



*Kunst  
Spektakel  
Revolution*

1

KUNST  
SPEKTAKEL  
REVOLUTION  
zum  
verhältnis  
von  
kunst  
politik  
und  
radikaler  
gesellschaftskritik

## Herausgeber\_innen

»Kunst, Spektakel, Revolution«

ist herausgegeben von der

*Arbeitsgruppe Kunst und Politik* beim *Bildungskollektiv Biko*.

Erste Auflage, Erfurt 2010.

## Copyleft

Alle Texte stehen soweit nicht anders angegeben  
unter der Creative Commons

»Namensnennung – Keine kommerzielle Nutzung –  
Weitergabe unter gleichen Bedingungen 3.0« -Lizens.

Sie dürfen frei verwendet und verändert werden.

Bedingungen:

a.) Alle darauf aufbauenden Werke müssen in  
diesem Sinne frei sein und ebenfalls unter dieser Lizenz  
veröffentlicht werden.

b) Keine kommerzielle Nutzung.

c) Angabe von Quelle und Autor\_in.

Die Lizenz ist einsehbar unter [www.creativecommons.org](http://www.creativecommons.org)



## ViSdP

*Bildungskollektiv BiKo* e.V.

Nordstraße 50

99084 Erfurt

## Bezug

Die Broschüre kann

gegen eine Versandkostenpauschale und eine Spende

(Richtwert 3 - 5 €)

per E-Mail bestellt werden:

[biko@arranca.de](mailto:biko@arranca.de)

## Förderer\_innen

Die Broschüre und die zugrunde liegende Veranstaltungsreihe  
wurde gefördert von der *Rosa-Luxemburg-Stiftung Thüringen*.

Die Veranstaltungen fanden in der *ACC-Galerie Weimar* statt.

Wir danken allen Förderer\_innen.



Rosa-Luxemburg-Stiftung Thüringen e.V.

## Gestaltung

*Schroeter und Berger* / Berlin

	5	<b>Einleitung</b>		Lukas Holfeld
I	7	<b>Von der Avantgarde zur Selbstreferenzialität</b>	<i>Umbrüche in der Kunst auf dem Weg ins 21. Jahrhundert</i>	Martin Büsser
II	13	<b>Surrealismus und Revolution</b>	<i>Ein historisch-assoziativer Rückblick auf den Surrealismus mit einem Augenzwinkern als Ausblick</i>	Alexander Emanuely
III	19	<b>Künstlerische Produktion und Kunstproduktion</b>	<i>Polytechnik und Realismus in der frühen Sowjetunion</i>	Kerstin Stakemeier
IV	25	<b>Walter Benjamin, Politik und Ästhetik</b>		Esther Leslie
V	30	<b>Der verbrauchte Vorsprung der Avantgarde</b>	<i>Reflexion über Kunstzerstörung und radical chic heute</i>	Hans-Christian Psaar
VI	35	<b>Ihre eigene Situation ist Paradox</b>	<i>Die Situationistische Internationale und das Verschwinden von Kunst – Politik – Avantgarde</i>	Biene Baumeister Zwi Negator
VII	41	<b>Triebchicksal einer Situationistischen Revolutionstheorie</b>		Lilly Lent
VIII	45	<b>Gegen Ohne Für</b>		Roger Behrens

# DER VERBRAUCHTE VORSPRUNG DER AVANTGARDE

reflexionen über kunstzerstörung und radical chic heute

30

Eine der meistgestellten Fragen an mich im Kontext meiner Vorträge und Texte zu Street Art lautete, wie ich denn zu dem Thema gekommen sei. Abgesehen davon, dass ich den Grund wirklich nicht mehr rekonstruieren kann, manövriert mich diese Frage in eine Position der Rechtfertigung: was soll ich darauf antworten? Wo mein persönlicher Bezug zu dem Thema liegt? Woher ich die Street Credibility und Befugnis habe, mich zu dem Thema zu äußern? Beim Schreiben über alles, das mit dem Label »Kultur« versehen wurde, wird die persönliche Involviertheit und das Dabeisein eingefordert. Dabei übersieht diese Sichtweise einen grundlegenden Sachverhalt: Das Schreiben über Kunst ist ungleich dem Anfertigen von Kunstwerken. Insbesondere Subkulturen ebnet solche Widersprüche systematisch ein. Anstatt gegensätzlicher Interessen bedingt durch den objektiven Standpunkt im Produktionsprozess herrscht eine gemeinschaftelnde »wir sitzen doch alle im gleichen Boot«-Rhetorik vor.

