

Karen van den Berg

Aktivismus und Imagination

(Beitrag im Rahmen des Panels „Ästhetik des Handelns? Praktiken zwischen Aktivismus und Imagination“)

I. Ein ästhetisches Dispositiv

Meinen Kurzvortrag „Aktivismus und Imagination“ möchte ich beginnen mit der grob vereinfachten Markierung einer Differenz, die allein dazu dienen soll, in meinem 15-Minuten-Input meinen Standpunkt zu bestimmen. Sehen Sie es mir daher nach, wenn ich die Konzeption der Rezeptionsästhetik mit dem Bild von Fra Carnevales *Ideale Stadt* illustriere. Ich möchte mit diesem Beispiel denn auch nur auf ein Problem hinweisen: nämlich auf die spezifische Konstitution des Betrachters durch das Bild, mit der wir es hierbei zu tun haben.

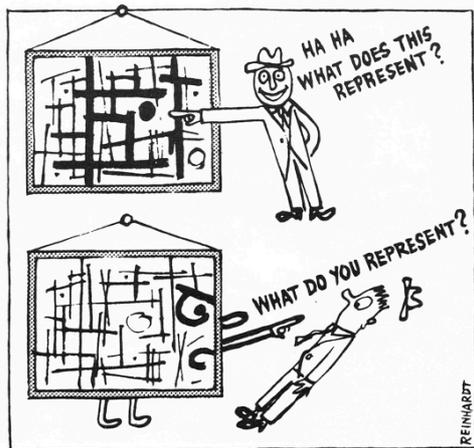


Fra Carnevale, *Die ideale Stadt*, ca. 1480-1484, Öl und Tempera auf Holt, 196.6 × 558.8 cm, Walters Art Museum

Bedingt durch die Perspektivität wird dem Betrachter nämlich – und das ist eine häufig beschriebene Charakteristik zentralperspektivischer Bilder – die Position auf der anderen Seite der Bildfläche zugewiesen: Der Fluchtpunkt liegt in der Bildwelt, der Betrachter aber steht vor dem Bild. Die Bildoberfläche trennt dabei Bildwelt, Objekt und Betrachter. Gottfried Boehm hat diese, für zentralperspektivische Bilder typische, Konstellation in seinen „Studien zur Perspektivität“ treffend als „weltfreie Stelle“ bezeichnet.¹

Was ich mit diesem Beispiel illustrieren möchte, ist eine verbreitete Vorstellung der Erfahrung von Kunst, in der das Konzept der Blickbeziehung zugleich auch in eine Distanz zur Welt erzeugt, weil der Betrachter als außerhalb der Bildwelt stehender antizipiert wird. Das Beispiel mag eine etwas grobe Hinführung zur Thematik des künstlerischen Aktivismus sein. Was für mich an dieser Stelle jedoch entscheidend ist, ist die Zuweisung des Standpunktes bzw. eine Konstitution des Betrachtungsstandpunktes durch das Bild. Diese Konstellation ästhetischer Verhältnisse wird sich nun allerdings in der späten Moderne grundlegend ändern.

¹ Gottfried Boehm: *Studien zur Perspektivität. Philosophie und Kunst in der Frühen Neuzeit*, Heidelberg 1969, S. 76.



Ad Reinhardt, Illustration aus: "How to Look at Modern Art" (detail), 1946

Auch hier zeige ich Ihnen wiederum eine eher anekdotische Illustration. Diesmal ein Cartoon von Ad Reinhardt aus den späten 40er Jahren, der verdeutlichen mag, wie die Malerei des „Abstrakten Expressionismus“ diese Konstellation um 180 Grad wendet. In der Malerei des „Abstrakten Expressionismus“ – und hier spricht man nicht umsonst nicht mehr von Bildern – wird kein Tiefenraum mehr freigegeben. Zugleich geht es aber auch nicht allein um den Objektcharakter der Malerei. Entscheidend ist nicht die Materialität des Dings an der Wand. Vielmehr fordern etwa Werke wie Barnett Newmans „Who’s Afraid of Red, Yellow and Blue“ den Betrachter dazu heraus, sich selbst zu erfahren und der eigenen Weise des Sehens gewahr zu werden.² Die Ausrichtung der Bilderfahrung kehrt sich daher diametral um: das Bild wird Anlass einer Selbsterfahrung.

