser Bohème des späten 19. Jahrhunderts.

(Brüggmann 2020). Kritik an Institutionen des Kunstfeldes findet auf verschiedenen Ebenen statt. Sie richtet sich auf kuratorische Praktiken, wie in den Aktionen der Guerilla Girls, die die männlich dominierten Sammlungen großer Museen kritisieren. Sie richtet sich gegen die Ignoranz gegenüber kunstinhärenten Ideologien der Ungleichwertigkeit, z. B. in der Aktion „Mind the Trap“ mit der die ausschließende Einladungspraxis der Tagung „Mind the gap“ zum Thema gemacht wurde, bei der es ausgerechnet um Zugangsbeschränkungen für kulturelle Angebote gehen sollte (Sharifi 2018). Kritik an Kunstinstitutionen regt sich auch mit Blick auf die Finanzierung von Institutionen, insbesondere auf das Sponsoring durch Unternehmen. In New York führte die Fotografin Nan Goldin einen Protest im Metropolitan Museum gegen das Sponsoring der Familie Sackler an, die wegen ihres geschickten Marketings für die Opioid-Krise in den USA mitverantwortlich gemacht wird. Im Vereinigten Königreich gab es anhaltende Proteste gegen den Sponsor BP im British Museum (Serafini 2018).

Neben den Institutionen bringt ein enger Kunstbegriff die Künstler*innen in den Fokus, also Menschen, die durch die Gratifikationssysteme des Kunstfeldes, Preise, Ausstellungen, Kritiken und Verkaufszahlen, als Künstler*innen legitimiert werden. Das symbolische, soziale und ökonomische Kapital, das mit einer solchen Rolle verbunden sein kann, setzen einige Künstler*innen in, bzw. im Sinne sozialer Bewegungen ein. Die Prominenz von Künstler*innen kann eine wichtige Ressource zur Mobilisierung von Unterstützer*innen und medialer Aufmerksamkeit sein (Lahusen 1996), gleichzeitig drohen allerdings die Protestbotschaften in solchen Zusammenhängen zu verwässern, wenn Prominente und die Journalist*innen, die über sie berichten, radikalen Forderungen die Spitze nehmen (Meyer 1995). Künstler*innen werden einzeln und gemeinsam als Unterstützer*innen sozialer Bewegungen sichtbar. Sie können Ikonen des Protestes werden, die als Stellvertreter einer Bewegung wahrgenommen werden, wie etwa Victor Jara als Galionsfigur der sozialistischen Bewegung Chiles. Sie schließen sich aber auch als Künstler*innen zusammen, um in ihrer gesellschaftlichen Rolle auf Ungerechtigkeit und Missstände hinzuweisen, z. B. als Artists for Future oder Actors against War als Teil des Widerstandes gegen den zweiten Irakkrieg in den USA.

Künstler*innen setzen ihr Wissen und ihre Fähigkeiten ein, um die Botschaften sozialer Bewegungen greifbar zu machen und zu popularisieren. Ihre Werke sind von Bewegungen inspiriert und tragen deren Impulse in den Kunstraum. Ähnlich der Legitimation der Künstler*innen selbst, entsteht die Legitimation für ein Kunstwerk im Sinne eines engen Kunstbegriffs nach Gratifikationsmechanismen des Feldes: als Kunstwerk anerkannt ist, was durch den Rahmen von Kunstinstitutionen, Verkaufszahlen, Preisen und Kunstkritik dazu gemacht wird. Seit der klassischen Avantgarde wird diese Vorstellung eines Werks in Frage gestellt, z. B. im Rahmen der Konzeptkunst und der Institutionenkritik. Der Blick auf Kunstwerke