Dagegen wäre es angebracht, das kritische Potential von Subkulturen weiter zu fördern und den dortigen Diskursen einen Stoß in die richtige Richtung zu geben. Gerade Street Art schien über genügend Anknüpfungspunkte für emanzipatorische Ideen zu verfügen. Culture Jamming und Kommunikationsguerilla, zwei Felder linker Interventionspraxis der letzten 10 Jahre, liegen nicht weit davon entfernt und so schien Street Art die heutige Form einer avantgardistischen Position darzustellen: auf der Höhe der Zeit Waffen gegen die kapitalistische Vergesellschaftung zu liefern. Street Art entsprach dem Lebensgefühl und den gestalterischen Mitteln linker WGs und Squats. Den Marsch durch die Kunstinstitutionen trat Banksy an durch unzählige WG-Küchen, in denen Kopien seiner Motive hingen. Unzählige Flyer übernahmen Banksys Stencils und kolportierten diese Art des radical chic. Street Art wurde allmählich bekannter und die Linke wollte Teilhabe an diesem Erfolg: endlich wurden die alten Parolen in zeitgemäßer Form einem breiten Publikum zugänglich gemacht. So zumindest die Interpretation aus Sicht der linken WG-Küche.

Dass dieses Verhältnis sich keineswegs harmonisch gestaltete, wurde im Gegensatz dazu von der Gruppe Splasher thematisiert. Diese New Yorker Gruppe setzte 2007 zum Frontalangriff auf Street Art an. Street Art galt Splasher nicht als linke Parole, sondern als die zeitgemäße Verpackung von Sexismus, Kulturindustrie, Kapitalverwertung und Vorbote der Gentrifizierung ganzer Stadtteile.

Statt die neue Kultur abzufeiern wurde deren Zerstörung proklamiert. Und das sowohl in Taten als auch in Form von Texten. Dadurch ist Splasher sicher nicht repräsentativ für Street Art allgemein, aber andererseits wird man keine idealtypischen Vertreterinnen und Vertreter finden, denn das Feld gestaltet sich zu heterogen. Mir erscheint es eher sinnvoll, den Einzelfall Splasher mit bisherigen Beispielen linker Theorie und Praxis abzugleichen. Als Referenzfolie bieten sich

politisch-künstlerische Avantgardebewegungen sowie die Situationistische Internationale an, da Splasher auf diese im- und explizit Bezug nahm. Und damit ist schon einiges gewonnen, denn gegen die Vereinnahmung und Verflachung im Kunstdiskurs verteidigte Splasher die Intention der S.I.: eine materialistische Kritik des Kapitalismus, die auf eine Überwindung desselben abzielte.

Splasher operierte mit der Bezugnahme auf die S.I. und auf Street Art. Diese Gruppe war zwischen Ende 2006 und Mitte 2007 aktiv und machte durch Farbbattacken auf Bilder von bekannter Street Artists auf sich aufmerksam. So wurden Bilder von Caledonia aka Swoon und Shepard Fairey aka Obey mit Farbeklecksan breitflächig übermal und dazu Pamphlete mit sozial-revolutionären Texten an die Tatorte gekleistert. Ebenso wurde versucht auf Street Art bezogene Veranstaltungen zu sprengen, etwa durch das Zünden einer Rauchbombe im Juni 2007. Bei dieser Aktion wurde ein Verdächtiger, nämlich James Cooper, verhaftet, und seitdem ist es still um die Gruppe geworden. Wie es weiter ging, habe ich nicht herausfinden können da das Medienecho auf einmal weg war. Dem einen Beschuldigten drohten laut einem Bericht aus der New York Times bis zu 15 Jahre Haft, aber wie der Prozess ausging ist mir nicht bekannt.

