Globalgeschichte und Entwicklungspolitik

Band 7

Herausgegeben von

Gerald Faschingeder, Wien
Peter Feldbauer, Wien
Margarete Grandner, Wien
Bernd Hausberger, Mexiko-Stadt
Gerald Hödl, Wien
Thomas Kolnberger, Wien
David Mayer, Wien
Gerhard Melinz, Wien
Aslı Odman, Istanbul
Birgit Schäbler, Erfurt
Wolfgang Schwentker, Osaka
Clemens Six, Wien
Susan Zimmermann, Budapest

für den Verein zur Förderung von Studien zur interkulturellen Geschichte, Schwarzenbergplatz 10/6, A-1040 Wien

Jens Kastner | David Mayer (Hg.)

Weltwende 1968?

Ein Jahr aus globalgeschichtlicher Perspektive

mandelbaum *verlag*

Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der deutschen Nationalbibliographie; detaillierte bibliographische Daten sind im Internet über http://dnb.ddb.de abrufbar.
(Globalgeschichte und Entwicklungspolitik: Bd. 7)
ISBN 978385476-257-7

Gedruckt mit Förderung des Bundesministeriums für Wissenschaft und Forschung

© 2008, Mandelbaum Verlag Wien

Das Werk einschließlich aller Abbildungen ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Bearbeitung in elektronischen Systemen.

Layout/Satz: Marianne Oppel
Lektorat: René Alexander Marboe
Umschlaggestaltung: Michael Baiculescu
Titelbild: Das Umschlagfoto zeigt eine Demonstration von Studierenden und SchülerInnen am 13. August 1968 auf dem Weg zum *Zócalo*, dem zentralen Hauptplatz von Mexiko-Stadt. An dieser Mobilisierung nahmen ungefähr 150.000 Menschen teil.
(AHUNAM – Archivo Histórico de la Universidad Nacional Autónoma de México, Fondo Manuel Gutiérrez Paredes, Número de Inventario 2150) Wir danken dem AHUNAM für die Abdruckgenehmigung.

Druck: Interpress, Budapest
ISBN 978385476-257-7

Inhalt

7 *Jens Kastner – David Mayer*
Weltwende 1968? Ein Jahr aus globalgeschichtlicher Perspektive
Zur Einführung

23 *Marcel van der Linden*
1968: Das Rätsel der Gleichzeitigkeit

38 *Kristina Schulz*
Wende im Geschlechterverhältnis?
Feminismus und Frauenbewegung

54 *Jens Kastner*
Kunstproposition und Künstlerfaust
Bildende Kunst um 1968

68 *Martina Kaller-Dietrich*
Theologie der Befreiung: Medellín 1968

83 *Berthold Molden*
Genozid in Vietnam
1968 als Schlüsselereignis in der Globalisierung des Holocaustdiskurses

98 *Boris Kanzleiter*
Die affirmative Revolte
1968 in der Sozialistische Förderation Jugoslawien (SFRJ)

114 *Dieter Segert*
Prag 1968

130 *Amadou Lamine Sarr*
Mai 68 im Senegal
Fortsetzung des Unabhängigkeitsprozesses in Afrika?

143 *David Mayer*
Vor den bleiernen Jahren der Diktaturen
1968 in und aus Lateinamerika

159 *Albert Scharenberg*
Die Bürgerrechtsbewegung in den USA
Nationale und internationale Aspekte ihrer Mobilisierung
im Vorfeld von ‚1968'

172 *Dario Azzellini*
Das lange italienische 1968

188 *Reiner Tosstorff*
Proletarischer und studentischer Protest unter Franco
1968 in Spanien

205 Autorinnen und Autoren

Weltwende 1968?
Ein Jahr aus globalgeschichtlicher Perspektive
Zur Einführung

Jens Kastner – David Mayer

Die Interpretation der weltweiten Ereignisse um 1968 wurde in der deutschsprachigen Zeitgeschichts- und Sozialforschung lange durch sich selbst beschränkende Paradigmen bestimmt: Die Rede von ‚Studentenunruhen' oder einem ‚Generationenkonflikt' engte den analytischen Blick zum einen auf bestimmte gesellschaftliche Gruppen und Milieus und zum anderen auf den nationalstaatlichen Rahmen ein. Zwar gingen die spektakulärsten Proteste sowohl in Deutschland als auch in Frankreich zunächst von Studierenden aus; keinen geringen Teil seiner gesellschaftlichen Brisanz bezog 1968 jedoch aus den massiven und zum Teil stark politisierten Protesten von ArbeiterInnen, die an verschiedenen Schauplätzen – insbesondere in Ländern wie Frankreich oder Italien – auch zu Praktiken jenseits etablierter Gewerkschafts- und Parteiapparate führten. Die paradigmatischen Einschränkungen betreffen jedoch nicht nur die Handelnden oder nationale Grenzen, sondern auch die verschiedenen Weltregionen: So wird ‚1968' noch immer als ein vornehmlich westliches Phänomen wahrgenommen, das seine Zentren vor allem in Groß- und/oder Universitätsstädten der kapitalistischen Metropolen – wie Berlin, Paris oder Berkeley – hatte. Andere Kontinente spielen zwar als Themen eine Rolle, weniger jedoch als Orte mit eigenständigen Akteurinnen und Akteuren.