und ihre Präsentation in der Öffentlichkeit kann aber ein analytischer Zugang sein, um die Beziehung von Kunst und sozialen Bewegungen genauer zu bestimmen. Ein Beispiel wären die Fotografien von über 70 schwarzen Künstler*innen in der Ausstellung *Black Art Matters* in der Züricher Maag-Halle. Die Ausstellung nimmt die Impulse der antirassistischen Proteste aus den USA auf, dokumentiert diese und thematisiert die Erfahrung des alltäglichen und immer wieder tödlichen Rassismus, gleichzeitig feiern die Kurator*innen mit den Fotografien und einem Rahmenprogramm afrodiasporische Kreativität und Kultur. Unter den vielen Ausdrucksmöglichkeiten können Kunstwerke auch in Protestbewegungen eine herausgehobene Rolle spielen. Das gilt vor allem unter repressiven Bedingungen, unter denen Kunstwerke den Freiraum schaffen und die Kritik artikulieren können, die soziale Bewegungen nicht oder nur mit großem Risiko in die Öffentlichkeit tragen können. Ein Beispiel dafür ist Shervin Hajipours Ballade „Baraye“, die 2022 zur Hymne der revolutionären Bewegung im Iran wurde. Zum Teil stellen Künstler*innen ihre Arbeiten auch Protestbewegungen zur Verfügung, um sie in ihrem Sinn zu nutzen, wie z. B. die Plakate auf Grundlage von Fotos von Wolfgang Tillmans, die die *Remain*-Kampagne zur Verhinderung des Austritts des Vereinigten Königreiches aus der Europäischen Union verbreitete. Dabei bleibt zu bedenken, dass der Blick auf einzelne Kunstformen und -werke in sozialen Bewegungen den Blick dafür verstellt, unter welchen Bedingungen Kunst überhaupt in sozialen Bewegungen aufgegriffen wird, und wie verschiedene künstlerische Artikulationen gleichzeitig und im Wechselspiel Wirkung in Bewegungen entfalten können (Everhart 2014).

3 Der weite Kunstbegriff

Wie verändert sich die Perspektive auf das Verhältnis von Kunst und sozialen Bewegungen, wenn ein weiter Kunstbegriff zugrunde gelegt wird? Von diesem Punkt aus stehen nicht in erster Linie Kunstinstitutionen, Künstlerfiguren und Werke im Vordergrund, sondern die Perspektive liegt auf drei anderen Aspekten: (1) Räume und Öffentlichkeiten, (2) kollektive Prozesse und (3) Praktiken.

Der erste Aspekt umfasst die Räume, an denen künstlerische Formen und Praktiken denkbar sind. Die Kritik an institutionalisierten und formalisierten Orten wie Museen und Galerien als Orten der Vermittlung und Validierung von Kunst, öffnet den Blick für öffentliche Räume, Straßen und auch digitale Plattformen, die zu Orten der künstlerischen, kulturellen und sozialen Aushandlung werden. Diese Öffentlichkeiten werden durch soziale Praktiken gebildet und gleichzeitig sind die Bedingungen ihrer Formierung an Medien und mediale Plattformen gebunden. Kunst wird damit auch in der Alltags- und Populärkultur verortet. Theoretisch