Die Gruppe hat verschiedene, meist 1-2 seitige Texte verfasst, die als Splasher-Manifest bezeichnet werden. »If we did it this how would've happened« ist der Titel davon und das Pamphlet wurde abfotografiert und kursiert als pdf-File im Internet. Ich selbst stieß auf die Gruppe, da ihre Aktionen und das Manifest breit rezipiert wurden. Es gab Diskussionen innerhalb der Street Art Community bis hin zu etablierten Tageszeitungen wie der New York Times. Exemplarisch eignen sich zwei Themenbereiche für einen Vergleich: der politische Gehalt der Texte von Splasher und die Kunstinterventionen von Splasher.

## Splasher und die Kunstproduktion

Was schreibt Splasher über die Entstehung von Kunst? Im Manifest, das eher unzusammenhängend einige Punkte dazu enthält, wird Kunst als vom Alltagsleben abgetrennter Bereich beschrieben. Kunst und Leben fallen damit auseinander.

Street Art wird am Beispiel der Künstlerin Caledonia aka Swoon der Avantgarde zugerechnet. Die Avantgarde sorgt laut Splasher für Innovation im Kunstbetrieb, indem sie »fresh and pioneering methods of cultural production« zur Verfügung stellt. Caledonia hätte eine rebellische Fassade, aber ihre Kunst sei nur Werbung, würde nur die Lüge der Ware beinhalten. Das Ganze sei nicht harmlos sondern integraler Bestandteil des Systems.

Wo verortet sich Splasher aber selbst? Eigentlich ist die Position selbst politisch wie künstlerisch Avantgarde: man will

die Massen wachrütteln und zum Handeln bewegen. Splasher findet Avantgarde nur deswegen schlecht, weil sie versagt hätte, also nicht die Kunst abgeschafft hat. Splasher führt dazu das Beispiel eines Dadaisten an, der eine Uhr zerschlagen hätte, um die Überreste in Farbe zu tauchen um mit den Überresten als Pinsel ein Bild zu malen. Hinterher sei dieses Werk in eine Ware verwandelt worden. Kunst sei damit »excrement of action«, also das, was von sozialen Handlungen übrig bleibe. Damit wird von Splasher die direkte, menschliche Handlung als gut verklärt, während die Fertigung von Gegenständen schlecht sei, da diese ausschließlich der Repräsentation dienen würden.

Die Vorstellung dahinter sieht so aus: Die Avantgarde produziert Kunst und dann kommt das Kapital und vereinnahmt diese hinterher. Der Umschlagpunkt von sozialer Handlung zu Ware wird punktgenau dort verortet, wo bleibende Gegenstände produziert werden. Die Probleme der Warenproduktion werden ausschließlich auf Vereinnahmung bzw. Sell-Out reduziert. Splasher konstatiert, dass die Linke und diverse Street Art-Künstler vom Kapital für dessen Zwecke vereinnahmt worden wären, um angesagte Waren an die »Pepsi-Generation« zu verkaufen. Aber genau das ist der in linken Subkulturen gerne gepflegte Mythos vom Verrat der unbefleckten Ideale an das Kapital.

Das Splasher Manifest erzählt diese Geschichte vom Ausverkauf der Avantgarde und Gegenkultur. Was einst rebellisch war, wird nun auf einmal zum Trend im Mainstream und – in den Worten von Splasher – kapitalistischer Raketen-Treibstoff. Der Vorwurf von Splasher an die Street Artists, deren Bilder mit Farbe attackiert wurden, lautet Kommerzialisierung. KünstlerInnen wie Caledonia aka Swoon oder Shepard Fairey aka Obey the giant wird der Verkauf ihrer Kunst angekreidet.

An dem Punkt möchte ich dagegenhalten. Splasher verweist immer wieder auf Kunst, die außerhalb des Kapitalismus liegen soll. Und dabei wird der Eindruck erweckt, als ob das Kapital der sozialen Realität künstlich aufgesetzt wäre. Aber diese Vorstellung ist falsch. Materialistische Theoretiker wie Guy Debord oder Theodor W. Adorno zeigen auf, wie die Verhältnisse durch die kapitalistische Warenproduktion strukturiert sind: zum einen wirkt sich das auf das Kunstwerk aus, zum anderen aber bedeutet das, dass ich als Kunstproduzentin und -produzent einer Verwertungslogik unterworfen bin.

