

Manfred Ohm (5/2007)

texte@manfred-ohm.eu

Antikapitalistische Kunst?

Mit Resch/Steinert einige Anmerkungen zu einem Artikel von Gene Ray und Henrik Lebuhn¹

Ganz im Sinne ihres Untertitels fragen die Autoren, was eine ‚antikapitalistische Kunst‘ sein könne, welchen Ansprüchen sie genügen müsse und welches ihr Verhältnis zur Politik wäre. Mit den avantgardistischen Kunstbewegungen des 20. Jahrhunderts, definiert im Sinne Peter Bürgers, und vor allem mit dem Situationismus gebe es ja positive Vorbilder. Diese Bewegungen arbeiteten zunächst zwar noch in der bürgerlichen Kunstwelt, entwickelten sich aber schnell zu einer Kraft, „die aus diesem Paradigma auszubrechen versuchte, und sich im Ergebnis einer Anerkennung als ‚bürgerlicher Kunst‘ verweigerte“.

Wie aber erreichten KünstlerInnen-Gruppen *heute* diesen Bruch mit dem bürgerlichen Kunstparadigma? Beeinflusst von der eher pessimistischen Strömung innerhalb der Frankfurter Schule tendierten Kulturschaffende heute zur Annahme, dass es keine Möglichkeiten gebe, aus dem System bürgerlicher Kunst auszubrechen. Allenfalls ein Oszillieren innerhalb und außerhalb der Kunstwelt, zwischen den verschiedenen Systemen von Kultur und Politik, Kunst und Gesellschaft sei denkbar. Mit Adorno argumentiert: Kunst ist gleichzeitig autonom und sozialer Fakt, diesem Doppelcharakter könne sie nicht entkommen, „indem sie sich selbst im Namen der Revolution oder eines anderen politischen Programmes instrumentalisiert“ (siehe unten Fußn. 4). Und weiter: „Was uns Adornos Kritik an der politisch ‚engagierten Kunst‘ zeigt, ist dass bürgerliche Kunst ihre eigenen Grenzen nicht überwinden kann, ohne sich der Anerkennung durch das bürgerliche Kunstsystem zu verweigern. Das allerdings ist offensichtlich und stellt kein wirkliches Problem dar. Denn die antikapitalistischen Kulturpraxen, die außerhalb der Reichweite des kapitalistischen Kunstsystems entwickelt werden, sorgen sich nicht länger um die marktförmig vermittelten Konventionen und Erwartungen des bürgerlichen Kunst-Paradigmas. Sie müssen sich also auch nicht an dessen Standards messen.“

Für Ray/Lebuhn (R/L) stellt Peter Bürgers *Theorie der Avantgarde (1974)* einen Meilenstein der Kunsttheorie dar, „versteht sie doch die historischen Avantgarde-Bewegungen ... als einen Angriff auf die Institutionen der bürgerlichen Autonomie der Kunst, und als einen Versuch, politisch-künstlerische Praxen unmittelbar in den Lebensalltag zu integrieren. So weit so richtig.“ Bürger käme aber zu vorschnell zur Einschätzung vom *Scheitern* des Versuches der Avantgarde. „Der Beweis des Scheiterns? Bürgerliche Kunst ist immer noch da! Die Avantgarde-Bewegungen haben sie nicht zerstört. Daher müssen ihre Versuche als eine ‚falsche Aufhebung‘ der Kunst in das Leben bewertet werden.“ Nach R/L müsstest dagegen die ersten avantgardistischen

¹ RAY, Gene / LEBUHN, Henrik 2006: Kunst – Kritik – Politik. Über die Grenzen und Möglichkeiten anti-kapitalistischer Kunst

