Ne znam

Zeitschrift für Anarchismusforschung
Nummer 5 | Frühjahr 2017

Aufsätze

Jens Kastner: Kunst und Anarchismus.
Systematisierungsversuch eines ambivalenten Verhältnisses

Carsten Kaven: Das libertäre Vermächtnis -
Gedanken zur sozialen Revolution im Spanischen Bürgerkrieg

Philippe Kellermann: Die Zeitschrift *Der Syndikalist* im Jahr 1919 und die Russische Revolution.
Teil 1: Dezember 1918-August 1919

Historische Dokumente

Christian Gottlieb Pribers Plan einer grundsätzlich herrschaftsfreien Gesellschaft.
Quellen aus den Jahren 1734-1775. Mit einem neuen Fund.
Eingeleitet und kommentiert von Olaf Briese

Rezensionen

Editorial

Tatsächlich, die *Ne znam* gibt es noch. Warum auch nicht? Viel Spaß und – wen's interessiert, der lese das Editorial von Heft 4.

Philippe Kellermann, April 2017

Herausgeber / (V.i.S.d.P.):
Philippe Kellermann

Kontakt:
Philippe Kellermann
Buggestr. 21
12163 Berlin
philippe.kellermann@gmx.de

Umschlaggestaltung: Findus
Satz: Jürgen Mümken
Druck | Bindung: Druckerei Leibi

ISBN 979-3-86841-182-9

1. Auflage 2017
© Copyright Lich 2017
by Verlag Edition AV, Lich/Hessen
www.edition-av.de

Alle Rechte vorbehalten!
Ohne ausdrückliche Genehmigung des Verlags ist es nicht gestattet, das Buch oder Teile daraus auf fotomechanischem Weg (Fotokopie, Mikrokopie usw.) zu vervielfältigen oder in elektronische Systeme einzuspeichern, zu verarbeiten oder zu verbreiten.

Inhalt - Heft 5

Aufsätze

Jens Kastner: Kunst und Anarchismus. Systematisierungsversuch eines ambivalenten Verhältnisses 3

Carsten Kaven: Das libertäre Vermächtnis - Gedanken zur sozialen Revolution im Spanischen Bürgerkrieg 27

Philippe Kellermann: Die Zeitschrift *Der Syndikalist* im Jahr 1919 und die Russische Revolution. Teil 1: Dezember 1918-August 1919 53

Historische Dokumente

Christian Gottlieb Pribers Plan einer grundsätzlich herrschaftsfreien Gesellschaft. Quellen aus den Jahren 1734-1775. Mit einem neuen Fund.
Eingeleitet und kommentiert von Olaf Briese..... 111

Rezensionen

Dominique F. Miething: *Anarchistische Deutungen der Philosophie Friedrich Nietzsches. Deutschland, Großbritannien, USA (1890-1947)* (Siegbert Wolf) 161

Andrew Cornell: *Unruly Equality: U.S. Anarchism in the 20th Century* (Gabriel Kuhn) 174

Simon Schaupp: *Digitale Selbstüberwachung. Self-Tracking im kybernetischen Kapitalismus* (Jürgen Mümken)..... 179

JENS KASTNER

Kunst und Anarchismus

Systematisierungsversuch eines ambivalenten Verhältnisses

Auf Seiten der 99 Prozent wehte ein anarchistischer Wind. Die *Occupy*-Bewegungen der Jahre 2011 und 2012 verbuchten ihre anfänglichen Erfolge, folgt man dem diesbezüglichen Insider, dem Anarchisten und Anthropologen David Graeber, nicht trotz sondern wegen „der anarchistischen Elemente".[1] Auf Seiten des übrigen einen Prozents der Bevölkerung befinden sich (ab einem Jahreseinkommen von rund 380.000 US-Dollar) die KunstsammlerInnen und mit ihnen diejenigen, die von ihrem Treiben direkt profitieren, die KünstlerInnen. Andrea Fraser, die für ihre institutionskritischen Arbeiten und Texte bekannte Künstlerin, betitelte einen ihrer Artikel daher provokant „Le 1%, C´est Moi".[2] Kunst und Anarchie, ließe sich daraus kurzschließen, haben nichts miteinander zu tun, oder eben nur so viel, als dass sie auf verschiedenen Seiten der Barrikaden stehen.

Allerdings gibt es einerseits nicht nur eine Reihe von Beispielen in der Kunstgeschichte, in denen anerkannte KünstlerInnen anarchistische Haltungen vertreten oder in ihren Arbeiten libertäre Prinzipien haben walten lassen. Es ist daher gar von der „Geburt der modernen Kunst aus dem Geist des Anarchismus" die Rede.[3] Peter Heintz hat einst sogar die These vertreten, dass die „moderne Kunst" überhaupt – wegen ihrer „Versuche zur reinen und darum antikonventionellen und antitraditionalistischen Schöpfung"[4] – den Anarchismus am besten verwirklicht, das „anarchistische Experiment par

1 David Graeber: *Inside Occupy*. Frankfurt am Main/New York: Campus Verlag, 2012. S.78.

2 Andrea Fraser: Le 1%, C´est Moi, in: *Texte zur Kunst*. 21.Jahrgang. Heft 83 (September 2011). S.114-127.

3 Dieter Scholz: *Pinsel und Dolch. Anarchistische Ideen in Kunst und Kunsttheorie 1840-1920*. Berlin: Doetrich Reimer Verlag, 1999. S.19.

4 Peter Heintz: *Anarchismus und Gegenwart. Versuch einer anarchistischen Deutung der modernen Welt* (1951). Berlin: Karin Kramer Verlag, 1985. S.98.

excellence darstellt"[5]. Daneben gibt es noch eine ganze Reihe von sozial-, kunst- und kulturwissenschaftlichen AutorInnen, die zwischen Kunst und Anarchismus eine (wie auch immer geartete) innere Verbindung sahen und sehen.[6]

Für den Anarchismus andererseits spielten „Kunst, Kreativität und schöpferische Verwirklichung"[7] immer eine große Rolle, ohne dass es allerdings, so Horst Stowasser ganz richtig, eine anarchistische Kunsttheorie oder eine anarchistische Kunstrichtung im Sinne eines Stils gegeben habe. *Theoretisch* wurde die Kunst emphatisch aufgeladen, sie sollte schließlich zur Befreiung der Menschen beitragen, Kunst hat uns, in den Worten Pierre Joseph Proudhons, „zu bessern, zu helfen, zu retten".[8] *Praktisch* hat sich dieser Verbesserungs- und Befreiungshelferinnenanspruch an die Kunst auch vielfältig niedergeschlagen. „Nirgends hat eine Bewegung der Kultur so viel wert beigemessen", schreibt Lily Litvak etwa bezogen auf die Jahrhundertwende vom 19. zum 20. Jahrhundert in Spanien, „wie die Anarchisten".[9] Hier allerdings ist Kultur nicht nur als Kunstproduktion aufzufassen, sondern meint viel umfassender die Rezeption von Literatur ebenso wie Bildungsprozesse im Allgemeinen.[10]

5 Ebd. S.102.

6 Etwa Dieter Scholz: *Pinsel und Dolch. Anarchistische Ideen in Kunst und Kunsttheorie 1840-1920.* Berlin: Doetrich Reimer Verlag, 1999; Walter Fähnders: Anarchismus und Bohème, in: Rainer Barbey/ Heribert Tommek (Hg.): *Literatur und Anarchie. Das Streben nach Herrschaftsfreiheit in der europäischen Literatur vom 19. bis ins 21. Jahrhundert.* Heidelberg: Synchron Publishers, 2012. S.13-31; Hubert van den Berg: Politischer Radikalismus und ästhetische Konvention. Anarchistische Bewegung, Ästhetik, Kunst und Literatur um die vorige Jahrhundertwende, in: Barbey: *Literatur* (vgl. Anm. 6). S.33-51.

7 Horst Stowasser: *Freiheit pur. Die Idee der Anarchie, Geschichte und Zukunft.* Berlin: Eichborn Verlag, 1996. S.51.

8 Pierre-Joseph Proudhon: *Von den Grundlagen und der sozialen Bestimmung der Kunst* (1865). Berlin: Spiess Wissenschaftsverlag, 1988. S.242.

9 Lily Litvak: Die Kultur des spanischen Anarchismus (1880-1913), in: *Ne Znam – Zeitschrift für Anarchismusforschung.* Heft 3 (Frühjahr 2016). S.38-51. Hier: S.39.

10 Vgl. auch Jens Kastner: „Zur Hölle mit der Kultur!" Anarchismus, Neomarxismus und die Kunst, in: Philippe Kellermann (Hg.): *Begegnungen feindlicher Brüder. Zum Verhältnis von Anarchismus und Marxismus in der Geschichte der sozialistischen Bewegung.* Band 2. Münster: Unrast Verlag, 2012. S.140-161.