Das bedeutet für die Produktion von Kunst, dass diese innerhalb des Kapitalismus erfolgt. Es gibt keinen außenstehenden Standpunkt. Und vor allem bedeutet das für alle Beteiligten, dass sie darauf angewiesen sind mitzuspielen. Wer nicht über genügend Kapital verfügt seinen Lebensunterhalt zu sichern, muss das einzige verkaufen, was er oder sie hat: seine oder ihre Lohnarbeit.

Künstlerinnen und Künstler sind dabei zumeist als selbstständige Kleinstproduzenten aktiv, die Waren und Dienstleistungen herstellen und verkaufen.

Insofern halte ich es für wenig hilfreich mit dem Finger auf die Erfolgreichen zu zeigen, vielmehr wäre hier angesagt sich die Produktionsbedingungen von Kunst anzusehen: wie arbeiten Künstlerinnen und Künstler?

Wenn man daran anschließend den Inhalt von Kunstwerken kritisieren will, müsste man sich ansehen, wie denn diese Warenwerdung den Charakter von Kunstwerken in einem langen historischen Prozess veränderte. Nicht nur Künstlerinnen und Künstler werden finanziell autonom, es bildet sich das autonome Kunstwerk heraus, das aus der Lebenspraxis und Alltagswelt herausgelöst ist. Und ich denke, die Sache mit der Autonomie der Kunst ist wesentlich komplexer, als es Splasher sieht, es hängen hier noch viele weitere Probleme daran, generell müsste man die Frage stellen, warum man die Autonomie der Kunst abschaffen will und was das nützen soll.

Mir geht es zunächst darum aufzuzeigen, wie die materiellen Verhältnisse der Kunstproduzentinnen und -produzenten gestaltet sind. Also weniger die Fragestellung von Adorno, nach der Autonomie des Kunstwerks sondern nach den Verhältnissen der Produzenten. Und diesen Punkt verkennt Splasher.

Die Produzenten werden nicht als solche benannt, die Kunstproduktion wird zu einer rein individuellen Angelegenheit, die vom Charakter und Willen sowie der freien Entscheidung des Einzelnen abhängt. Letztenendes wird auf einzelne Personen verwiesen, die sich angeblich aussuchen könnten kapitalistisch oder nicht-kapitalistisch zu handeln. Der Einwand, dass auch Künstlerinnen und Künstler essen müssten, also durch Arbeit ihren Lebensunterhalt bestreiten, wird von Splasher in einem fiktiven Frage- und Antwortspiel abgelehnt. Die Verantwortung für die Verhältnisse werden dem Individuum angelastet: dieses hätte eine moralische Verantwortung und müsse sich für seine Taten rechtfertigen.

Angeklagt wird im Manifest vor allem ein Verhalten, das unerwünscht ist: nämlich der Verkauf von Kunst. Kapitalismuskritik wird damit zur Verzichtsethik, wobei die und der Einzelne auf die Entschädigungen für die Entbehrungen durch die Verausgabung ihrer bzw. seiner Arbeitskraft verzichten sollte: nämlich eine Beteiligung am produzierten Mehrwert. Das ist ein reichlich irrer Gedanke, denn danach wäre Lohnverzicht und unentgeltliches Arbeiten der Königsweg zum Kommunismus.

Dagegen würde ich halten und fragen, unter welchen Bedingungen denn die Mehrzahl der Kulturschaffenden heute arbeiten. Nicht beachtet wird von Splasher, dass Künstlerinnen und Künstler in einem zu großen Teilen hochgradig subventionierten Bereich tätig sind, und sich entweder durch staatliche Leistungen (also Subventionen und Sozialtransfers) oder

private Transferleistungen (also Sponsoring, Geld durch Familie) finanzieren – und zu oft eben nicht durch den Verkauf der Kunst auf dem Markt.