liegt hier, und dies ist auch für unsere Ausarbeitungen leitend, ein kritisches Verständnis von Kunst zugrunde, in dem öffentliche Räume als Orte der künstlerischen Auseinandersetzung gesehen werden. Der weite Kulturbegriff der Cultural Studies – „culture as a whole way of life“ (Raymond Williams) – beschreibt Kultur als die öffentliche Sphäre, in der im Alltag das Ringen um Macht und Bedeutung stattfindet. Die Cultural Studies als theoretische Grundlage zu nehmen, bedeutet gleichzeitig, sozial engagierte Kunst in Verbindung mit Alltagskulturen und der Formierung von Öffentlichkeiten zu sehen. Aus dieser Perspektive rückt das „Alltagshandeln von Menschen als kulturproduzierender und konflikthafter Prozess“ in den Vordergrund (Klaus/Zobl 2019: 20). Die Schaffung von Öffentlichkeiten durch künstlerische und kulturelle Praktiken in Bezug zu sozialem und gesellschaftlichem Engagement ist zentral, um neue Sichtweisen zu artikulieren. Dies bedeutet auch, Räume der Kunst als Öffentlichkeiten zu verstehen, zu verorten und neu zu konfigurieren (Sheikh 2004: o.S.). Solche Öffentlichkeiten sind Orte einer dissensuellen und progressiven Politik (Mouffe 2014), die eben auch eng mit sozialen Bewegungen verknüpft werden können. Da die Gesellschaft stets von Antagonismen, also nicht auflösbaren Widersprüchen, durchzogen ist, sei es die Aufgabe von Demokratie und Öffentlichkeit, diese nicht zu leugnen, sondern offenzulegen. Aktivistische Kunst, so Mouffe, könne dominante Hegemonien unterlaufen und Räume für gegenhegemoniale Interventionen bereitstellen. Formen des künstlerischen Widerstands lassen sich so als „agonistische Interventionen im Kontext des gegenhegemonialen Kampfes betrachten“ (Mouffe 2014: 136). Damit rückt in den Fokus, dass das traditionelle, westliche Verständnis von Kunst durch Exklusionen und Hierarchisierungen bestimmt ist. Die Cultural Studies stellen den Gegensatz zwischen Hochkultur und Populärkultur in Frage und regen eine Verschiebung von einem traditionellen Werkbegriff hin zu einem prozessualen Kunstbegriff an. Dies beinhaltet eine Kritik an traditionellen Ausstellungsorten und Museen, die als disziplinierende Dimension der Distinktion, Exklusion und Festlegung von „Wahrheit“ gesehen werden (Jutz 2019). Aus dieser Kritik heraus wurden Orte des Protestes immer wieder auch Orte der Kunst, wie beispielsweise bei dem Projekt „Art goes Heiligendamm“⁴, das parallel zu und in Austausch mit den Protesten gegen den G8-Gipfel 2007 in Heiligendamm künstlerische Interventionen an den Ort der Auseinandersetzung brachte. Des Weiteren werden die in traditionellen Kultureinrichtungen immer noch vorherrschende patriarchale Strukturen und Machtverhältnisse kritisiert (Hagyo 2019). Carmen Mörsch (2016) weist darauf hin, dass dieser erweiterte Kulturbegriff, der in die Praktiken eines bürgerlich-westlichen Verständnisses von Kultur interveniert und sie herausfordert, maßgeblich von sozialen Bewegungen, wie der

4 <http://www.art-goes-heiligendamm.net/de/>

Arbeiter*innen-Bewegung, der Widerstandsbewegungen der Dekolonisierung und indigener communities, geprägt wurde.

Die zweite Ebene bezieht sich auf den Kreis der Akteur*innen und damit vor allem auf Kollektive. Die Perspektive auf Räume für Kunst jenseits der Institutionen und eine prozessuale Vorstellung von Kunst erweitert den Kreis derer, die an künstlerischen Prozessen beteiligt sind. Mit Blick auf soziale Bewegungen weitet sich der Kreis der Akteur*innen prinzipiell auf jede*n, der*die künstlerische Ausdrucksformen für Protestanliegen wählt. Damit liegt der Fokus nicht mehr nur auf dem Individuum als kunstschaaffende Person, sondern vor allem auf kollektiven Akteur*innen in Bewegungen als Produzent*innen. Elke Zobl, Elisabeth Klaus, Anita Moser und Persson Perry Baumgartinger (2019: 19) stellen in Bezug darauf die Frage: „Wie können kulturelle Veränderungen ermöglicht werden, in denen gesellschaftliche Mitbestimmung eine zentrale Rolle einnimmt?“. Deutlich wird hier die enge Verzahnung zwischen der Austragung gesellschaftlicher Konflikte in sozialen Bewegungen und der Kunst, die fokussiert, wie mittels kultureller Produktion und künstlerischer Strategien Veränderungsprozesse mitgestaltet werden können. Damit verbunden ist ein In-Frage-Stellen der Trennung von Produktion und Rezeption, d. h. auch Rezeption wird zu einem eigenständigen Moment im Kommunikationsprozess (Hall 1974). Wenn wir diese praxeologische Perspektive zugrunde legen, weiten wir den Blick für die kulturellen und künstlerischen Praktiken in enger Verbindung mit den Aneignungsformen, die Teil eines gesellschaftlichen und öffentlichen Aushandlungsprozesses sind.