Im Folgenden soll nun beiden Aspekten – Anarchismus in der Kunst und Kunst im Anarchismus – nachgegangen werden, um schließlich noch einmal die Frage des angeblich so organischen Zusammengehens von beidem aufzugreifen. Zu diesem Zweck werden theoretische Kategorisierungen aufgegriffen und eigene vorgenommen sowie einige Beispiele aus der Geschichte der Kunst aufgegriffen. Letztlich dienen diese beispielhaften künstlerischen Arbeiten auch dazu, die etwas lapidare These zu vertreten, dass es zwar Anarchismus in der Kunst und Kunst im Anarchismus gibt, aber keine „anarchistische Kunst". Dieses Vorgehen soll die Debatte ein wenig systematisieren und vor allem theoretisch etwas mehr bringen, als ein rein „episodische[r] Zugang"[11], wie ihn Allan Antliff wählt. Denn dieser kommt letztlich über die – sicherlich empirisch faszinierend geschilderte – Feststellung kaum hinaus, dass es an vielen Orten und zu allen Zeiten in der Moderne KünstlerInnen mit anarchistischen Ideen gegeben hat.

0. Anarchismus und Kunst

Zunächst einmal gilt es die Gegenstandsbereiche grob einzugrenzen, da man es bekanntlich sowohl bei „Anarchismus" als auch bei „Kunst" jeweils mit allem und nichts zu tun hat: Wegen der Ablehnung autoritärer Vorgaben scheuen viele AnarchistInnen davor zurück bzw. lehnen es ab, Anarchismus zu definieren. In einem Text mit dem Untertitel „Eine Einführung in den Anarchismus" behauptet etwa das CrimethInc-Kollektiv sinniger Weise: „Es gibt keinen Anarchismus."[12] Demgegenüber leitet beispielsweise David Graeber aus den prinzipiell überall anzutreffenden solidarischen Handlungsweisen zwischen Menschen ab, der „Anarchismus" sei „eine der Hauptgrundlagen menschlicher Interaktion".[13] Ich halte sowohl Graebers Alles-

11 Alan Antliff: *Anarchie und Kunst. Von der Pariser Kommune bis zum Fall der Berliner Mauer.* Lich: Edition AV, 2011. S.10.

12 CrimethInc Kollektiv: Für unser Leben kämpfen – Eine Einführung in den Anarchismus, in: dies.: *Message in a Bottle. Communiques 1996-2011.* Münster: Unrast Verlag, 2012. S.63-90. Hier: S.71.

13 David Graeber: Lehren einer nichtexistierenden Wissenschaft, in: ders.: *Frei von Herrschaft. Fragmente einer anarchistischen Anthropologie.* Wuppertal: Peter Hammer Verlag, 2008. S.81-90. Hier: S.90.

Herangehensweise als auch den Nichts-Ansatz von CrimthInc für verfehlt. Auch wenn es historisch sehr unterschiedliche Praktiken, AkteurInnen, Ideen und sogar Organisationen gegeben hat, die unter dem Begriff Anarchismus firmierten, so lässt sich doch eine Definition wagen, die weder alle anderen möglichen Bedeutungen ausschließt noch jede Nettigkeit zwischen Menschen gleich als anarchistisch begreifen muss. Denn Anarchismus zielt auf die Abschaffung von Herrschaft (was Nettigkeiten keineswegs unbedingt tun), verfolgt also Intentionen, und impliziert zudem, dass die Mittel zur Verwirklichung dieser Ansprüche den Zielen nicht zuwider laufen. Das hat einerseits zu einem universellen Anspruch in dem Sinne geführt, dass Anarchismus sich meist nicht auf bestimmte Lebensbereiche beschränkt sehen wollte (etwa Politik, Betrieb, Organisation, etc.). Und andererseits impliziert Anarchismus deshalb in der Regel einen Unmittelbarkeitsanspruch, d.h. die Ziele sollten direkt, im Hier-und-Jetzt angegangen und nicht erst nach dem Eintreten bestimmter politischer und/oder sozioökonomischer Bedingungen begonnen werden.

Hinsichtlich der (bildenden) Kunst ist es ähnlich schwierig, auf einen verbindlichen Begriff zu kommen, selbst wenn man die Abgrenzung von Handwerk und Design bzw. angewandter Kunst (inklusive Architektur) seit der Renaissance zum konsensuellen Ausgangspunkt nimmt. Zwischen der Beuys'schen Proklamation, dass jeder ein Künstler sei („Alles") und dem auf den gesamten sozialen Raum bezogen winzigen Segment von Menschen, die mit Kunstwerken ihren Lebensunterhalt verdienen („Nichts"), scheint kaum eine Vermittlung möglich. Ganz abgesehen von der Schwierigkeit zu bestimmen, was ein Kunstwerk ist, wenn seit Marcel Duchamp[14] prinzipiell jeder Gegenstand unter bestimmten Bedingungen als Kunstwerk

14 Der Künstler Marcel Duchamp (1887-1968) ließ Alltagsgegenstände ohne eigene Bearbeitung als Kunstwerke ausstellen – ein Fahrrad-Rad (1913), einen Flaschentrockner (1914) und ein als „Fontäne" bezeichnetes Pissoir (1917). Er stellte mit diesen, von ihm so genannten „ready mades" den herrschenden Kunstbegriff radikal in Frage, denn wenn ein gefundenes Objekt Kunst sein konnte, dann spielten weder der subjektive Schöpfungsakt noch die objektive Beschaffenheit von Materialien für das „Kunstsein" eine zentrale Rolle. Duchamp rückte die Institutionalisierungen und die Konventionen einerseits wie auch den Vorrang des Konzepts vor seiner Verwirklichung andererseits in den Mittelpunkt der Kunst (und damit auch der Kunsttheorie).

gelten kann – was aber eben nicht heißt, dass alle beliebigen Gegenstände tatsächlich Kunstwerke sind. Entscheidend sind die Bedingungen, d.h. die Arten und Weisen des Umgangs mit den Gegenständen, wer sie zu künstlerischen Arbeiten erklärt, wer diese Erklärung anerkennt und mit welchen Gründen, wie sie gestützt und auf Dauer gestellt wird, wie sich also eine spezifische Legitimität herstellt. Pierre Bourdieu hat für diese „Bedingungen" den Begriff des Feldes gebraucht. Das Kunstfeld mit all seinen AkteurInnen – Museen und KritikerInnen, KünstlerInnen und SammlerInnen, Galerien, Off Spaces und Auktionshäusern etc. – erzeugt demnach in permanenten Auseinandersetzungen um legitime Sichtweisen das, was zu einer bestimmten Zeit als „Kunst" gilt.[15] Zum Feld gehören letztlich sowohl die wenigen auf Kunstmessen teuer gehandelten Stars als auch die große Masse an weithin unsichtbaren AkteurInnen, die Gregory Sholette „dunkle Materie" („dark matter") nennt – darunter die 95 Prozent an AbgängerInnen von Kunstakademien, die durch Kunst nicht ihr Haupteinkommen erzielen – und denen aber „eine essenzielle Rolle in der symbolischen Ökonomie der Kunst"[16] zukommt.

I. Anarchismus in der Kunst

Ganz grundsätzlich werden „Kunst und Anarchie" häufig als eng miteinander verwoben betrachtet, insofern als sie bestehende hierarchische Ordnungen in Frage stellen – die der Wahrnehmung einerseits, die soziopolitische als Ganze andererseits. Bei künstlerischen Bezügen zu anarchistischen Prinzipien ging es immer auch darum, die gesellschaftliche Sondersphäre der Kunst – Kunstfeld, Kunstwelt, Kunstsystem, je nach Ansatz – zu zerstören und Kunst ins Leben zu überführen oder wahlweise „wieder" mit dem übrigen Leben zu verbinden. Damit soll(te) gewissermaßen die der Kunst verallgemeinert zugesprochene Funktion – wie sie bei Michail Bakunin paradigmatisch zum Ausdruck kommt – (re-)aktiviert

15 Vgl. Pierre Bourdieu: *Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes.* Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2001.

16 Gregory Scholette: *Dark Matter. Art and Politics in the Age of Enterprise Culture.* New York: Pluto Press, 2011. S.3. Übersetzungen hier und im Folgenden von Jens Kastner.

werden: Im Gegensatz zur Wissenschaft, hatte Bakunin in *Gott und der Staat* geschrieben, sei „die Kunst die Rückkehr von der Abstraktion zum Leben. Die Wissenschaft ist dagegen die beständige Opferung des flüchtigen, vorübergehenden, aber wirklichen Lebens auf dem Altar der ewigen Abstraktion."[17] In dieser Hinsicht, der Überführung von Kunst in Leben, waren „Kunst und Anarchie so eng miteinander verquickt"[18] – oder sollten es sein. Insofern dieses Anliegen aber gewissermaßen aus dem Inneren der Kunst heraus verwirklicht werden sollte, also von KünstlerInnen mittels ihrer künstlerischen Arbeit, ist, wie Michael Halfbrodt herausgestellt hat, diese „Nähe zwischen Kunstavantgarde und Anarchismus nur die halbe Wahrheit".[19] Denn tatsächlich ergaben und ergeben sich letztlich unauflösliche Widersprüche zwischen dieser avantgardistischen Position, die die Teilhabe am bürgerlichen Kunstbetrieb mit seinen hierarchischen Anerkennungs- und Legitimationsmodi voraussetzt auf der einen und der Idee freien, kreativen Schaffens und Interpretierens im Rahmen eines Projekts kollektiver Selbstermächtigung auf der anderen Seite. Bei der Debatte um das Verhältnis von Kunst und Anarchismus müsse, so Halfbrodt, das „Spannungsfeld von Kunstautonomie und gegenkultureller Selbstvergesellschaftung" berücksichtigt werden.[20]

