



**DIE
ÄSTHETIK
DES
WIDERSTANDS**

BEITRAGENDE

**Aesthetic of Resistance Reading Group (London),
Akademie einer anderen Stadt (Knobloch/
Vorkoeper), Dorothee Albrecht, Iris Andraschek,
bankleer, Daniela Brahm/Les Schliesser, Yvon
Chabrowski, Fred Dewey, Heiner Franzen,
Christine de la Garenne, Erik Göngrich, Mathilde
ter Heijne, Ralf Hoedt, annette hollywood,
Ingela Johansson, Halina Kliem, Julia Lazarus,
Achim Lengerer, Hubert Lobnig, Lizza May
David, Matthias Mayer, Ralo Mayer, Jana
Müller, Warren Neidich, Kirsten Palz, Andrea
Pichl, Ben Pointeker, Stefan Römer, Isa
Rosenberger, David Rych, Judith Siegmund,
Melissa Steckbauer, Jan Verwoert/ Federica
Bueti, Bettina Vismann, Simon Wachsmuth,
Franziska Wildt, Sabine Winkler, Andreas Wutz,
Florian Wüst, Moira Zoitl u.a.**

VORWORT

Julia Lazarus, Moira Zoitl

«1» Antwort auf einen
Offenen Brief von Wilhelm
Girnus, 1965, [www.kat.ch/
bm/pw/who.htm](http://www.kat.ch/bm/pw/who.htm)

«2» Wolfgang Fritz Haug,
Jürgen Jankowski,
Helmut Gollwitzer, Rotraut
Lindenberger (Hrsg.):
Volksuni '80. Bilder und Texte,
Berlin/W 1981.

»Ich gehöre nicht zu den Autoren, die ihre Kunst von ihrem gesellschaftlichen Leben trennen, und die der Kunst eine autonome Existenz zusprechen. Auch ich bin ... davon überzeugt, dass die größte Qualität der Kunst in ihrer Fähigkeit liegt, in die Wirklichkeit einzugreifen, um diese zu verändern.« *Peter Weiss* «1»

Peter Weiss war ein deutsch/schwedischer Schriftsteller, Künstler und Experimentalfilmer. Der Roman ›Die Ästhetik des Widerstands‹, 1975, 1978 und 1981 in drei Bänden veröffentlicht, gilt als sein schriftstellerisches Hauptwerk. Das Werk von Peter Weiss entwickelte sich in den 80er Jahren zum Kristallisationspunkt politisch-ästhetischer Diskussionsveranstaltungen und wurde angesichts seiner außergewöhnlich breiten Rezeption auch als der ›letzte gemeinsame Nenner‹ der Linken bezeichnet. «2» Eines der Kernanliegen der Trilogie bildet die Reflexion des Verhältnisses von Kunst und Politik.

Der Roman liefert dabei weniger einen Beitrag zur ästhetischen Theorie, sondern eher die Ausarbeitung einer ästhetischen Pädagogik. In diesem Sinne ist das Buch ein Bildungsroman, in dem junge Arbeiter eine widerständige Praxis durch die Wechselhaftigkeit der Geschichte erlernen, sich aber auch eine ästhetische Bildung aneignen, die die politische Ausbildung ergänzen soll und ihr vielleicht sogar vorausgeht.

Eine der zentralen Thesen des Romans von Peter Weiss ist, dass sich durch die Auseinandersetzung mit Werken der Bildenden Kunst und der Literatur neue Modelle für die politische Aktion und für ein Verständnis des Sozialen entwickeln lassen. Damit knüpft Peter Weiss an die Ideale und Ideen der Arbeiterbildung an, die – wenn auch unter anderen Vorzeichen – eine Fortsetzung finden in der gegenwärtigen Praxis des selbstbestimmten Lernens.

Das Ausstellungsprojekt ›Die Ästhetik des Widerstands‹ hatte seinen Auftakt in der Galerie IG Bildende Kunst in Wien Februar/März dieses Jahres und ist nun in erweiterter Form in der Galerie im Turm zu sehen.

Mit der Ausstellung und dem umfassenden Begleitprogramm wollen wir die dem Roman zugrunde liegenden Themen in der Gegenwart neu verorten und der Frage nachgehen, inwieweit die in Peter Weiss' Roman aufgestellten Thesen für das künstlerische und das politische Feld auch heute noch Gültigkeit haben.

Für die Ausstellungsreihe wurden Bildende Künstler_innen, Schriftsteller_innen, Kritiker_innen und Kuratoren_innen eingeladen, die sich in ihren Arbeiten bereits mit dem Werk von Peter Weiss beschäftigt haben, einen Beitrag zu gestalten.

Die vorliegende Broschüre versammelt drei der Texte, die auch in der Wiener Ausstellung zur Ansicht auslagen. Wir freuen uns, sie nun in gedruckter Form zur Verfügung stellen zu können.

**PETER WEISS
DIE
ÄSTHETIK DES
WIDERSTANDS
ROMAN
SUHRKAMP**

PETER WEISS
**Direnmenin
Estetiği**

ÇEVİRENLER
ÇAĞLAR TANYERİ
TURGAY KURULTAY

roman



Peter Weiss
Die Ästhetik
des Widerstands
Roman
edition suhrkamp
SV

Peter Weiss

THE AESTHETICS OF RESISTANCE

volume I A NOVEL

Translated by JOACHIM NEUGROSCHER

With a foreword by Fredric Jameson



Weißes Programm im 33. Jahr Suhrkamp

Peter Weiss
Die Ästhetik
des Widerstands



ERINNERUNG FÜR MORGEN

Naomi Hennig, Galerie im Turm

Vor 30 Jahren, im Dezember 1984, eröffnete in der West-Berliner Kunsthochschule, der heutigen UdK, die Ausstellung ›Spuren der Ästhetik des Widerstands‹. Hier wurde die Geschichte von Berliner Kunststudent_innen im Widerstand 1933–1945 nacherzählt, u. a. mit Arbeiten von heute kaum bekannten Künstler_innen wie Kurt und Elisabeth Schumacher oder Oda Schottmöller, die 1942 und '43 im Gefängnis Plötzensee ermordet wurden. Dabei waren aber auch Arbeiten ihres damaligen Studienkollegen Fritz Cremer, sowie zahlreiche Arbeiten von Peter Weiss.

Der in der DDR lebende Bildhauer Fritz Cremer hatte kurz zuvor eine Serie von Grafiken mit dem Titel ›Für Mutter Coppi und die Andern, Alle!‹ hergestellt, in der er sich der Geschichte seiner unter dem Naziregime ums Leben gekommenen Freunde zuwandte. Viele seiner Arbeiten nehmen dabei auf Motive aus Peter Weiss' Roman Bezug; Cremers eigene Erinnerung an die Toten verschränkt sich mit Weiss' fiktiver Erzählung ihres Lebens.

Für seinen Text fand er den schönen Titel ›Erinnerung für Morgen‹, mit dem er seinem Wunsch Ausdruck gab, die ermordeten Widerstandskämpfer_innen unvergessen zu machen. Cremer beschreibt darin, wie ihn der Roman gleichzeitig beflügelte und hemmte: »So sehr mich also gerade dieses als Roman bezeichnete – für mich aber als neuartig-philosophisch zu bezeichnende – Geschichtswerk bedrückte, so sehr fühlte ich mich von dem großen Mut zur Wahrheit, seiner Sprechkraft und Gedankenassoziation irgendwie erschreckt, aber auch befruchtet.« ¹¹

Von Cremer unbeantwortet bleibt jedoch die Frage, was genau uns Peter Weiss ›für morgen‹ mitgibt. Ist die von ihm geschilderte Erinnerung an die Geschichte der linken Bewegung noch immer tragfähiger Grund, von dem aus sich Opposition und Herrschaftskritik in einer ideologisch zerfledderten Gegenwart denken lässt? Welches ist der Nutzen dieser eher melancholisch stimmenden Historie, ist sie nicht all zu sehr in sich selbst versunkenes, Leben und Handeln hemmendes Sedativ? »Wir brauchen dieses Buch, weil es eine marxistische Vergangenheitsbewältigung unternimmt,« argumentiert W. F. Haug. ¹² In diesem Sinne würde die ›Ästhetik‹ als Mittel eines kollektiven Freud'schen ›Durcharbeitens‹ des vom Verlust der großen linken Utopie herrührenden Traumas gehalten müssen.

Nietzsche folgend, ist einerseits das Vergessen Können notwendige Voraussetzung für das Leben. »Mitunter aber verlangt eben dasselbe Leben, das die Vergessenheit braucht, die zeitweilige Vernichtung dieser Vergessenheit; dann soll es eben gerade klar werden, wie ungerecht die Existenz irgendeines Dinges, eines Privilegiums, einer Kaste, einer Dynastie zum Beispiel ist, wie sehr dieses Ding den Untergang verdient.« ¹³ Es ist dieses von Nietzsche in drei gegliederte Spannungsverhältnis von Erinnern und Vergessen, mit dem die Gebrochenheit des Geschichtsbildes in der ›Ästhetik des Widerstands‹ anschaulich gemacht werden kann. So sind es völlig unterschiedliche Formen der

¹¹ Fritz Cremer, Erinnerung für Morgen, 3. 7. 1984, in: Für Mutter Coppi und die Andern, Alle!. Graphische Folge von Fritz Cremer. Akademie der Künste der DDR, 1986.

¹² Wolfgang Fritz Haug, Vorschläge zur Aneignung der ›Ästhetik des Widerstands‹, in: Die Ästhetik des Widerstands lesen. Über Peter Weiss, Karl-Heinz Götze u. Klaus R. Scherpe (Hg.). Berlin: Argument Verlag, 1981, 29 ff.

¹³ In: Friedrich Nietzsche, Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben. Stuttgart: Reclam, 1988, 33. Nietzsche identifiziert drei

Aneignung und (Re-)Konstruktion von Geschichte, die in Peter Weiss' Roman miteinander ringen, so wie auch die in ihm dargestellte Geschichte der linken Bewegung ein stetes Ringen immanenter Widersprüche ist. ⁴⁴

ZUR AUSSTELLUNG

In der aktuellen Ausstellung in der Galerie im Turm, die den gleichen Titel wie Peter Weiss' Roman trägt, wird ein weites Feld von Assoziationen aufgespannt, das unterschiedlichste Aspekte einer möglichen Kunst des Widerstands in der Gegenwart beinhaltet. Immer wieder kehrt dabei der Blick zurück zum Text, richtet sich ein mikroskopischer, forschender Blick auf einzelne Abschnitte, schreibt Nebenerzählungen, die von Weiss nicht zu Ende verfolgt wurden. Den Zusammenhang von Herrschaft und Unterdrückung in Momentaufnahmen gesellschaftlicher Konflikte sichtbar zu machen, könnte hierbei als selbstgestellte Aufgabe der Künstler_innen verstanden werden. Bleibt man bei der ›Ästhetik des Widerstands‹, so ist es jedoch eben so sehr die Kunst der Betrachtung ⁴⁵, das Vermögen der Interpretation und der Nutzbarmachung, die das widerständige Potenzial der künstlerischen Arbeit erst aktivieren.

Ähnlich wie den Betrachter_innen der Ausstellung geht es vielleicht auch den Leser_innen Peter Weiss', die mit einem gewissen Einsatz die vielen Seiten der ›Ästhetik‹ zu durchdringen haben. »Eine Selbstbildung von unten berichtend, orientiert es auch den Leser zur Selbstbildung; er muss nicht niederknien vor einer Wahrheit, sondern wird angeregt, sich aufzurichten zur Aneignung.« ⁴⁶

Der Katalog der Ausstellung von 1984 sowie die von Christine Fischer-Defoy zu Verfügung gestellten Arbeiten Fritz Cremers und Kurt Schumachers bilden zwischen diesen assoziativen Annäherungen einen konkreten Verweis auf bereits geleistete Forschungsarbeit zum historischen Widerstand unter Mitgliedern der Kunsthochschule. ⁴⁷ In Schatten und kaum noch lesbaren Spuren taucht das Werk der vergessenen Künstler_innen in Exil und Widerstand auch noch in dieser heutigen Ausstellung auf – darauf beharrend, »dass einmal eine neue Waage erfunden [wird], auf der sich das Gewicht ihres Lebens beweist.« ⁴⁸

Gleichzeitig ist es heute an uns, auf die fast wieder vergessene Arbeit der Erinnerung zu zeigen, die von Peter Weiss' Leser_innen zu Beginn der 1980er Jahre in Lese- und Diskussionsgruppen oder in Forschungs- und Ausstellungsprojekten wie dem oben genannten geleistet wurde. So ist diese Ausstellung eine weitere Wendung im nie endenden Kreislauf von Erinnern und Vergessen.

Arten der Bezugnahme auf das Geschichtliche: er unterscheidet zwischen der monumental, der antiquarischen und der kritischen Historie.

⁴⁴ »Warnung daher vor einem meinungsmäßigen Zitiergebrauch. Da sind Sätze, die von bestimmten Standpunkten gesagt werden konnten und mussten, aber da sind auch ihre Gegensätze. Diese Schreibweise ist wahrhaft dialektisch.« in: Wolfgang Fritz Haug, *ibid.*, 32.

⁴⁵ nach einem Essay Bert Brechts: *Betrachtung der Kunst und Kunst der Betrachtung*, in *Sinn und Form* 5–6, 1961, 677–681; die Künstlerin Ingela Johansson greift auf diesen Text in ihrem Beitrag zur Ausstellung zurück.

⁴⁶ Wolfgang Fritz Haug, *ibid.*, 37.

⁴⁷ *Spuren der Ästhetik des Widerstands*, Ausstellungskatalog, Christine Fischer-Defoy (Red.). Berlin: HdK, 1984. Siehe auch: Christine Fischer-Defoy: *Kunst Macht Politik. Die Nazifizierung der Kunst- und Musikhochschulen in Berlin*. Berlin: Elefant Press, 1988.

⁴⁸ Peter Weiss, *Die Ästhetik des Widerstands*. Suhrkamp, 1988, 202.





DIE ÄSTHETIK DES WIDERSTANDS

4. Februar

—

21. März 2014

Galerie IG Bildende Kunst, Wien
www.igbildendekunst.at

Fotos: © Ralf Hoedt





DIE KUNST IST NICHT FREI.