Die dritte Ebene umfasst den Blick auf Kunst in den kreativen Ausdrucksformen von Bewegungen, die ihrerseits auch etablierte Kunstformen verändern können und gleichzeitig künstlerische Formen mediatisieren und „verkörperlichen“. „Participatory Culture“ (Jenkins 2006) bezeichnet grundlegend eine aktive Beteiligung von Menschen an kulturellen und medialen Produktionen, die sie gestalten, veröffentlichen und verbreiten. Dadurch verändern sich die Modi der Kunstproduktion, -vermittlung und -rezeption, die auch affektive Ausdrücke umfassen und das Verständnis von Orten, an denen Kunst und künstlerische Praktiken stattfinden können. Die kreativen Ausdrucksformen von sozialen Bewegungen sind also im Sinne der Cultural Studies als Kulturproduktion und als ein Prozess zu verstehen, der an den Alltag und die Lebensweisen von Menschen anschließt, was den Blick für die Verhandlungen von Ungleichheiten schärft und Fragen gesellschaftlicher Teilhabe in den Fokus rückt. Mit diesem Blick auf Kunst lässt sich an die Weiterentwicklungen des Kunstbegriffs durch Avantgarde und Postmodernismus anschließen (Hieber 2013: 88). Die Formen künstlerischen Aktivismus in Bewegungszusammenhängen beschreiben Duncombe und Harrabey (2021: 3) als „creative activism“ und betonen dabei insbesondere deren affektive Dimension: „the use of aesthetic techniques and artistic mediums to generate emotional affect

for the purposes of social effect“. Reckwitz (2015: 13) erklärt „ästhetische Praktiken“, unter anderem damit, dass in ihnen „Sinne, Affekte und Interpretationen selbstreferenziell werden“. Als Beispiel können die in einer DIY-Kultur entstandenen Zines gelten, also ephemere, selbstveröffentlichte Zeitschriften. Zines fungieren als heterogene, „kulturell produktive, politisierte Gegenöffentlichkeit“ (Nguyen 2000) für die feministische Vernetzung und kritische Reflexion von Zine-Macher*innen in verschiedenen Teilen der Welt, wie ein lebendiges transnationales Netzwerk von feministischen Zine-Produzent*innen und Basisprojekten zeigt (Zobl/Reitsamer 2014). Sie sind aus alternativen Medien der feministischen Bewegung hervorgegangen und stehen in Wechselbeziehung zu anderen künstlerischen, sozialen und politischen Bewegungen (wie Dadaismus, Surrealismus, Situationismus, Agit-Prop, Anarchismus und Punk), zur Queer- und Transgender- sowie Befreiungsbewegungen. Zines sind zugleich kulturelle und politische Ausdrucksformen und Interventionen. Deutlich wird hier die Aufhebung zwischen Produzent*innen und Rezipient*innen – Grrrl Zines sind Instrument und Ausdruck queer-feministischer Politik und Praxis. Durch die Themen und Distributionsformen von Zines werden einer hegemonialen Öffentlichkeit dissidente Perspektiven entgegengesetzt und zudem durch Störungen der bestehenden Institutionen exkludierende, hierarchische und marginalisierende Strukturen offengelegt. Mittlerweile ist die aktivistische Kunstform Zines auch in institutionellen Orten wie Ausstellungen als Teil feministischer Kunst vertreten, wie z. B. in Linz in der Ausstellung *What the Fem*⁵ oder im Berliner Brücke-Museum als Zine-Workshop⁶. Als Teil einer feministischen Kunstkritik, die Museen und bestehenden Institutionen neue Orte entgegensetzen möchte, wird aufgezeigt – so Nele Wulff (2020: 270) – wie andere Praxisformen zu denken sind, die die Veränderung der bestehenden Verhältnisse möglich erscheinen lassen.