In: *ak* 508, August 2006, S. 30 ff. oder www.linksnet.de/drucksicht.php?id=2581

Ausbruchsversuche als „Formierung eines erneuerbaren Vektors“ entschlüsselt werden. „Erstmals wurde die Kunst der Erkenntnis und der Kritik ausgesetzt, dass sie im Kapitalismus bestimmte soziale Funktionen erfüllt. ... Die Tatsache, dass die avantgardistischen Praxen die bürgerliche Kunst mit dieser Kritik konfrontiert haben und diese dann nachfolgend theoretisch verarbeitet wurde, ist und bleibt bestimmend für die Negation der bürgerlichen Kunst überhaupt Was tatsächlich unverwirklicht blieb, war eine an die Destruktion anschließende positive Schöpfung, die das Versprechen der Avantgarde in die Tat umsetzen und sich dabei doch der Schöpfung eines neuen Kunstsystems verweigern würde. Dies freilich hätte eine erfolgreiche Revolution bedeutet. Die Negation jedoch ist und bleibt in die Welt gesetzt [H]at die Kritik die Bühne der Geschichte in Gedanken und Praxis einmal betreten, so kann sie einfach nicht wieder aus ihr entfernt werden und existiert fortan als sozialer ‚Gegenfakt‘.“

Spätestens in seinem Aufsatz „Ende der Avantgarde?“ von 1995 (in ders. 2001) argumentiert Bürger anders als R/L unterstellen. Zwar verweist er darauf, dass die Avantgarde den Zweiten Weltkrieg nicht überdauerte: „Der Dadaismus verliert bereits Anfang der 20er Jahre seine Dynamik, erschöpft sich in der Geste der reinen Negation. Der italienische Futurismus mündet in den Faschismus, der russische ... wird vom Stalinismus zum Schweigen gebracht. Auch die Surrealisten vermögen ihre radikal antiästhetische Position nicht durchzuhalten.“ Mit dem ‚Scheitern‘ der historischen Avantgarde sei aber die avantgardistische Problematik nicht erledigt: „Zwar hat sich die Hoffnung auf eine radikale Veränderung der Lebenspraxis als überschwenglich erwiesen, aber der durch sie motivierte Angriff auf den Autonomiestatus der Kunst treibt seitdem die Kunst um, die nicht umhin kann, immer wieder die Frage nach ihrem Status in der Gesellschaft aufzuwerfen“ (187 f.). Und weiter unten (189 f.) betont Bürger, dass die Avantgarden „gerade als vergangene fortleben“, und zwar „in ihrer ursprünglichen Intention, wenngleich paradox gebrochen, bei Beuys; als bloße Verfahren bei jenen, die ins Arsenal vergangener Gesten greifen ...; schließlich als verkehrte Realisierung der Forderung, Kunst und Leben zu vereinen, in der allgegenwärtigen Ästhetisierung des Alltags. ... Die Anwesenheit der historischen Avantgarden in unserer Gegenwart ist so widersprüchlich wie diese selbst. Weder lässt sich daher heute unmittelbar an sie anknüpfen, noch lassen sie sich übergehen, als wären sie ein Irrtum, den wir vermeiden könnten.“ An anderer Stelle (156) verweist Bürger darauf, dass die Avantgarden selbst das Scheitern „geradezu als Teil ihres Projektes aufgefasst haben“. So habe der radikale Nonkonformismus der Surrealisten die Verzweiflung zur Voraussetzung: „Einer Bewegung, die den Pessimismus zu ihrer Grundlage macht, stößt ihr eigenes Scheitern nicht von außen zu, vielmehr gehört es zu den Bedingungen ihres Handelns. Die radikale Verzweiflung immunisiert sie gegen die sich wiederholende Erfahrung der Vergeblichkeit ihres Tuns.“