Kunstproposition und Künstlerfaust
Bildende Kunst um 1968

Jens Kastner

Ein konzeptuelles Kunst-Werk sei ein Widerspruch in sich. Deshalb ersetze er dieses Wort, verkündete Joseph Kosuth 1969, durch das der Kunstproposition. Gegen Materialität, Visualität und Warenstatus gerichtet, scheint sich Kosuths Statement aber auch einer sozialen Enthaltsamkeit zu verschreiben: Im Mittelpunkt seines Anliegens stand die radikale Reflexivität der künstlerischen Produktion, nicht politische Setzung oder gar Intervention. Eine reflexive Betrachtung der eigenen Produktionsmittel findet sich auch bei Jörg Immendorff, in Intention wie Konsequenz ist sie allerdings völlig anders gelagert: „Eine Künstlerfaust ist auch eine Faust" titelt eine seiner Bildfolgen von 1972. Die Geste Immendorffs zeichnet seine realistische Malerei letztlich als Verlängerung einer Praxis aus, die sich – sei es mit aufgekrempelten Ärmeln, sei es mit sozialistischem Gruß – auf jeden Fall ins soziale und/oder politische Handgemenge zu stürzen bereit ist. Dem scheint die diesen Verhältnissen gegenüber distanzierte Haltung des Konzeptkünstlers Kosuth entgegen zu stehen. Beide Haltungen stellen aber nur vordergründig die äußeren Pole jener vielleicht wichtigsten Phase der Bildenden Kunst in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts dar, als die die Zeit um 1968 wohl bezeichnet werden kann. Denn das entscheidende an den transnationalen künstlerischen Um- und Aufbrüchen der ‚68er Jahre' waren nicht unbedingt die Techniken. Es ist nicht der von Kosuth und Immendorff verkörperte Gegensatz

der künstlerischen Verfahren – Konzept vs. Malerei –, der Aufschluss über den damaligen Zusammenhang von Kunst und Politik gibt.[1] Entscheidend für die Jahre um 1968 ist vielmehr eine reflexive Radikalisierung verschiedenster Verfahren, so dass Fragen – wie Gerald Raunig es für die *Situationistische Internationale* gezeigt hat – „aus dem Kunstfeld heraus gestellt zur zunehmenden Politisierung" führen konnten.[2]

Welche Fragen waren das? Erstens wurde der Stellenwert der verwendeten Materialien künstlerischer Arbeit hinterfragt und grundsätzlich in Frage gestellt, zweitens wurde die Frage nach der Adressierung der BetrachterInnen neu gestellt und drittens ging es um die Frage der Haltung und der Positionierung in und gegenüber den Institutionen, in denen Kunst produziert, ausgestellt, rezipiert, diskutiert und verkauft wird. Auf alle drei Fragenkomplexe wurden ab den späten 1950er Jahre in verschiedenen Teilen der Welt radikale Antworten gegeben. Diese Antworten ermöglichten es, die Grenzen des künstlerischen Feldes kurzfristig in Richtung der sie umgebenden sozialen Bewegungen zu überwinden. Obwohl von Pierre Bourdieu als Invarianten des jeweiligen Feldes beschrieben, kamen die Überschneidungen zwischen künstlerischem und politischem Feld in den 1968er Jahren vergleichsweise häufig vor. Anders ausgedrückt, die Verwirklichung des strukturell unrealistischen Traums „von einer Versöhnung von politischer Avantgarde und Avantgardismus in Sachen Kunst und Lebenskunst durch eine Art gleichzeitig sozialer, sexueller und künstlerischer Globalrevolution"[3] war selten so greifbar wie damals. Diese „Verkettungen von Kunst und Revolution"[4] und das Aufkommen eines „künstlerischen Internationalismus"[5] fanden ihren negativen politischen Bezugspunkt in dem von den USA gegen

---

1 Allgemein zu künstlerischen Positionen um 1968 vgl. Syring 1990.
2 Raunig 2005, 167.
3 Bourdieu 2001, 398f.
4 Raunig 2005, 15.
5 Kastner 2007, 11ff.

Vietnam geführten Krieg und ihre positiven Überlappungen in der Ausbildung kollektiver Produktions- und Organisationsformen.