Durch eine breitere, von der Ästhetik ausgehende Perspektive auf Kunst rückt auch die Affektmodulation durch Kunst in den Fokus. Gerade Musik als Form der politischen Kommunikation kann, kann Gefühlen und Affekten der Protest-Teilnehmer*innen einen Ausdruck geben und trägt zu einer gemeinsamen Identität bei. Das gilt z. B. für die Compilation „Rola la Lucha Zapatista“, die online und über Musik-Plattformen verfügbar ist und der Unterstützung für die zapatistische Bewegung eines international zerstreuten Publikums eine Form gibt (Green und Street 2018). Ähnliche Mechanismen zeigen sich bei visuellen Ausdrucksformen von Protesten mittels digitaler Medien und Plattformen. Auch hier spielt die Adressierung von

5 <https://www.nordico.at/ausstellungen/what-the-fem>

6 <https://www.bruecke-museum.de/de/programm/veranstaltungen/3350-trauern-als-feministische-praxis-zine-workshop>

Affekten als Repertoire von sozialen Bewegungen eine zentrale Rolle. Künstlerische Symbole, Emojis oder Memes, die quasi die „Instagramtauglichkeit“ von Protesten unterstützen, sind Bestandteil vieler gegenwärtiger Proteste. Victoria Esteves (2018) bezeichnet diese Formen als „Craftivism“ – eine Wortschöpfung aus Craft und Activism – die sich insbesondere in Memes und in visuellen Produktionen zeigen.

Eine mediatisierte Praxis zeigt sich im sogenannten Hashtag-Aktivismus gegen sexualisierte Gewalt und für die Agency von Frauen* wie bei den weltweit stärker gewordenen Protesten zum 8. März, Ni una menos oder metoo. Philipps und Millner (2017) ordnen das in diesem Kontext entstandene Hashtag YesAllWomen und das Meme NotAllMan als performative Handlungen ein, die sich zwischen verkörperten und digitalen bzw. medienvermittelten Identitätskonstruktionen vollziehen und sich damit in ihrer Artikulation gegenseitig bedingen. In Bezug auf eine Umdeutung vergeschlechtlichter Normen können Memes als kulturelle Ausdrucksformen solche performativen Praktiken unterstreichen, wie Zebracki (2017: 466) anhand von queeren Verfremdungen von heteronormativen Kunstwerken in Paris in Memes aufzeigt, die so online einen „queering action space for alternative voices“ bereitstellen. Durch solche Veränderungen und modifizierte Bedeutungszuschreibungen durch Nutzer*innen können hegemoniale Normierungen gerade in Bezug auf den Körper verändert werden. Dies ist nicht neu, in emanzipatorischen Kontexten wird dem Körper eine sowohl aktivistische als auch künstlerische Rolle zugewiesen. Künstler*innen wie Marina Abramović und Valie Export prägten feministischen Aktivismus, intervenierten zugleich in den öffentlichen Raum und setzten Film und Fotografie als künstlerisches Medium ein, wie etwa bei Export und Weibels *Tapp- und Tastkino* (1968) oder Abramovićs *Rhythm 0* (1974), beides Performances bei denen die Künstlerinnen ihren Körper einsetzten und die Trennung zum Publikum aufhoben. Der Körper dient dann als künstlerische Ausdrucksweise, d. h. Partizipation in (Sub)Kulturen und Aktivismus ist von der Inszenierung des Körpers und seinen kulturellen Konstruktionen getragen (Villa 2007). In Bewegungszusammenhängen wird der Körper in der Öffentlichkeit eingesetzt als künstlerische Performance, um Kämpfe zu unterstreichen, wie etwa bei den *SlutWalks*, die sich affirmativ des Begriff der Slut aneignen, um für Selbstbestimmung und gegen sexualisierte Gewalt zu demonstrieren.