Trotz aller Relativierung, oder wenn man so will Präzisierung, verwirft Bürger seinen Ausgangspunkt, seine Zentralthese nicht. R/L übernehmen – nicht folgenlos natürlich, siehe unten – Bürgers Begriff ‚historische Avantgarde‘ und die damit verbundene Interpretation, die Dadaisten und Surrealisten beabsichtigten, Kunst in Lebenspraxis

aufzuheben. Nach Christine Resch (1999) führt der so gefasste Begriff in die Irre.² Bürger übersehe die Veränderungen der Produktionsbedingungen, die für die Dadaisten und Surrealisten zum Anlass werden, „Kunst(vorstellungen) zum Material von Kunst zu machen“. Es müsse so argumentiert werden, „dass der *selbstreflexive* Umgang mit Kunstnormen und der Kulturindustrie (und nicht ein avantgardistischer Angriff auf die Institution Kunst) die Artefakte der Dadaisten und Surrealisten auszeichnet und für die Kunstproduktion in diesem Jahrhundert entscheidend wird. Bürger dagegen hält die kulturindustrielle Vermarktung, ‚strenger‘ als Adorno, als Antithese zur Kunst fest. Weil Bürger Kulturindustrie aus der Kunstanalyse ausspart, entgehen ihm die verschiedenen Erfindungen, unter kulturindustriellen Bedingungen Autonomie zu behaupten. Vielmehr fasst er verschiedene Kunstbewegungen undifferenziert zusammen“ (64), obwohl die Unterschiede einen Unterschied ums Ganze ausmachen. Dadaisten und Surrealisten haben, im Gegensatz zur ‚russischen Avantgarde‘ und den italienischen Futuristen, „kein ‚avantgardistisches Arbeitsbündnis‘ praktiziert“, vielmehr ein „selbstreflexives ...“ initiiert.“³ „So gesehen kann auch nicht von einem ‚Scheitern‘ dieser Kunstrichtung und einem Bruch in der Kunstentwicklung die Rede sein, wie es Bürger behauptet. Vielmehr haben sie ein reflexives Kunstverständnis verfügbar gemacht, das durch das gesamte Jahrhundert hindurch aktualisiert wird. Reflexive Kunst setzt voraus, dass der Kunstbegriff, auf den sie sich kritisch bezieht, noch verbreitet ist. Ausgehend von der

² Ich stimme ihrer Kritik, die sie in ihrer Arbeit von 1999 unter dem Abschnittstitel „*Die Kulturindustrialisierung von Kunst. Eine Kritik der ‚Theorie der Avantgarde‘ von Peter Bürger*“ (S. 63-93) zusammengefasst hat, im großen und ganzen zu und zitiere sie relativ ausführlich.

³ Resch bezieht sich auf Steinerts Begriff ‚*Arbeitsbündnis*‘ (siehe in Resch/Steinert 2003): „In einer *Interaktions-Ästhetik ...* steht nicht das Werk im Mittelpunkt, sondern das Verhältnis zwischen Produzent, Produkt und Rezipienten, wie es kulturindustriell vermittelt wird. Als Konzeption dieser Vermittlung wird der Begriff ‚*Arbeitsbündnis*‘ vorgeschlagen (17 f.; Herv. MO). (...) Unter dem ‚*kulturellen Arbeitsbündnis*‘ verstehen wir analog zum Gebrauch in der Psychoanalyse die Haltungen, Kenntnisse und Handlungsweisen aller Beteiligten, die vorausgesetzt sind, damit das Ereignis – in unserem Fall das ‚*Ereignis Kunst*‘ oder allgemeiner das ‚*Kultur-Ereignis*‘ – überhaupt stattfinden und als sinnvoll wahrgenommen werden kann. Es handelt sich dabei um einen historisch und für Positionen innerhalb einer Gesellschaft spezifischen Satz von kognitiven und normativen Voraussetzungen, die determinieren, wie mit einem Kultur-Ereignis umgegangen, wie es verstanden wird (und ganz grundlegend ob es überhaupt als solches wahrgenommen wird). Zwischen dem Künstler oder Unterhalter, den anderen an der Herstellung des Kultur-Ereignisses beteiligten Personen und dem Publikum muss es über diese Voraussetzungen nicht unbedingt Übereinstimmung geben – man kann eher davon ausgehen, dass perfekte oder auch nur weitgehende Übereinstimmung die erklärungsbedürftige Ausnahme sein wird“ (18 f.).