Obwohl mit der Autonomisierung des künstlerischen Feldes im ausgehenden 19. Jahrhundert bereits eine gewisse Internationalisierung einsetzte, die sowohl von den avantgardistischen Subjekten betrieben – die Dada-Bewegung war nicht nur in Zürich, Berlin und New York tätig, sondern zeitigte auch transnationale Effekte – als auch vom Kunstmarkt bestimmt wurde, bleibt die globale Kunstwelt doch bis ins 21. Jahrhundert hinein strukturell nordamerikanisch-westeuropäisch dominiert. Eine globalgeschichtliche Perspektive steht deshalb ohne Zweifel vor dem Problem, dieser Dominanz Rechnung tragen zu müssen, ohne sie dabei beschreibend zu perpetuieren.[6]

Repräsentationskritik und Alltag in der künstlerischen Arbeit

Als 1957 die *Situationistische Internationale* (SI) gegründet wurde, kamen ihre Mitglieder bereits aus zehn verschiedenen Ländern Westeuropas und Nordafrikas. Die insgesamt nicht viel mehr als 70 Mitglieder umfassende Organisation von Künstlerinnen und Künstlern bestand bis 1972. Die geographische Herkunft der Mitglieder und die Zeitspanne ihres Bestehens sind aber nur die äußerlichen Kennzeichen, die diese Gruppe für den Beginn einer Auseinandersetzung mit dem Kunstfeld um 1968 unter globalen Vorzeichen passend erscheinen lässt. Der Namen gebende Internationalismus wendet einerseits eine ohnehin aus Länder übergreifenden, gegenseitigen Einflüssen bestehenden Kunstgeschichte ins Programmatisch-Politische; andererseits kann er zugleich – nicht zuletzt angesichts der Mitgliederzahl – als ironischer Kommentar zu jenem Anspruch auf Repräsentation gelesen werden, den die großen Sozialistischen und Kommunistischen Internationalen auf diesem Feld des Politischen, und damit für die Umgestaltung des Lebens, für sich in Anspruch

[6] Für einen gelungenen Versuch in dieser Hinsicht, vgl. Camnitzer/Farver/Weiss 1999.

nahmen. Inhaltliche Referenzen dieser Art wiesen nicht nur die SI auf. Es handelte sich dabei um allgemeine Tendenzen, die vom Ende der 1950er bis zum Beginn der 1970er Jahre verstärkt auftraten und welche diesen Zeitraum zu einem so entscheidenden innerhalb der Entwicklung der Kunst machen: Der bereits von den klassischen Avantgarden formulierte Anspruch, die Kunst nicht bloß Kunst sein, sondern auch in die aktive Gestaltung des Lebens eingreifen zu lassen, und die Kritik der Repräsentation voranzutreiben.

Die werkimmanente Verknüpfung von Kunst und Alltagsleben geht auf die kubistischen Collagen von Pablo Picasso und George Braque zurück, bei denen 1912 erstmals alltägliche Materialien wie Zeitungspapier oder Stoff verwendet wurden. Dieses Aufgreifen alltäglicher Gegenstände im Werk wurde durch die *Nouveaux Réalistes* radikalisiert. Die Gruppe von dreizehn Männern und einer Frau, hauptsächlich aus Frankreich und Italien, existierte von 1960 bis 1970. In ihrem von Pierre Restany verfassten Gründungstext wird das Ende der „langen Alleinherrschaft" der Malerei und der Einzug der Soziologie in die Kunst verkündet.

Wie diese Malereikritik speiste sich auch die in den 1960er Jahren neue Repräsentationskritik nicht allein aus politischen Motiven. Der französische (Post-)Strukturalismus hatte einen großen Einfluss auf das erneute Reflexivwerden der Gegenwartskunst. So wurde die Kritik an der Autorität von Stellvertretung und Darstellung auf die bildnerische Sprache der eigenen Arbeiten bezogen. Das führte einerseits zur Verwendung ephemerer, vergänglicher Materialien und zur Zerstörung von Leinwänden (wie beispielsweise bei Gustav Metzger, Initiator des *Destruction in Art Symposium* in London 1966), andererseits zu dezidiert sprachanalytischen und – in der Folge Marcel Duchamps – konzeptuellen Arbeiten. Ob dieser erneute Reflexionsschub kunsthistorisch begründet war oder seine Motivation in den Überlappungen zu den zeitgenössischen sozialen Bewegungen zu suchen ist, bleibt in beiden Fällen bis heute umstritten: Germano Celant, Kurator und Theoretiker der italienischen Bewegung *Arte Povera*, bezog das ‚arm' im Namen nicht nur auf die gebrauchten

Materialien, sondern verstand sie als Gegensatz zur ‚reichen' Welt des kapitalistischen Wirtschaftswunders. Seine an Herbert Marcuse angelehnten *Arte Povera. Notes for a guerilla war* (1967) wurden aber keineswegs von allen geteilt. Anderen ging es eher um Angriffe auf die Zweidimensionalität, auf die Genregrenzen, auf das Tafelbild und um die Transparenz des Produktionsprozesses. Die Worte *Che fare?* (Was tun?), die der *Arte Povera*-Künstler Mario Merz 1968 aus Neonleuchtbuchstaben auf eine mit Fett gefüllte Wanne schrieb, konfrontieren sicherlich gegensätzlich erscheinende Materialien und hinterfragen den künstlerischen Schaffensprozess. Indem sie auf Lenins gleichnamiges Buch Bezug nehmen, stellen sie implizit aber auch die in dessen Untertitel auftauchenden „brennenden Fragen unserer Bewegung".