Herakles aber zog Linos, dem Lehrer, der seinem Schüler weismachen wollte, die einzige Freiheit, die es gäbe, sei die Freiheit der Kunst, den Hut so hart über die Augen, daß ihm das Nasenbein brach, und als der Magister weiterhin behauptete, die Kunst sei zu allen Zeiten unabhängig von den jeweiligen Wirrnissen zu genießen, steckte er ihn kopfüber in die Jauchegrube und ertränkte ihn, zum Beweis, daß waffenlose Schöngeistigkeit einfachster Gewalt nicht standhalten kann. [▶25]

Zumeist prüften wir Text oder Bild, worauf wir in einer Zeitschrift, in einem Museum gestoßen waren, ob es sich im politischen Kampf verwenden ließ, und akzeptierten es, wenn es von offener Parteilichkeit war. Dann wieder stießen wir auf andres, was eine unmittelbare politische Wirksamkeit nicht zu erkennen gab und doch beunruhigende und, wie uns schien, wichtige Eigenschaften besaß. [▶70]



WAS HAT DAS MIT UNS ZU TUN?

Sabine Winkler

In Peter Weiss' ›Die Ästhetik des Widerstands‹ stellen Kultur und Bildung ein Instrument zur emanzipatorischen Subjektwerdung dar, um Widerstand gegen Unterdrückung und ausbeuterische Arbeitsbedingungen zu entwickeln. Peter Weiss konstruiert die Erzählung als Entwicklungsprozess seiner der Arbeiterklasse zugehörigen Widerstandskämpfer, die sich über Kultur und Bildung Wissen aneignen, um ihre Handlungsspielräume zu erweitern. Der Widerstand richtet sich gegen den Faschismus und gegen eine klassenhierarchische Politik der Unterdrückung, die der Arbeiterklasse Bildung, ästhetische Partizipation und Genuss verwehrt. Die Protagonisten des Romans suchen nach Motivgruppen in der Kunst, mit denen sie sich identifizieren können, von der Antike bis zur klassischen Moderne, und finden sie in Darstellungen von Menschen bei der Arbeit, in Darstellungen von Widerstandsaktionen und in Darstellungen von Elend und Gewalt.

Sie entdecken Möglichkeiten für Identifikationsprozesse über diese Motivgruppen im Pergamonaltar, Théodore Géricaults ›Floß der Medusa‹, Ilja Repins ›Treidler an der Wolga‹, Gustave Courbets ›Die Steinklopfer‹, Hieronymus Boschs ›Heuwagen-Tryptichon‹, Nicolaus Poussins ›Et in arcadia ego‹, Georges de La Tours ›Joseph als Zimmermann‹, Jan Vermeers ›Dienstmagd mit Milchkrug‹, John Heartfields ›Krieg und Leichen – Die letzte Hoffnung der Reichen‹, Picassos ›Guernica‹, um nur einige der über 100 im Roman erwähnten bzw. besprochenen Kunstwerke zu nennen.

HERRSCHAFTSERZÄHLUNG UND INTERPRETATIONSHOHEIT

Die Identifikation erfolgt über die Wahrnehmung historischer, sozialpolitischer Kontexte in den Darstellungen und über die Bezugsherstellung zu aktuellen Lebensbedingungen der drei Betrachter. Durch das Erkennen einer Geschichte der Unterdrückung und einer Geschichte des Widerstands wird die Sicht auf die aktuelle Herrschaftserzählung verändert. Aus der Wahrnehmungsperspektive der Arbeiter wird die in der Kulturgeschichte über lange Zeit verleugnete Definitionsmacht der Herrschaftserzählung aufgebrochen, indem sozialpolitischer Kontext und Produktionsbedingungen integriert werden. Die Kunstgeschichte ist ein Beispiel dafür, wie durch Herrschaftserzählung hierarchische Strukturen reproduziert und bestehende Ordnungssysteme bestätigt wurden. Sozialpolitischer Kontext wurde hartnäckig ignoriert und ausgeblendet, indem Kunstwerke und künstlerische Entwicklungen jenseits von Wirklichkeit und sozialpolitischem Kontext betrachtet wurden. Durch diese Trennung von Kunst und Leben wurden Arbeitsbedingungen von Künstler_innen negiert, deren politische Standpunkte ignoriert und in

Werken vorhandene Herrschaftskritik verleugnet. Durch die in der Kunstgeschichte vollzogene interpretatorische Trennung von Kunst und Wirklichkeit wurde das Objekt und der Künstler_innenname zum ästhetischen Wertmaßstab, jenseits der Geschichte seiner Produktionsbedingungen. Eine Folge dieser Interpretationshoheit waren Zugangsbeschränkungen, wodurch die Herrschaftserzählung und damit verbunden die herrschende Ordnung wiederum bestätigt und reproduziert wurden.

IDEOLOGIEFELDER DER GESCHICHTE

Machtssysteme konstituieren sich u. a. über kulturelle Hegemonie, um auf diesem Weg Ideologiefelder zu verankern, um Techniken der Gewalt und Unterdrückung als Praxen der Freiheit erscheinen zu lassen. Diskursfelder werden vorgegeben, es wird bestimmt, wer sichtbar und wer unsichtbar ist, wer gehört und wer nicht gehört wird, wem der Zugang zu Bildung gewährt wird und wem nicht.

Peter Weiss' Romanhelden machen sich auf die Suche nach einer Kulturgeschichte des Widerstands, die immer schon vorhanden war, jedoch nie erzählt wurde. In der Kunstgeschichtsschreibung wurde der politische Kontext eliminiert, es wurde nicht danach gefragt, wer spricht und in wessen Auftrag. Konsensorientiert trug sie dazu bei, die Hegemonie der jeweils herrschenden Klasse zu repräsentieren und zu reproduzieren. Die Analyse von Herrschaftssystemen, Ausbeutung, Unterdrückung und Armut kommt nicht vor. Diese Geschichte erzählt Peter Weiss in seinem Roman aus einer ideologiekritischen Perspektive heraus: er fordert auf, die in Kunstwerken vorhandene Kritik von Herrschaftssystemen als gemeinsame Geschichte der Unterdrückung und als Möglichkeit für Widerstand zu lesen. Die in Kunstwerken vorhandene, jedoch verleugnete Erzählung aus der Perspektive von Ausgeschlossenen und ›Anteillosen‹ fungiert als gemeinsame Basis über die Jahrhunderte hinweg, um den politischen und kulturpolitischen Konsens aktueller Herrschaftsformen in Frage zu stellen. Wissen über den historischen Kontext hierarchischer Ordnungen wird über den emanzipatorischen Blick, der sich nicht von der Ideologie der Herrschaftsgeschichte in die Irre führen lässt, erlangt.

DER STANDPUNKT DER ANDEREN

Durch einen geänderten Standpunkt der Betrachtung wird ein erweitertes Blick- und Interpretationsfeld eröffnet,

das zeigt, wie historische und kulturhistorische Wirklichkeit konstituiert wird. Der Blick auf den historischen Kontext sozialpolitischer Realitäten macht die Kontinuität ideologischer Subtexte und Repräsentationsformen sichtbar und offenbart direktes als auch indirektes Gewaltpotenzial von Herrschaftsordnungen. Gleichzeitig wird in Peter Weiss' Roman von einer Kontinuität des Widerstands in der Kunst erzählt, Möglichkeiten der Veränderung werden aufgezeigt, zur Disposition gestellt, diskutiert und durchgespielt. Kunst repräsentiert das Prinzip Hoffnung: sie dient als Referenz- und Bezugspunkt, um Geschichten der Unterdrückung als solche darzustellen und Widerstand als Möglichkeit zur Veränderung zu erkennen. Die Identifikation erfolgt über die ästhetische Wahrnehmung durch die Inbezugsetzung von historischer und aktueller sozialpolitischer Wirklichkeit. Die Frage ›Was hat das mit uns zu tun?‹ bezieht sich auf diesen gesellschaftspolitischen Bezug von Kunst und Realität, der immer wieder neu verhandelt werden muss.

REPOLITISIERUNG ALLER BEREICHE

Kann Kunst, die gesellschaftspolitische Realität reflektiert, beitragen, Mechanismen und Praktiken des aktuellen Herrschaftssystems als Ideologie zu entlarven, historische und aktuelle Ereignisse neu zu interpretieren oder Vorstellungsmöglichkeiten für Veränderungen zu initiieren? Welche Wirkung kann von Kunst und Kultur ausgehen? Für eine effektive Verbreitung benötigt es laut Pierre Bourdieu ein intellektuelles Feld. Aber wie entsteht ein solches Diskursfeld, das sich nicht nur in leeren Phrasen erschöpft, pseudo-kritisch ist oder im Zeichen von Verwertbarkeit steht? Ist dafür vor allem eine Repolitisierung des Sozialen (im Sinne von sozialer Gerechtigkeit und Umverteilung) nötig, ist verlorenes Wissen um die Geschichte des Sozialen Voraussetzung für eine zeitgenössische Ästhetik des Widerstands? Und ist nicht im Weiteren eine Analyse historischer und aktueller Herrschaftsordnungen erforderlich, die aus der Sicht der Ausgeschlossenen und der ›Anteillosen‹ das Gewaltpotenzial der katastrophalen Folgen des Kapitalismus reflektiert?

Hier eröffnet sich ein politischer Aktionsraum für die Kunst: sie kann u. a. beitragen eine Bühne, ein Diskursfeld zu ermöglichen, um die Sichtbarkeit und das Gehört werden von Ausgeschlossenen und ›Anteillosen‹ zu unterstützen, um Umverteilungsprozesse von Besitz, Recht, Macht und Definitionsmacht in Gang zu bringen, indem sie Allgemeines symbolisiert [Jacques Rancière]. Voraussetzung für emanzipatorische Prozesse ist immer der Ausbruch aus zugewiesenen räumlichen und zeitlichen Ordnungssystemen. Seien es jene der Arbeiter_innen, der Arbeitslosen, Flüchtlinge, Migrant_innen etc.

Ist nicht gerade die Gegenwart durch die Zerstörung von Zusammenhängen und Bezügen gekennzeichnet? Referenzpunkte der Vergangenheit verschwinden, Referenz

wird zunehmend als Spekulationsoption auf die Zukunft verstanden. Die wechselseitige Bezugnahme von Kunst und Lebensrealität erscheint somit dringlicher denn je, um dadurch die Gegenwart in ihrer Komplexität besser verstehen und Mechanismen der Unterdrückung und des Ausschlusses verändern zu können.

Kunst kann u. a. eine Möglichkeit zur Politisierung darstellen, indem sie Wissen über Machtstrukturen vermitteln, Zusammenhänge sichtbar und Politiken des Geheimen öffentlich machen kann. Mechanismen der Aneignung, Vereinnahmung und Verwertung sind innerhalb des Kunstsystems genau so vorhanden, wie sonst überall auch. Dennoch ist Wissen jenseits der Mainstream-Medien, jenseits von ideologischer Gleichschaltung, eine der Voraussetzungen für Veränderung. Politische Veränderung wurde von neoliberaler Seite her als unmöglich erklärt und der Status Quo mit ökonomischer Notwendigkeit legitimiert, um Subjekten politische Handlungsoptionen abzusprechen und Widerstand a priori zu verhindern.

WIDERSTAND ERTRÄNKT IN SELBSTOPTIMIERUNG

Stattdessen wurde Veränderung auf das Selbst transferiert und zur Pflicht erklärt, im Sinne von effizienzorientierter Selbstoptimierung. Um nicht das kapitalistische System ändern zu müssen, mussten sich die Subjekte ändern. Ebenso wurde Bildung auf ihren Verwertungszweck reduziert und der Ökonomie unterworfen. Unter dem Druck der Optimierung erfolgt eine Gleichschaltung der Subjekte, die sich auf die Veränderungspflicht des Selbst konzentriert.

Die Selbstoptimierungspflicht und die Verwertung von Subjekten als Objekte sind zwei Seiten derselben Medaille: beide verhindern im Namen der ökonomischen Notwendigkeit die Politisierung der Subjekte und die Infragestellung der Symbolisierung des Allgemeinen [Rancière]. Widerstand erfordert emanzipierte Subjekte und Widerstand bietet gleichzeitig eine Möglichkeit zur Subjektwerdung. Mechanismen der Unterdrückung und Ausbeutung werden im Selbstoptimierungsräusch und im Verwertungszwang der einzelnen jedoch nicht mehr als das wahrgenommen, was sie sind: sie werden als Wert oder Notwendigkeit verkleidet, um das ihnen innewohnende Gewaltpotenzial zu verschleiern. Realpolitik findet zunehmend im Geheimen statt, politische Richtlinien werden informell ausgehandelt und vorgegeben, Schattenpolitik und Schattenbanken agieren im rechtsfreien Raum.

DER AKTUELLE BEZUG ZUM NEOLIBERALISMUS

Das Aussprechen des Nichtgesagten, das Erkennen ideologischer Subtexte, die Reflexion gesellschaftspolitischer Agenden und Zusammenhänge in historischen und in

zukünftigen Kontexten sind Voraussetzung für das Entstehen eines kulturellen Feldes, das als Vorbereitung für Veränderungen in der Gegenwart gesehen werden kann. Die sich radikal verschlechternden Lebensbedingungen armer und benachteiligter Bevölkerungsschichten machen die Folgewirkungen neoliberaler Politik sichtbar. Die Verelendung ist jedoch längst auch in der Mittelschicht angekommen, wie man nicht nur in den Ländern des europäischen Südens beobachten kann. Ausgeschlossen werden jene, die ökonomisch keinen Wert, kein ökonomisches Potenzial haben, seien es Flüchtlinge oder Arbeitslose. Verschwiegen wird dabei immer, dass der Kapitalismus diese prekären Lebensbedingungen verursacht hat, dass Reichtum Armut erzeugt, wenn nicht umverteilt wird. Die Asymmetrien in den unterschiedlichsten Bereichen spitzen sich zu, werden zunehmend wieder zum Status quo durch Elitisierung, Verelendung und Armut unsichtbar bleiben, weil sich genau hier das Gewaltpotenzial des Kapitalismus offenbart. Elend, wird im Namen der ökonomischen Notwendigkeit produziert. Öffentlich wird nur die ökonomische Notwendigkeit, Verelendung wird verleugnet oder als selbstverschuldet stigmatisiert. Der Konsens, der über das Recht auf Ausbeutung herrscht, entspricht einer vorherrschenden westlichen Vorstellung der Aufteilung des Allgemeinen und des Privaten, darüber wie Macht und Besitz verteilt zu sein hat.