Als *historischen Typen von Arbeitsbündnissen*, „die sich kombinieren und modifizieren können und denen man daher nie rein begegnen wird“, nennt Steinert (2002: 101-107): 1. das *repräsentative* oder *klassisch bürgerliche* Arbeitsbündnis, 2. das *avantgardistische* (In der avantgardistischen Haltung zu Kunst und Publikum geht es um im weitesten Sinn „Belehrung“, um Belehrung des Publikums in „seinem besten Interesse“ und über dieses Interesse. Als kulturelles Arbeitsbündnis tritt es oft kombiniert mit anderen auf, etwa als ‚*avantgardistische öffentliche Einsamkeit*‘ wie am Beispiel Hanns Eisler, oder als ‚*avantgardistische Reflexivität*‘, wofür Brechts Theater und Lyrik das eindrucksvollste Beispiel ist.), 3. das *moderne* Arbeitsbündnis *öffentlicher Einsamkeit* (In der Krise der bürgerlichen Gesellschaft um die Jahrhundertwende wurde Autonomie als ‚*l’art pour l’art*‘ und als modernes Arbeitsbündnis der öffentlichen Einsamkeit durchgesetzt; Aufspaltung der bürgerlichen Kunst in ‚E- und U-Kunst‘.), 4. das *reflexive* (Der ‚*moderne*‘ Versuch, sich zur Kulturindustrie autonom zu verhalten, diese zu ignorieren, ist schnell von einem reflexiven und ‚*ironischen*‘ Arbeitsbündnis überlagert worden.). – Näheres zum letzten Typus siehe unten.

„Institution Kunst’ ... lassen sich die reflexiven Kunst-Arbeiten in ihrem widersprüchlichen Verhältnis zum bürgerlichen Arbeitsbündnis beschreiben“ (65).⁴

Und Resch weiter zum Verhältnis *Kunst und Lebenspraxis*: „Die Bestrebungen der ‚historischen Avantgarde’ bedeuten in Bürgers Verständnis notwendig ein ‚Ende der Kunst’. Die ‚Avantgarde’ hätte ... Erfolg gehabt, wenn es gelungen wäre, ‚die Kunst praktisch und Praxis ästhetisch’ zu gestalten.“ Im Falle des faktischen Scheiterns werde die Autonomie der Kunst wieder hergestellt und die Werkkategorie nicht nur restauriert, sondern erweitert. Der Rest sei Kulturindustrie oder ‚falsche Aufhebung’. „... Bürger kennt ... nur zwei Arbeitsbündnisse in der Kunst: ein ‚bürgerliches’ und ein ‚avantgardistisches’. Beides trifft auf die Surrealisten und Dadaisten nicht zu“ (73).⁵ Verändert haben die beiden Kunstbewegungen hingegen die Themen, Gegenstände und Formen, die kunstfähig sind. „Sie haben damit gezeigt, dass Kunst Handlungen und Haltungen umfasst (und eben nicht in Werken aufgeht). Kunst ist in Auseinandersetzung mit der Kulturindustrie selbstreflexiv geworden, der Kunstbegriff hat sich erweitert.“ Die Dadaisten und Surrealisten rebellieren, und zwar gegen die ‚Institution Kunst’, die kulturindustriell überformt ist. „Sie wollen die Institution Kunst aber nicht abschaffen, sondern brauchen sie. (...) [Ihre] Kunst als ‚Ereignis’ entsteht in Auseinandersetzung mit den kulturindustriellen Produktionsbedingungen, zu denen die ‚Institution Kunst’ mit dem dazugehörigen Werkbegriff in einem widersprüchlichen Verhältnis steht. (...) Von Kunst in der Kulturindustrie ist bei Bürger nur im Sinne einer ‚falschen’ Aufhebung die Rede“ (82 f.).