Wenn wir also dem Verhältnis von Kunst und sozialen Bewegungen mittels eines weiten Kunstbegriffs nachgehen, lassen sich die verschiedenen Formen von Protest, künstlerischen Ausdrucks und der Einfluss emanzipatorischer Bewegungen auf die Kunst in einen Zusammenhang setzen. Kulturelle Produktionen in diesem Sinne sind gekennzeichnet durch die Formulierung klarer politischer und gesellschaftlicher Botschaften und adressieren eine kollektive Identität. Ein weiter Kunstbegriff macht diese verschiedenen Formen sichtbar und zeigt den Stellenwert auf, den diese für Proteste haben. Zugleich ermöglicht ein weiter Kunstbegriff, soziale

Bewegungen als Ausgangspunkt der Betrachtung zu nehmen und deren künstlerische Ausdrucksformen als Teil des Kreislaufes kultureller Bedeutungsproduktion zu verstehen.

4 Schlussfolgerungen

Im Beitrag haben wir zwei verschiedene Heuristiken gegenübergestellt, die die komplexen Beziehungen zwischen Kunst und sozialen Bewegungen unterschiedlich ordnen. Ausgehend von einem engen Kunstbegriff wurde die Rolle von Kunst als eigenständiges gesellschaftliches Subsystem deutlich, das spezifische Spielregeln hervorbringt und klar erkennbare Abgrenzungen produziert (innerhalb und außerhalb von Kunstinstitutionen, Künstler*innen und Nicht-Künstler*innen, Kunst versus Nicht-Kunst). Ein weiter Kunstbegriff dagegen bezieht die Ästhetiken des Alltags mit ein und erlaubt so verschiedene Formen künstlerischer Teilhabe. Für die Forschungen zu Kunst und sozialen Bewegungen regen wir an, zu verdeutlichen, welcher Ausgangspunkt gewählt wird. Es geht nicht darum, die eine oder die andere Seite herauszuheben und die andere abzulehnen. Je nach Fragestellung können beide Kunstbegriffe für die eigene Forschungsperspektive fruchtbar gemacht werden und diese nachvollziehbar machen. Denn das jeweils gewählte Kunstverständnis bringt einen Fokus auf unterschiedliche Elemente mit sich, die jeweils zentral sind: Auf der einen Seite sind es Einzelpersonen, Institutionen und Werke im Rahmen eines deutlich umgrenzten Kunstfeldes, während es auf der anderen Seite Kollektive, Räume und Öffentlichkeiten sowie Praktiken und Prozesse sind, die ins Zentrum der Aufmerksamkeit rücken.

Der Subtext der Auseinandersetzung mit dem Beziehungsgeflecht von Kunst und sozialen Bewegungen ist die Frage nach Grenzziehungen und Grenzüberschreitungen. Sehr holzschnittartig steht ein enger Kunstbegriff für die Logik der Trennung und der Grenzziehung, ein weiter Kunstbegriff steht für die Logik der Verschränkung oder der Entgrenzung. In der Logik der Trennung sind Ausschlüsse explizit und Grenzen können deutlicher markiert werden. Dabei müssen allerdings auch die systemischen und epistemischen Grenzen bedacht werden. Das Beziehungsgeflecht von sozialen Bewegungen und Kunst im Sinne eines engen Kunstverständnisses ist nicht nur beschränkt, was Akteur*innen, Praktiken und Institutionen angeht. Es ist oftmals auch beschränkt durch den sozialen Horizont eines Kunstbetriebs mit vielfältigen Ausschlüssen, die den Zugang zu Räumen, Diskursen und Praktiken der Kunst verengen. Dass z. B. die Klimakrise überhaupt im Theater verhandelt wird, ist nur einer kleinen Gruppe von Menschen zugänglich, solange die Inszenierung in den Räumen der Institution verbleibt.