Setzt man dies voraus, lassen sich nun dennoch Anarchismen in der Kunst genauer betrachten, auch vor dem Hintergrund ihrer Konzeption durch TheoretikerInnen und/ oder KünstlerInnen selbst. Anarchismen lassen sich dabei weder als in der künstlerischen Arbeit abgelagerte Haltungen ausmachen – ein/e anarchistisch gesinnte/r KünstlerIn macht nicht unbedingt „anarchistische Kunst", so wie Pablo Picasso nicht „kommunistische Kunst" gemacht hat, nur weil er über Jahrzehnte Mitglied der Kommunistischen Partei war –, geschweige denn in einem bestimmten Stil, also in formalen Gestaltungen. Vielmehr lassen sich anarchistische Momente in der Kunst

17 Michail Bakunin: *Gott und der Staat* (1871). Berlin: Sammlung Hofenberg, 2015. S.46.

18 Stowasser: *Freiheit* (vgl. Anm. 7). S.52.

19 Michael Halfbrodt: Kritik der Trennungen. Eine historisch-soziologische Skizze zum Verhältnis von Anarchismus und Kunst, in: Graswurzelrevolution (Hg.): *Gewaltfreier Anarchismus. Herausforderungen und Perspektiven zur Jahrhundertwende.* Heidelberg: Verlag Graswurzelrevolution, 1999. S.125-152. Hier: S.130.

20 Ebd. S.127.

anhand von Motiven im doppelten Sinne von Bildgegenstand (sujet) und Praxisanlass herausarbeiten.

Eine an solchen Motiven ausgerichtete Unterscheidung ist etwa auch die, die Justus F. Wittkop für den „ästhetischen Anarchismus" trifft.[21] Wittkop wiederum greift eine Unterscheidung des Schriftstellers und Publizisten Jean Paulhan (1884-1968) auf, und beschreibt den Anarchismus in der Kunst im Wesentlichen als Verwirklichung zweier (motivischer) Methoden, nämlich einerseits als „Terror" und andererseits als „Rhetorik". Mit Terror meint er die gezielte Irritation und Zerstörung (von Sprache und Wahrnehmung), mit Rhetorik ist das Aufzeigen von Missständen, das Erklären und Vermitteln (neuer Ideen) gemeint. Das entspricht in etwa der Unterscheidung von Dieter Scholz zwischen „Negation", die er mit dem Namen Bakunin verknüpft, und „positiver Utopie", für die bei Scholz der Name Proudhon steht.[22] Die Methode des politischen Kampfes wird in dieser Vorgehensweise erstens – mutmaßlich von den KünstlerInnen selbst, vor allem wohl aber von TheoretikerInnen und Chronisten wie Wittkop und Scholz – auf den Bereich der Kunstproduktion übertragen. Zweitens wird daraus abgeleitet, dass die jeweilige motivische Methode schließlich auch die ästhetischen bzw. künstlerischen Mittel prädisponiert: Während das künstlerische Experiment und die zerlegenden

21 Justus F. Wittkop: *Unter der schwarzen Fahne. Gestalten und Aktionen des Anarchismus.* Frankfurt am Main: Fischer Verlag, 1989. S.164.

22 Scholz: *Pinsel* (vgl. Anm. 3). S.46ff. Es scheint mir wichtig, diese beiden Stränge des anarchistischen Einflusses auf die Kunst hervorzuheben, gerade weil nicht selten eine von beiden – meist die „positive" – weggestrichen wird. So schreibt etwa der Kunsttheoretiker Nicolas Bourriaud bloß von den „erschütternden Konvergenzen" zwischen künstlerischen Avantgarden und Anarchismus im 19. Jahrhundert, die er in Destruktionen und Explosionen der Gewalt sieht (Nicolas Bourriaud, Nicolas (2009): *Radikant.* Berlin: Merve Verlag, 2009. S.194). Bourriaud kommt zu seiner Verkürzung durch eine Engführung, die bereits sein Verständnis der Radikalität betrifft. Es ist einerseits sicherlich zutreffend, wenn Bourriaud die Inhalte der von „der Leidenschaft der *Radikalität* besessene[n] Moderne" als „streichen, säubern, eliminieren, substrahieren, zu einem Grundprinzip zurückkehren" beschreibt und dies als „gemeinsame[n] Nenner aller Avantgarden des 20. Jahrhunderts" (ebd. S.43) bestimmt. Andererseits aber bestand die Radikalität immer auch in dem Versuch, gesellschaftliche Missstände von ihren Ursprüngen und Ausgangspunkten her zu begreifen, sie also an der Wurzel zu packen, statt bloß an ihren Symptomen anzusetzen. Dieses herrschaftsanalytische und kritische Moment blendet Bourriaud aus.

Methoden von Collage und Montage eher dem „Terror" zuzurechnen sind, entwickelten sich auf der vermittelnden Seite der „Rhetorik" realistische Formsprachen.

Allerdings kann diese Unterscheidung nicht mehr als eine tendenzielle sein, denn letztlich ist es nur schwer zu entscheiden, ob etwa Camille Pissarros Bild „Fabrik an der Oise in Pontoise" (1873) eher die aquarellistische Zerlegung des Mythos von der Menschlichkeit des Industriekapitalismus, also eine dystopische Vision, ausgedrückt durch formale Abwendung von realistischer Darstellung ist, oder nicht doch die positive Utopie der kleinen, selbstverwalteten Betriebe, die in verschiedenen Anarchismen formuliert worden waren und die hier durch das harmonische Nebeneinander der Farbschraffuren zum Ausdruck kommt.[23] Letztlich ist also die Konnotation Experiment-Negation ebenso wenig eine zwingende und verbindliche wie die von Realismus-Utopie. Denn auch in künstlerischen Experimenten können neue positive soziale Formen vorweggenommen werden wie in der realistischen Darstellung Negation betrieben werden kann.

Das (ästhetische) Experimentieren folgt jedoch notwendiger Weise bestimmten (feldinternen) Logiken und Regeln der Abgrenzung, und verstärkt und verstetigt dadurch die Entgegensetzung von (individualistischer) Kunstfeld-Kunst auf der einen und „Volkskunst", populärer Kunst und Propaganda auf der anderen Seite. Es hat in der anarchistischen Tradition sicherlich beide Herangehensweisen an die Kunst bzw. an Kunstpraktiken gegeben, allerdings scheint sich in der Tendenz eher die zweite Variante (in wiederum verschiedensten Varianten) als mehrheitsfähig innerhalb der anarchistischen Bewegungen erwiesen zu haben.[24] So lässt sich etwa eine Linie von Pierre-Joseph Proudhon über Leo Tolstoj und Piotr Kropotkin bis hin zu Erich Mühsam zeichnen, in der eine „politisierte Kunst"[25], d.h. eine „Tendenzkunst"[26] gefordert wurde, ausgestattet mit letztlich klaren politischen Botschaften und ästhetisch konventionellen Formsprachen.[27] „Als revolutionäre Sozialisten sagen wir den Künstlern wie den Literaten: Unser Ideal ist das Recht und die Wahrheit. Wenn ihr daraus keine Kunst und keinen Stil machen könnt – hinweg, wir brauchen euch nicht."[28]

23 Camille Pissarro (1830-1903) war ein impressionistischer Maler, der auch starke Affinitäten zum Anarchismus hegte. Er unterstützte inhaftierte AnarchistInnen, abonnierte anarchistische Zeitschriften und war mit einigen zeitgenössischen AnarchistInnen wie Louise Michel und Élisée Reclus bekannt oder befreundet.

24 Die Kunstfeld-Kunst bleibt schließlich den politischen Bewegungen gerade wegen ihrer Mittel immer verdächtig, denn sie ist strukturell „unverständlich" (d.h. voraussetzungsreich in der Rezeption, weil die Brüche mit der Geschichte des Feldes eine Kenntnis der Geschichte des Feldes voraussetzen) und damit dem politischen Kampf tendenziell nicht von Nutzen (zumindest nicht direkt wie die Propaganda).