„Die Dadaisten und Surrealisten haben *mit* der ‚Institution Kunst’ gearbeitet, die mitnichten ein selbstständiges Teilsystem ist, wie es Bürger ... suggeriert, sondern im

⁴ Mit Resch kurz ein Hinweis zum Kunstbegriff Adornos. Bürger bestimmt das ‚avantgardistische Werk’ mit und gegen Adornos Kunstbegriff: „Adornos Werkbegriff ist von vornherein reflexiv angelegt. Die ‚gelungenen Werke’ bekennen gesellschaftliche Widersprüche offen ein. ... Adorno konstatiert eher ein ‚Ende der Kunst’, wenn keine *autonomen Werke* mehr hergestellt werden. Nur die Distanz zur Gesellschaft erlaube ihre Kritik. Kunst, die engagiert sei, sozialkritische Wirkungen beabsichtige oder gar auf Verkäuflichkeit schiele, gebe ihre Autonomie freiwillig auf (67; Herv. MO). (...) Gegen die Lesart(en), die Bürger für Adorno vorschlägt, ist zu berücksichtigen, dass Adorno das ‚Werk’ als kritische Folie verwendet, um kulturindustrielle Produktionsbedingungen und den ‚Ausverkauf’ der Autonomie zu analysieren. Von Bürger unbearbeitet bleibt, dass Adorno mit der ‚Autonomie’ die Kulturindustrialisierung von Hochkultur kritisiert. Das hochkulturelle Spiel mit der Kulturindustrie dagegen konnte er nicht schätzen und damit auch die Surrealisten nicht. Bürger nimmt die Kulturindustrie als Teil der dadaistischen und surrealistischen Artefakte nicht zur Kenntnis und bleibt unentschieden, wie Adorno auf sie anzuwenden sei“ (69).

⁵ Zum *ironisch, selbstreflexiven Arbeitsbündnis der Dadaisten und Surrealisten* (eine, verglichen mit Bürger, alternative Interpretation des Materials): Die (selbst)ironischen dadaistischen Manifeste „beschreiben nicht programmatisch den Dadaismus, sie sind ‚dadaistisch’. Wenn wir sie wörtlich nehmen, sind wir danach so schlau wie zuvor In fast allen Manifesten wird ausdrücklich betont, dass die Dadaisten nichts wollen, nichts wissen und nichts sind. ... [M]an schmeichelt dem Publikum ... nicht, sondern provoziert es, indem man seine Ansprüche nach guter Unterhaltung’ oder ‚programmatischer Orientierung’ nicht erfüllt. (77) (...) Dadaisten und Surrealisten arbeiten mit Widersprüchen, die der bürgerlichen Kunst immanent sind. Nach Lenk geht es den Surrealisten ‚nur’ mehr um das *Verhältnis* von Kunst und Gesellschaft. ... Breton wird [dagegen von Bürger] als politischer Theoretiker gelesen, die surrealistische und die kommunistische Bewegung als Bewegungen der gleichen Art verstanden. Mit diesem folgenreichen Missverständnis versperrt sich Bürger den Zugang zu den Artefakten als ästhetische Produkte und damit ihrer Reflexivität (als Kritik von Kunst unter kulturindustriellen Bedingungen)“ (78).

Rahmen einer Produktionsweise institutionalisiert wird. Der ‚Angriff‘ auf die ‚Institution Kunst‘ besteht demnach darin, aufmerksam zu machen, unter welchen Bedingungen Kunst entsteht. Die Kritik am hegemonialen bürgerlichen Kunstbegriff muss noch in der Veränderung auf diesen beziehbar sein, damit Kunst als Kunst kenntlich bleibt“ (85). Zur Kunst in der Kulturindustrie vermerkt Resch: „Als Fortsetzung des ‚ironischen Arbeitsbündnisses‘ sind, entgegen Bürgers Verständnis, Warhols ‚100 Campbell’s Soup Cans‘ durchaus eine zeitgemäße Reflexion des Kunstmarktes“ (90).⁶ „Kritik an der Kulturindustrie wird nicht mehr von einem fiktiven, utopischen Standpunkt ausgeübt, sondern *in* dieser selbst. Eine solche Strategie ist es, Zuschreibungen aufzugreifen und mit ihnen zu spielen. Auch hierin hat die Kunst keinen Sonderstatus. Schon bald nach der Erfindung des Films, gab es den Film über den Film. ... [U]nd selbst die Werbung ist teilweise Werbung über Werbung ...“ (92; letzte Herv. MO).