Im Folgenden möchte ich nun – und dazu dienen diese Beispiele als Hintergrundfolie –, danach fragen, inwieweit Ästhetik, verstanden als ein Theoriezuschnitt, der sich auf eine spezifische, selbstreflexive Form sinnlicher Erfahrung ausrichtet, noch eine adäquate Kategorie für die Gegenwartskunst nach dem sogenannten „social turn“ ist.

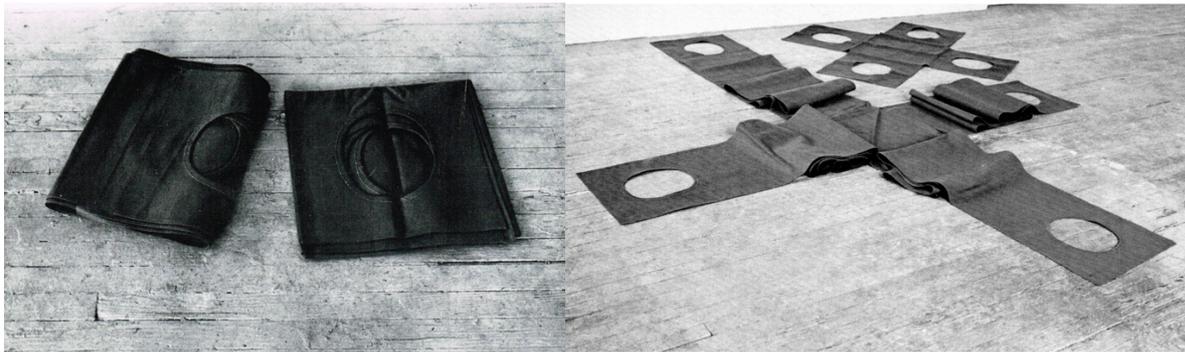
II. Ästhetik des Handelns

Mein erstes von drei Beispielen für das, was ich – im Kontrast zur Ästhetik als selbstreflexiver Form sinnlicher Erfahrung – eine Ästhetik des Handelns nennen möchte, ist ein Werk von Franz Erhard Walther (der, nebenbei bemerkt, von 1957-1959 an der Werkkunstschule hier in Offenbach studierte). Ich zeige Ihnen ein Beispiel aus einer Werkserie, die 1967-1968 entstand, als Walther in New York lebte.

Eines der Werke, die in dem Buch „Objekte, benutzen“ dokumentiert sind, heißt „Politisches Objekt“.³ Es besteht aus zwei Teilen, einem großen und einem kleinen. Dazu liefert Walther Gebrauchsanweisungen, die zwischen rituellen Anweisungen und absurdem Theater changieren.

² Vgl. hierzu Michael Bockemühl: *Die Wirklichkeit des Bildes. Bildrezeption als Bildproduktion. Rothko, Newman, Rembrandt, Raphael*. Stuttgart 1985. Teilweiser Wiederabdruck in: Michael Bockemühl: *Bildrezeption als Bildproduktion. Ausgewählte Schriften*, hg. v. Karen van den Berg und Claus Volkenandt, Bielefeld 2016, S. 19ff.

³ Franz Erhard Walther: *Objekte, benutzen*, New York / Köln 1968.



POLITISCHES OBJEKT

TAKTISCHE ÜBERLEGUNGEN – Beginn mit dem großen oder dem kleinen Objekt einleitend wichtig. Mögliche Wahl der Positionen und Tätigkeit als unabdingbare Voraussetzung für Handlung gegen irgendwelche Gesetze. Opposition vorbereitet die Voraussetzungen. Bestimmung des Wechsels von einer Distanz zur anderen. Gründe für nicht einsehbare Bewegung überschätzen. Resultate aus der Gleichgültigkeit gegenüber der Bewegung (als solche, von-nach, vermutet). Nachfolgen der Aufzeichnung der unmittelbaren Entscheidungen.

GLEICHGÜLTIGKEIT

STRATEGIE

FRAGE NACH DER RELEVANZ VON GLEICHBEDEUTENDEN AUSSAGEN, WOFÜR DAS OBJEKT TAUGEN KANN. Besprechung dessen, was zwischen den Vorhaben war.