Uneinigkeit herrscht in dieser Hinsicht auch in Bezug auf die Konzeptkunst. Während der Kunsthistoriker Benjamin Buchloh (1990) ihr zentrales Kennzeichen, die Entmaterialisierung des Kunstwerks, allein aus der Weiterentwicklung des Duchampschen Werkes erklärt, ohne die sozialen Bewegungen überhaupt zu erwähnen, leitet sein Kollege Tony Godfrey (2005) programmatisch jedes Kapitel seiner Geschichte der Konzeptkunst mit Bemerkungen zur Anti-Vietnamkriegs-Bewegung ein.

Proteste gegen den Vietnam-Krieg stellten nicht nur für die Studierenden eine globale inter- bzw. transnationalistische Verknüpfung her. Sie waren auch Inhalt zahlreicher Happenings und künstlerischer Störaktionen, von der Biennale von Venedig, bei der 1968 bewaffnete Polizei gegen Studierende eingesetzt wurde, bis zum Museum für Moderne Kunst in Buenos Aires, wo die Zerstörung einer mit US-Utensilien gefüllten Vitrine durch den Künstler Eduardo Ruano Teil einer Aktion gegen den Vietnam-Krieg war und zum Ausschluss des Künstlers aus der Ausstellung führte. Die Ablehnung des Krieges führte auch, wie bei Celant bereits angeklungen, zu einer Reihe von an politischen Widerstand anknüpfenden Strategien: Die Arbeit *Two, three, many ... (terrorism)* von Allan Sekula (1972) dokumentiert eine Performance, bei der ein junger bärtiger Mann, mit einem Plastik-

Maschinengewehr und mit vietnamesischem Strohhut ausgerüstet, durch einen reichen Vorort von Los Angeles robbt. Die Anlehnung an Ernesto Che Guevaras Aufforderung, „zwei, drei, viele Vietnam" zu schaffen, ist offensichtlich. Ebenfalls ohne die Guevarasche Fokustheorie nicht zu denken ist die Collage-Serie *Bringing the war home* von Martha Rosler (1967–72), die Magazinfotos bürgerlicher Inneneinrichtungen mit Kriegsszenen aus Vietnam zusammenbringt. Ähnlich wie die Berliner Kommune 1, die nach einem Kaufhausbrand in Brüssel 1967 auf einem Flugblatt jenes „knisternde Vietnamgefühl (dabei zu sein und mitzubrennen)" beschwor und als Werbegag der US-Regierung ausgab, zielte auch der Titel von Roslers Bilderserie darauf ab, für die BetrachterInnen bzw. LeserInnen den Abstand zwischen dem konsumistischen Alltag in den westlichen Industrieländern und dem in Vietnam geführten Krieg zu verkleinern und letztlich als zwei Seiten einer Medaille zu analysieren. Methodisch wie inhaltlich ähnlich ging auch Wolf Vostell in der großformatigen Collage *Heuschrecken* (1969/70) vor, die zwei sich liebende Frauen mit dem Einmarsch sowjetischer Panzer in Prag 1968 kombiniert und zusätzlich eine Kamera auf den/die BetrachterIn richtet, der/die sich selbst auf 20 Bildschirmen ins Bild einbezogen sieht. In der neueren Kunstgeschichte werden selbst diese Arbeiten meist immer noch ohne Bezug zu sozialen Bewegungen gedeutet. Vostells Nutzung von Fernsehmonitoren ist einerseits die Weiterentwicklung der Einbeziehung der Betrachterposition ins Werk seit Diego Velázquez (die überhaupt von der in den 1960er Jahren entstehenden Videokunst fortgeführt wird), andererseits auch Reaktion auf die Allgegenwart des Vietnam-Krieges als erstem Fernsehkrieg der Geschichte.