Zurück zum Artikel von R/L. Bei aller Kritik an Bürger, die allerdings seine Selbstkritik kaum überschreitet, bleiben sie wie dieser in der Gegenüberstellung stecken: entweder bürgerliche Autonomie oder Aufhebung der Kunst in Lebenspraxis. Für ein Drittes, für die Alternative *reflexive Kunst* bleibt kein Raum, mithin für eine politische Kunst, die mit den immanenten Widersprüchen der Kulturindustrie und der Institution Kunst produktiv umzugehen weiß. R/L haben andere Sorgen: „Nur eine Praxis, die sich effektiv außerhalb der Reichweite der Institutionen der Kunstwelt bewegt, kann hoffen anti-kapitalistisch zu wirken.“ Nicht zufällig verweisen beide auf die Situationisten. Für diese galt: „... die Bewältigung, das Überholen, die Überschreitung und Auflösung der Kunst. Warum? Weil die Kunst mit den Verhältnissen und dem Kapital paktiert. Kunst war (und ist) Teil des großen Spektakels Die S[ituationistische] I[nternationale] war die Kunstbewegung der Negation – mit der gesteckten Absicht, das Leben zu verändern, für alle Also: Weg mit dem Spektakel, her mit den Situationen. ... Schafft neue Situationen für neue Menschen!“ (Buschle).

Gegen Schluss ihres Artikels sprechen R/L von einer Politik, die sich künstlerischer Mittel bedient – zu unterscheiden von einer politischen Kunst. Gewisse Kampagnen und Aktionen⁷ seien unter anderem deswegen so erfolgreich, „weil sie künstlerische und performative Elemente aufgreifen und in eine radikale politische Praxis integrieren. Die Herstellung unerwarteter, witziger, spielerischer, ironischer und/oder verfremdeter (Alltags-) Situationen eröffneten allen Beteiligten offensichtlich neue Möglichkeiten.“ R/L sprechen aber auch von der Gefahr, „dass politische Aktionen in der öffentlichen Wahrnehmung der Sphäre bürgerlicher Kunst zugeordnet werden“ können, womit der radikale und politische Inhalt wieder entschärft würde. Eben, so schnell entkommt keine Aktion, keine Kampagne der gefräßigen Kulturindustrie, oder wenn, dann um den Preis der Wirkungs-, um nicht zu sagen Bedeutungslosigkeit.⁸ Mit anderen Worten: Die Gefahr

⁶ Hinweise zur politisch-künstlerischen Praxis heute siehe unter der Fußnote 9.

⁷ Zu Kampagnen, auf die Ray/Lebuhn sich beziehen, siehe die *arranca!*-Hefte Nr. 28, 29 (2003/4): Aneignung I und II.

⁸ Die zur Zeit im Museum Jean Tinguely, Basel laufende Ausstellung „Die Situationistische Internationale (1957 – 1972)“ zeigt: Auch wer wie die Situationisten proklamiert, keine Kunst mehr zu machen, gerät doch

vereinnahmt zu werden ist immer gegeben und wird nicht durch eine freiwillige Flucht aus dem Kunst- und Kulturbetrieb abgewehrt. Holger Kube Ventura (2002: 227) schreibt zur Vereinnahmung: „Jede Kulturproduktion bietet zwar die Möglichkeit für kulturindustrielle Verwertung und Mainstreameffekte ..., gleichzeitig erbringt jede Verwertung aber auch Öffentlichkeit und damit die Voraussetzung für politische Prozesse. Solange für breitenwirksame Symbolpolitik jenseits der Kulturindustrie keine Alternative in Sicht ist, gibt es keinen Anlass, sie grundsätzlich zu negieren.“⁹ Laut Steinert (2003) gibt es generell keinen Bereich mehr, „der unabhängig von Kulturindustrie bleiben könnte – auch nicht Wissenschaft, Politik und Kunst. Man kann sich nicht entziehen, man kann im besten Fall das Beteiligtsein aller Akteure reflektieren“.