BEDEUTUNGEN FÜR BENUTZUNG. SPRACHLICHE ANLAGEN ZUR AUSWEITUNG SAMTLICHER BEDEUTUNGEN. BENÜTZEN DER BEDEUTUNGEN FÜR PROZESSE. INDIREKT. VERSCHIEBUNG ZUR ÄHNLICHKEIT VON ANLAGE UND PROZESS. BESONDERHEIT DER JEWEILIGEN SITUATION

Bezeichnen der Zusammengehörigkeit – Durchsetzung der Beziehung, versartworten können.

KOMBINATIONEN ERKANNTER GRUNDSÄTZLICHKEITEN NICHT. Da ausgemacht ist, Form zu vermeiden, kann Abhängigkeit nur lächerlich sein. Auf Produkte wird gewiß niemand achten – aber alle Beteiligten werden die gleiche Chance erhalten.

ZULETZT DEN SPROCHEN UND WIDERSPROCHEN NACHGEHEN, UM ZU WIEDERHOLEN

Abbildungen zu *Politisches Objekt* aus: Franz Erhardt Walther: *Objekte, benutzen*, New York / Köln 1968

Den Arbeiten ist durchaus eine ikonische und symbolische Qualität eigen. Sie weisen ein sehr reduktionistisches Formenrepertoire auf, fordern zu merkwürdigen Interaktionen heraus und setzen die Benutzer auf ungewohnte Weise in Beziehung. Die beigegebenen Handlungsanweisungen wirken dabei wie minimalistische Liturgien. So gesehen haben Walthers sogenannte Werksätze mehr mit Kultgegenständen gemein als mit Ausstellungsobjekten. Daher entwerfen und antizipieren Walthers Objekte und ihre 'Beipackzettel' auch keinen Betrachter – wie die vorgenannten Bildbeispiele –, sondern antizipieren vor allem eine agierende Gruppe von Nutzern.

Mit dieser Art von Objekten, die, wie Walther selbst immer wieder betonte,⁴ nur durch ihre Benutzung zur Geltung kommen, und mehr noch: nur durch ihre kollektive Benutzung überhaupt erst ins Werk gesetzt werden, ergeben sich jedoch auch neue Probleme.

Michael Lingner schreibt dazu: „Was auch bei sehr schwieriger Kunst bisher Bestand hatte, daß der Zugang zu ihr sich primär über die Betrachtung vollzieht, trifft für Walthers Arbeiten nicht mehr zu. Ihre ästhetische Aneignung setzt vielmehr immer auch eine bestimmte Form des Handelns voraus, durch das sich über die bloße Anschauung hinausgehende »leibhaftige« Beziehungen zum jeweiligen Objekt herstellen.“⁵

Genau aber diese Interaktionsform, die formalen und ikonischen Mustern folgt, möchte ich eine Ästhetik des Handelns nennen, wobei ich Handlung hier – im Sinne Hannah Arendts – als

⁴ Vgl. Franz Erhardt Walther: *Diagramme zum 1. Werksatz*, München 1976, S. 25ff.

⁵ Michael Lingner: Der Kunstentwurf von Franz Erhardt Walther. Die Instrumentierung der Imagination, in: Franz Erhardt Walther: *Werkstücke. Zeichnungen* (Katalog Institut für Auslandsbeziehungen), Stuttgart 1991, S. 6.

eine auf Andere gerichtete Tätigkeit verstanden wissen möchte.⁶ Die traditionelle Konstellation des ästhetischen Dispositivs, dem konventionelle Ausstellungsräume folgen – die Gegenüberstellung von Betrachter und Objekt also – greift hier nicht mehr.

In den dokumentarischen Fotografien aus den 1960er Jahren, die in den Publikationen des Künstlers abgedruckt sind, sehen wir eine Gruppe junger Menschen, die diesen „Werksatz“, wie Walther seine Arbeiten nannte, ohne Publikum im Atelier des Künstlers zur Aufführung bringen. Wenig später gibt es auch happening-artige Aufführungen im Museum. Die Frage aber, wie man eine solche benutzungsorientierte Kunst im Museum zeigt, ist letztlich bis heute nicht wirklich gelöst. Die Ausstellung dieser Arbeiten erfolgt meist, ohne dass die so essentielle Nutzung möglich wird. So haben Walthers Objekte im Museum eher Fetischcharakter.