Rhetorik/Vermittlung/populare Kunst

Während Proudhon den Realismus Gustave Courbets (1819-1877) als Paradebeispiel für die von ihm geforderte, sozialkritische und vermittelnde Kunst preist, lassen sich auch noch im 20. Jahrhundert unzählige Beispiele dafür finden. In dieser Kategorie Rhetorik/Vermittlung wäre etwa auch das Porträt der beiden Anarchisten „Sacco und Vanzetti" (1931/32, Museum of Modern Art, New York) des Malers Ben Shahn (1898-1969) zu nennen. Shahn setzte den beiden zum Tode verurteilten und trotz einer internationalen Kampagne 1927 hingerichteten Aktivisten ein malerisches Denkmal. Es zeigt sie in Handschellen vor einer holzgetäfelten Wand, stilistisch

25 Berg: *Radikalismus* (vgl. Anm. 6). S.42.

26 Ebd. S.43.

27 Mühsam etwa spricht sich zwar keineswegs gegen individuellen Stil aus und betont, Kunst sei „die Übertragung seelischer Vorgänge in sinnliche Wahrnehmung" (Erich Mühsam: Kollektivität in der Kunst (1932), in: ders.: *Fanal. Aufsätze und Gedichte 1905-1932*. Herausgegeben von Kurt Kreiler. Berlin: Wagenbach Verlag, 1984. S.179-182. Hier: S.180). An der Rolle, die er Künstlerinnen und Künstlern in der Gesellschaft einräumt und der normativen Aufladung dieser Rolle, lässt er aber keinen Zweifel: „Der Platz des Künstlers aber, dessen Temperament zur Mitwirkung an der Umgestaltung der Dinge drängt, ist im arbeitenden Volk." (Erich Mühsam: Der Künstler im „Zukunftsstaat" (1906), in: ders.: *Fanal* (vgl. Anm. 27). S.50-58. Hier: S.58)

28 Proudhon: *Grundlagen* (vgl. Anm. 8). S.271. Mit dieser Art Zitaten, einer ebenso eindeutigen wie polemischen Stellungnahme, wird man der Komplexität der Proudhon'schen Kunsttheorie allerdings selbstverständlich nicht gerecht. Mit seinem Fokus auf die Wirkungsweisen von künstlerischen Arbeiten hat er u.a. auch, wie Klaus Herding herausstellt, „die Perspektive einer Rezeptionsästhetik eröffnet, ohne die heute weder Kunstsoziologie noch Kunstpädagogik oder Kommunikationstheorie auskommen können." (Klaus Herding: Einführung in Proudhons Kunsttheorie, in: Proudhon: *Grundlagen* (vgl. Anm. 8). S.13-64. Hier: S.64)

gibt es ein paar expressionistisch anmutende Verzerrungen, die allerdings eher der Betonung der Charakterstudien dienen als einem künstlerischen Ausdruck. Das wird nicht zuletzt deutlich an der kompositorischen Ähnlichkeit des Bildes mit dem Foto der beiden von einem unbekannten Gerichtsfotografen von 1923, das Shahn offenbar als Vorbild diente.

Auch das Wandgemälde „Vom Porfirismus zur Revolution" (1957-1966) im Museo Nacional de Historia en la Ciudad de México des mexikanischen Malers (und kommunistischen Aktivisten) David Álfaro Siqueiros hat Anarchisten als Bildsujet. Hier steht zwar die Masse der mit Sombrero behüteten Revolutionäre (begeleitet von einigen wenigen Frauen) im Vordergrund, aber am rechten Bildrand reihen sich auch der mexikanische Anarchist Ricardo Flores Magón (1873-1922), tatsächlich in den ersten Jahren an der mexikanischen Revolution (1910-1920) beteiligt, sowie Michail Bakunin und Pierre-Joseph Proudhon ein.

Hier ist die Tendenzkunst auch Ausdruck einer Übereinstimmung zwischen Haltung (des Künstlers/ der Künstlerin) und Bildinhalt (des Werkes). Shahn und Siqueiros haben ihre Motive gewählt, weil sie ein Motiv hatten: Nämlich das Dargestellte zu verbreiten, zu vermitteln und zu fördern. Dies zu wissen, prädisponiert auch die Wahrnehmung der Betrachtenden. Kunst fungiert hier als erinnerungspolitisches Medium. Als solches ist es langlebiger als ein Zeitungsartikel und anders rezipiert als ein Buch. Als erinnerungspolitisches Medium im anarchistischen Kontext soll Kunst einerseits den Anarchismus als Teil der Geschichte der ArbeiterInnenbewegung (bzw. anderer sozialrevolutionärer Bewegungen) einklagen bzw. festschreiben (Siqueiros) und/oder an die staatliche Repression gemahnen, die AnarchistInnen in ihrem Kampf immer widerfahren ist (und widerfährt) (Shahn). Die Verknüpfung zwischen Haltung und Bildinhalt ist aber keineswegs immer oder gar automatisch gegeben. Gerhard Richters berühmte Porträts von Ulrike Meinhof etwa machten den Künstler nicht zum RAF-Symphatisanten. (Und auch Siqueiros war schließlich Kommunist, nicht Anarchist.) Die Identität von Motiv als Praxisanlass und Motiv als Bildgegenstand ist letztlich als strategische Übereinstimmung zu werten, die zur Glaubwürdigkeit der künstlerischen Arbeit mit Blick auf ihre Effekte dienen sollte. Als absolutes, ahistorisches Kriterium für möglicherweise „anarchistische Kunst" funktioniert sie hingegen nicht. Denn weder müssen Motive im Sinne von Handlungsmotivationen ähnliche Ausdrucksformen generieren, noch sind Motive im Sinne von sujets notwendiger Weise auf bestimmte Intentionen zurückführbar.

Wird statt der Behauptung einer wesenhaften Übereinstimmung versucht, die Strategie als überhistorische Methode „anarchistischer Kunst" festzuschreiben, scheitert auch dies. Und zwar an den kontextuellen Gegebenheiten, also der allgemeinen Glaubwürdigkeit von künstlerischen Methoden, die nicht zu allen Zeiten gleiche Legitimität erfahren. Wahrheit und Wirklichkeit im Bild miteinander zu verknüpfen, musste zu Zeiten Courbets als Errungenschaft gegenüber anderen Positionen gelten, konnte sich aber nicht als zentraler, ewig gültiger Anspruch an Kunstschaffen schlechthin etablieren. Kunsthistorisch erfolgreich konnte diese realistische Tendenzkunst daher bloß in dem historischen Kontext sein, in dem die verschiedenen Spielarten von Realismus als anerkannt galten. Für die realistische Malerei konnte spätestens mit dem Aufkommen des Abstrakten Expressionismus in den 1940er Jahren ein Legitimationsverlust verzeichnet werden. Das führte aber nicht zum Verschwinden des Realismus aus der anerkannten Kunstwelt, sondern eher zu einer Verlagerung hin zu einerseits einer fotorealistischen und andererseits einer recherchebasierten, dokumentaristisch-realistischen Tradition. Und es erklärt auch, warum sich anarchistisch gesinnte Kunstschaffende mit anderen Methoden als mit „realistischen" beschäftigten.

Experiment/Terror/ Kunstfeld-Kunst

Für den Bereich Experiment/Terror/Kunstfeld-Kunst ließen sich auch eine Vielzahl von Werken und Arbeitszusammenhängen das ganze 20. Jahrhundert hindurch als Beispiele anführen.

Von 1927 bis 1929 gab etwa der antimilitaristische Anarchist Arthur Müller-Lehning in Amsterdam die Zeitschrift *i10* heraus. Sie erschien in vier Sprachen – Niederländisch, Englisch, Deutsch und Französisch – und versammelte Texte von damals namhaften Intellektuellen, darunter einerseits linke Theoretiker wie Alexander Berkman, Walter Benjamin, Ernst Bloch und Max Nettlau, andererseits aber auch KünstlerInnen und Architekten wie Le Corbusier, Walter Gropius, Wassi-

ly Kandinsky und Piet Mondrian sowie SchriftstellerInnen wie Upton Sinclair und Henriette Roland-Holst. In der graphisch schlicht gehaltenen Zeitschrift sollten revolutionäre Ansprüche in Kunst und Politik zusammengebracht werden. Mit dem Statement „Wir wollen Revolutionäre aller Richtungen" kündigte Müller-Lehning sein Vorhaben an.[29]

Auch der Surrealismus enthielt ohne Zweifel libertäre Aspekte, indem es prinzipiell darum ging, wie Ulrich Vogt schreibt, „eine versteinerte, erstarrte Welt aufzubrechen, nein: zu verflüssigen".[30] Wer beim Verflüssigen an die zerfließenden Uhren von Salvador Dalí denkt, hat allerdings wieder das Problem, dass es sich bei Dalí – im Gegensatz zum Gros der marxistisch bis libertär orientierten SurrealistInnen – um einen Hitler-Symphatisanten handelte. Weder kann also der Surrealismus in all seinen Farben und Formen als anarchistisch inspiriert beschrieben werden, noch determinieren künstlerische Ansprüche (wie etwa die Veränderung der Wahrnehmung) politische Konzepte (wie etwa soziale Gleichheit). Auch umgekehrt kann, wie gesagt, die anarchistische Haltung zu sehr unterschiedlichen Formsprachen führen. Dennoch ist es weder überraschend noch unzutreffend, dass zuletzt etwa der Beitrag von Frauen zum Surrealismus von Alyce Mahon unter dem Titel *Angels of Anarchy* herausgearbeitet worden ist.[31]

Die konzeptuelle Kunst der 1960er und 1970er Jahre hatte ebenfalls ihre anarchistischen Einflüsse, etwa in Person des New Yorker Künstlers Christopher D'Arcangelo. Die institutionskritischen Inhalte des Konzeptualismus verknüpfte D'Arcangelo explizit mit einer anarchistischen Haltung. Er kettete sich zum Beispiel 1975 an die Tür des New Yorker Metropolitan Museum of Art, so dass die potenziellen BesucherInnen gezwungen waren, draußen zu bleiben und die Botschaft zu lesen, die er sich auf den Rücken hatte schreiben lassen: „When I state that I am an anarchist, I must also state that I am not

29 Vgl. Kees van Wijk: „Wir wollen Revolutionäre aller Richtungen." Kunst und Politik in i10, in: Heribert Baumann/Francis Bulhof/Gottfried Mergner (Hg.): *Anarchismus in Kunst und Politik.* Zum 85. Geburtstag von Arthur Lehning. Oldenburg: Bibliotheks- und Informationssystem der Universität Oldenburg, 1985. S.144-149. Hier: S.144.