Grenzen der Kunst und revolutionäre Alltagspraxis

War die SI Teil einer allgemeinen Radikalisierung künstlerischer Strategien, so ging sie – begleitet von internen Kämpfen und Ausschlüssen aus der Gruppe – ab etwa 1962 dazu über, diese um weitere Schritte zu forcieren. Die Radikalität bestand dann vor allem in

dem Anspruch, durch eine Abkehr von der Bildproduktion an der ‚Aufhebung der Kunst' zu arbeiten, die als revolutionäre Vermittlung der gesellschaftlich getrennten Bereiche der Politik auf der einen und der Kunst auf der anderen Seite verstanden wurde. Fortan stand dezidiert der gesellschaftliche Wandel im Vordergrund situationistischer Schriften und Aktionen.[7] Die Namen gebende Idee der Konstruktion von Situationen zielte darauf ab, die Menschen aus dem als entfremdet analysierten Leben unter den Bedingungen des Spätkapitalismus zu befreien und über nicht entfremdete Kommunikation alle Aspekte des verwerteten und verwalteten Lebens „in Richtung einer gesamtgesellschaftlichen Aktion aufzusprengen".[8] Ziel der ‚Aufhebung der Kunst' war also eine revolutionäre Alltagspraxis. Dem bloßen Überleben im Kapitalismus sollte eine Wiederaneignung des Lebens in der revolutionären Aktion entgegengesetzt werden.

Über ihre Schriften und Parolen wie auch ihre Teilnahme an den studentischen Räten spielten die SituationistInnen eine nicht unbedeutende Rolle für den Pariser Mai '68. Ihr Einfluss bestand aber gerade darin, dass sie den Fokus ihrer Praktiken weder auf Paris oder Frankreich noch auf 1968 beschränkten. Und auch nicht nur auf die Kunst, wobei ihre Abkehr von der Bildproduktion sich selbst noch in der (künstlerischen) Gebrauchsgrafik der Revoltierenden widerspiegelte. Diese aktionistisch-künstlerischen Poster und Plakate setzten, die situationistische Bildkritik beherzigend, nämlich häufig allein auf Schrift und Zeichen (statt auf Bilder).

Suchte die situationistische Bildpolitik den weitest möglichen Abstand von der Reklame, schlug die Pop Art genau die entgegen gesetzte Richtung ein. Auch Werke der Pop Art, die bestimmten Konsumprodukten direkt nachempfunden und seriell hergestellt

[7] Baumeister/Negator (2005, 24ff.) unterscheiden vier Phasen in der Geschichte der SI, „Gründung und Künstlerdominanz (1957–1962)", „Praxis der Theorie (1962–1966)", „Theorie der Praxis und Ansätze zur revolutionären Organisation (1966–1968)" und „Spaltung und Selbstauflösung (1968–1972)".

[8] Baumeister/Negator 2005, 39.

wurden, ließen die Grenzen der Kunst zum alltäglichen Leben durchlässig werden und zerstörten die wichtige Kunstfeld-Illusion vom genialen Schöpfertum. Die Pop Art veränderte damit zwar zentrale Mechanismen innerhalb des künstlerischen Feldes,[9] schloss sich aber durch das bewusste Andienen an den Markt von den sozialen Bewegungen ab. Ironie und Reflexivität mündeten nicht in einer Kritik am Museums- und Galeriesystem, sondern forderten dieses noch zu einer besseren Vermarktung heraus. Die vermeintlich leichtere Zugänglichkeit der Werke erschloss der Kunst zudem neue, nicht mehr so sehr an hochkulturelle Codes gebundene MittelschichtskundInnen. In wichtigen Bereichen des künstlerischen Feldes stellte man sich Repräsentationskritik und die Aufhebung der Kunst ins Leben allerdings anders vor.

„Dismantle the power machine of art!" proklamierte z. B. die japanische Künstlergruppe Bikoyōtō und schloss sich ausgehend von dieser Kritik der Kunstfeld-Institutionen dem radikalen Studierendenprotest 1968/69 an. Eine Radikalisierung des künstlerischen Protests, ausgehend von einer Kritik der Kunstinstitutionen, forderte auch der Minimal Artist Carl Andre für die *Art Workers Coalition* (New York, 1969). Die Lösung der Probleme der Künstler sei vor allem darin zu finden, „den Kunstbetrieb loszuwerden." Damit würden beispielsweise auch die Benachteiligung schwarzer und die Privilegierung weißer KünstlerInnen ein Ende haben. Auch wenn das Gros der KünstlerInnen es keineswegs aufgab, an im weitesten Sinne ästhetischen Fragestellungen zu arbeiten, so wurden doch in den verschiedensten künstlerischen Bewegungen einerseits die Rolle der künstlerischen Arbeiten neu definiert – der slowakische Künstler Július Koller betonte (1967/68), die von ihm gefertigten Anti-Bilder sollten „engagieren statt arrangieren" – und andererseits der organisatorische Anschluss an die sozialen Bewegungen gesucht.

Die SituationistInnen hatten mit der im Stadtraum stattfindenden Psychogeographie ihre künstlerische Praxis zudem in den öffentlichen

[9] Vgl. Zahner 2006.