Was jedoch gleichwohl entscheidend ist: Walther produziert zwar für die gewöhnlichen Nutzungsweisen der schweigenden Betrachtung im Museum ungeeignete Objekte, aber verbleibt mit ihnen ganz klar in der gesellschaftlichen Sphäre der Kunst. Er sucht mit ihnen keine neue Form der Öffentlichkeit auf. Wenngleich es bei diesen Arbeiten um eine Herstellung bestimmter Sozialformen durch handelnde Nutzer geht, so verbleiben diese Sozialformen doch in einer Sphäre des Imaginären. Die schlichte ikonische Qualität verweist auf ein Mehr an Bedeutung und auch die Gebrauchsanweisungen deuten auf diese Sphäre des Als-Ob. Die handlungsauffordernden Objekte sind keine einfachen Affordanzobjekte,⁷ wie etwa ein Stuhl dies wäre. Die schematisierten Handlungen, zu denen sie herausfordern, bleiben stets befremdlich und ein wenig absurd. Die Handlungen fiktionalisieren sich selbst. Auch diese fiktive Dimension weist – neben der Ikonizität – diese Handlungen als ästhetische aus.⁸

Ich kann an dieser Stelle nicht näher auf dieses Beispiel eingehen. Bis hierhin kam es mir zunächst darauf an, zu illustrieren, welcher grundlegende Bruch des ästhetischen Dispositivs, das von dem Konzept der Betrachtung ausgeht, sich hier vollzieht. Die Betrachtung eines Kunstwerkes ist keine Handlung in diesem Sinne.

Nun ist dieser Bruch mit dem Dispositiv einer Rezeptionsästhetik in der Kunsttheorie meist mit dem Begriff der relationalen Ästhetik belegt worden.⁹ Mir scheint dies irreführend, weil es einige Konsequenzen, die sich aus der Umstellung von einer Rezeptionsästhetik zu einer Ästhetik des Handelns ergeben, außer Acht lässt. Hierauf hat auch Armen Avanessian verschiedentlich hingewiesen.¹⁰ Ich komme darauf zurück.

⁶ Vgl. Hannah Arendt: *Vita activa oder vom tätigen Leben*, München/ Zürich 2005.

⁷ Zum Begriff der Affordanz vgl. Kurt Lewin: *Kriegslandschaft [1917]*, in: *Kurt-Lewin-Werkausgabe*. Band 4. *Feldtheorie*, hg. v. Carl-Friedrich Graumann, Stuttgart 1982, S. 315-325.

⁸ Vgl. zur Bedeutung des Fiktiven für die Bestimmung der Ästhetik etwa Jacques Rancière: *Die Aufteilung des Sinnlichen die Politik der Kunst und ihre Paradoxien*, hg. v. Maria Muhle, Berlin 2006, S. 27 u. 89.

⁹ Vgl. Nicolas Bourriaud: *Relational Aesthetics*, Dijon 2002.

¹⁰ Armen Avanessian: *Das spekulative Ende des ästhetischen Regimes*, in: *Texte zur Kunst*, Nr. 93, März 2014, S. 52-65.

III. Aktivismus und sozial engagierte Kunst

Sechs Jahre bevor der französische Kurator Nicolas Bourriaud sein Buch „Relational Aesthetics“ veröffentlichte, schrieb die New Yorker Künstlerin Suzi Gablik einen Aufsatz mit dem Titel „Connective Aesthetics“, der in der Zeitschrift *American Art* erschien.¹¹ Hierin spricht sie von einem Paradigmenwechsel hin zu einer Kunst, die darauf abziele, konnektive soziale Situationen zu stiften. Sie schreibt: „In the post-Cartesian, ecological world view that is now emerging, the self is no longer isolated and self-contained but relational and interdependent.“¹² Eine der Künstlerinnen, die sie dabei vorstellt, ist die amerikanische Künstlerin Suzanne Lacy. In ihrem Text geht sie insbesondere auf das Werk „Cristal Quilt“ 1985-1987 der Künstlerin ein.