30 Ulrich Vogt: *Anarchismus und Surrealismus.* Bielefeld: Edition Blackbox, 1997. S.21.

31 Vgl. Alyce Mahon: *Angels of Anarchy. Women Artists and Surrealism.* London: Prestel Publishing, 2009.

an anarchist, to be in keeping with the [....] idea of anarchism. Long live anarchism."[32] Im Kontext der Institutionskritik wurde auch das große Schild diskutiert, das der Künstler Steve Lambert 2005 im Stile von Hinweistafeln auf Bauvorhaben an der University of California in Davis aufgestellt hat.[33] Mit öffentlichen Geldern finanziert, so wurde darauf informiert, entstehe hier das „Emma Goldman Institute for Anarchist Studies" inklusive Chomsky Anarchist History Museum, Bakunin Center for Applied Research, Kropotkin Café und Goldman Dance Studio.[34] Während D'Arcangelos Performance den eigenen Körper für die Kritik am sozialen Ausschlusscharakter der Institution Museum wie auch für seine eigenen moralischen Ansprüche in Anschlag bringt, setzt Lamberts skulpturale Arbeit auf Ironie und die Entfaltung von was-wäre-wenn-Vorstellungskräften bei den Betrachtenden. Auf das Publikum zielt auch die Rauminstallation von Marco Fusinato, der mit seiner Arbeit „There is No Auhtority" (2012) das Banner der britischen Anarchopunk-Band *CRASS* mit dem Statement „There is No Auhtority but Yourself" in dessen Typographie, aber um ein Vielfaches vergrößert als Teppich auf den Boden einer Galerie projiziert hat. Die GaleriebesucherInnen laufen durch die Galerie, werden dabei immer fotografiert, sobald jemand auf das Banner tritt, die Fotos werden auf einer Leinwand im Galerieraum gezeigt und dokumentieren vielleicht das Verhältnis von Körper, Botschaft und Raum.[35] Während D'Arcangelo noch wie seine zeitgenössischen Kolleginnen vor allem aus der feministisch inspirierten Kunst den eigenen Körper einsetzt, treten Lambert und Fusinato eher als Künstler auf, die sich einerseits Zeichen aus der Sozial- und Kulturgeschichte aneignen und andererseits neue Situationen (mit den BetrachterInnen) inszenieren.

32 Dtsch.: „Wenn ich behaupte, dass ich ein Anarchist bin, muss ich auch behaupten, kein Anarchist zu sein, um mit der Idee des Anarchismus [...] verbunden zu bleiben." Vgl. Jens Kastner: Anarchismus ohne Adjektive. Das Wiederauftauchen der Arbeiten des Konzeptkünstlers Christopher D´Arcangelo könnte daran erinnern, dass die Institutionskritik mehr als eine Kunstströmung ist, in: *Graswurzelrevolution.* Nummer 363 (November 2011), S.13f.

33 Vgl. Alexander Alberro/Blake Stimson (Hg.): *Institutional Critique. An Anthology of Artists Writing.* London/ Cambridge, MA: MIT Press, 2009. S.38.

34 Vgl. URL: http://visitsteve.com/made/emma/

35 URL: http://marcofusinato.com/art/there-is-no-authority/

Über *CRASS* lässt sich der Weg von Kunst und Anarchismus selbstverständlich auch aus dem Kunstfeld heraus in die Gegen- und Popkultur verfolgen. Dazu mehr im nächsten Abschnitt.

Hier allerdings sollte nochmals deutlich werden, dass es so etwas wie „anarchistische Kunst" im Grunde nicht gibt und nicht geben kann: zum einen deshalb nicht, weil es mindestens die zwei genannten, idealtypischen – in Wirklichkeit also noch vielfältigeren – methodischen Herangehensweisen an das gibt, was den Anarchismus in der Kunst ausmacht bzw. ausmachen soll und deshalb von „anarchistischer Kunst" im Singular keine Rede sein kann. Selbst innerhalb der Kategorie Experiment/Terror/Kunstfeld-Kunst, in der der gesellschaftliche Sonderbereich künstlerischer Produktion zwar hinterfragt und attackiert, aber doch als gegeben vorausgesetzt wird, sind die Bedingungen für das Anarchistische in der Kunst strukturell völlig unklar. Denn es lässt sich nicht überhistorisch definieren. Schnipsel aus Zeitungen, von Leuten mit libertärer Gesinnung während des Ersten Weltkrieges in sinnentleerte Formationen geklebt, konnten anarchistisch und revolutionär innerhalb der Kunst sein. Die Praxis an sich ließe sich zwar Hundert Jahre später wiederholen, ihre Bedeutung und Effekte wären aber durch den historischen wie kunsthistorischen Kontext ungleich geringer. Weder für das Formen des Materials noch für die generierten Erfahrungen vor und angesichts dieser Form, also weder produktions- noch rezeptionsästhetisch lassen sich Kriterien für etwas „Anarchistisches" über die Geschichte hinweg ausmachen bzw. festlegen.

Zum anderen kann es „anarchistische Kunst" nicht geben, weil Kunst als Kunst letztlich nicht anarchistisch funktioniert. Sie besteht schließlich aus weit mehr als der viel beschworenen, individuellen, kreativen Schöpfung – sofern diese seit dem Einzug von Alltagsgegenständen in ihr Terrain mit Marcel Duchamps *ready mades* überhaupt noch von Relevanz ist. Moderne Kunst vom Symbolismus bis zum Surrealismus (auf der Grundlage der Wertschätzung von Kreativität und Schöpfung) als „anarchistische Kunst" zu beschreiben[36], ist allein deshalb schon unbefriedigend, weil dabei prinzipiell offen bleiben muss, was dann nicht-anarchistische Kunst wäre. Darüber hinaus ist

36 Heintz: *Anarchismus* (vgl. Anm. 4). S.96.

künstlerische Arbeit in Kontexte eingebunden, die jedem politischen Anspruch auf Herrschaftslosigkeit entgegenstehen und die auch anarchistische Theorie nicht unberücksichtigt lassen darf: Es handelt sich beim nordamerikanisch-westeuropäisch geprägten, globalen Kunstfeld um ein von intransparenten Hierarchien durchzogenen sozialen Bereich, der in erster Linie von Gebildeten und finanziell Wohlhabenden dominiert wird und der die sozialen Klassen kulturell reproduziert. Zudem ist Kunst zwar etwas komplizierter mit der kapitalistischen Ökonomie verwoben als etwa die verwandten Praktiken von Design und Handwerk, weil Kunst so etwas wie symbolischen Wert generiert. Doch seitdem Adel und Kirche als Hauptauftraggeberinnen für Kunstwerke im 19. Jahrhundert wegfielen, ist doch Kunstproduktion ohne kapitalistischen Markt kaum vorstellbar. Diese Verwobenheit ist ebenso unübersehbar wie konstitutiv für die Gegenwartskunst. Es gibt selbstverständlich auch künstlerische Arbeiten mit politischen Inhalten und Podien, auf denen kritische Debatten angestoßen werden, lange bevor sie das akademische Feld erreichen und es gibt AkteurInnen, die in linken und libertären sozialen Bewegungen aktiv sind oder mit ihnen sympathisieren. Während individuelle Freiheit (zumindest in den Köpfen) sehr hoch gehalten wird, kann aber im Kunstfeld von sozialer Gleichheit keine Rede sein. Es zählt im Gegenteil zu den Feldern mit der größten sozialen Ungleichheit. Wenig anarchistisch sind auch die formalen Kriterien der Legitimation: Schon die populare Kunst und der Realismus hatten wegen ihres Vermittlungsanspruches immer mit dem Vorwurf des Unkünstlerischen zu kämpfen. Da ließe sich fragen, warum man sich als AnarchistIn solchen Legitimationskämpfen überhaupt aussetzen und nicht einfach darauf verzichten soll, dass die direkte Aktion im Museum oder gar das Demo-Transparent noch als Kunst durchgehen.

II. Kunst im Anarchismus

Die große Bedeutung von Kunst und Kultur innerhalb des Anarchismus lässt sich auf zwei Argumentationsfiguren zurückführen: Zum einen wurde Kultur selbst als Terrain antikapitalistischer und antistaatlicher Kritik begriffen, so wie etwa der Literaturwissenschaftler Terry Eagleton es für die Ge-

brauchsgeschichte des Begriffs aufzeigt: Kultur wurde im 19. Jahrhundert zum „Namen der romantisch-vormarxistischen Kritik des frühen Industriekapitalismus“[37], die sich aus der „Bejahung von Ganzheit, Symmetrie und allseitiger Entwicklung der menschlichen Fähigkeiten speist“[38]. Im Sinne dieses gleichermaßen deskriptiven wie normativen Kulturbegriffes wurde dann, wie oben schon angedeutet, Kultur im weitesten Sinne gefördert, nämlich als Aneignung, Kenntnis und Produktion nicht nur von literarischen Werken, sondern von nicht der Mehrwertproduktion unterworfenen Praktiken überhaupt.