Literatur

BÜRGER, Peter 1981³ (1974): Theorie der Avantgarde. Mit einem Nachwort zur 2. Auflage. Ffm.
DERS. 2001: Das Altern der Moderne. Schriften zur bildenden Kunst. Ffm.

BUSCHLE, Matthias 2007: Dreckige Poesie des Alltags. Zur Ausstellung ‚Die Situationistische Internationale‘ im Basler Museum
In: *taz* 23.4.07, S. 16

KUBE VENTURA, Holger 2002: Politische Kunst Begriffe in den 1990er Jahren im deutschsprachigen Raum. Wien

RESCH, Christine / STEINERT, Heinz 2003: Die Widerständigkeit der Kunst. Entwurf einer Interaktions-Ästhetik. Münster
Darin besonders: H.S.: Entwicklung einer Interaktionsästhetik, S. 13-26; H.S.: Arbeitsbündnisse in der Kunst des 20. Jahrhunderts ..., S. 41-69

RESCH, Christine 1999: Die Schönen Guten Waren. Die Kunstwelt und ihre Selbstdarsteller. Münster
Siehe darin: Die Kulturindustrialisierung von Kunst. Eine Kritik der „Theorie der Avantgarde“ von Peter Bürger, S. 63-93

STEINERT, Heinz 2002² (1998): Kulturindustrie. Münster
DERS. 2003: Entwicklungen eines kritischen Kulturbegriffs. Zur Umschreibung eines Schwerpunktes „Kulturindustrie“
In: www.links-netz.de/T_texte/T_steinert_kulturindustrie.html

in die Fänge der nach wie vor expandierenden staatlichen und privaten Museen und Galerien, die einfach alles sammeln und es auch ausstellen – es ist mehr und leichter musealisierbar und in (Kunst-)Waren zu verwandeln als vielfach angenommen wird.

⁹ Kube Ventura stellt in seiner Auswertung der polit-künstlerischen Praxis der 1990er Jahre vielfältige Projekte vor. Sein Resümee: Politisch-künstlerische Praxisformen waren, im Unterschied zu vorangegangenen Dekaden, „erheblich weniger einer grundlegenden Systemkritik verpflichtet, konzentrierten sich auf Mikropolitiken und konkrete Problemlagen und operierten dabei stark mit taktischen Kunstbegriffen“. Charakteristisch für die 90er Jahre war: „Einerseits wurde das schleichende Hinübergleiten von Kunst zu benachbarten Kultur-, Sozial- und Arbeitsformen als Ausdruck einer neuartigen Nähe zur Gesellschaft gelesen, bei der es aufgrund des tradierten Freiheitsbegriffes von Kunst nahe lag, sie als Politikum zu verstehen. ... Andererseits wurde ... eine offensive Politisierung des [Kunst-]Betriebs genutzt. ... Für ein paar Jahre erzielten politisch-künstlerische Praxisformen gesteigerte Aufmerksamkeit, und es konnten besser denn je Korrektive, Gegenöffentlichkeit, Alternativen oder Stör- und Hilfsaktionen im Kunstbetrieb untergebracht werden. ... Offensichtlich war ... die Divergenz zwischen dem, was auf institutioneller Ebene als ‚politische Kunst‘ verhandelt wurde, und den zeitgleichen politisch-künstlerischen Praxisformen auf der subkulturellen Ebene. (...) Bei den in diesem Buch erläuterten Projekten manifestierte sich das substantiell künstlerische sowie das potentiell Politische eher in der *Verwischung* von Grenzen als in ihrer Erweiterung“ (ebd.: 232 f.).