Kunst ist ein chronisch defizitärer Sektor und die meisten Leute verausgaben dort Arbeitskraft, ohne dafür bezahlt zu werden. Statt »Ausverkauf« zu bemängeln, würde ich dafür plädieren, die Lage von Kulturarbeiterinnen und -arbeitern mit in die Betrachtung zu nehmen. Und danach zu fragen, unter welchen Bedingungen Kunst möglich ist. Wirklich grandios ist die Idee der brotlosen Kunst nicht, denn die Bourgeoisie fordert selbst ein, dass Künstlerinnen und Künstler hungrig sein mögen, weil ihre Kunst dann besonders bissig sei.

Was Splasher erkennt stimmt ja auch erstmal: Kulturindustriell Tätige treiben die Verwertung von Street Art durch ihr Handeln selbst aktiv voran, indem sie ihre Kunst verkaufen. Nur: Verkaufen müssen ihre Waren am Ende des Tages alle, denn wer eben kein Kapital besitzt, muss seine Arbeitskraft verkaufen oder als Kleinstproduzentin oder -produzent Geld verdienen. Das ist der Sachzwang, dem Kulturschaffende im Kapitalismus unterworfen sind. Das wäre erstmal anzuerkennen, was Splasher unterlässt. Splasher sucht nach Schuldigen und tendiert zu einer Sichtweise, die als personalisierende Kapitalismuskritik bezeichnet wird, und die potentiell gefährlich ist – da sie soziale Gruppen für den Kapitalismus verantwortlich macht.

Bei Splasher sind es dann u.a. die erfolgreichen Artists, die für das Übel verantwortlich sein sollen. Und das ist einfach falsch – wenn ich eine weitergehende Kritik am Kapitalismus habe als die Tatsache, dass einige Leute mehr verdienen als andere. Aber egal ob eine Designerin oder ein Designer T-Shirts mit eigenen Motiven bedruckt oder ein Verlag Bücher zu Street Art veröffentlicht. Street Art zu verschenken können sich nur diejenigen leisten, die ihren Lebensunterhalt andersweitig gesichert haben.

Genau diese Verstricktheit wird oft unterschlagen, wenn Verwertung immer nur das ist, wo das Geld ins Spiel kommt. Es wird an der Stelle meist ziemlich moralisch, wenn Einzelnen die Verantwortung für den angeblichen Ausverkauf zugeschoben wird. Dabei war der Kapitalismus vor Street Art da.

Und das gilt auch für die Entwicklung von Street Art: Diese wird nicht von der un-kapitalistischen Kunst zur kapitalistischen Ware, sondern vom subventionierten Hobby zum Job, wobei einige wenige Artists erfolgreicher sind als viele andere.

Und außen vorgelesen wird in der Betrachtung, dass die wenigsten Kulturschaffenden heute von ihren Waren leben können, denn es gibt einen Banksy aber sehr viele Street Artists, die nicht davon leben können (oder könnten, wenn sie wollten).

Es gibt heute wahrscheinlich mehr Leute, die Kultur produzieren, aber gleichzeitig können die wenigsten davon leben.

Und an der Stelle frage ich mich, ob man hier nicht das Ticket »Kulturschaffende« lösen sollte um realpolitisch für eine angemessene Bezahlung dieser Tätigkeit plädieren. Auch wenn dies erstmal eine Identität zementiert, die man eigentlich abschaffen möchte mit dem Endziel einer klassenlosen Gesellschaft, die das Wohlergehen der Subjekte weder per Staat noch Markt sicherstellt. Insofern – und der Widerspruch lässt sich nicht auflösen – kann man an dieser Stelle zwischen Selbstausbeutung als unbezahltes Hobby und Identitätslogik von Kunst als Beruf wählen.

### Worin besteht die künstlerische Praxis von Splasher?

Neben den Inhalten lohnt sich auch ein Blick auf die Kunstinterventionen von Splasher. Die Praxis von Splasher war maßgeblich auf den Street Art-Kontext bezogen, an dem sich abgearbeitet wurde. Eine Taktik in dieser Auseinandersetzung bestand im Übermalen von Werken bekannter Street Artists. So wurden etwa Werke von Caledonia oder Shepard Fairey übermalt. Splasher nahm mit diesen Attacks selbst implizit Bezug auf die künstlerischen Avantgarden, die mit dem Begriff der »Neuerung« oder »Innovation« assoziiert werden. Dabei lässt sich aufzeigen, dass die von Splasher verwendeten Techniken so neu nicht sind – und das mit fatalen Konsequenzen.