Zum anderen wurde aber auch der künstlerischen Produktion im engeren Sinne große Aufmerksamkeit zuteil, und zwar weil sie als eine Art Lebensmodell verstanden wurde. Martin Baxmeyer schreibt über die Kultur-Konzeption im Spanischen Anarchismus der 1930er Jahre: „Die Möglichkeiten zur Selbstverwirklichung und Selbstschöpfung, die bisher ‚nur' die Kunst als isoliertes gesellschaftliches Segment geboten hatte, sollten sich fortan auf sämtliche Bereiche des menschlichen Lebens erstrecken.“[39] Mir scheint die These nicht sehr gewagt, dass dies im Wesentlichen bis heute die Position ist, die eine besondere Wertschätzung künstlerischer Praktiken innerhalb anarchistischer Kreise begründet.

Kunst ist Teil kultureller Praktiken. Aber kulturelle Praktiken setzen sich bei weitem nicht nur aus Literatur, Theater und bildender Kunst zusammen. Diese sind auch, anders als Eagleton meint, nicht unbedingt die „Domäne der Elite, während die Kultur im anthropologischen Sinn Sache des einfachen Volkes ist“.[40] Stattdessen wird in kulturellen Praktiken – ob Kunst oder nicht – ganz allgemein die soziale Welt mit Sinn- und Bedeutung ausgestattet, und diese Prozesse der Sinn- und Bedeutungsgebung sind hinsichtlich ihrer Geltung immer umkämpft. Sie finden im Kunstfeld, also in Kunstwerken und Literatur statt, aber auch in der alltäglichen Beurteilung von Werkzeugen, moralischen Erwägungen zur Paarbeziehung

37 Terry Eagleton: *Was ist Kultur? Eine Einführung.* München: Verlag C.H. Beck, 2009. S.19.

38 Ebd. S.28.

39 Martin Baxmeyer: *Das ewige Spanien der Anarchie. Die anarchistische Literatur des Bürgerkriegs (1936-1939) und ihr Spanienbild.* Berlin: Verlag Walther Frey, 2012. S.109.

40 Eagleton: *Kultur* (vgl. Anm. 37). S.164.

oder der Diskussion um Alkohol- oder Benzinpreise. An Kultur in diesem Sinne haben alle Menschen teil, aber mit ungleich verteilten Möglichkeiten. Daneben bzw. darin entstehen Subkulturen. Das sind solche Bereiche der praktischen Sinn- und Bedeutungsgebung, in denen bestimmte Auffassungen von der Welt und spezifische Verhaltensweisen kollektiv geteilt und von anderen aktiv abgegrenzt werden.

Diese Unterscheidung, die für anarchistische Bezugnahmen auf „Kultur“ wichtig ist, steckt bereits im Wort Lebensmodell. Es enthält zwei Dimensionen von Kultur, die je nach historischer Situation für das Verhältnis von Anarchismus und Kunst entscheidend werden: Lebensmodell, universalistisch verstanden, als ein Modell für das Leben, das noch nicht verwirklicht ist – nämlich das einer befreiten Gesellschaft; und zweitens das Lebensmodell als ein partikulares, nämlich eines von vielen bereits gelebten Modellen, das durchaus Ausstrahlungskraft im Sinne von Baxmeyers Zusammenfassung besitzen soll, aber eben auch im Hier-und-Jetzt praktiziert wird: Man nennt oder nannte es Bohème oder eben Sub- und Gegenkultur.[41]

Während anarchistische Ansprüche an die Kunst nach dem Modell Rhetorik/Vermittlung sich vor allem auf das Einspeisen neuer Bedeutungen in die allgemeinen Denk- und Wahrnehmungsstrukturen und auf das Bekämpfen bislang gültiger Legitimationsmuster darin richteten, ist dies nicht das primäre Anliegen gegen- oder subkultureller Formierung. Man setzt der Dominanzkultur vor allem etwas entgegen, ohne direkt auf Effekte in dieser zu Zielen. Insofern ist auch ein Gemälde des Pariser Kommune-Befürworters Gustave Courbet ein völlig anders gearteter visueller Einsatz in kulturelle Kämpfe als ein Plattencover der Punkbands *CRASS* oder *Blag Flag* mehr als Hundert Jahre später. Wenn auch beides irgendwie anarchi-

41 Während für den Spanischen Anarchismus der 1930er Jahre die Frage gegenkultureller Formierung angesichts der breiten sozialen Verankerung von anarchistischen Ideen und Haltungen überhaupt nicht auftauchte, ist der Neo-Anarchismus in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts doch im Wesentlichen von sub- und gegenkulturellen Strömungen getragen und geprägt, die sich in Abgrenzung von der jeweiligen Dominanzkultur entwickelt haben. (Damit soll nicht gesagt sein, dass es keine anarchosyndikalistischen, also an Arbeitskämpfen ausgerichteten, libertären Initiativen mehr gibt. Ob und falls ja, inwiefern auch Anarchosyndikalismus heute als Subkultur zu beschreiben ist, wäre an anderer Stelle zu diskutieren.)

stisch inspiriert war, konnte Courbets Realismus trotz seiner Gegnerschaft zum seinerzeit vorherrschenden, bürgerlichen Kunstverständnis in dieses intervenieren und sogar neue Sichtweisen innerhalb des bürgerlichen Wahrnehmungskosmos installieren. Die Cover von Punk-Platten hingegen richten sich an ein völlig anderes Publikum und spielen dementsprechend mit ganz anderen Zeichen (und die Songs natürlich auch). Neben einer kritischen Haltung gegenüber dominanzgesellschaftlichen Imperativen ging es dabei u.a. auch um Mobilisierung von Protest im Kontext sozialer Bewegungen.[42]

Trotz des Bandnamens war *Blag Flag* inhaltlich weniger anarchistisch ausgerichtet als andere Bands im Punk-, Hardcore- und Post-Punk-Umfeld. Kommt keine vernünftige Punk-Geschichtsschreibung ohne den Verweis auf anarchistische Impulse für diese transnationale Subkultur aus,[43] ist Punk weder durch und durch anarchistisch, noch sind alle musikalisch und/oder subkulturell agierenden AnarchistInnen Punks. Sicherlich ist aber Mike Dines zuzustimmen, wenn er (in Anlehnung an Rich Cross' Überlegungen zu *CRASS*) festhält: „es war der Punk-Rock, der einen Impuls für das Wiederaufleben des Anarchismus gab."[44] Von Mitte der 1970er Jahre bis in die Mitte der 1990er Jahre – das Album „Anarchy" (1994) der aus der HausbesetzerInnenszene stammenden Band *Chumbawamba* ist hier vielleicht ein Meilenstein – trugen jedenfalls anarchistische Ideen und Konzepte (vor allem von Do it Yourself und

42 Vgl. Rich Cross (2016): „Stop The City Showed another Posibility". Mobilisation and Movement in Anarcho-Punk, in: Mike Dines/Matthew Worles (Hg.): *The Aesthetics of our Anger. Anarcho-Punk, Politics and Music.* Colchester/New York/Port Watson: Minor Compositions, 2016. S.117-155; Helen Reddington: The Political Pioneers Of Punk. (Just Don´t Mention the F-Word!), in: Dines: *Aesthetics* (vgl. Anm. 42). S.91-115. Dass ein Zeichner und Graphiker wie Raymond Pettibon (*1957), der in den 1970er Jahren die Plattencover für die Hardcore-Band *Blag Flag* (und später auch für *Sonic Youth* (1990) das Cover der LP „Goo") machte, dreißig Jahren später mit seinen Zeichnungen in anerkannten Museen für zeitgenössische Kunst gezeigt wird, spricht nicht gegen diese Unterscheidung. Sub- und dominanzkulturelle Formen schließen sich nicht prinzipiell aus und letztere tendiert stets dazu, mit der Zeit (!) die (kulturell wie ökonomisch) verwertbaren subkulturellen Zeichen aufzugreifen und zu verbreiten.

43 Vgl. paradigmatisch etwa Craig O'Hara: *A Philosophy of Punk. Die Geschichte einer Kulturrevolte.* Mainz: Ventil Verlag, 2001. S.69ff.

44 Mike Dines: Introduction, in: Dines: *Aesthetics* (vgl. Anm. 42). S.9-19. Hier: S.12.

Selbstverwaltung) mit dazu bei, dass Popkultur noch als „Gegenbegriff zu einem eher etablierten Kunstbegriff" fungieren konnte.[45] Das Warenförmige wurde dabei wohl oder übel als Bedingung für die Übermittlung von Botschaften verstanden.[46] Das bedeutet allerdings nicht, dass jede Form der Kommerzialisierung akzeptiert wurde, im Gegenteil. Plattenverträge, Eintrittspreise bei Konzerten, Auftrittsorte etc. – gerade bei anarchistisch inspirierten Bands waren (und sind) die Fragen nach dem Vertretbaren (gemessen an den eigenen politisch-moralischen Ansprüchen auf Herrschaftsfreiheit) ständiger Anlass für Auseinandersetzungen. Ob solche Debatten allerdings wegen der prinzipiellen Widersprüchlichkeit des subkulturellen Feldes häufiger oder grundlegender geführt wurden als im eigentlichen Kunstfeld mit seinem (scheinbar weniger widersprüchlichen) Ruf des Devianten und dem Autonomie-Postulat, wäre sicherlich eine eigene Untersuchung wert.