Suzanne Lacy, *Cristal Quilt* IDS Crystal Court, Minneapolis, 10 May 1987, Videostill aus: <http://www.suzannelacy.com/the-crystal-quilt/>

Lassen Sie mich kurz umreißen, worum es in diesem Werk geht: Lacy lud am Muttertag 1987 430 in schwarz gekleidete, über 60-jährige Frauen in den Crystal Court ein, einen Platz in einer Shopping Mall in Minneapolis. Die Frauen waren hierbei dazu aufgerufen, sich dort über ihre Wünsche und Sehnsüchte zu verständigen. Die an quadratische Tischen setzenden Damen führten während ihrer Gesprächsrunden zugleich eingeübte Choreographien mit ihren Händen auf, die von einer der bekanntesten feministischen Künstlerinnen der „Pattern and Decoration-Bewegung“, Miriam Schapiro, gestaltet wurden. Von der umlaufenden Galerie der Mall aus betrachtet bildeten die unterschiedlich farbigen Tischdecken mit den auf ihnen liegenden Händen der Frauen so verschiedene traditionelle Quiltmuster nach, wobei man wissen sollte, dass das Verfertigen solcher Quilts zu den verbreiteten Handarbeiten älterer Frauen in den USA zählte und teilweise immer noch zählt. „The goals in my work,“ sagt Susan Lacy, „are definitely ... to empower participants, to raise consciousness about certain shared conditions of being female.“¹³

Ähnlich wie bei Franz Erhard Walther folgen die Frauen auch hier einer Chorographie. Doch geht es zugleich darum, einer ganz bestimmten, sonst öffentlich wenig sichtbaren Bevölkerungsgruppe eine Bühne zu geben. Dabei wird die Sphäre des Kunstfeldes ganz

¹¹ Vgl. Anm. 9 und Suzi Gablik: *Connective Aesthetics*, in: *American Art* 6, no. 2 (Spring 1992), S. 2-7.

¹² Ebd., S. 4.

¹³ Ebd., S. 5.

bewusst verlassen und die Bühne wie auch die Praktiken populärer Kunstformen genutzt. Allerdings bleibt das Projekt letztlich eine klassische Aufführung mit Kostümen, einer Choreographie und einem gesetzten Anfang und Ende und vor allem: mit einem Publikum – nur dass die Frauen sich selbst spielen und auf diese Weise ermächtigt und sichtbar gemacht werden sollen.

Wie bei den meisten Arbeiten von Susan Lacy, die zu den Pionierinnen der sogenannten „socially engaged art“ zählt, geht es dabei um Empowerment und die Herstellung eines *sensus communis* mit künstlerischen Mitteln. Das Moment der Fiktionalisierung und der Freisetzung des Möglichkeitssinns, das bei Franz Erhard Walther so deutlich spürbar war, spielt hier eine eher untergeordnete Rolle. So scheint es fast, dass der unklare Status, das Nichtfunktionieren von Walthers Werksatz im Museum, gerade den Möglichkeitssinn anregt. Womöglich ist Lacys Aktion genau dafür zu wenig absurd, zu direkt in ihren Absichten und zu herkömmlich in ihrer Bild- und Symbolsprache.

Doch auch bei Lacy folgen die Handlungen ikonischen Prinzipien und sind – noch sehr viel eindeutiger als bei Walther – politische Handlungen im öffentlichen Raum. Sie verbleiben jedoch insofern innerhalb eines traditionellen ästhetischen Dispositivs, als sie einen eindeutigen performativen Aufführungscharakter mit Publikum haben.¹⁴

Kunstbezogener Aktivismus

Lassen Sie mich nun zu meinem letzten Beispiel kommen, bei dem die eingangs beschriebene rezeptionsästhetische Anordnung gänzlich aufgegeben wird und auch die klare Zuordnung als Kunstpraxis nicht mehr gegeben ist.

Dieses Beispiel ist das im Sommer 2013 gegründete Projekt „Neue Nachbarschaft Moabit“, hinter dem die in Deutschland lebende aus Weirussland stammende Künstlerin Marina Naprushkina als Spiritus Rector steht. Hierbei handelt es sich um eine Flüchtlingsinitiative in Berlin, in deren Rahmen Stammtische zum informellen Deutschlernen organisiert, Behördengänge begleitet und Wohnungen beschafft werden. Zugleich aber werden hier Kunstworkshops, Lesungen, Schreibwerkstätten und ähnliche Aktivitäten veranstaltet.