Ich ziehe ein anderes, nicht weit entferntes Beispiel heran: Wenn ein klassisches Graffiti von einem anderen Artist übermalt wird, so ist das wohl kaum eine Zeitungsmeldung wert. Das passiert jeden Tag. Aber Splasher verwendet dieses »crossen« als künstlerische und politische Praxis. Übermalen ist in diesem Kontext kein Anschlag auf die Kunst als solche, sondern folgt nur den Regeln der Graffiti-Community, wonach sich mit gelungenen Bildern ein Aufstieg in der sozialen Hackordnung gesichert wird und umgekehrt den Toys oder anderen Crews, die man nicht mag, die Bilder durchgestrichen werden.

Im Graffitibereich würde eine Beschädigung von Kunstwerken ein Achselzucken auslösen, denn die Beschädigung, das Übermalen und das Entfernen anderer Kunstwerke durch Stadtverwaltungen und andere Sprayer gehören zum Alltag. Im Street Art-Kontext, in dem man mit mehr oder weniger intellektuellem Anspruch Kunst machen will, wird diese krasse Regelverletzung dagegen als skandalös erachtet.

Vor allem: es wird rezipiert, es wird darüber geredet und geschrieben, und das bis hin zu etablierten Zeitungen wie der New York Times. Street Art – und das erkennt Splasher durchaus realistisch – steuert zielsicher auf Ausstellungen in Museen, Paneldiskussionen und Kunstmagazinen zu und da schafft es Splasher mit Interventionen Aufmerksamkeit für seine Sache zu erzielen. Das ist in der Graffiti-Subkultur anders, denn dort gibt es relativ wenig Aufmerksamkeit durch die Institutionen des etablierten Kunstbetriebes.

Ich würde das mutwillige Übermalen bzw. zerstören von Kunst durch Splasher als »übernommene Kulturtechnik« beschreiben. Denn neu ist es nicht, es findet sich auch in anderen Zusammenhängen. Denn auch »crossen« als Praxis in der bildenden Kunst ist nicht wirklich neu. Das Zerstören oder Modifizieren von Kunstwerken ist längst in den Kunstbetrieb eingegangen und dort gängige Technik, die von den historischen Avantgarden eingeführt wurde. Splasher attackiert die bildende Kunst an Wänden, greift dabei aber selbst auf tradierte Techniken zurück. Auch Malerei besteht heute nicht mehr aus den Meisterwerken klassischer Maler, die in Museen hängen. Durch die historischen Avantgarden, die diese Techniken propagierten, hat die bildende Kunst eine post-avantgardistische Phase erreicht. Die Avantgarden wollten die Kunst aufheben, indem sie ihren Autonomiestatus in Lebenspraxis auflösen wollten. Diese Negation schlug fehl, und der Protest wurde selbst als Kunst rezipiert. Der materialistische Literaturwissenschaftler Peter Bürger spricht deswegen von der Inauthentizität heutiger Neo-Avantgarden. Diese wiederholen die Provokationen der historischen Avantgarde, nur sind diese Provokationen heute bedeutungslos und reine Stilmittel, da sie nicht historisch wiederholbar sind. Der einstige militärische Vorsprung, den sich die Avantgarde einst durch revolutionäre Techniken erkämpfen wollte, ist dahin. Gesellschaftlich relevant ist Kunst immer nur in einem bestimmten historischen Kontext.

Johannes Grenzfurthner vom Wiener Kollektiv monochrom führt auf Vorträgen gerne das Beispiel an, dass die Scherze der MTV-Serie Jackass heute um Längen extremer sind als alle Kunstinterventionen der Wiener Aktionisten der 1970er Jahre – nur ohne dass dies heute noch irgendeine Schockwirkung erzielen würde. Provokation ist längst Teil der Kulturindustrie und niemand ist heute mehr zu erschüttern durch das Überschreiten bestimmter, gesellschaftlicher Tabus. Ganz im Gegenteil, genau dies wird geradezu eingefordert.