Grundsätzlich ging es bei dieser Form der Popkultur laut Diederichsen immer auch um „die Durchsetzung der von den Beteiligten als ‚selbstentwickelte', autochtone und angemessener empfundenen Sprechweisen".[47] Während laut Diederichsen dem Pop diese politische Dimension ab den 1990er Jahren abhandengekommen ist, bleibt Popkultur im weiteren Sinne – trotz ihrer totalen Eingebundenheit in die kapitalistische Warenökonomie – dennoch nach wie vor relevant für anarchistische Interventionen. Darin ist Diederichsen durchaus zuzustimmen. Zuletzt hat der gender-Aktivist J. Jack Halberstam mit seinem Konzept des „Gaga Feminismus", anknüpfend an die Auftritte von Lady Gaga und mit direktem Bezug auf anar-

45 Diedrich Diederichsen: *Der lange Weg nach Mitte. Der Sound und die Stadt.* Köln: Verlag Kiepenheuer & Witsch, 1999. S.275.

46 Paradigmatisch fasst diese Haltung vielleicht Boff Whalley, Mitglied von *Chumbawamba*, in seinem autobiografisch-bandgeschichtlichen Buch zusammen: „Seit Chumbawambas ersten Anfängen war uns klar, dass wir unsere Ideen mit der Fähigkeit sie zu verkaufen koppeln mussten. Wir verabscheuten die Vorstellung archetypischer Studentenbands in Leeds 6, die sich ständig gründeten und auflösten und gründeten und auflösten ohne je ihre Ideen aus dem Keller hinauszutransportieren. Und wir lehnten die mythische Idee der *Kunst um ihrer selbst willen* zu machen ab. Wir wollten Kunst, um einer Aussage willen, um aufzurütteln, etwas zu erreichen, Leute aufhorchen zu lassen und zum Zuhören zu bewegen." (Boff Whalley: *Anmerkungen zu Chumbawamba und mehr.* Lich: Edition AV, 2009. S.194)

47 Diederichsen: *Weg* (vgl. Anm. 45). S.282.

chistische Traditionen für diese Relevanz plädiert.[48] Gaga Feminismus öffne den Weg, schreibt er mit Bezug auf Kropotkins Konzept der gegenseitigen Hilfe, „hin zu einem anarchistischen Projekt von kulturellem Aufruhr und Gegenseitigkeit".[49] Halberstam verweist dabei einerseits auf all die bestehenden non profit-Initiativen, betont andererseits aber auch, Elemente des Gaga Feminismus fänden sich verstreut über verschiedene „alternative Formen popularer Kultur"[50].

III. Kunst und Anarchismus unterm Kreativitätsdispositiv (Fazit)

Kulturelle Produktion spielt im Anarchismus, lässt sich schließlich (nach wie vor) behaupten, in ihrer allgemeinen Form als Kampf um die Zeichen (und damit um die Deutungsmuster) eine große Rolle. Mehr als in anderen sozialrevolutionären Strömungen ist im Anarchismus – analytisch wie politisch – immer wieder auf die bedeutende Rolle von Wahrnehmungsmustern, Denkweisen, Bewusstseinsformen etc. abgehoben worden. Anarchie als Ziel einer herrschaftsfreien Gesellschaft soll(te), in Emma Goldmans Worten, mit Anarchismus als „treibende[r] Kraft des Denkens" verwirklicht werden.[51] Aber auch eine „logic of affinity"[52], die kulturelle Hegemonie mittels staatlicher

48 Jack J. Halberstam: *Gaga Feminism. Sex, Gender and the End of Normal.* Boston: Beacon Press, 2013. „Gaga Feminismus geht davon aus, dass wir neue Geschlechterpolitiken bitter nötig haben, die in der Lage sind, sich angemessen mit dem Druck und den Werten, die wir geschlechtlich zugeschriebenen Körpern und Funktionen aufdrücken, auseinanderzusetzen. Und während viele Leute sich gegen beide Begriffe im Titel meines Buches – Gaga und Feminismus – und gegen mein Verständnis davon gewandt haben, dass Anarchismus es wert ist, wiederentdeckt zu werden, baue ich weiterhin auf die Traditionen, die diese Begriffe in sich tragen" (Jack J. Halberstam: Charming for the Revolution: A Gaga Manifesto, in: *e-flux*, New York City, URL: http://www.e-flux.com/journal/charming-for-the-revolution-a-gaga-manifesto/).

49 Halberstam: *Gaga Feminism* (vgl. Anm. 48). S.137.

50 Ebd. S.145.

51 Emma Goldman: *Anarchismus und andere Essays* (1911). Münster: Unrast Verlag, 2013. S.54.

52 Richard J.F. Day: Hegemony, Affinity and Newest Social Movements: At the End of the 00s, in: Duane Rousselle/Süreyyya Evren (Hg.): *Post-Anarchism. A Reader.* London/ New York/ Winnige: Pluto Press/Fernwood Publishing, 2011. S.95-116. Hier: S.113.

Macht ebenso ablehnt wie über ideologische Indoktrination, soll zu ihrer Verwirklichung beitragen.

Kunst im engeren Sinne spielt im Gegenwartsanarchismus hingegen kaum eine bis keine Rolle: Besprechungen literarischer Werke oder künstlerischer Arbeiten, Diskussionen um Kriterien von anarchistischer Kunstkritik oder Strategien für den Umgang im und mit dem künstlerischen Feld sucht man in anarchistischen Büchern, Zeitschriften und Blogs weithin vergebens – wobei allerdings wirklich empirische Daten hierzu wohl erst erhoben werden müssten.

Anarchismus in der Kunst gibt es dennoch seit der Moderne und viele Bücher und Artikel besprechen Beispiele: mal ist es die Haltung einer Künstlerin/eines Künstlers, mal die Methode der Kunstproduktion, mal die Form der künstlerischen Arbeit, mal der abgebildete/ realisierte Gegenstand, die dabei als anarchistisch bezeichnet wird. Nichts davon kann zwingend vorausgesetzt werden, aber eine Kombination verschiedener Momente macht die jeweilige Arbeit vielleicht überzeugender.

Wenn auch der Anarchismus in der Kunst Herrschaft in Frage stellt, stellt er nicht notwendiger Weise die Kunst (als gesellschaftliche Sondersphäre mit eigenen Produktions- und Rezeptionsregeln) in Frage. Das ist der Schlüssel zum eingangs geschilderten Widerspruch: KünstlerInnen sind potenzielle ProfiteurInnen der globalen Eliten und ihres Ausbeutungsgeschäfts. Und dennoch halten sich, wie an der von Yates McKee geschilderten Verknüpfung von Anarchismus, *Occupy Wall Street* und Kunstbetrieb deutlich wird, nicht einmal AnarchistInnen aus dem Kunstfeld raus.[53] Das liegt daran, dass es

53 Der Künstler und Aktivist Yates McKee macht gleich die ganze *Occupy Wall Street*-Bewegung zu einem „künstlerischen Projekt eigener Art" (Yates McKee: *Strike Art. Contemporary Art and the Post-Occupy Condition.* London: Verso Books, 2016. S.9), und zwar gerade vor dem Hintergrund der starken Vermischung von inhaltlichen Einflüssen aus dem New Anarchism und Mobilisierungen aus den künstlerischen Milieus. Der Kunstwissenschaftler Wolfgang Ullrich hingegen wirft der Occupy-Bewegung vor, durch ihren Einzug ins Kunstfeld – wobei sie in ihrem Eifer „gegen das Teure und Arrivierte" (Wolfgang Ullrich: *Siegerkunst. Neuer Adel, teure Lust.* Berlin: Wagenbach Verlag, 2016. S.19) – nicht einmal zwischen so verschiedenen Institutionen wie dem Museum auf der einen und einem Auktionshaus auf der anderen Seite unterschieden habe –, letztlich auch der anerkannten und bloß noch auf den Verkauf ausgerichteten Kunst zu neuer Glaubwürdig-

offenbar trotz seiner extremen sozialen Ungleichheit und trotz seiner hohen Zugangsvoraussetzungen emanzipatorische Aspekte enthält, nämlich eine – verglichen mit dem Fabrik- oder Büroalltag – relative Selbstbestimmung und Möglichkeiten zur schöpferischen Äußerung. Und es liegt daran, dass das künstlerische Feld als nach wie vor bedeutend im Hinblick auf die Zusammensetzung des Sozialen („social composition") gilt, wie Stevphen Shukaitis in Erweiterung des (post-)operaistischen Begriffs der „Klassenzusammensetzung" meint.[54]