Raum verlegt. Damit zeigten sie bereits zwei ‚Orte' an, die sich aus verschiedenen Aspekten der Materialkritik, der Kritik an den Institutionen und der Involvierung des Publikums als zentral für die Kunst um 1968 herauskristallisiert hatten: Zum einen der individuelle Körper in seiner Eingebundenheit und Verletzlichkeit (der hier durch sein Umherschweifen die Geographie erst konstituierte) und den öffentlichen Raum (der durch das Umherschweifen als konstruiert ausgewiesen wurde).

Die Entdeckung der Straße als Ort der Kunst in den 1960er Jahren ist nicht als deren Auflösung in der politischen Demonstration zu verstehen. In ihr verschränken sich vielmehr die aktive Kritik an der Institution Museum und eine Erweiterung künstlerisch-performativer Strategien mit der Tradition der öffentlichen politischen Willensäußerung. Die österreichische Künstlerin VALIE EXPORT führte ihren Kollegen Peter Weibel im Frühjahr 1968 an der Leine und auf allen Vieren durch die Wiener Innenstadt (*Aus der Mappe der Hundigkeit*, 1969) und spannte sich eine speziell angefertigte, mit einem Vorhang verhängte Box vor die nackten Brüste, die sie von männlichen Passanten betasten ließ, die dabei ihrem Blick nicht ausweichen konnten (*TAPP UND TASTKINO*, 1968). Demonstriert wird dabei u. a. einerseits die Eingebundenheit der Körper in patriarchale Strukturen. Andererseits findet hier eine fundamentale Infragestellung des modernen Dualismus von Privatheit und Öffentlichkeit statt. Beides geschieht im Gefolge feministischer Kunstaktionen wie *Cut Piece* von Yoko Ono (1964), bei der die Künstlerin den BetrachterInnen Scheren zur Verfügung stellte und sie aufforderte, ihr die Kleider vom Leib zu schneiden. In diesen Aktionen wurde aus der Thematisierung der Verletzlichkeit der Körper und der Weiterentwicklung performativer Mittel heraus die Notwendigkeit eines erweiterten Politikbegriffes eingeklagt, mit dessen Hilfe auch die gesellschaftliche Relevanz des vermeintlich Privaten wahrgenommen werden konnte. Damit griffen diese Performances auch politischen Konfrontationen voraus, die die Geschichte der feministischen Bewegungen geprägt haben. Als der Redebeitrag der Filmemacherin Helke Sander auf der 23. Delegiertenkonferenz des Sozialistischen Deutschen Studentenbundes (SDS) im September 1968 drohte, vom (männlichen) Vorstand übergangen zu werden, kam es zum legendären Tomatenwurf der Feministin Sigrid Rüger gegen die Männer des Vorstands. Sander hatte zuvor unter der Parole „Das Private ist politisch" die besonderen Existenzweisen von Frauen beschrieben und die Verdrängung der in diesen entstehenden Probleme in den Bereich des Privaten beklagt.

Strukturelle Gegensätze und Versuche ihrer kollektiven Aufhebung

Die Anbindung künstlerischer Produktionen an soziale Bewegungen geschah teils implizit, teils ausdrücklich, mal eher entlang politischer Interessen, mal entlang von Identitätspolitiken; nicht selten wurde sie offensiv proklamiert: So heißt es beispielsweise im ersten Manifest der Fluxus-Bewegung, verfasst von George Maciunas und 1963 in der ersten Zeitung der Bewegung (*Fluxus Preview Review*) veröffentlicht: „FUSE the cadres of cultural, social & political revolutionaries into united front & action".

Die strukturellen Gegensätze beider Felder konnten allerdings keineswegs selbstverständlich überwunden werden und brachen immer wieder auf. *Kunst und Revolution*, so der Titel einer Aktion der Wiener Aktionisten (1968), passten keinesfalls automatisch gut zusammen. Paradigmatisch geißelt der Wiener Aktionist Otto Muehl die Verspießerung der PolitrevolutionärInnen, die sich nach getaner Arbeit wieder „die Hausschlapfen anziehen", der linke Journalist Henryk M. Broder spricht Muehl dagegen 1971 das ‚Linkssein' ab und bezeichnet ihn als „Analfaschist".[10] Obwohl sich künstlerischer Aktionismus und politischer Aktivismus in einigen Aktionsformen (*sit-in*, *teach-in*, *Happening*) nahe kamen und gegenseitig befruchteten, bestanden doch, vor allem in Deutschland, von Seiten der politischen Linken auch grundsätzliche Vorbehalte gegenüber einer „Ästhetisie-

[10] Zit. nach Raunig 2005, 174.

rung der Politik" – Walter Benjamin hatte sie schließlich schon 1936 als einen zentralen Mechanismus nationalsozialistischer Propaganda ausgemacht.[11] Statt um eine Ästhetisierung der Politik, ließe sich im Rückblick einwenden, war es vielen der damaligen Akteurinnen und Akteure aber vielmehr um eine Politisierung der Ästhetik gegangen. Diese sollte aus dem ihr zugewiesenen Rahmen, ihren Funktionen und Institutionen befreit, geöffnet und radikalisiert werden.