AUFBRUCH

Wie kann diese bestehende Herrschaftsordnung aufgebrochen werden, wie kann durch Widerstand, durch Politik [Rancière] diesen Praxen der Ausbeutung und Vereinheitlichung Einhalt geboten werden? Die zunehmende Radikalisierung kapitalistischer Ausbeutung, Eliminierung bzw. Neoliberalisierung sozialer Systeme, sowie die zunehmende

Spaltung der Gesellschaft in Reiche und Arme und der Ausschluss der letzteren, bildet die gemeinsame soziale Basis für Widerstandsbewegungen. Die gemeinsame ökologische Basis stellt die Ausbeutung von natürlichen Ressourcen und die Zerstörung des Lebensraumes dar. Wie können Gegenmodelle jenseits ökonomischer Richtlinien und Propaganda entstehen bzw. einen Realisationsstatus erreichen? Eine zunehmende Sehnsucht nach anderen Lebensformen ist zu beobachten: Wirtschaftswachstum wird kritisiert, die Forderung nach sinnstiftender Arbeit, weniger Arbeitsstunden, mehr Freizeit, Genuss im Hier und Jetzt wird laut. Obschon der Widerstand gegen die Ökonomisierung aller Lebensbereiche erst am Anfang steht, ist zu beobachten, dass vermehrt und von unterschiedlichen Bereichen an der Entwicklung von Gegenmodellen zum Kapitalismus gearbeitet wird.

Um Gegenwart besser verstehen zu können, ist Wissen um historische, sozialhistorische und kulturhistorische Zusammenhänge unabdingbar. Ästhetische Wahrnehmung als Ausgangspunkt für emanzipatorische Prozesse ist Voraussetzung für den Kampf um die Sichtbarkeit, das Gehört werden und die Umverteilung des Allgemeinen. Für Rancière ist sie Voraussetzung für Politik, die nicht bereits im Konsens ertränkt wurde und nicht nur bestehende Ordnungen repräsentiert bzw. reproduziert.

Peter Weiss' ›Die Ästhetik des Widerstands‹ vereint Kunst und gesellschaftspolitisches Leben im ästhetischen Prozess der Emanzipation. Eine ästhetische Reflexion der bestehenden Verhältnisse aus einem (kultur-)historischen Verständnis heraus, verdeutlicht Gegenwart im Hinblick auf die Zukunft, die schon angekommen ist: in einem ästhetischen Widerstandsmodell wird Zukunft als Gegenwart symbolisiert, um in zukünftige Entwicklungen aus dieser Position heraus eingreifen zu können, um Zukunft zu verändern.

◀Verweise▶

◀ Jacques Rancière, Das Unvernehmen: Politik und Philosophie. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2002.



AESTHETICS OF RESISTANCE

Karen Mirza & Claudia Firth

The real business was going on in the streets, on another scale. Few of the guards, earthly or unearthly, in any of London's museums, could have said why they suddenly felt so extremely afraid. It was because their memory palaces were unprotected. Their angels walked ... The memory guards are out looking to smack someone up. Those fuckers ain't supposed to leave the museums. He glanced beyond the walls, at the strange night, in which gods were ignored and memories were out hunting the future.
[Miéville: 2010: 243]

Here then before us are photographs «1». The first image is tightly cropped. It looks like a boy from the way the upper torso is moulded, but he has no penis, his upper body is naked, cold flesh, dismembered arms, one hewn off at the elbow the other at the shoulder. The head tilted to the right shoulder, resting, angelic in its composure. The eyes are blind, white out voids in the head, no detail in the sockets: they stare down, past and through. What has this soul witnessed? Has this boy been kicked to the ground?

The second image I pull from the file reminds me of the Angels of Memory in ›Kraken‹ [Miéville: 2010]. I gaze upon the photograph as thing, as object. Its objectness depicts the stitching together of two panels of the frieze. Re-enactment, re-construction, mutated monsters. Cloth twisted and rolled around the waist of the dominant figure, outlining the diaphragm, drawing attention to the arc-line of the breasts. The stone looks wet, malleable in its folds around the body, the head in profile is distorted through the erosion of missing parts, dismembered limbs, perfectly formed severed right hand holding what appears as a strap on rocket launcher aimed at the gaping mouth of the other. The sculpted broken forms of life, struggle and memory are protruding out of the surface of the stone blocks that clad the architectural form, as if they are attempting to shed themselves of the ground, freeing themselves to become embodied forms in three dimensional space. What is so striking is what is missing, I read the image through its loss, its absence, its cuts.

Both these photographs are of the Pergamon Frieze, a classical stone relief from the side of a temple in what is now Turkey that since the 1880s has resided in a museum in Berlin. The frieze depicts the putting down of an uprising. In a battle between the Gods and the Giants, the Giants have revolted and are being vanquished by the Gods. It is an image of social unrest and violence. These photographs were taken in August 2011 by one of the authors of this text. Now the other examines and responds to the images in 2013, describing what they see. One of us was in Berlin taking

the photos, the other was here in London while riots were happening across the UK. This simultaneity cannot be gathered from looking at the photographic content, but is encoded in the meta-data (through time and date).

10 days before the riots started I opened a shared folder, ›Riots and Deep State‹ «2», whilst I was writing a script for a non documentary sci-fi tale of dissonance and insurrection. »R u in London 2nite!!! didn't imagine our research would be quite so local quite so soon! I arranged this so you could get some footage. You're welcome... Isn't it EXTRAORDINARY?« Sunday evening, whilst working in the studio, the radio of the news from the street, mixed with the live sound of the helicopters situated me between the world(s) of the social and the imaginary. Monday morning the BBC's aerial camera framed my home in Tower Hamlets, a cropped, repeated image increased the reproduction of fear, and forced me out onto the pavement. It felt much calmer, safer, on the streets, the energy focused in short bursts against the police.

The day I visited the museum I received sparse text messages from a friend back in London: »There are fires in Tottenham«. It is a strange feeling when you are in one place and something important is happening elsewhere. In this case, in a museum looking at images of violence from antiquity while actual violence erupts, and that ›somewhere else‹ is not just anywhere but home. Tottenham, Hackney, Walthamstow, these were places of my childhood and they were burning. Later, I watched YouTube clips and read online reports but they were strangely mute.

Descriptions can depict, denote and represent, they can label and identify. They can provide facts, times, dates and dimensions or give highly personal accounts. There are tensions between different kinds of description, different modalities of representation. Descriptions can operate as frames around an object or event such as the Pergamon Frieze or the London Riots. In the museum audio description that accompanies the Pergamon Frieze, it describes how the Giants were depicted as monstrous hybrids in order to emphasise their chaotic and dangerous nature. At the same time the photographs above were taken, rioters in London were being described as hyenas, as feral and wild. This simultaneity led us to explore these images of violence and social unrest. Locating our essay within temporal, spatial, photographic and linguistic frames we will also attempt to ›frame the frames‹ to identify and draw attention to them, their conditions and their relation to power and authority. We have started with the closely cropped and are slowly zooming out.

The photograph is a very obvious frame. These photographs are of a battle, a war, all be it mediated through

stone and allegory. Judith Butler argues in relation to the photographic frame and scenes of torture:

As we know to be framed is a complex phrase in English: a picture is framed, but so too is a criminal by the police or an innocent person (by someone nefarious, often the police) so that the frame is to be set up, or to have evidence planted that ultimately ›proves: one's guilt. The frame builds and confirms acts for those who would name them as such. To learn to see the frame that blinds us to what we see is no easy matter. [2009: 100]

She describes the conditions of the frame as a ›forcible frame‹ and one that conducts the dehumanising norm. Some form of framing may be necessary in order to focus, however the restrictions impose constraints on what can be heard, read or seen. Susan Sontag in ›Regarding the Pain of Others‹ says »Photographs of the victims of war are themselves a species of rhetoric. They reiterate. They simplify. They agitate. They create the illusion of consensus« [Sontag: 2003: 5]. This illusion of consensus is based on the idea of creating an authority about something, to say ›that is how it is‹. As a framing device, the photograph has an authority of its own. The sovereign contingency of the photograph, the pure deictic language – the that, the ›there it is‹ [Barthes: 2000: 5-6] is its claim to truth.

But what relation does the shifting of words have in relation to an image? While the photograph is a contingency (and can be nothing else), text ›by the sudden action of a single word, can shift a sentence from description to reflection‹ [28]. The descriptions of the photographs at the start of this essay are personal reflections on photographic images of the Pergamon Frieze. ›The Aesthetics of Resistance‹, a historical novel by Peter Weiss, also starts with a description of the Pergamon. Weiss uses incredibly vivid/graphic language to describe both the content of the frieze and the stone itself with its yawning cracks, rough ground and empty surfaces. He vividly describes the difference in facial expression between the two sides of the battle, the gods, impassive, aloof almost serene amid the violence and the giants roaring and grimacing in pain. This incredibly dense, detailed description is an example of ekphrasis, an ancient rhetorical device describing visual art through written language. A literary description of visual works of art that intends to go beyond the physical aspects of the work, it embodies the dialectical and perhaps even conflictual relationship between word and image. James Heffernan argues that ekphrasis is an ambivalent form that while celebrating the power of the ›silent‹ image also tries to circumscribe that power with the authority of the word. Historically it has staged a struggle between rival systems of representation, a battle for mastery and dominance between image and word and that particularly through the ancient epics the power of the ›image-mastering word serves to reinforce an authority that is essentially male‹ [Heffernan: 1993: 10]

The term Ekphrasis comes from the Greek to speak out, to name and identify. What might it mean for descriptions to literally speak out, to speak out of the frame or about the frame? As well as describing the carving itself, Weiss uses the description to name power relations both within and outside of the frieze. He describes the anonymous soldiers as ›tools‹ in war, articulating differences between the named ›master artists‹ of the frieze and the vast numbers of labourers and stone masons who worked on it. He questions how art was used to give credibility to the privileged, the space of the museum itself and how the ›culture‹ within it was contested. In this way, Weiss uses the descriptive text to include the frameworks around the work of art as well as the content of the artwork itself.

The audio guide at the Pergamon Museum also describes the frieze. It gives us the story of the battle, tells us about the frieze's construction, its discovery and its move to Germany. It creates an authority. There is no conjecture in what it says, just ›that is how it is‹ in its tone of voice. According to the guide, Gaia, the Earth mother and her children, the Giants, have helped Zeus to overthrow the old gods. In turn, Zeus and the other Gods of the classical Greek pantheon have turned on them in order to assert their own authority. The battle is a foundation myth both for the classical religious order and for reflecting the confident self-image of the Atalid rulers as they founded the new city of Pergamon. The audio guide tells us they believed they were directly descended from Hercules and therefore had an affinity with the Classical gods. The message of the frieze was intended both for their enemies and their own subjects.

In Peter Weiss's description of the frieze, the rulers don't believe the myths they use to justify their positions in the hierarchy. Art is used to shore up their authority and even to give it the appearance of the supernatural. The book is set in 1937 just after the Nazis have come to power and through the passage on the frieze a simultaneous nonlinear historical narrative is set up in which history occupies the present:

These only just created, already dying faces, these tremendous and dismembered hands, these wide sweeping pinions drowning in the blunt rock, this stony gaze, these lips torn open for a shriek, this striding, stamping, these blows of heavy weapons, this rolling of armoured wheels, these clusters of hurled lightning bolts, this grinding underfoot, this rearing and collapsing, this endless straining to twist upward out of grainy boulders. [1975: 4]

Weiss collapses a description of the battle in the frieze with sentences that shift in and out of images of Nazi occupation and back to the ancient marble. The initial violence of the founding of the city is equated with the founding of the Nazi state.

The audio guide says that the frieze depicts the victory of order over chaos. The written museum guide goes further

and says that »the ancient mythological theme of the Battle of the Gods and the Giants was an allegory of the struggle of good, justice, order and civilisation versus evil, caprice and chaos« [State Museum of Berlin: 2013]. The hybrid Giants, some with wings, some with scaly serpent legs were the embodiment of that chaos through the monstrous mix of human and animal. The mediaeval scholar and theologian, Isidore of Seville compiled a taxonomy of the monstrous [Barney: 2010: 243-246]. In this *Etymologiae*, he identified and catalogued dangers based on Aristotelian categories that could threaten the human body. The taxonomy moves through various grades starting with hypertrophy and atrophy of body parts, to mixtures of animal and human parts and then to monsters themselves. Within mediaeval cosmology this classification of physical deformity was also seen in terms of the morally and spiritually unclean, closely aligned to disease and interpreted as punishment for past sins or divine disfavour. Isidore of Seville labelled the physical deformities in his taxonomy »portents«, signs or warnings of a threatening or disquieting significance, signs that something momentous or calamitous might happen.

In September 2011, Kenneth Clarke the then Justice Secretary, described those blamed for the UK riots as »a feral underclass, cut off from the mainstream in everything but its materialism« [Clarke: 2011]. The term »feral youth« had already been used as early as the 8th of August by the Deputy Mayor of London [Akwagiyiram: 2012]. The word feral comes from the latin *fera*, wild beast. It means of an animal: wild, untamed and uncultivated, often used to mean animals that having once been domesticated have reverted back to a wild state. This association makes the youth »the other«, stripping them of language and denying their rights as speaking beings.

In his text »The Rioter and the Witch«, Olivier Marboeuf argues that riots also belong to the disquieting, the difficult to name. Marboeuf considers the act of naming to be »one of the most significant protocols of the colonial project. Naming is a way of bringing something out of the shadows, into the light, making it intelligible even if this means naming over the top.« [2012: 55] Talking of the suburban riots in Paris, he argues that they are very likely to cause discomfort because of their elusiveness. Arising without warning, they tear cities apart. Marboeuf asserts that a riot is not the same as a protest. Unlike protests which often proceed along an agreed route, a riot »is a striation in the sense in which Deleuze and Guattari use this word; like a skater from the days before skate parks, it sketches invisible trajectories in the urban motif« [63]. They are a very different category of mobilisation. Indeed, the BBC was criticised in 2011 for »branding thugs as protesters« [Whitehead and Hough: 2011]. This is curious and contradictory. Branding is a highly violent form of naming, likely to be associated with treating protesters as »thugs« rather than the other way round. Portraying »thugs« as protesters perhaps imbues them with a little more dignity, though at the time attempts to see the

riots as political rather than purely criminal were highly criticised. However riots are often preceded by a protest or a series of protests that are not heard or attended to. There were several protests in the run up to the riots in 2011 including a march on 6th August, organised by friends and relatives of Mark Duggan from the Broadwater Farm Estate to Tottenham police station. The unwillingness of the police to address their concerns sparked a violence that also stemmed from other structural issues. This is a framing out of the unheard, the same principle for the audible as for the visible: the unintelligible, the communication that sounds like noise. It is the lack of a common stage from which to speak. «3»

The Pergamon Frieze was »discovered« in 1879. With agreement from the then Ottoman Empire, it was removed and taken to Germany where a museum was built especially to house it. According to the audio guide it was declared »that a work so grand and marvellous has been given to the world«. In 2012 the activist group Occupy Museums staged a protest on the steps of the Pergamon Temple. They breached the quiet, clean space of the museum, unfurled a banner and made a statement questioning and confronting the issue of colonisation and the misappropriation of cultural heritage. They called for a restitution of culture to the commons (and in an echo of the relationship between Germany and Turkey simultaneously linking the historical with the contemporary) they included a message of solidarity with Turkish residents of Berlin who are and still feeling the brunt of regeneration in the city [occupymuseums.org].