Wenn Kunst nicht nur als individuelle Leistung betrachtet wird, sondern als Hervorbringung von Kollektiven, rücken die gesellschaftlichen und sozialen Prozesse in den Fokus, die alltägliche wie auch populäre Kunstformen und -praktiken umfassen. Auch die reflexive Verbindung zwischen Kunst, Medien und sozialen Bewegungen verändert diese Grenzziehungen. Gleichzeitig wird erkennbar, wie künstlerische Ausdrucksformen sozialer Bewegungen etablierte Kunstformen beeinflussen und verändern. In der Logik der Verschränkung wird jedoch tendenziell der Begriff der Kunst selbst unscharf. Kunst und kulturelle Produktion oder ästhetische Praxis sollten am Ende nicht gleichgesetzt werden.

Ein weiter Kunstbegriff ist kunst- und ideengeschichtlich Ausdruck der Emanzipation von ausschließenden und trennenden Logiken, damit lässt sich im Feld der Kunst eine strukturäquivalente Bewegung nachvollziehen, wie sie auch soziale Bewegungen kennzeichnen: hin zu mehr Inklusion, zur Provokation und Kritik exklusiver Systeme und zur Infragestellung von Grenzen. Bei aller Skepsis über den „strukturell bedingten Graben“ (s. Kastner 2015) zwischen Kunst und sozialen Bewegungen – diese Wahlverwandschaft macht das Verhältnis der beiden Felder so produktiv.

Ricarda Drüeke ist Assoziierte Professorin am Fachbereich Kommunikationswissenschaft der Universität Salzburg, Kontakt: ricarda.drueeke@plus.ac.at

Simon Teune ist Soziologe an der Freien Universität Berlin im Sonderforschungsbereich Intervenierende Künste, Kontakt: simon.teune@fu-berlin.de

Literatur

- Bourdieu, Pierre* 1982: Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft. Suhrkamp.
- Bourdieu, Pierre* 1999: Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes. Suhrkamp.
- Bourdieu, Pierre/Darbel, Alain/Schnapper, Dominique* 2008: The Love of Art: European Art Museums and Their Public. Polity Press.
- Duncombe, Stephen/Harrebye, Silas* 2021: The Copenhagen Experiment: Testing the Effectiveness of Creative vs. Conventional Forms of Activism. In: *Social Movement Studies*, 21(6), 741–765.
- Emanuel, Alexander* 2015: Avantgarde 1: Von den anarchistischen Anfängen bis Dada oder wider eine begriffliche Beliebigkeit. Schmetterling Verlag.
- Esteves, Victoria* 2018: I Can Haz Rights? Online Memes as Digital Embodiment of Craft(ivism). In: Meikle, Graham (Hg.): *The Routledge Companion to Media and Activism*. Routledge, 187–195.
- Everhart, Katherine* 2014: Captain America and Thriller: How Artistic Expressions Shape Mobilization Processes in Social Movements. In: *Sociology Compass* 8(3), 268–281.
- Green, Andrea/Street, John* 2018: Music and Activism: From Prefigurative to Pragmatic Politics. In: Meikle, Graham (Hg.): *The Routledge Companion to Media and Activism*. Routledge, 171–178.
- Hagyó, Romana* 2019: Feminismen, Kunst und Medien. In: Dorer, Johanna/Geiger, Brigitte/Hipfl, Brigitte/Ratković, Victorija (Hg.): *Handbuch Medien und Geschlecht*. Springer VS, 651–660.