Die Farbattacken von Splasher werden damit zu einer Art spektakulärer Performancekunst – und als solche medial rezipiert. Das ist der perverse Mechanismus von der Verwertung von Kultur; diese wird zu einem unterhaltenden Spektakel.

Gefährlich ist das Ganze nicht. Wie die Praxis zeigt wird Street Art von Medien und vom Kunstbetrieb als Kunst definiert und nahezu jeder Bezug auf sie wird in den Kanon der Kunst eingemeindet. Das Bekleckern von Bildern wirkt wild, rau und ungehobelt – aber ist nur eine Technik um in einem künstlerischen Akt Material zu bearbeiten. Und auch heutiges Grafikdesign verwendet Farbkleckse, so dass die Werke von Splasher sich ästhetisch nicht großartig von gängigen Standards der Gestaltung unterscheiden.

Angriffe auf die Kunst schlagen so zurück und erhalten selbst Werkcharakter – und das hat entgegen der Auffassung von Splasher nichts mit dem radikalen Willen hinter der Kunstproduktion zu tun. Splasher gibt sich radikal, aber die

Aktionen verpuffen im Nichts, da sie historisch überholt sind. Zumal auch nicht die eigene Lage militärisch richtig eingeschätzt wird: eine kleine Gruppe von Personen, die auf eigene Faust den Kapitalismus abschaffen will. Damit erschafft man Märtyrer und Mythen, aber keine Veränderung des status quo. Fasst man Avantgarde hier als militärischen Begriff, so ist die Taktik von Splasher wirkungslos, da die Waffen veraltet sind.

Eine unintendierte Folge des Handelns von Splasher ist eine zusätzliche Aufwertung der attackierten Artists. Der Marktwert der Künstlerin Caledonia aka Swoon wird gesteigert durch die verstärkte Aufmerksamkeit. Es gibt weitere Berichterstattung über sie, denn eine Kontroverse um den Artist wird als Zeichen seiner oder ihrer gesellschaftlichen Relevanz gesehen und nicht etwa als Makel. Und das insbesondere bei Künstlerinnen und Künstlern mit gesellschaftskritischem Anspruch.

### Von Splasher zu den Widersprüchen der politischen Kunst

Nach all dem Geschriebenen bleibt die Frage offen, warum es denn überhaupt wichtig sein könnte, sich mit Splasher zu beschäftigen. Auch wenn ich viel Kritik geübt habe bleibt positiv zu sehen, dass sich eine Gruppe auf die Situationistische Internationale bezieht und zwar nicht als Kunstgruppe im Museum. Stephan Grigat hat diese Rekuperation der S.I. durch den Kunstbetrieb folgendermaßen beschrieben: »Je größer die Begeisterung und das Interesse für die kunst- und kulturkritischen Schriften Debords wurde, desto weniger Beachtung fand die radikale Gesellschaftskritik, die Debords Kunst- und Kulturkritik zugrunde liegt.«

Und die Basis dieser Kritik ist eine Kritik der politischen Ökonomie, die auf Karl Marx basiert. Insofern war Guy Debord eben kein früher Medienphilosoph und die S.I. kein Avantgarde-Kunstgruppe sondern – ganz altmodisch ausgedrückt – Kommunisten.

Wie sich politische und künstlerische Befreiung zusammen bringen lassen, damit experimentierte die S.I. Und diesen Strang nimmt Splasher auf, mit dem Versuch, radikal gegen die kapitalistische Verwertung vorzugehen, sowohl politisch wie künstlerisch.

Wichtig erscheint mir als Konsequenz daraus, die unterschiedlichen Modi der Bereiche Theorie, Kunst und Politik zu untersuchen. Um hier eine Veränderungsperspektive zu skizzieren, wären die heutigen Möglichkeiten von Kollektivsubjekten zu untersuchen. Insofern wäre nach dem Verhältnis von politischer und kultureller Linker zu fragen – und das besteht gerade nicht in einer strikten Arbeitsteilung. Nämlich dass die Einen malen und Kunst produzieren und die Anderen dieses Schaffen dann theoretisieren und darüber Texte verfassen. Auf der anderen Seite lassen sich Kunst und Theorie/ Politik nicht

zusammen verschmelzen. Kunst bezieht ihren Anspruch auf Wahrheit gerade durch die permanente Tendenz zur Flüchtigkeit. Diese Nicht-Vereinnahmung macht sie unfassbar für die Sphäre des Politischen, in der es um verbindliche Zusagen, um Bekenntnisse und auch das Klein-Klein der Ausgestaltung des täglichen Zusammenlebens geht.