Heffernan's book on ekphrasis is called *A Museum of Words*. The museum itself also functions as a descriptive frame and one that is closely linked to identification, classification and naming. Museums are respectable institutions charged with the preservation, interpretation and display of objects. They are good places to visit while on holiday, or on rainy days out with the kids. We rarely stop to question them. However, these classificatory means of making collections intelligible can be used to discipline, to assert authority and control. Originally, the Mouseion (Greek) or Museum (Latin) was the temple of the Muses, inspirers of creativity and daughters of Memory. Their house was a place for contemplation, and debate, the preservation of ideas, creation of poetry and playing of music. This is the museum as open space, opening possibilities for further debate, ideas and creation. The idea of a »museum« as repository of acquisitions is an adjunct to colonialism and relatively recent. As a spatial and aesthetic frame it exists in relation to the violence of the colonial project.

The frieze panels are described by the museum audio guide as »sumptuous« in their »opulence« as works of art. This language of luxury seems at odds with what is depicted in the content of the frieze. As a mode of description it works to depict the frieze as fetish object, using aesthetics to mask or deflect from the violence of the content, its production and requisition. In his novel, Weiss describes the »spatial

function« that inverts the frieze from encircling a temple to enclosing a space. From outside to inside, this could be read through the history of the enclosure of the commons but also the museum as institutional frame, a space of closure and enclosure, where possibilities are closed down and everything is ordered and in order. This is the clean space of the institution masking the repression of several kinds of violence.

The cleanup operation after the riots was reported as bringing communities together. The much circulated image of raised brooms was heralded by the press as »the symbol of the resistance to the riots« [Castella: 2011], the reinstatement of law and order after the chaos. The desire to make good after things were damaged and destroyed united some people for a while along with the desire for it not to happen again. However, the image of the broom could also be seen as a metaphor for the other kinds of sweeping up that happened after the riots. In particular the waves of harsh convictions that swept through the courts sweeping away any kind of analysis or debate about the causes. Even when the final inquiry report was published earlier this year (featuring the image of the brooms on the front) it was effectively buried with the official government response not publicised at all. The response itself did not address any of the specific recommendations made by the report which included concrete ways of addressing substantial underlying issues including the role of advertising in creating the very materialism of the »feral underclass«.

Regeneration also operates as a sweeping away, a mode of social cleansing that is as huge an issue in London as in

Berlin. One post-riot interview quoted a Hackney resident as saying the area was continuing to change for the better. »Hackney is going through a huge period of regeneration and there's pride in the area. It's attracting younger, wealthier people to the area« [Akwagyiram: 2012]. But of course while it attracts one sort of people, the tendency of regeneration is to push other people out. Operating through displacement, regeneration works as a violent framing out of the undesirable, literally pushing them out to the edges of the city.

If anything this will serve to cut the underclass further off from the mainstream putting them back outside the frame. This is a closure of its own, where within certain parameters seemingly everything is in order. The question is how to keep things open without the desire for a closure that denies or negates potential for other narratives.

Had the scribes, the savants been linked to the class of the laborers, the visions of a life in equality would have not had to wait until our century to come true, but intellect, said Coppi, was simply inseparable from finance, and even today very few individuals tear loose from the intelligentsia to join us. The sculptors in the acropolis, he said, approved of eliminating the turmoil down in the streets, for had they not been agreeable, they would have been incapable of making the frieze so sublime and definitive ... Only the awareness of the actual power conditions would enable someone to stand up against the patrons' wishes ... Yet goodness knows what it requires, said Coppi's mother, to translate knowledge into action. [Weiss: 1974: 62]

◀Notes▶

◀1▶ This is a misquote of Virginia Woolf from *The Three Guineas*, as she writes of a thought experiment imagining a spread of loose photographs extracted from an envelope showing images of »the mangled bodies« of victims of war [Sontag: 2003: 7].

◀2▶ *Deep State* is a science fiction inflected protest »training film« made by Brad Butler and Karen Mirza in collaboration with author China Miéville which takes as its starting points different moments of political struggle, informed particularly by current revolutionary processes taking place in Egypt and close collaboration with the Cairo media collective *Mosireen*. The film takes its title from the Turkish term »Derin Devlet«, meaning »state within the state«. Although its existence is impossible to verify, this shadowy nexus of special interests and covert relationships is the place where real power is said to reside, and where fundamental decisions are made – decisions that often run counter to the outward impression of democracy.

◀3▶ Politics is primarily conflict over the existence of a common stage and over the existence and status of those present on it. It must first be established that the stage exists for the use of an interlocutor who can't see it and who can't see it for good reason because it doesn't exist ... Politics does not exist because men, through the privilege of speech, place their interests in common. Politics exists because those who have no right to be countered as speaking beings make themselves of some account, setting up a community by the fact of placing in common a wrong that is nothing more than this very confrontation, the contradiction of two worlds in a single world: the world where they are and the world where they are not, the world where there is something »between« them and those who do not acknowledge them as speaking beings who count and the world where there is nothing. [Ranciere 1995: 26–27]

◀Bibliography▶

◀1▶ Akwagyiram Alexis, *England riots: One year on* www.bbc.co.uk/news/uk-19077349 [accessed 6 August 2012]

◀2▶ Barney, et al. 2010. *The Etymologies of Isidore of Seville*, Cambridge University Press, Cambridge

◀3▶ Barthes, Roland. 2000. *Camera Lucida*, London: Vintage
Butler, Judith. 2009. *Frames of War*, London: Verso

◀4▶ Castella deTom, England riots: Are brooms the symbol of the resistance? www.bbc.co.uk/news/magazine-14475741 [accessed 10 August 2011]

◀5▶ Clarke Ken, Punish the feral rioters, but address our social deficit too www.theguardian.com/commentisfree/2011/sep/05/punishment-rioters-help [accessed 5 September 2011]

◀6▶ Heffernan, James A. W. 1993. *Museum of Words: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery* (Chicago: University of Chicago Press)

◀7▶ Marboeuf, Olivier ed Anna Colin. 2012. *Witches Hunted Appropriated Empowered Queered* (Paris: Maison populaire)

◀8▶ Miéville, China. 2010. *Kraken* (London: Macmillan)
Staatliche Museen zu Berlin. 2013. *Pergamonmuseum* (Stiftung: Kulturbesitz)

◀9▶ Sontag, Susan. 2003. *Regarding The Pain of Others* (New York: Picador)

◀10▶ Weiss, Peter. 1975. *The Aesthetics of Resistance* (Frankfurt/M: Suhrkamp Verlag)

◀11▶ Whitehead Tom and Hough Andrew, London riots: BBC criticised for branding thugs as »protesters« www.telegraph.co.uk/news/uknews/crime/8690267/London-riots-BBC-criticised-for-branding-thugs-as-protesters.html [accessed 9 August 2011]

◀Videos▶

◀12▶ *Occupation of the Pergamon Museum June 2012* www.occupymuseums.org

DIE KUNST IST EINE WAFFE IM KLASSENKAMPF:

Die vorläufige Vereinzelung der Revolution, die Notwendigkeit, den Kampf allein weiterzuführen, sich selbst zu erhalten und zu verteidigen, sich zu verschanzen vor dem von außen andrängenden Feind, zwang auch die Kunst in eine Position, in der es drum ging, jedes Werk als soziale Waffe zu gebrauchen ... [84]

Die Kunst, sagte Coppi, nimmt ihren Platz ein neben den Industriekombinaten und Staudämmen, neben der Elektrifizierung, der Agrarreform und der Errichtung von Arbeiteruniversitäten. Sie ist zweckmäßig, wie es die Schulen, die politischen Organisationen sind. Es werden praktische Forderungen an sie gestellt, sie hat nicht dem zu entsprechen, was sich ein einzelner ausdenkt, sondern dem, was sich die Mehrzahl von ihr erwartet. [84]

Es wurde also immer dem Begreifen der Vorrang gegeben gegenüber der Empfindung des Wunderbaren, die Kunst war eine Wissenschaft, wie Geometrie und Statik. [53]



EINE ÄSTHETIK DES WIDERSTANDS. DAS PERGAMONMUSEUM

Stefan Römer

Mit ihrer Hoffnung auf eine revolutionäre Veränderung [sic] in Deutschland konnten sie niemanden mehr für sich gewinnen, doch mit ihrer Überzeugtheit von den Aufgaben einer erneuerten Kultur gaben sie dem Bund, den sie nach wie vor überparteilich nannten, einen letzten Ansporn. *Peter Weiss* ◀1▶

EIN MYTHISCHER KAMPF

Mit einer langen Beschreibung des Pergamonfrieses, der eine Gigantomachie darstellt – einen Kampf der Götter mit den menschlichen Heroen –, leitet der Maler und Schriftsteller Peter Weiss seinen Roman ›Die Ästhetik des Widerstands‹ ein. Im Pergamonaltar lokalisiert er einen Kampf, an dessen Beispiel sich vielfältige künstlerische Fragestellungen reflektieren lassen. Dazu führt der in der damaligen Tschechoslowakei geborene, im faschistischen Berlin und später nach seiner Flucht in Schweden lebende Weiss in einem Interview aus: »Plötzlich, in der Konfrontation mit diesem Fries, verknüpfte sich vieles miteinander; in einem Konglomerat von Eindrücken und Ideen wurde das Thema ganz weit und bestand nicht mehr allein aus jenem konkreten politischen Kampf. Dieser Eindruck eines Getümmels von Kräften, die unten sind, und die, die oben sind, die erdgebundenen und die göttlichen, erzeugte ein Bild vom ewigen Klassenkampf, das plötzlich sehr, sehr eindringlich wurde. Darauf, sah ich, ließ sich etwas aufbauen. Doch dieser ganze Fries, der so fern und mächtig war, genügte mir nicht; ich wollte die ganze Geschichte des Frieses darstellen; sie war anfangs noch viel breiter entworfen, als es dann im Buch blieb. – Das war der unmittelbare Anfang. Es ging um einen Kampf in viel weiterem Sinne: nicht allein Befreiung von politischer Unterdrückung, sondern ebenso um die Befreiung von kulturellen Hindernissen, die Menschen um sich herum haben; ich dachte an die ganze Bildungsarbeit [...]. Ich stellte mir vor, wie ein Befreiungskampf zu schildern sei, der sich zwischen jungen Menschen abspielt. In diesen Jahren, die ersten Jahre während des Faschismus in Deutschland, wo man politisch auf einer Front steht, die sich schon im Untergrund befindet und man sich gegen die immer mehr anwachsende Gefahr wehren muß, suchen ein paar junge Menschen nach einem Ausdruck für ihr eigenes Leben, für ihre Erfahrungen, in einem Entwicklungsgang. Wie kann man das darstellen? Wie kann man sich überhaupt unter einer totalen Unterdrückung noch mit künstlerischen Medien helfen?« ◀2▶

Obwohl sich hier bereits abzeichnet, was seine Wahl auf den Pergamonaltar als kulturhistorische Folie für seinen

Roman fallen ließ, präzisiert Weiss weiter: »Dann habe ich versucht, deutlicher herauszuholen, was diese Ästhetik überhaupt ist; ich versuchte an Beispielen von Kunstwerken zu zeigen, wie Kunst und Literatur, wenn sie lebendig sind, immer im Streit gegen etwas stehen. Eine angepasste große Kunst hat es, soweit ich weiß, nie gegeben. Kunst, die mich engagiert, ist eine Kunst, die es sich zur Aufgabe macht, eine erdrückende und schwierige Situation zu lösen. Die Figuren von Künstlern – ob es nun Maler oder Schriftsteller sind – stehen hier im Widerspruch gegen die Zeit und bieten einen Widerstand; die Ästhetik, die sie realisieren, ist eine Ästhetik des Widerstands.« ◀3▶

Der Pergamonaltar, und dort speziell der mythische Held Herakles, der für den Kampf gegen die menschlichen Giganten von den Göttern angeworben und mit der Unsterblichkeit belohnt wurde, wird für Weiss zur Zeit des Nationalsozialismus zu einem Wallfahrtsort und Ankerpunkt für seinen Roman und seine polit-ästhetischen Reflexionen: Hier finden die Protagonisten des Romans nicht nur Ermunterung für ihr tägliches Überleben, hier finden auch ihre idealisierenden Projektionen Halt, indem sie sich selbst historisierend aus den antiken Quellen speisen für den täglichen Kampf gegen das faschistische Regime. Die Gigantomachie wurde – sowohl individuell als auch staatlich – zum Modell der Kämpfe nach innen sowie außen und wird auch als Gründungsmythos der Demokratie verstanden. Dieser Kampf als Metapher für die existenzielle Auseinandersetzung mit der politisch-kulturellen Institution, in der man lebt und arbeitet – wie er kulturkritischen Überlegungen wie Adornos und Horckheimers ›Kulturindustrie‹ oder Debords ›Gesellschaft des Spektakels‹ zu Grunde liegt – steht im Folgenden im Zentrum der Betrachtung, verstanden als eine selbst-analytische Praxis der Kunst. Im Sinne von Weiss, der die Kunst als Kampf versteht, lassen sich am Pergamonmuseum Fragen der Sammlung und Präsentation von Kunst mit Fragen der nationalstaatlichen Symbolproduktion zusammenführen. ◀4▶ Die Funktion, die dem Pergamonaltar in der Entwicklung der Museumsinsel zukommt, ist besonders kompliziert, da er eine kulturell dermaßen übercodierte Symbolkonstellation in sich vereinigt, dass es zunächst sinnvoll scheint, ihre Bestandteile einer Lektüre zu unterziehen.