Eine Form dieser Politisierung der Ästhetik waren die Versuche, die Effekte künstlerischer Praktiken über das Kunstfeld hinaus auszudehnen. Das geschah auf vielfältige Weise, eine davon war das direkte Adressieren des Publikums. So nahm beispielsweise ein von KünstlerInnen in Rosario/Argentinien organisierter „Zyklus experimenteller Kunst" (*Ciclo de Arte Experimental*, 1968) den Einschluss der BetrachterInnen wörtlich: Das eingeladene Kunstpublikum wurde in einer Galerie eingeschlossen und dort allein gelassen, um es zu körperlichen Reaktionen zu zwingen. Solche ursprünglich kunstinstitutionskritisch motivierten Aktionen richteten sich angesichts sich verschärfender politischer Verhältnisse letztlich gegen das Stillhalten des Bürgertums und überwanden unter den Schlüsselbegriffen „Avantgarde" und „Revolution"[12] partiell die strukturellen Hürden zwischen politischem und künstlerischem Feld. Überschreitungen dieser Art fand man in vielen Ländern Lateinamerikas der 1960er und 1970er Jahre. Ob dies aber vor allem den autoritären Regimes geschuldet ist, in denen eindeutig identifizierbare Gegner ausgemacht werden konnten, bleibt weiterhin zu diskutieren.[13]

Ein Ausdruck der angestrebten Aufhebung der Grenzen von Kunst, Politik und Alltagsleben – Aufhebung hier durchaus im Hegel'schen Sinne von abschaffen und bewahren verstanden –, in den auch die Kritik der Repräsentation mit einfloss, waren kollektive Kunstpraktiken und Organisierung in Kollektiven. Kollektive Organisierung

[11] Vgl. Papenbrock 2007, 148.
[12] Vgl. Longoni 2007.
[13] Vgl. Ramírez 2000, 97, die diese Interpretation in ihrem hervorragenden Überblick nahe legt.

fand zum einen als Reaktion auf Ausschlüsse und Diskriminierungen (durch gesellschaftlich hegemoniale, andere Gruppen oder seitens Institutionen) statt. Viele künstlerische Kollektive entstanden im feministischen Kontext, wie zum Beispiel die US-amerikanischen Gruppen *Women Artists in Revolution* oder *Women's International Terrorist Conspiracy from Hell* (WITCH).[14] Aber sie entstanden nicht nur aus Minderheitenpositionen heraus, denn zum anderen wurden Kollektive auch allgemein in programmatischer Absicht gegründet, um neue, nicht entfremdete und nicht individualisierte Lebens- und Arbeitsformen zu praktizieren. In ihnen traf sich die spezielle Ablehnung des Modells vom genialen Künstlerindividuum mit einer generellen Individualisierungskritik der sozialen Bewegungen. Neben der Rolle, die die Publikation eigener Zeitschriften einnimmt, stellte die Gründung von Kollektiven damit eine der wenigen tatsächlich strukturellen Überlappungen zwischen künstlerischen und sozialbewegten Praktiken dar. Inhaltliche und/oder personelle Überschneidungen zwischen beiden Bereichen waren deshalb in dieser Hinsicht auch keine Seltenheit, und zwar in Lateinamerika ebenso wie in Japan oder im Senegal.[15] Einige adaptierten die Fokustheorie Che Guevaras für künstlerische Zwecke, so wie die *Guerrilla Art Action Group*, die im New Yorker *Museum of Modern Art* 1970 vor Picassos *Guernica* eine Andacht für die in Vietnam ermordeten Kinder hielt oder das *Guerrilla Art Collective Project*, das im gleichen Jahr in San Diego unter dem Titel *Ship to* ... mit Fleisch gefüllte Plastiksäcke auf den Universitätscampus legte. Andere knüpften an die Bewegungen erst an, nachdem diese niedergeschlagen worden waren (Mexiko) oder einen Niedergang erlitten hatten (Senegal): Die 1973/74 in Dakar entstandene Gruppe *Laboratoire Agit-Art* formierte sich nach dem Erstarren der antikolonialen Bewegung, weist aber, schenkt man ihrer

[14] Vgl. Jones/Butler 2007, 134.
[15] Zum künstlerischen Kollektivismus vgl. Stimson/Sholette 2007. Alle darin enthaltenen Aufsätze, die sich mit den 1960er Jahren beschäftigen, bestätigen und beschreiben die Verbindungen zu den sozialen Protestbewegungen.