Herbert Marcuse definierte als Aufgabe der Kunst, dass diese die Wahrnehmung und Sinnlichkeit befreien solle hinsichtlich einer Überwindung der bürgerlichen Gesellschaft. Aber er hält etwa im Aufsatz »Kunst in der eindimensionalen Gesellschaft« an einer Trennung zwischen Kunst und Politik fest: »Die Verwirklichung, die wirkliche Veränderung, die Menschen und Dinge befreit, bleibt dem politischen Handeln überlassen, in dem der Künstler nicht als Künstler teilhat.«

Warum schreibt er das? Marcuse setzt sich hier genauso wie Adorno gegen eine dezidiert »politische Kunst« ab, die im 20. Jahrhundert als sozialistischer Realismus im Ostblock präsentiert war. Kunst kann zwar im Sinne einer emanzipatorischen Umwälzung über die bestehenden Verhältnisse in eine bestimmte Richtung hinausweisen, sie fällt aber nie in eins mit der politischen Organisation. Durch die Autonomie der Kunst wird Erfahrung ermöglicht, die durch eine Zurichtung für einen Zweck zunichte gemacht würde. Street Art ist demnach nicht als politische Parole zu begreifen sondern als etwas jenseits von der Ästhetisierung politischer Botschaften.

Aber wie lassen sich diese Trennungen überwinden, wenn gerade in der Trennung eine Voraussetzung für die Erkenntnisfähigkeit von Kunst liegt?

Ein ähnlich schwieriges Verhältnis wie die Kunst zur politischen Umgestaltung der materiellen Wirklichkeit hat die Theorie zu ihrem Gegenstand. Und wie bestimmte Anforderungen an die Kunst gestellt werden, sollten vielleicht auch Anforderungen an die Theorie, hier: das Reflektieren über Kunst, gestellt werden.

So wie von der Kunst eingefordert werden kann, dass sie nicht nur selbstreferentiell sein soll, kann von der Theorie gleiches eingefordert werden. Theorie müsste im Dialog mit dem Gegenstand entwickelt werden und nicht als Monolog der Denkeinheit.

Gleichzeitig sehe ich den Zugriff auf Theorie als instrumentell. Theorie nicht im bürgerlichen Sinn als Anhäufung von Wissen, sondern als Waffe. Aber wie die Kunst geht auch Theorie nie vollständig in der politischen Intention auf. Auch die Theorie bewahrt sich ihren Wahrheitsanspruch durch eine Reserviertheit; eine Entfremdung von der politischen Bewegung. Insofern sind Kunst und Theorie verschiedene Modi zur Reflexion der Wirklichkeit und zur Erkenntnis von Wahrheit.

Das wären einige Linien, anhand derer sich ein Dialog zwischen den verschiedenen Bereichen orientieren könnte. Und es gibt genügend gemeinsame Fragestellung, anhand de-

rer sich dieser Dialog entwickeln könnte. Im Bezug auf Street Art wären das zum Beispiel;

- Wie wird der Zugang zum Kunstfeld geregelt, wer wird in- und wer exkludiert und welche Ausschlußmechanismen herrschen vor? Wer hat Zugang zu den Produktionsmitteln von Kunst?

- Wie interveniert Kunst im öffentlichen Raum und wer bestimmt über die Gestaltung der Stadt?

- Wie verhält sich die Kunst zur Kopie und welche Funktion hat der Urheber in der Kunst?

Wichtig ist nicht, dass in New York Bilder mit Farbe beworfen wurden, sondern dass diese Aktionen zum Anlass genommen werden, über Kunst und Befreiung zu diskutieren.

*Hans-Christian Psaar* ist Sozialwissenschaftler und DJ. Er betreibt das Plattenlabel *Sprengstoff* und ist Autor der Zeitschrift *Datacide*. Er referiert unter anderem zu den Themen Underground und der Kritik der Kulturindustrie.