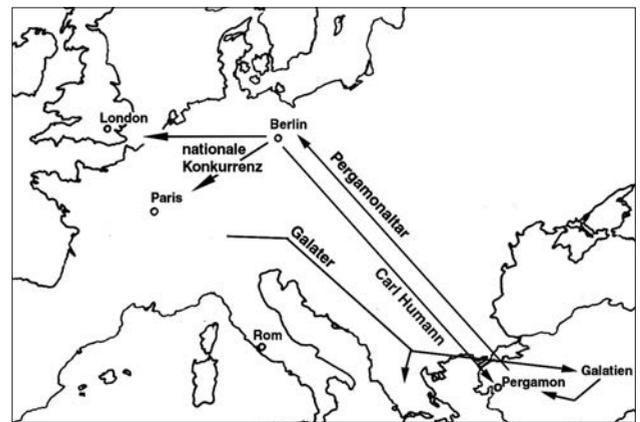
DAS PERGAMONMUSEUM ALS ELEMENT EINES NATIONALEN GRÜNDUNGSMYTHOS

Die Entdeckung des ruinösen Ensembles durch Carl Humann (1864/65) im türkischen Bergama, dem antiken Pergamon, und die sich daran anschließenden ersten

Grabungen und Sendungen von Funden nach Berlin fielen historisch in die Entstehungsphase des Gedankens vom deutschen Nationalstaat, der mit kulturellen Mitteln vorweggenommen wurde und schließlich in die Reichsgründung Deutschlands mündete (1871). 45 Aus dieser Situation heraus entstanden für den deutschen Staat Bedürfnisse nach nationaler Selbstdarstellung. Das Projekt der Berliner Museumsinsel im 19. Jahrhundert kann als ein Element der Konstruktion des deutschen Kaiserreichs betrachtet werden: 46 Was nach innen die kulturelle Identität konstituierte, sollte nach außen in den Wettbewerb nationaler Repräsentation mit anderen Staaten treten. 47

Diese Konstruktion auf den Pergamonaltar zu beziehen, ist besonders aufschlussreich, weil die archäologische Tätigkeit und die Überführung von Friesfragmenten nach Berlin sowohl als ein kultureller wie auch als ein moralischer Akt zur Rettung historischer Substanz vor ihrer totalen Zerstörung interpretiert wurde. Die Berliner Museumsinsel im Zentrum der neu gegründeten Hauptstadt des deutschen Reichs markiert den historischen Kristallisationspunkt kultureller, nationaler und institutioneller Interessen, die eindeutig auf Expansion und Imperialismus gegründet waren. Carl Humann benennt die unmittelbare Gefahr: Als er die Ruinen erstmals sah, waren Kalkbrenner damit beschäftigt, die Marmorskulpturen und -platten zu zerbrechen und den Marmor zu Kalk zu verbrennen. 48 Humann, der Wieder-Entdecker und erste deutsche Archäologe in Pergamon, war wegen gesundheitlicher Probleme vor dem ungesunden Klima Deutschlands geflohen und sandte, in der Türkei als Straßenbauingenieur angestellt, die ersten viel versprechenden Fragmente, später die ganze vordere Fassade des Tempels nach Berlin. In dem Ruinenfeld in Bergama hatte er gerade genügend Fragmente gefunden, um eine Rekonstruktion zu wagen. Für dieses Konglomerat an skulpturalen und architektonischen Elementen wurde 1897 bis 1899 ein erster und provisorischer Interimbau zur Ummantelung des rekonstruierten Pergamonaltars errichtet; der Bau stellte sich jedoch bald als zu klein heraus, weshalb er schon wenige Jahre später abgerissen wurde; 1930 schließlich konnte das eigentliche Pergamonmuseum eröffnet werden – in nuce schon im 19. Jahrhundert angedacht, wurde es bald in die nationalsozialistischen Repräsentationsforderungen Hitlers integriert. 49 Das Ruinen-Ensemble ist solchermaßen fragmentiert – man kann auch von einer musealisierten antiken Leerstelle sprechen –, dass es genügend Freiraum für Interpretation oder gar kulturelle Projektionen zuließ – es wurde zur idealen, Kulturidentität stiftenden Projektionsfläche: einerseits von der Geschichte gezeichnete, in der gesamten Literatur als herausragend bezeichnete Spur der mythischen Wiege europäischer Kultur, andererseits vermeintlicher Zeuge des heroischen Kontakts zwischen den irdischen Giganten und dem Götterhimmel sowie der reinen Kultur des antiken Europas und dem exotisch schillernden Anderen des Orients. In allen Fällen handelt es sich interessanterweise um internationale, inter- oder transkulturelle 10 und

historische Verschiebungen, die mythologischen Ballast mit sich führen. Um sich die ganze Komplexität dieser Verschiebungen zu verdeutlichen, kann man sie sich als kartografisches Diagramm vorstellen [siehe Abb.]: 11 Der griechischen Welt zugehörig, erwehrte sich das antike, auf der östlichen Seite des Ägäischen Meeres gelegene Pergamon keltischer Stämme, der kleinasiatischen Galater, die von Norden einfielen, schließlich jedoch versklavt wurden und dann am Bau der Tempelanlage mitwirken mussten. Diese »Barbaren« wurden damit zum Synonym für das Unkultivierte und eine Bedrohung der Kultur, können aber auch als Opfer einer imperialen Arbeitsökonomie betrachtet werden, die sich die Arbeitskraft der Unterworfenen einverleibt. Die später von den Nachfahren der Pergamon-Kultur ignorierten Ruinen werden somit auch symbolisch von dem Deutschen Carl Humann vor deren ökonomisch motivierter Barbarei des Kalkbrennens gerettet und in das neu gegründete Zentrum deutscher Kultur nach Berlin importiert, um dort nicht nur der Erbauung an der antiken Kultur, sondern auch der Identität stiftenden Abgrenzung gegenüber Frankreich zu dienen, aus dem wiederum einst die keltischen Stämme nach Griechenland aufgebrochen waren.



Stefan Römer, Kartografisches Diagramm der interkulturellen Verschiebungen des Pergamonaltars.

Die Idee des Imperialstaates beinhaltet die kulturelle Aneignung alter und fremder Kunst, 12 die pädagogisch als Anschauungsmaterial dienen soll und der Idealvorstellung von diesem geografisch und historisch fernen Ort als dem Ursprung 13 europäischer Kultur folgt. 14 So lässt sich im 19. Jahrhundert die aktuelle nationale Differenz gegenüber Frankreich – vor allem nach dem Krieg – auch auf die Bedrohung Pergamons durch die keltischen Stämme beziehen: Die museale Inszenierung des Pergamonaltars liest sich vor diesem Hintergrund als die symbolische Positionierung Berlins gegen Paris und seine Museen. Der Pergamonaltar kann demnach zum einen als eine kartografische Figur verstanden werden, die sich über eine kulturelle oder nationale Identität sowie über Besitz und Besitzansprüche positionieren lässt, und zum anderen als Resultat komplizierter politischer Konflikte und sprachlich mythologischer Strukturen, 15 die in tatsächlichen Reisen, Kolonisierungen und Imaginationen wurzeln.

Es scheint hilfreich, in die Überlegungen miteinzubeziehen, welchen kulturellen Stellenwert das Pergamonmuseum

gegenwärtig international einnimmt. In einem japanischen Reiseprospekt findet sich ein Reisevorschlag: Europa in zehn Tagen. In einer Bildreihe, an zweiter Stelle von oben, unter der Abbildung des zentralen Platzes von Prag, findet sich eine Fotografie des Pergamonaltars über einer Abbildung von Meißner Porzellan, des ältesten Restaurants in Prag, eines Wiener Schnitzels und einer schematischen Darstellung der Reiseroute durch Mittel- und Osteuropa. Die Abbildung des Pergamonaltars, die in diesem Kontext das einzige antike Monument darstellt, ist folgendermaßen auf Japanisch unterschrieben: »Das Museum besteht aus drei Gebäudeteilen: der antiken Kunstsammlung, der islamischen und der orientalischen Kunstabteilung. Besonders sehenswert ist der Tempel des Zeus.« Davon abgesehen, dass aufgrund der Unleserlichkeit der alten Inschrift bis heute nicht klar ist, ob der Tempel Zeus, Athena oder beiden geweiht war, zeigt die Abbildung den Hauptaltar von der Seite des linken Eingangs; es handelt sich in etwa um die Wiedergabe des ersten Seheindrucks bei Eintritt in den Berliner Museumssaal. [...]

Die Abbildung in dem japanischen Reiseprospekt birgt die Möglichkeit, aus der japanischen Perspektive einer Reise in die Fremde Europas so viel Distanz zu nehmen, um die Interpretationsgeschichte des Pergamonaltars als kulturelle Konstellation noch einmal zu spiegeln. Und dies vor allem deshalb, weil auf diese Weise klar wird, dass der Blick immer gefärbt ist durch die eigenen kulturellen Bezüge. Da die anderen Reiseorte der japanischen Europareise Potsdam, Meißen, Prag, Wien und Budapest sind, selektiert die japanische Kultur qualifizierende Perspektive das Pergamonmuseum als einziges Museum in Berlin. Dies beeinflusst den Blick: Die populär-touristische Perspektive verdinglicht den Pergamonaltar als hervorragendes Monument im meistbesuchten Museum Berlins. Für die fernöstlichen Touristen lässt sich somit zweierlei mit einem Besuch besichtigen: die antike Kunst und Mythologie sowie ihre deutsche Interpretation in staatsrepräsentativem Dienst.

In einem berühmten Zitat betont Walter Benjamin die Notwendigkeit einer Distanz des historischen Materialismus zu den Kulturgütern, wie sie sich hier präsentiert finden: »Die Beute wird, wie das immer so üblich war, im Triumphzug mitgeführt. Man bezeichnet sie als Kulturgüter. Sie werden im historischen Materialismus mit einem distanzierten Betrachter zu rechnen haben. Denn was er an Kulturgütern überblickt, das ist ihm samt und sonders von einer Abkunft, die er nicht ohne Grauen bedenken kann. Es dankt sein Dasein nicht nur der Mühe großer Genies, die es geschaffen haben, sondern auch der namenlosen Fron ihrer Zeitgenossen. Es ist niemals ein Dokument der Kultur, ohne zugleich ein solches der Barbarei zu sein. Und wie es selbst nicht frei ist von Barbarei, so ist es auch der Prozess der Überlieferung nicht, in der es von dem einen an den anderen gefallen ist. Der historische Materialist rückt daher nach Maßgabe des Möglichen von ihr ab. Er betrachtet es als seine Aufgabe, die Geschichte gegen den Strich zu bürsten.« ◀16▶

Herakles als Urmythos künstlerischer Praxis – wie ihn Weiss versteht – ist die Verkörperung der künstlerischen Auseinandersetzung mit der staatlichen Institution, ohne die es die künstlerische Praxis gar nicht gäbe. ◀17▶ Die institutionellen Präsentationsorte der Kunst, der Kultur und ihrer Geschichte sind Museen. Deshalb kann sich zunächst auch nur hier an der offiziellen Darstellung die kritische Auseinandersetzung formulieren, die als mythischer Kampf die Institutionen der Kunstgeschichte und des Museums sowie die jeweiligen Subjektkonstruktionen aller Beteiligten betrifft. Hier lassen sich Fragen stellen, die für jegliche Kunst und jedes Museumsmodell relevant erscheinen: Wird der Pergamonaltar aus sich heraus in der unmittelbaren Anschauung, etwa wegen seiner Schönheit, zu herausragender Kunst oder verdankt er seine Aura einem institutionell vermittelten Wissen über ihn? Kann man sich dem dicht gewobenen Text seiner Geschichte und seines Mythos, der ihn aus deutscher Perspektive als die Materialisierung des Ursprungs europäischer Kunst und Kultur konstruiert, überhaupt entziehen?

DIE INSTITUTION UND IHRE KRITIK

Der Begriff der Institutionskritik, der sich aus solchen Fragen ableitet, scheint gegenwärtig aus der Mode gekommen. Nach einer anhebenden Phase seit der Conceptual Art in den 1970er Jahren, die an der Sprache und dem Präsentationsraum als Reibungsflächen ihre Kritik entzündete, ◀18▶ kam es zu Ausdifferenzierungen in Bereichen wie Fotografie, Installation oder Performance, ◀19▶ bis schließlich eine Überstrapazierung des Begriffs anlässlich der ›Kontext Kunst‹ ◀20▶ in der ersten Hälfte der 90er Jahre einsetzte. ◀21▶ Seither treten auch andere Praktiken auf, die eher scheinbar kritisch sind oder gar nur kritizistisches Oberflächendesign betreiben. Was sich letztendlich hinter dem Begriff der ›Institutionskritik‹ verbirgt, lässt sich schwer begreifen, wenn man künstlerische Arbeiten isoliert betrachtet und ihre Rezeptionsgeschichte ausblendet. Wie der Soziologe Pierre Bourdieu aus den kunsthistorischen Schriften Erwin Panofskys ableitete, entsteht Kunst überhaupt erst, wenn sie für BetrachterInnen zugänglich ist. ◀22▶ Die Institution der Kunst betrifft nicht nur die institutionellen Gebäude, sondern alle Formen der Veröffentlichung. Der Raum, in dem Kunst präsentiert wird, ist nach dieser Theorie immer ein öffentlicher institutioneller Raum, sonst würde es sich nicht um Kunst handeln: Es kann keine Kunst ohne Öffentlichkeit geben; nur veröffentlichte Kunst ist wirklich Kunst. Bourdieu betont, dass ein Kunstwerk demnach »zweimal gemacht wird, nämlich einmal vom Urheber und einmal vom Betrachter oder, genauer, von der Gesellschaft, der dieser Betrachter angehört« ◀23▶. Ein so oft materiell (Produktion, Zerstörung, Ausgrabung, Transport, mehrere Restaurationen ◀24▶) wie interpretatorisch bearbeitetes Monument wie der Pergamonaltar, das zudem noch einige materielle wie

symbolische Verschiebungen und somit Kontextwechsel (25) erfahren hat, erzeugt eine Vielzahl von Rezeptionsweisen, die eine disparate Kunstöffentlichkeit hervorrufen. Und diese Öffentlichkeiten erzeugen umgekehrt das Monument ein weiteres Mal, indem sie ihm beispielsweise unterschiedliche Funktionsweisen zuschreiben (erst Opfertempel, dann Rohstofflieferant, nationaler Repräsentationsort und nun Weltkulturerbe).