Gleichzeitig aber wird diese relative *„Verfügungsgewalt der Kulturproduzenten über ihre Produktions- und Distributionsmittel"*[55] durch die zunehmende Ökonomisierung des Feldes in Frage gestellt. Die zunehmende Bedeutung des Kunstmarktes für das künstlerische Feld ist unübersehbar und oft beschrieben worden. Der reine Besitz von teurer Kunst und die Repräsentation von Status und Unternehmerhabitus machen dabei der Erbauung am Erhabenen, der bildungsbürgerlichen Distinktion und erst Recht dem Geist der Revolte bei dem, worum es im Kunstfeld geht, deutliche Konkurrenz. Und zudem ist diese relative Verfügungsgewalt längst nicht mehr das Gegenmodell zur gesellschaftlich hegemonialen Form von Arbeitsorganisation und Subjektivierung. Auch wenn nach wie vor schweißtreibend geschuftet und malocht wird, sind doch die gesellschaftlich vorherrschenden Modelle von Arbeit wesentlich inklusiver geworden: Sie beziehen sowohl das Gefühlsleben als auch Freizeitgestaltung mit ein. Während also einerseits Kunstschaffende sich mehr und mehr an ökonomischen Kriterien zu orientieren haben, ist andererseits das originär Künstlerische – Kreativität, Affektivität, etc. – nicht nur in die Management-Diskurse eingesickert, sondern schon zum gesamtgesellschaftlichen Imperativ geworden.

keit verhelfe. „Protestkunst ist somit Dienstleistung für den Markt der Siegerkunst, und beide verdanken ihren Status bis heute dem Paradigma der Moderne." (Ebd. S.20) Ich teile weder die euphorische Beschreibung der Bewegung als eigene (und vor allem emanzipatorisch wirksame) Kunstpraxis noch die verfallsgeschichtliche Perspektive der totalen Kooptation.

54 Stevphen Shukaitis: *The Composition of Movements to Come. Aesthetics and Cultural Labour After the Avant-Garde.* London: Rowman & Littlefield, 2016. S.5.

55 Bourdieu: *Regeln* (vgl. Anm. 15). S.530.

Die Kreativität kann dann kaum mehr als Teil einer anarchistisch motivierten, wie auch immer „romantisch-vormarxistischen Kritik" (Eagleton) am durchbürokratisierten Industriekapitalismus in Anschlag gebracht werden, wenn der Kapitalismus selbst sich wesentlich auf das „Kreativitätsdispositiv"[56] stützt und in eine „ästhetische Ökonomie"[57] verwandelt hat. Das Neue, Schöpferische, Individuelle, das mit Affekten Aufgeladene und emotional Rezipierbare – also vormals weitgehend „dem Künstlerischen" vorbehaltene Kriterien – werden dabei zum Maßstab von Warenökonomie und Subjektwerdung. Der Kritik am grauen Fabrikalltag und dem scheinbar ewig gleichen Angestelltendasein ist damit „auf perverse Weise Rechnung getragen" worden.[58] Vorbei die Zeiten, als Horst Stowasser noch sein Kapitel zu „Kunst, Kultur, Lebensart" mit den Worten einleiten konnte: „Chaos, Vielfalt und Kreativität können für eine moderne Industriegesellschaft gefährlich sein."[59] Das Gegenteil ist heute der Fall, sie sind ihr integraler Bestandteil.

Das macht anarchistische Strategien in der Gegenwart nicht einfacher. Da sich weder der Staat noch das Kunstfeld „zerschlagen" lassen wie ein alter Fernsehapparat mit dem Vorschlaghammer, braucht es aber Strategien, wie mit bestehenden Institutionen, Apparaten und sozialen Beziehungen umgegangen werden soll. Auch in Bezug auf Kunst weisen solche Strategien das Grundproblem libertärer Praxis unter herrschaftlichen Bedingungen auf: dass nämlich herrschaftsfreies Handeln strukturell unmöglich und daher Inkonsequenzen und Kompromisse unumgänglich sind, obwohl gerade sie durch das Postulat der Übereinstimmung von Weg und Ziel in der anarchistischen Theorie ausgeschlossen werden. Trotzdem ist nicht alles verloren, auch aus künstlerischen Milieus können durchaus „Impulse für emanzipatorische Veränderungen hervorgehen."[60] Anders als in so mancher marxistischen Strö-

56 Andreas Reckwitz: *Die Erfindung der Kreativität. Zum Prozess gesellschaftlicher Ästhetisierung.* Berlin: Suhrkamp Verlag, 2012. S.38.

57 Gernot Böhme: *Ästhetischer Kapitalismus.* Berlin: Suhrkamp Verlag, 2016. S.27.

58 Gerald Raunig: *Industrien der Kreativität. Streifen und Glätten 2.* Zürich: diaphanes Verlag, 2012. S.28.

59 Stowasser: *Freiheit* (vgl. Anm. 7). S.50.

60 Oskar Lubin: Arbeit am Strand! Für und gegen Kreativität aus post-

mung sah man im Anarchismus schließlich von je her die subjektive (auch kollektive) Disposition zu Revolte und Revolution nicht an einen bestimmten objektiven Ort im Produktionsprozess gebunden.

Anarchistische Strategien für die Kunst können im Einspeisen anarchistischer Ideen und Vorstellungen in künstlerische Arbeiten innerhalb des bestehenden Kunstsystems bestehen; kollektive Organisierungsformen innerhalb des individualistischen Feldes könnten dabei ebenso eine Möglichkeit sein, anarchistisch zu agieren, wie das gezielte Abschöpfen finanzieller Mittel der trotz neoliberaler Privatisierung relativ reichen Kunstfeldinstitutionen für libertäre Initiativen.

Auch wenn Streiks, Besetzungen und direkte Aktionen sicherlich mehr Erfolg versprechende Transformationsvarianten im anarchistischen Repertoire sind als künstlerische Arbeiten, sollten doch auch deren Effekte nicht pauschal als „Schmuckwerk oppositionellen Geistes"[61] abgetan werden, mit dem bürgerliche Milieus sich bloß distinktiv ihres Kritischseins vergewissern. Effekte von Praktiken lassen sich letztlich nie voraussehen.

Doch auch die völlige Abkehr vom Kunstfeld wäre selbstverständlich eine – zunächst konsequenter und kompromissloser erscheinende – Praxisvariante. Der Schmuckwerk- und Alibi-Vorwurf ist schließlich nicht ganz von der Hand zu weisen. Dabei allerdings sollte sich nicht der Illusion hingegeben werden, irgendeine „gegenkulturelle Selbstvergesellschaftung" (Halfbrodt) sei von sich aus gefeit gegen Kooptationen und Eingliederung in das herrschende Dispositiv der Kreativität. Gerade Selbstbestimmung und Kreativität haben sich unter bestimmten Umständen als äußerst nützlich für das Kapital erwiesen.

anarchistischer Perspektive, in: *Graswurzelrevolution*. Nummer 393 (November 2014). S.7. Lubin wendet sich hier gegen das Unsichtbare Komitee (2010), in dessen Manifest *Der kommende Aufstand* gegen aktivistische und künstlerische Milieus gewettert wurde. Ein Text, der im Manifest von Halberstam wiederum gefeiert wird – „I love this little book" (Halberstam: *Gaga Feminism* (vgl. Anm. 48). S.140).

61 Ullrich: *Siegerkunst* (vgl. Anm. 53). S.132.

CARSTEN KAVEN

Das libertäre Vermächtnis – Gedanken zur sozialen Revolution im Spanischen Bürgerkrieg

Bürgerkrieg und Revolution

Im Juli 2016 wiederholte sich der Beginn des Bürgerkrieges in Spanien zum 80. Mal. Die Jahre von 1936 bis 1939 waren nicht nur eine Zeit der militärischen Auseinandersetzung, welche mit der Niederlage der Republik endete; sie waren auch eine Zeit der sozialen Revolution. Zu Beginn des Bürgerkrieges bestand die zweite spanische Republik seit fünf Jahren. Die kurze Zeit ihres Bestehens war durch politische und gesellschaftliche Instabilität gekennzeichnet. Auf politischer Ebene hatte sich kein Parteiensystem herausgebildet, welches in seiner Mehrheit einen demokratischen Prozess stützte. Weder von rechter noch von linker Seite aus gab es ein ernsthaftes Engagement für die Republik. Diese schien seit ihrer Proklamation 1931 eher in der Funktion gefangen, feindlich gegenüberstehende Kräfte in Schach zu halten. Der Sozialstruktur entsprechend waren dies eine grundbesitzende Oligarchie und ein mit ihr verbundener Klerus, welche sich jedem Modernisierungsversuch widersetzten, und auf der anderen Seite ein Land- und Industrieproletariat, welches seine anfänglichen Hoffnungen auf Reformen im Rahmen der Republik schnell enttäuscht sah. Dies ist der Hintergrund des Wahlsieges der linken Volksfront bei den Parlamentswahlen im Februar 1936. Das Wahlergebnis sorgte nicht für stabile politische Verhältnisse, da die Madrider Zentralregierung sich einer militanten rechten Opposition gegenüber sah, wie auch einer Linken, welche in ihren mächtigsten Strömungen der „kapitalistischen" Republik einen schnellen Abschied wünschten.

Im Juli 1936 führten Offiziere der spanischen Armee einen seit Monaten vorbereiteten Aufstand durch, welcher in Spanisch-Marokko begann und dann auf das Festland übergriff. Der Aufstand wurde logistisch maßgeblich von Deutschland