Beschreibung durch Okwui Enwezor (1999) Glauben, alle wesentlichen Aspekte vergleichbarer Kollektive in Japan, Westdeutschland oder Argentinien auf: Ihr Ziel sei es gewesen, den Charakter künstlerischer Praktiken von formalistischen, objektgebundenen zu verändern in Praktiken „based on experimentation and agitation, process rather than product, ephemerality rather than permanence, political and social ideas rather than aesthetics."[16]

Die Herausbildung dieser außerästhetischen Kriterien für die Kunstproduktion selbst ist ein Effekt der vielfältigen Wechselverhältnisse zwischen politischem Protest, sozialen Bewegungen und künstlerischer Produktion. Zugleich sind die unterschiedlichen Bestrebungen, Kunst in Politik und/oder Alltagsleben aufzuheben und die Repräsentationskritik zu radikalisieren aber auch Effekte eines neuen Verständnisses künstlerischen Materials, einer ausgeweiteten Institutionskritik und der Involvierung des Publikums. Hin und wieder trafen sich beide Stränge dann in Formen kollektiver Organisierung: So hielt auch Joseph Kosuth einen Redebeitrag beim *Open Hearing* der *Art Workers Coalition* im April 1969 und Jörg Immendorff überführte in der Hoffnung auf ausgedehnte Reaktionen in den studentischen und politischen Bewegungen die Aktionen der von ihm mit gegründeten Lidl-Gruppe in organisierte Kämpfe, um preiswerten Wohnraum und gegen Bodenspekulationen, die so genannte ‚Mietersolidarität'.

Literatur

Baumeister/Negator 2005 = Biene Baumeister/Zwi Negator, Situationistische Revolutionstheorie. Eine Aneignung, Stuttgart 2005.

Bourdieu 2001 = Pierre Bourdieu, Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes, Frankfurt a. M. 2001.

Buchloh 1990 = Benjamin H. D. Buchloh, Von der Ästhetik der Verwaltung zur institutionellen Kritik. Einige Aspekte der Konzeptkunst von 1962–1969, in: Städtische Kunsthalle Düsseldorf/Marie Luise Syring (Hg.), Um 1968. Konkrete Utopien in Kunst und Gesellschaft, Köln 1990, 86-99.

[16] Enwezor 1999, 111f.

Camnitzer/Farver/Weiss 1999 = Luis Camnitzer/Jane Farver/Rachel Weiss, Foreword, in: Queens Museum of Art (Hg.), Global Conceptualism. Points of its Origin, 1950s–1980s, Ausst. Kat., Queens Museum of Art, 28.4.–29.8.1999, New York 1999, VII-XI.

Enwezor 1999 = Okwui Enwezor, in: Queens Museum of Art (Hg.), Global Conceptualism. Points of ist Origin, 1950s–1980s, Ausst. Kat., Queens Museum of Art, 28.4.–29.8.1999, New York 1999, 108-117.

Godfrey 2005 = Tony Godfrey, Konzeptuelle Kunst, Berlin 2005.

Jones/Butler 2007 = Amelia Jones/Connie Butler, History Makers. Amelia Jones talks to Connie Butler about the upcoming exhibition ‚WACK!, Art and the Feminist Revolution', in: Frieze. Contemporary Art and Culture, Issue 105 (März 2007), 133-139.

Kastner 2007 = Jens Kastner, Transnationale Guerilla. Aktivismus, Kunst und die kommende Gemeinschaft, Münster 2007

Longoni 2007 = Ana Longoni, „Vanguardia" y „revolución", ideas-fuerza en el arte argentino de los 60/70, in: Brumaria. prácticas artísticas, estéticas y políticas (Frühjahr 2007), 61-77.

Papenbrock 2007 = Martin Papenbrock, Happening, Fluxus, Performance. Aktionskünste in den 1960er Jahren, in: Martin Klimke/Joachim Scharloth (Hg.), Handbuch 1968. Zur Kultur- und Mediengeschichte der Studentenbewegung, Stuttgart-Weimar 2007, 137-149.

Ramírez 2000 = Mari Carmen Ramírez, Taktiken, um in Widrigkeiten zu gedeihen, in: Sabine Breitwieser (Hg.), Vivencias/Lebenserfahrung, Wien-Köln 2000, 61-104.

Raunig 2005 = Gerald Raunig, Kunst und Revolution. Künstlerischer Aktivismus im langen 20. Jahrhundert, Wien 2005.

Stimson/Sholette 2007 = Blake Stimson/Gregory Sholette (Hg.), Collectivism after Modernism. The Art of Social Imagination after 1945, Minneapolis-London 2007.

Syring 1990 = Marie Luise Syring (Hg.), um 1968. konkrete utopien in kunst und gesellschaft, Ausst. Kat., Städtische Kunsthalle Düsseldorf, 27.5.–8.7.1990, Köln 1990.

Zahner 2006 = Nina Tessa Zahner, Die neuen Regeln der Kunst. Andy Warhol und der Umbau des Kunstbetriebs im 20. Jahrhundert, Frankfurt a. M.-New York 2006.