Dabei gilt es das Paradox zu begreifen, dass es sich bei der Kritik der Institution um eine Kritik handelt, die ihre eigenen Entstehungsbedingungen und Möglichkeiten, ihren eigenen Erscheinungsort und ihre Sprache selbst reflektiert. Der Kunsthistoriker Douglas Crimp verfolgt in diesem Sinne mit seinem Text ›On the Museum's Ruins‹ eine Kritik der Institution Museum, deren Ende er prognostiziert und deren Veränderung er postuliert. (26) Zusammen mit Rosalind Krauss, Craig Owens, Hal Foster und Benjamin Buchloh gilt Crimp als einer der Hauptprotagonisten der amerikanischen postmodernistisch orientierten Kunsttheorie. Selbige operierte mit kritischen Begriffen wie Aneignung, Ortsbezogenheit, Diskursivität und kritisierte traditionelle Vorstellungen von Autorschaft. Crimps Überlegungen stehen im Zusammenhang mit der Durchsetzung einer damals neuen Kunstrichtung, der so genannten Appropriation Art, die sich wesentlich im Medium der Fotografie artikuliert und hochgradig durch ihre Selbstreflexivität geprägt ist. (27) Mit der Strategie der Reproduktion (Wieder-Fotografie) von bereits existierenden Bildern durch ihre ›reproduzierende Technologie‹ verzichtete die Appropriation Art als ›postmodernistische Kunst‹, so Crimp, auf ›Aura‹. (28) Den Auraverlust des Kunstwerks versteht Crimp als Institutionskritik, wobei er sich auf Michel Foucaults Überlegungen zur Institution und ihrer archivarischen Ordnung bezieht, die nur durch ihre institutionell abgesicherte Wahrheitsbehauptung die Originale erzeugt. (29)

Auch Peter Bürgers aus literaturwissenschaftlicher Perspektive verfasste Theorie der Avantgarde, auf die Crimp in ›Das postmoderne Museum‹ hinweist, (30) enthält eine spezifische Formulierung eines Kritikbegriffs. Bürger arbeitet die ›Selbstkritik‹ als Beweis für die Etablierung der ›Institution Kunst‹ heraus. (31) Seine beiden Hauptthesen besagen, dass mit einer bestimmten Form von ›Selbstkritik‹ ein »objektive[s] Verständnis vergangener Epochen der Entwicklung der Kunst möglich« sei und dass mit »den historischen Avantgardebewegungen [...] das gesellschaftliche Teilsystem Kunst in das Stadium der Selbstkritik eintritt«. Darauf aufbauend entwickelt Bürger eine sehr prägnante Definition der Institution, welche diejenige von Bourdieu ergänzt: »Mit dem Begriff der Institution Kunst sollen hier sowohl der kunstproduzierende und -distribuierende Apparat als auch die zu einer gegebenen Epoche herrschenden Vorstellungen über Kunst bezeichnet werden, die die Rezeption von Werken wesentlich bestimmen.« (32)

In der amerikanischen Rezeption Bürgers wurde die Selbstkritik der Institution Kunst zur ›institutional critique‹. (33) Wie Crimp erkennt, ist es dabei notwendig,

das Verhältnis von Kunst und Öffentlichkeit als »historisch gewordene Ideologie« zu begreifen: »Wenn Kunst so verstanden wird, daß sie natürlicherweise im Museum, einer staatlichen Institution, untergebracht ist, dann entspricht dies eher einer idealistischen als einer materialistischen Ästhetik. Es muß daher gefragt werden: Wem ist der Zugang erlaubt? Was für ein Zugang? Und Zugang wozu?« (34) In den 80er Jahren wurde das Museum unter der Devise »Kultur für alle!« (Hilmar Hoffmann) zu einem Massenmedium. Während durch die Texte über Museen immer universelle Aspekte des Museums schlechthin formuliert werden – das Museum –, muss berücksichtigt werden, dass jedes Museum sich auf eine spezifische politische, ökonomische, kulturelle und soziale Situation bezieht; genau dies wurde künstlerisch in unterschiedlichen Verfahrensweisen immer wieder reflektiert. (35) Man ging davon aus, dass eine Kritik, die sich mit der Institution Kunst beschäftigt, immer an einem öffentlichen Ort, also innerhalb der Institution selbst stattfinden muss. Deshalb scheint es auch keinen Ort der Institutionskritik zu geben, der außerhalb der Institution situiert wäre. (36) Allerdings sollten in diese Reflexionen des Institutionsbegriffs die jüngsten Veränderungen einbezogen werden, die auch die Kunstöffentlichkeit beeinflussen: Die Öffentlichkeit ist zu einer PR-Strategie geworden, die nicht mehr einem aufklärerischen Ideal, sondern einem Ökonomismus gehorcht. Daraus folgt auch, dass die Museen sich von Repräsentanten staatlicher Kultur zunehmend zu Anbietern auf dem Bildungs- oder Unterhaltungsmarkt wandeln. Der White Cube, im 20. Jahrhundert das räumliche Ideal für die ästhetisierende Präsentation künstlerischer Werke, wird tendenziell durch multimediale Unterhaltungsangebote zu einem eventistischen Ambient. (37)

An dieser Stelle kann man schließen, dass Bourdieus Schema der zweifachen Produktion eines Kunstwerks durch Produzent und Rezipient ohne Öffentlichkeit nicht gedacht werden kann. Gerade die aktuelle Form der Ökonomisierung der Öffentlichkeit belegt, dass Kunst nicht nur durch die KünstlerInnen und die RezipientInnen, sondern auch durch die Institution produziert wird, welche die Öffentlichkeit für das Kunstwerk herstellt. Hier wird deutlich, dass der Ort der Institutionskritik weder nur das Museum, geschweige denn nur seine in Architektur geformte Repräsentation sein kann. (38) Wenn die Definitionen von Bürger und Bourdieu für die Institution Kunst zutreffen, dann kann sich die Institutionskritik nur in dem Zusammenwirken zwischen den unterschiedlichen Praktiken des gesamten Feldes – Kunst, Kunstgeschichte, -kritik, -theorie, Ausstellungspraxis und Öffentlichkeitsarbeit – manifestieren.

Der Kunsthistoriker Heinrich Dilly legt in seiner ›Kunstgeschichte als Institution‹ eine kritische Untersuchung vor, welche die Geschichte der Disziplin selbst nachzeichnet, um sie in die Epistemologiegeschichte einzuordnen. Selbstreflexiv skizziert Dilly »die Vorstellung von der Kunst als einer Institution, in der Produktion und Kritik eine besondere Konstellation eingehen«: »Kunst war ohne Diskurs

nicht mehr denkbar. Insofern ist die Institution Kunst ein gegenüber anderen sozialen Subsystemen sehr spät ausgebildetes System. [...] Kunstgeschichte als Institution zu betrachten heißt daher, die relativ kurze Geschichte eines relativ jungen Systems zu rekonstruieren, das sich selbst legitimierend eine möglichst lange Geschichte schreibt.« 439 Dilly verweist nachdrücklich auf Michel Foucaults grundsätzliche Umdeutung des Begriffs des traditionell als wahr zertifizierten ›Dokuments‹ zu einem ›Monument mit Geschichte‹. 440 Damit korrigiert er den ungerechtfertigten Anspruch der Kunstgeschichte, mit dem Hinweis auf Dokumente den Beweis von Echtheit und Originalität durch den Nachweis des Ursprungs zu liefern, der in der Epoche der Moderne den Kunstbegriff dominierte – in Verbindung mit Begriffen wie Handschrift, Stil oder Einfluss – und noch in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts bis in die Gegenwart hinein seine Wirkungen zeigt.

Diese Umdeutung des Dokuments zum Monument mit Geschichte hat weitreichende Konsequenzen für die Kunstwissenschaft, die meist übersehen oder marginalisiert werden. Auch positivistische und sozialhistorische Untersuchungsmethoden, die sich bisher gerne vor allem in ihrer materialistischen Ausprägung auf Faktizität beriefen, sind unter dieser Prämisse als rhetorische Verfahrensweisen im Feld wissenschaftlicher Produktion zu begreifen, die »diskursiv produziert, interpretiert und modifiziert werden, und ihre Aufgabe folgerichtig als Analyse der Systeme [zu] bestimmen [haben, S. R.], denen die Limitierung, Distribution und Rezeption von Fakten und Bedeutungen obliegt« 441. Somit lässt sich eine institutionelle Position formulieren, welche die eigene Produktion in die kritische Reflexion einbezieht. Damit wird zweierlei markiert: Es scheint keinen Standpunkt der Kritik außerhalb der Institution und der Sprache zu geben, die als substanzielles Kommunikationsmittel dient; sie ist nicht frei von den Subjekten, die sich an der Kommunikation beteiligen. Jedes Subjekt hat immer ein mehr oder weniger klar definiertes Eigeninteresse am Diskurs. 442 Jede Rezeption produziert also ihre eigene Bedeutung in der Geschichte. 443 Kultur erscheint folglich als das, was situativ produziert wird und trägt erhebliche Verantwortung.

INSTITUTIONSKRITIK ALS ›SELBSTKRITISCHE‹ STRATEGIE DER KUNST

Mit der Bestimmung als Monumente können schriftliche wie visuelle Darstellungen, die, sich gegenseitig beeinflussend, ergänzend und verschiebend ineinander greifen, einer anderen Leseweise unterzogen werden: Den Pergamonaltar betrachtet man meist zunächst als Fotografie; erst bei einem Besuch sieht man ihn wirklich. Bis dahin hat man jedoch mittels Reproduktionen schon viel von ihm gehört, gelesen und gesehen, was überhaupt erst der Grund für den Besuch ist. Dieser Umstand scheint ein Beleg dafür zu sein, dass die sogenannte Aura zwar nicht verschwunden ist, wie

Benjamin in seinem legendären Essay ›Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit‹ meint, sondern dass eine andere, massenmediale Aura entsteht. 444 Diese Aura funktioniert nicht im Sinne einer Einmaligkeit mit gleichzeitiger Nähe und Distanz, wie sie Benjamin beschreibt, sondern das zeitgenössische Publikum sieht die Steinformationen im meistbesuchten Berliner Museum als ein massenmedial aufgeladenes Monument. Die fotografische Reproduktion kann als das konstitutive Medium der Authentizitätsproduktion gelten; und dazu zählen alle Fotografien und Darstellungen – historische Aufnahmen genauso wie private und offizielle, von der Museumsverwaltung in Auftrag gegebene, die Flashanimation auf der museumseigenen Website, aber auch das zuvor beschriebene kartografische Diagramm interkultureller Verschiebungen.

Auch die vielfach reproduzierte, von Alfred Messel, dem Architekten des Pergamonmuseums, angefertigte Perspektivzeichnung des Altarraums stellt ein wichtiges Monument innerhalb dieses Diskurses dar. Sie illustriert seine Entwürfe für das Museum. Messels romantisierende, mit einem dramatisierenden Lichteffect argumentierende Darstellungsweise hat sicher ihr Ziel erreicht, auch wenn die von links oben nach rechts auf den Altar fallenden Sonnenstrahlen keiner realen Situation entsprechen können, da sie aus nordwestlicher Richtung einfallen – aus einer Höhe, die die Sonne dort nicht einnehmen kann. Die Zeichnung zeigt, wie eine inszenierte Darstellung eine bestimmte Atmosphäre für ein Objekt erzeugen kann und sich in eine bestimmte Rhetorik fügt. Sie ist von ihrer Funktion her unmittelbar mit der im Internet zu findenden Flashanimation zu vergleichen, auch wenn die beiden Ästhetiken sich grundsätzlich unterscheiden, da sie jeweils auf ihren historischen Rezeptionsstandard bezogen sind. Beide Darstellungen bewerben – man könnte auch sagen: schaffen ein öffentliches Bild für – den Museumsbau, der in ein gutes Licht gerückt wird, das helfen soll, die Pläne des Bauherren zu verwirklichen. Man kann hier soweit gehen, auch die Abbildung in dem japanischen Reiseprospekt als projektive Darstellung (Wunschreiseziel) zu betrachten. Selbst das Diagramm, das mit seiner Darstellung der interkulturellen Reisewege des Pergamonaltars als historische Rekonstruktion des Mythos fungiert, ist eine Darstellungsweise, die selbst wiederum historisch situiert werden muss: Das steinerne Dokument wird zum Monument mit geopolitischen Geschichten. All diesen Darstellungsweisen ist gemeinsam, dass sie sich, als Teil desselben, in den institutionellen Text einschreiben.

Resümiert man die Rezeptionsgeschichte des Pergamonmuseums, so kann man sagen: Was heute als kulturpolitischer Konsens über die Geschichte und Bedeutung der Berliner Museumsinsel und ihrer Institute gilt, wäre im 19. Jahrhundert oder erst recht zur Zeit des NS-Regimes als staatsfeindliche Propaganda bezeichnet worden. Insofern hat die institutionskritische Reflexion – sowohl der Kunsttheorie als auch der Museumsgeschichte – einen Einfluss auf die Institution Kunst ausgeübt. Man kann sogar soweit

gehen, dass mit der Diskussion dekonstruktiver oder postkolonialer Theoriepraktiken »die Kritik zu einer zentralen Tätigkeit der Kulturindustrie der imperialen Zentren geworden« ist und »besonders in akademischen Institutionen betrieben« (445) wird. Um jedoch die daraus resultierende Gefahr eines logozentristischen Universalismus sowie eine Exklusivität der akademischen Institution zu kritisieren, wenden Intellektuelle unterschiedliche Strategien an: die Loslösung von hochkulturellen Forschungsgegenständen oder von einer Fixierung auf künstlerische Bilder, die Publikation in nichtakademischen Medien, (446) die Erweiterung der wissenschaftlichen Rhetorik um subjektive Schreibweisen, andere Textsorten und Rhetoriken oder die Hinwendung zu politischem Engagement, wie sie Feminismus, politischer Aktivismus minoritärer Gruppen oder andere Selbstkritik der Institution anstreben.

Im vorliegenden Text nimmt der Pergamonaltar den Status einer komplexen kulturellen Formation ein. An den geopolitischen Bedingungen seiner Konstruktion und den sich verändernden Rezeptionsweisen und Funktionszuschreibungen lassen sich besonders deutlich die Rahmenbedingungen der Produktion eines historisch-kulturellen Mythos begreifen, der nicht ausschließlich als imperialer oder kolonialer Akt verstanden werden muss. Gerade die eingangs referierte ›Ästhetik des Widerstands‹ von Weiss stellt eine eigene Interpretation und somit eine intellektuelle Aneignung des Frieses vor, die sowohl kunsthistorisch als auch literarisch antinationalistisch zu verstehen ist. Inwiefern ist jedoch das ›Wir‹ (447), von dem Weiss ausgeht, in der Lage, eine ›Partizipation‹ (448) zu ermöglichen oder zu produzieren? Mit der Kulturwissenschaftlerin Irit Rogoff lässt sich das Museum als ein ›Erscheinungsraum‹ begreifen, der das Publikum, das von der Kunst ›wegschaut‹, zu den eigentlichen Akteuren ernennt. (449) Insofern kann der Museumsraum zu einem sozialen Handlungsraum und Kommunikationsfeld für unterschiedliche soziale Gesten und Handlungsformen entwickelt werden: Nicht nur die KünstlerInnen und die Museen erzeugen durch ihre Praktiken Kunst, sondern auch das Publikum, wie schon Bourdieu feststellt.