- Hall, Stuart 1974: Encoding and Decoding in the Television Discourse. Centre for Contemporary Cultural Studies. Stencilled Occasional Paper No. 7. Birmingham.
- Hieber, Lutz 2007: Postmodernismus als Politisierung der Kunst–Kulturelle Implikationen der Protestbewegung in den USA. In: Hieber, Lutz/Villa, Paula-Irene: Images von Gewicht: Soziale Bewegungen, Queer Theory und Kunst in den USA. transcript, 17–45.
- Hieber, Lutz 2013: „Kunst“ oder „Nicht-Kunst“. In: Steuerwald, Christian/Schröder, Frank (Hg.): Perspektiven der Kunstsoziologie. Springer Fachmedien, 61–90.
- Jenkins, Henry 2006: Confronting the Challenges of Participatory Culture: Media Education for the 21st Century. 19.10.2006, https://henryjenkins.org/blog/2006/10/confronting_the_challenges_of.html.
- Jutz, Gabriele 2019: Doing Media Theory: Feministische Medientheorie als künstlerische Praxis. In: Dorer, Johanna/Geiger, Brigitte/Hipfl, Brigitte/Ratković, Victorija (Hg.): Handbuch Medien und Geschlecht. Springer VS, 89–97.
- Kastner, Jens 2015: Über strukturelle Grenzen (hinweg). Was Kunstproduktion und soziale Bewegungen trennt und verbindet. In: Fleischmann, Alexander/Guth, Doris (Hg.): Kunst, Theorie, Aktivismus: emanzipatorische Perspektiven auf Ungleichheit und Diskriminierung. transcript, 23–58.
- Klaus, Elisabeth/Zobl, Elke 2019: Kritische kulturelle Produktion im Kontext von Cultural Studies und Cultural Citizenship. In: Zobl, Elke/Klaus, Elisabeth/Moser, Anita/Baumgartinger, Persson Perry (Hg.): Kultur produzieren: Künstlerische Praktiken und kritische kulturelle Produktion. transcript, 18–32.
- Lahusen, Christian 1996: The Rhetoric of Moral Protest: Public Campaigns, Celebrity Endorsement and Political Mobilization. Berlin and New York: de Gruyter.
- Meyer, David S. 1995: The Challenge of Cultural Elites: Celebrities and Social Movements. In: Sociological Inquiry 65(2), 181–206.
- Mörsch, Carmen 2016: Urteilen Sie selbst: Vom Öffnen und Schließen von Welten. 13.6.2016, https://www.kiwit.org/kultur-oeffnet-welten/positionen/position_2944.html.
- Mouffe, Chantal 2014: Agonistik. Die Welt politisch denken. Berlin: Suhrkamp.
- Nguyen, Mimi 2000: Untitled Column. Punk Planet 40 (November/December).
- Reckwitz, Andreas 2015: Ästhetik und Gesellschaft – ein analytischer Bezugsrahmen. In: Reckwitz, Andreas/Prinz, Sophia/Schäfer, Hilmar (Hg.): Ästhetik und Gesellschaft: Grundlagentexte aus Soziologie und Kulturwissenschaften. Suhrkamp, 13–52.
- Serafini, Paula 2018: Performance Action: The Politics of Art Activism. Routledge.
- Schilt, Kristen/Zobl, Elke 2008: Connecting the Dots: Riot Grrrls, Ladyfests, and the International Grrrl Zine Network. In: Harris, Anita (Hg.): Next Wave Cultures: Feminism, Subcultures, Activism. Routledge, 171–192.
- Villa, Paula-Irene 2007: Der Körper als kulturelle Inszenierung und Statussymbol. In: APuZ – Aus Politik und Zeitgeschichte 18/2007, 18–26.
- Wenzel, Anna-Lena 2011: Grenzüberschreitungen in der Gegenwartskunst: ästhetische und philosophische Positionen. transcript.
- Wulff, Nele 2020: “keep the contemporaryartmuseum groovy – keep the home fires burning”. Zum Verhältnis von feministischer Kritik und Kunstinstitutionen. In: Feministische Studien, 38(2), 256–272.
- Zobl, Elke/Klaus, Elisabeth/Moser, Anita/Baumgartinger, Persson Perry 2019: Kultur produzieren: Zugänge, Öffentlichkeiten, Praxisfelder. In: Zobl, Elke/Klaus, Elisabeth/Moser, Anita/Baumgartinger, Persson Perry (Hg.): Kultur produzieren: Künstlerische Praktiken und kritische kulturelle Produktion. transcript, 9–16.
- Zobl, Elke/Reitsamer, Rosa 2014: Gender and Media Activism: Feminist Alternative Media in Europe. In: Carter, Cynthia/Steiner, Linda/McLaughlin, Lisa (Hg.): The Routledge Companion to Media and Gender. Routledge, 233–244.