In diesem Zusammenhang sei in Ergänzung zu den bisher angeführten Bildbeispielen eine weitere Darstellung des Pergamonaltars vorgelegt. Der Fotograf Thomas Struth

arbeitet seit Ende der 1980er Jahre an ›Museumsfotografien‹, die Menschengruppen vor sogenannten Meisterwerken in bekannten Museen zeigen. (450) Die Fotografie des Pergamonaltars Pergamon I, 2001 – im entgegengesetzten Winkel zur Abbildung im japanischen Reiseprospekt aus größerer Distanz und etwas erhöhter Perspektive aufgenommen – prospektiert im Sinne Rogoffs den ›Erscheinungsraum‹ des Pergamonmuseums als größtmögliches Spektrum von Publikumshandlungen. Obwohl auf Struths großformatiger Darstellung die einzelnen Personen im Verhältnis zum gewaltigen Tempel schrumpfen, lassen sich dadurch ihre Interaktionen zueinander im Handlungsraum besser überblicken als etwa auf dem kleinen Ausschnitt des japanischen Reiseprospekts. Sie erzählen die Geschichte(n) zum Monument: In der unüberschaubaren Vielheit des Publikums zeigt beispielsweise rechts vorne der Mittlere einer Dreiergruppe aus dem Bildraum heraus in den benachbarten Bereich, der anscheinend noch eine Baustelle ist; ein Steg, der unweit davon in dieselbe Richtung führt, scheint den Progress der Vervollständigung des Bauvorhabens anzuzeigen. Struth ruft mit dieser Fotografie den gesamten institutionsanalytischen oder -kritischen Diskurs auf, ohne dass seine Verfahrensweise selbst explizit kritisch ist. Wenn das Publikum zu ›wirklichen Teilnehmern‹ (451) geworden ist, wenn – wie hier – der Museumssaal zu einem »Modell [wird], indem dieser Raum unvorhersagbare Praktiken der politischen Kultur mobilisiert« (452), was bedeutet dies in Verbindung mit dem ›Wir‹ der Partizipation in der Ästhetik des Widerstands? Das Pergamonmuseum als eine interkulturelle Formation zu denken, könnte bedeuten, es im Sinne eines anderen ›Wir‹ zu nutzen, das sich ohne die materielle Rhetorik der Aneignung in kommunikativen Prozessen situiert. Könnte dies nicht auch bedeuten, dass solche ›Wirs‹ wieder intervenieren und sich dem mythischen Kampf stellen, wenn die Vielheiten von ›Wir‹ bedroht sind? Oder auch: Wie ist heute eine Heraklesartige Figur zu denken?

Von der Redaktion gekürzte Version des Essays: Stefan Römer, Eine Ästhetik des Widerstands. Das Pergamonmuseum institutionskritisch betrachtet, in: Einführung in die Kunstwissenschaft, hg. v. Thomas Hensel und Andreas Köstler, Dietrich Reimer Verlag: Berlin 2005, 137–155.

◀Anmerkungen▶

41) Peter Weiss, Die Ästhetik des Widerstands (Bd. 1 1975, Bd. 2 1978, Bd. 3 1981). Frankfurt am Main 1988, 258.

42) Zwischen Pergamon und Plötzensee oder Die andere Darstellung der Verläufe. Peter Weiss im Gespräch mit Burkhardt Lindner, in: Karl-Heinz Götze/Klaus Scherpe (Hg.), Die ›Ästhetik des Widerstands‹ lesen. Berlin 1981, 150–173, hier 150f.

43) Ebenda, 153.

44) Siehe auch Werner Szambien, Die Berliner Museumsinsel und ihre Stellung in der internationalen Museumspolitik des 19. Jahrhunderts, in: Zentralinstitut für Kunstgeschichte München (Hg.), Berlins Museen. Geschichte und Zukunft. München/Berlin 1994, 45–50. Leider geht Szambien mehr auf die Entstehung des modernen Museums nach der französischen Revolution ein, anstatt die Berliner Museumspolitik

in internationalem Kontext zu spezifizieren. Doch sein erster Satz bringt den Akzent: »Der Gedanke, die Hauptstädte oder regionalen Zentren mit öffentlichen Museen auszustatten, setzte sich, unter anderem vor dem Hintergrund eines internationalen Konkurrenzdenkens bereits in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts in ganz Europa durch.« Ebenda, 45.

45) Vgl. Ekkehard Mai, Kanon und Decorum. Zur Repräsentanz und

Präsentation der Berliner Museumsbauten von Schinkel bis Kreis, in: Zentralinstitut für Kunstgeschichte München (wie Anm. 4), 27–44, bes. 33.

46) Der preußische König strebte nach einer Italienreise mit Alexander von Humboldt (1822) für Berlin die Rolle eines Athens an der Spree an; insofern hatte Schinkels Entwurf des Deutschen Museums genau diesen Anspruch umgesetzt und den Boden bereitet für die folgenden Museen;

vgl. Paul Ortwin Rave, Schinkels Museum in Berlin oder Die klassische Idee des Museums, in: *Museumskunde*, 29, Nr. 1, 1960, 1–20, bes. 8.

47) Vgl. zum Kulturimperialismus im Verbund mit Sammlungsgründungen: Thomas W. Gaehtgens, *Die Berliner Museumsinsel im Deutschen Kaiserreich*, München 1992. Zum Pergamonmuseum speziell: Nikolaus Bernau/Nadine Riedl, *Für Kaiser und Reich. Die Antikensammlung im Pergamonmuseum*, in: Alexis Joachimides/Sven Kuhrau/Viola Vahrson/Nikolaus Bernau (Hg.), *Museumsszenierungen. Zur Geschichte der Institution des Kunstmuseums. Die Berliner Museumslandschaft 1830–1990*. Dresden/Basel 1995, 171–189.

48) Vgl. Werner Müller, *Der Pergamon-Altar*. Leipzig 1964, 11.

49) Vgl. Mai (wie Anm. 5), 41; sowie Achim Preiß, *Von der Museumsinsel zur Museumsmetropole. Die Planungen des Dritten Reiches*, in: Zentralinstitut für Kunstgeschichte München (wie Anm. 4), 247–260.

10) Im Sinne postkolonialistischer Kritik definiert Homi K. Bhabha ›Kultur als Überlebensstrategie‹ als ›transnational und translational‹: »Der natürliche oder vielmehr naturalisierte, einheitsstiftende Diskurs der ›Nation‹, der ›Völker‹ und ›Volks‹-Traditionen, diese tief verwurzelten Mythen der Eigentümlichkeit einer Kultur, haben keinen eindeutigen Sinn. Der großartige, zugleich jedoch beunruhigende Vorteil dieser Position besteht darin, das Bewusstsein dafür zu schärfen, wie sehr alle Kultur Konstrukt und jede Tradition Erfindung ist.« Homi K. Bhabha, *Postkoloniale Kritik. Vom Überleben der Kultur*, in: *Das Argument. Zeitschrift für Philosophie und Sozialwissenschaften*, 215, Heft 3, 1996, 345–359, hier 346. Vgl. auch Christian Kravagna, *Looking again, differently. Transkulturelle Perspektiven*, in: Springerin. *Hefte für Gegenwartskunst*, Heft 2, 1998, 22–27; sowie Christian Höller, *Transkulturalität*, in: Hubertus Butin (Hg.), *DuMonts Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst*. Köln 2002, 286–291.

11) Dies bezieht sich auf die kulturwissenschaftliche Theorie Irit Rogoffs, mit der sie die Geografie als Folie für geopolitische sowie Subjekt-Verschiebungen denkt und die aus diesen Verschiebungen resultierenden kulturellen Konsequenzen in kartografischen Vorstellungen reflektiert: »Nevertheless the conjunction of emergent rhetorics of deterritorialized subjects with the theorization of deterritorialized epistemologies seemed an opportune moment for thinking through all

the investments and certainties which define and anchor themselves to the arena of geography. By this I mean a historical correlation or mutuality of the current moment in which one might be able to trace links between subjects' experiences of disruption and between a prevailing condition of disrupted knowledge orders.« Irit Rogoff, *Terra infirma. Geography's visual culture*. London 2000, 1 f. Und sie präzisiert: »Geography is at one and the same time a concept, a sign system and an order of knowledge established at the centers of power. By introducing questions of critical epistemology, subjectivity and spectatorship into the arena of geography we shift the interrogation from the center to the margins, to the site at which new and multi-dimensional knowledge and identities are constantly in the process of being formed.« Ebenda, 20.

12) Der Kulturanthropologe James Clifford sieht darin eine Grundkonstante westlicher Museumssammlungen, dass sie immer auf Crawford B. Macphersons Begriff des ›Besitz-individualismus‹ zurückzuführen sind. Darauf bezieht Clifford auch Untersuchungen des Anthropologen und Theoretikers des Nationalismus Richard Handler: »Nach Handlers Auffassung kann die Sammlung und Bewahrung eines authentischen Identitätsbereichs nicht auf natürliche oder unschuldige Weise geschehen. Sie ist immer mit nationalistischer Politik verbunden, mit restriktiven Gesetzen und mit kampferprobten Kodierungen von Vergangenheit und Zukunft. [...] Im Westen [...] ist das Sammeln seit langem eine Strategie für die Entwicklung eines possessiven Selbst, einer ebensolchen Kultur und Authentizität.« Und weiter: »Eine Geschichte der Anthropologie und der modernen Kunst muß das Sammeln sowohl als eine Form westlicher Subjektivität als auch ein sich wandelndes Konglomerat institutioneller Praktiken behandeln. Die Geschichte von Sammlungen (die sich nicht allein auf Museen beschränken) spielt eine zentrale Rolle, wenn man verstehen will, wie diejenigen sozialen Gruppen, die Anthropologie und moderne Kunst erfunden haben, sich exotische Dinge, Tatsachen und Bedeutungen angeeignet haben. Es ist wichtig zu untersuchen, wie folgenreiche Unterscheidungen, die zu bestimmten Zeitpunkten getroffen werden, das allgemeine System der Objekte konstituieren, innerhalb dessen die wertgeschätzten Gegenstände zirkulieren und Sinn haben.« James Clifford, *Sich selbst sammeln* (1988), in: Gottfried Korff/Martin Roth (Hg.), *Das historische Museum: Labor, Schaubühne, Identitätsfabrik*. Frankfurt am Main 1990, 87–106, hier 89 f. und 92.

13) Die Figur des ›Ursprungs‹ transportiert nicht nur als Quelle bürgerlicher Kultur, die gerade wegen ihrer relativ kurzen historischen Existenz ein starkes Bedürfnis zu möglichst weit zurückreichenden Genealogien offenbart, sondern auch als Fixierung auf historische Fakten, wie sie die traditionelle Kunstgeschichte nur allzu gerne behauptet, auch die eindeutig monolithisch gedachten Grundbegriffe des ›Künstlers‹, des ›Werks‹ und des ›Sinns‹. Eine daraus evozierte, scheinbar evidente lineare Geschichtsschreibung gilt es als hierarchisierende Rhetorik zu kritisieren: »Die Privilegierung der Ursprünge erklärt sich aus der Ineinssetzung von Anfang und Wahrheit.« Stefan Germer, *Mit den Augen des Kartographen – Navigationshilfen im Posthistoire*, in: Anne-Marie Bonnet/Gabriele Kopp-Schmidt (Hg.), *Kunst ohne Geschichte? Ansichten zu Kunst und Kunstgeschichte heute*. München 1995, 140–151, hier 146. Vgl. die weit gehenden Überlegungen dazu von Jacques Derrida, *Die Stimme und das Phänomen*, Frankfurt am Main 1979, 145–165; sowie Michel Foucault, *Nietzsche, die Genealogie, die Historie* (1971), in: Ders., *Von der Subversion des Wissens*. Frankfurt am Main 1987, 69–90.

14) Vgl. zu dieser Fiktion Edward W. Said, *Kultur und Imperialismus. Einbildungskraft und Politik im Zeitalter der Macht*. Frankfurt am Main 1994, 52: »Die griechische Zivilisation hatte, laut Bernal, ihre Wurzeln in der ägyptischen, semitischen und verschiedenen anderen südlichen und östlichen Kulturen; im Laufe des 19. Jahrhunderts hat man sie zu einer ›arischen‹ umgetauft und ihre semitischen und afrikanischen Wurzeln entweder verdeckt oder unkenntlich gemacht.« Der Kulturwissenschaftler Said forscht nach den Stimmen der Anderen, die in der eurozentristischen Geschichtsschreibung nicht vorkommen: »Es gibt eine ganze Bewegung, Literatur und Theorie des Widerstands und der Reaktion auf das Imperium [...]. Ziel und Zweck dieser Zeugnisse ist es, sowohl das Engagement neu zu interpretieren wie das Terrain, um das mit Europa gestritten wird.« Ebenda, 69.

15) Zwei wichtige Theoretiker markieren die Struktur des Mythos: Roland Barthes, *Mythen des Alltags*. Frankfurt am Main 1964, untersucht den Mythos als semiologisches System in alltagskulturellen Erscheinungen; und Jack Burnham, *Kunst und Strukturalismus. Die neue Methode der Kunst-Interpretation*. Köln 1973, untersucht die sprachliche Struktur der Kunstgeschichte als mythologisierendes System.

16) Walter Benjamin, *Über den Begriff der Geschichte*, in:

Ders., *Gesammelte Schriften*. Bd. I, Teil 2, hg. von Rolf Tiedemann und Herrmann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main 1991, 691–704, hier 696 f.

17) Vgl. Martin Warnke, *Hofkünstler. Zur Vorgeschichte des modernen Künstlers*. Köln 1996.

18) Dazu gehören unter anderen: Art & Language, Vito Acconci, Michael Asher, Daniel Buren, Marcel Broodthaers, Victor Burgin, Hans Haacke, Joseph Kosuth, Adrian Piper oder Lawrence Weiner. Vgl. Johannes Meinhardt, *Eine andere Moderne. Die künstlerische Kritik des Museums und der gesellschaftlichen Institution ›Kunst‹*, in: *Kunstforum International*, Bd. 123, 1993, 160–191.

19) Bei Künstler_innen wie Fareed Armaly, Mark Dion, Andrea Fraser, Renée Green und Christian-Philipp Müller. Selbige initialisierte Isabelle Graw, *Jugend forscht*, in: *Texte zur Kunst*, Nr. 1, 1990, 105–117, zur Gründungslegende des Kunsttheorie-magazins ›Texte zur Kunst‹. James Meyer stellte etwa gleichzeitig die Frage »What happened to the institutional critique?« und präsentierte etwas später anlässlich der gleichnamigen Ausstellung in der New Yorker Galerie American Fine Arts zusätzlich die Künstler_innen Gregg Bordowitz, Tom Burr und Zoe Leonard als neue ProtagonistInnen der ›institutional critique‹ (New York 1993).

20) Vgl. Peter Weibel (Hg.), *Kontext Kunst. Kunst der 90er Jahre*. Köln 1994. Vgl. die kritische Rezension: Stefan Römer, *KontextKunst*, in: *Kunstforum International*, Bd. 130, 1995, 471.

21) Johannes Meinhardt, *Institutionskritik*, in: Butin (wie Anm. 10), 126–130, hier 128, differenziert zwischen der Institutionskritik, die »von vorneherein als Analyse der historisch-gesellschaftlichen Funktionsweise von Kunst und ihrer Institutionalisierungen und Diskurse verstanden [wurde] und [...] eng mit einer kritischen Soziologie zusammen[hängt]«, und der Kontextkunst, die »sich auf der Grundlage einer strukturalistisch-zeichentheoretischen Analyse der Bedeutungskonstitution von Kunstwerken [...] entwickelt« hat und »die Determinierung des Sinns von künstlerischen Arbeiten [...] durch den Kontext, durch das System der sie umgebenden Zeichen oder durch die sowohl visuelle als auch textuelle semiotische Struktur, der sie angehören« untersucht.

22) Vgl. Pierre Bourdieu, *Elemente zu einer soziologischen Theorie der Kunstwahrnehmung*, in: Ders., *Zur Soziologie der symbolischen Formen*.

Frankfurt am Main 1983, 159–201, bes. 181.

◀23▶ Ebenda, 175.

◀24▶ Vgl. Kai Michel, Der Kampf der Götter gegen den Rost. Korrodierende Döbel zerstören den Pergamonaltar in Berlin. Eine Familie macht das Kunstwerk fit für die nächsten 200 Jahre, in: Die Zeit, Nr. 12, 13.03.2003, 37.

◀25▶ Vgl. zu einem aktualisierten kunsttheoretischen Kontextbegriff: Wolfgang Kemp, Kontexte. Für eine Kunstgeschichte der Komplexität, in: Texte zur Kunst, Nr. 2, 1991, 89–101.

◀26▶ Siehe Douglas Crimp, Über die Ruinen des Museums, in: Ders., Über die Ruinen des Museums. Dresden/Basel 1996, 64–81.

◀27▶ Vgl. Stefan Römer, Wem gehört die Appropriation art?, in: Texte zur Kunst, Nr. 26, 1997, 129–137.

◀28▶ Vgl. Crimp (wie Anm. 27), 80. Vgl. zur Wichtigkeit des Aurabegriffs, wie ihn Crimp rezipiert, Peter Bürger, Die Theorie der Avantgarde. Frankfurt am Main 1974, 40: »Zwei wesentliche Einsichten sind darin [im Begriff der Aura, S. R.] fest gehalten: einmal die Erkenntnis, daß Kunstwerke nicht einfach von sich aus wirken, daß vielmehr ihre Wirkung entscheidend durch die Institution bestimmt ist, in der die Werke funktionieren; zum anderen die Erkenntnis, daß Rezeptionsweisen sozialgeschichtlich zu fundieren sind: die auratische z. B. im bürgerlichen Individuum.«

◀29▶ Vgl. Crimp (wie Anm. 27), 67–75.

◀30▶ »Die Kritik der Autonomie und ihrer Institutionalisierung, die Peter Bürger für die historische Avantgarde in Anspruch nimmt – und die wir auch für bestimmte zeitgenössische Kunstpraktiken in Anspruch nehmen müssen –, ist also gleichbedeutend mit dem, was ich mit dem Ausdruck ›eine materialistische Ästhetik und eine materialistische Kunst‹ beabsichtige.« Douglas Crimp, Das postmoderne Museum, in: Ders. (wie Anm. 27), 284–323, hier 307.

◀31▶ Bürger bezieht sich auf zwei Punkte bei Karl Marx: die Kontextabhängigkeit von Aussagen – vgl. Bürger (wie Anm. 29), 26 – sowie die Unterscheidung zwischen systemimmanenter Kritik (wie sie beispielsweise von Kant und Schelling vertreten wurde) und ›Selbstkritik‹: »[...] Selbstkritik [setzt] Distanz zu den einander bekämpfenden [...] Vorstellungen voraus. Diese Distanz ist aber nur das Resultat einer im Grunde

radikaleren Kritik – der Kritik an der Institution [...] selbst. [...] Davon zu unterscheiden ist ein Typus von Kritik, der die Institution Kunst als Ganzes betrifft: die Selbstkritik der Kunst. Die methodologische Bedeutung der Kategorie Selbstkritik besteht darin, daß sie auch für Teilsysteme der Gesellschaft die Bedingung der Möglichkeit ›objektiven Verständnisses‹ vergangener Entwicklungsstadien anzeigt.« Ebenda, 28.

◀32▶ Ebenda, 28 f.

◀33▶ Bürgers Überlegungen weisen auch problematische Züge auf: »The Bürger narrative of direct cause and effect, of lapsarian before and after, of heroic origin and farcical repetition, which many of us recite with unconscious condescension toward the very possibility of contemporary art, this narrative will no longer do.« Hal Forster, What's Neo about Neo-Avant-Garde?, in: October, Nr. 70, 1994, 3–32, hier 14.

◀34▶ Crimp (wie Anm. 31), 298.

◀35▶ So benennt der Künstler Hans Haacke, der aufgrund seiner analytischen Kritik der Institution selbst mehrfach Opfer musealer Zensur geworden ist, präzise Aspekte der kulturellen Macht des Museums: »Gleichgültig, ob ein Museum eine konservative oder eine Avantgarde-Position einnimmt, ob es eine rechte oder linke Stellung bezieht, es ist in jedem Falle – abgesehen von anderen Eigenschaften – auch Träger sozio-politischer Bedeutungsinhalte. Seine Existenzgrundlage macht es zu einer politischen Institution. Das gilt für Museen in Moskau oder Peking genauso wie für Museen in Köln oder das Guggenheim Museum. Ob die Institution aus privaten oder öffentlichen Mitteln finanziert wird, berührt dieses Axiom nicht. Offensichtlich muß das Programm einer aus dem öffentlichen Haushalt getragenen Institution von der übergeordneten Behörde gutgeheißen werden. Entsprechend spiegeln natürlich privat finanzierte Institute die Vorlieben und Interessen ihrer Träger wider. Jedes öffentliche Museum, das private Spenden erhält, befindet sich potentiell in einem Interessenkonflikt.« Hans Haacke, Bemerkungen zur kulturellen Macht (1974), in: Christian Kravagna/Kunsthaus Bregenz (Hg.), Das Museum als Arena. Institutionskritische Texte von KünstlerInnen. Köln 2001, 82 f., hier 82. Die wichtigsten Ausstellungen zum Thema: ›Museums by Artists‹, Toronto 1983; ›The End(s) of the Museum‹, Barcelona 1995; ›The Museum as Muse. Artists reflect‹, New York 1999.

◀36▶ Michel Foucault denkt allerdings einen Übergang zum Außen

der Sprache, das durch eine ›Verdoppelung‹ gekennzeichnet ist, wie es die ›moderne Literatur‹ hervorgebracht hat. Vgl. Michel Foucault, Das Denken des Außen (1966), in: Ders. (wie Anm. 13), 46–68. Außerdem ortet er reale ›Andere Räume‹ in der Gesellschaft: »[...] gewissermaßen Orte außerhalb aller Orte, wiewohl sie tatsächlich geortet werden können. Weil diese Orte ganz andere Orte sind als alle Plätze, die sie reflektieren oder von denen sie sprechen, nenne ich sie im Gegensatz zu den Utopien die Heterotopien.« Michel Foucault, Andere Räume (1967), in: Ders., Botschaften der Macht. Der Foucault-Reader Diskurs und Medien. Stuttgart 1999, 145–157, hier 149.

◀37▶ Vgl. zur Vertiefung des Themas: Stefan Römer, Eine Kartografie: Vom White Cube zum Ambient (1999), in: Christian Kravagna/Kunsthaus Bregenz (wie Anm. 36), 155–162.

◀38▶ Der Philosoph Jacques Derrida, Die Wahrheit in der Malerei. Wien 1992, 56–104, dehnt die Kritik auf das Thema des Rahmens als institutionellen Bereich zwischen Bild und Architektur aus.

◀39▶ Heinrich Dilly, Kunstgeschichte als Institution. Studien zur Geschichte einer Disziplin. Frankfurt am Main 1979, 73.

◀40▶ Vgl. ebenda, 79. Dieses Zitat kann ergänzt werden: »Das Dokument ist also für die Geschichte nicht mehr jene untätige Materie, durch die hindurch sie das zu rekonstruieren versucht, was die Menschen gesagt oder getan haben, was Vergangenheit ist und wovon nur die Spur verbleibt: sie sucht nach der Bestimmung von Einheiten, Mengen, Serien, Beziehungen in dem dokumentarischen Gewebe selbst. [...] Das Dokument ist nicht das glückliche Instrument einer Geschichte, die in sich selbst und mit vollem Recht Gedächtnis ist; die Geschichte ist eine bestimmte Art für eine Gesellschaft, einer dokumentarischen Masse, von der sie sich nicht trennt, Gesetz und Fausarbeitung zu geben.« Michel Foucault, Archäologie des Wissens. Frankfurt am Main 1988, 14 f.

◀41▶ Germer (wie Anm. 13), 149.

◀42▶ Bourdieu fordert, dass alle am Diskurs Beteiligten sich selbst in ihrer produktiven Funktion definieren: Pierre Bourdieu, Narzißtische Reflexivität und wissenschaftliche Reflexivität, in: Eberhard Berg/Martin Fuchs (Hg.), Kultur, soziale Praxis, Text. Die Krise der ethnographischen Repräsentation. Frankfurt am Main 1993, 365–374, bes. 369 f.

◀43▶ »Die Geschichte ist Gegenstand einer Konstruktion, deren Ort nicht die homogene und leere Zeit, sondern die von Jetztzeit erfüllte bildet.« Benjamin (wie Anm. 17), 701.

◀44▶ Vgl. zu diesem Themenkomplex das Kapitel »Künstlerische Reproduktionspraktiken« in: Stefan Römer, Künstlerische Strategien des Fake: Kritik von Original und Fälschung. Köln 2001, 67–85.

◀45▶ W. J. Thomas Mitchell, Postkoloniale Kultur, postimperiale Kritik, in: Neue Rundschau, Heft 1, 1996, 20–25, hier 21.

◀46▶ Vgl. dazu die einführende Diskussion: Diedrich Diederichsen und Renée Green, Konversationen, in: Diedrich Diederichsen (Hg.), Yo! Hermeneutics! Schwarze Kulturkritik. Pop, Medien, Feminismus. Berlin 1993, 9–21.

◀47▶ Der Roman Die Ästhetik des Widerstands ist als ›Gegenstück zum bürgerlichen Bildungsroman‹ aufzufassen: »nicht ein Individuum ist der Träger der mitgeteilten Erfahrung, sondern ›wir‹.« Peter Bürger, Aktualität und Geschichtlichkeit. Studien zum gesellschaftlichen Funktionswandel der Literatur. Frankfurt am Main 1977, 18. »Man wird [...] die Ästhetik des Widerstands als einen Vorschlag auffassen können, anders mit Werken der Kunst umzugehen, als dies der Autonomiebegriff der klassischen Ästhetik nahe legt. Nicht als ein von der Lebenspraxis der Rezipienten abgehobener Bereich wird Kunst von Peter Weiss gefasst, sondern als notwendiger Bezugspunkt zur Klärung und Deutung der eigenen Erfahrung.« Ebenda, 19 f.

◀48▶ Irit Rogoff, Wegschauen. Partizipation in der Visuellen Kultur, in: Texte zur Kunst, Nr. 36, 1999, 98–112, hier 100.

◀49▶ Rogoffs ›Erscheinungsraum‹ lässt sich auch als eine Verräumlichung von Bhabhas linguistisch gedachtem Begriff des ›Handlungsspielraums‹ lesen. Siehe Bhabha (wie Anm. 10), 356.

◀50▶ Siehe ›Thomas Struth, 1977–2002‹, Dallas Museum of Art u. a. München 2002.

◀51▶ Rogoff (wie Anm. 49), 104.

◀52▶ Ebenda, 106.

ETWAS AN DER KUNST IST UNFASSBAR UND ENTZIEHT SICH DEM KLASSENKAMPF

Immer gehörte das Zweckmäßige zur Kunst und das Eigenwillige, das streng Gebundene und der Sprung zum Überraschenden. [p.94]

Die Kunst besaß also, neben ihrem bestimmten Klassencharakter, eine Eigenschaft, mit der sie den sozialen, ökonomischen und politischen Prozessen, die unser Leben bestimmten, überlegen war, sie befand sich oft auf der Schwelle, von der aus das gesellschaftliche Sein verändert wurde, und eben diese Eigenschaft war es wohl, die die Ideologen ratlos machte. [p.97]

So verlief unser Bildungsgang nicht nur konträr zu den Hindernissen der Klassengesellschaft, sondern auch im Widerstreit zum Grundsatz einer sozialistischen Kultursicht, nach dem die Meister der Vergangenheit sanktioniert und die Pioniere des zwanzigsten Jahrhunderts exkommuniziert wurden. [p.98]



IMPRESSUM

Diese Publikation erscheint zur Ausstellung ›Die Ästhetik des Widerstands‹, Galerie im Turm, 13. Juni – 23. Juli 2014

Kuratiert von Julia Lazarus und Moira Zoitl, in Kooperation mit Naomi Hennig
www.galerie-im-turm.net

Herausgeberinnen:
Galerie im Turm,
Julia Lazarus, Moira Zoitl
Redaktion: Julia Lazarus,
Moira Zoitl
Gestaltung: Daniela Weirich
Auflage: 250

Alle Rechte sind den Herausgeberinnen, sowie den Autor_innen und Fotograf_innen vorbehalten.
Fotos: Ralf Hoedt, Moira Zoitl

Mit freundlicher Unterstützung
des Bezirksamt Friedrichshain-
Kreuzberg von Berlin



Galerie im Turm
Frankfurter Tor 1
10243 Berlin
Tel.: 030/4229426
info@galerie-im-turm.net
www.galerie-im-turm.net

Die Galerie im Turm ist eine
Einrichtung des Bezirksamt
Friedrichshain-Kreuzberg