Neue Nachbarschaft, Berlin Moabit, eigene Aufnahme

¹⁴ Vgl. hierzu Erika Fischer-Lichte: *Theorien des Performativen*, Berlin 2001.

Wir haben es mit einer nachhaltigen Initiative zu tun. Was an dieser Initiative allerdings besonders scheint, ist, dass sie mit Arbeitsweisen operiert, die charakteristisch sind für viele Künstler*innen im 21. Jahrhundert. Gemeint ist etwa das selbstbeauftragte Vorgehen, der Respekt und die Wertschätzung von Alterität und all das, was Naprushkina auch in der von ihr herausgegebenen Zeitschrift „Self # governing“ beschreibt.

Die Künstlerin arbeitet mit einem Team von Freiwilligen und Geflüchteten gemeinsam und nutzt dabei auch unterschiedliche künstlerische Techniken und Formate. So organisiert die Initiative Schreib- und Lithografie-Workshops, um gemeinsame Räume der Artikulation zu schaffen. Naprushkina ist nicht die Autorin des Ganzen und beansprucht diese Rolle auch gar nicht. Und doch fällt auf, dass das Projekt einer spezifischen Haltung folgt, die einem im Kunstfeld verbreitetem Habitus entspricht. Entsprechend spielt die Selbstreflexion eine zentrale Rolle. Dies zeigt sich auch darin, dass Naprushkina recht bald ihre Erfahrungen in einem Buch dokumentiert hat. Dabei geschieht die Tätigkeit der Selbstreflexion ohne sozialpädagogischen oder therapeutischen Impetus. Vielmehr sind spielerische und eben auch ästhetische Formen der Selbstreflexion ein zentraler gemeinsamer Zweck der Einrichtung. Und dadurch ist sie eindeutig verwurzelt in den Diskursen und Praxisformen des Kunstfeldes.



Lithografien aus einem Workshop, Neue Nachbarschaft, Berlin Moabit, eigene Aufnahme

Vor allem aber möchte ich das Projekt deshalb im Zusammenhang einer Ästhetik des Handelns verhandeln, weil es mehr ist als ein gelungenes soziales Integrationsprojekt, an dem zufällig eine Künstlerin maßgeblich beteiligt ist. Das bedeutet nicht, dass der Initiative der Nimbus der Kunst verliehen werden soll. Die binäre Unterscheidung Kunst / Nichtkunst scheint mir hier auch gar nicht zielführend.¹⁵ Vielmehr möchte ich dieses Projekt als eine Form von Aktivismus

¹⁵ Mit dieser Frage habe ich mich an anderer Stelle eingehender befasst. Sie kann hier nicht näher ausgeführt werden. Karen van den Berg: Damit wir uns besser fühlen? Eine kleine Kartierung sozial engagierter Kunst, in: Peter Sinapius (Hg.): *Intermedialität und Performativität in den Künstlerischen Therapien* (Wissenschaftliche Grundlagen der Künstlerischen Therapien, Band 7), Hamburg / Potsdam / Berlin 2018, S. 186–221.

beschreiben, bei dem eine poetische Ästhetik ganz zentral ist. Zwar folgt hier – anders als bei Walther und Lacy – nicht das Handeln im Raum selbst ikonischen oder symbolischen Gesichtspunkten, aber die Sozialform, die hier produziert wird, ist eine poetische. Das Ausprobieren neuer Formen der Begegnung durch offene Veranstaltungsformate, die Schreibwerkstatt, die Filmreihen, die bildnerischen Workshops schaffen eben ganz eigene Formen der Begegnung.

Was ist nun aber mit dem Begriff Poetik hier gemeint? Armen Avanesian beschreibt die Entwicklung dieser immer wichtiger werdenden poetischen Praktiken wie folgt: „Während Ästhetik die Trennung von (Künstler- oder Wissenschaftler-)Subjekt auf der einen und (Kunst- oder Erkenntnis-)Objekt auf der anderen Seite betreibt und mittels des korrelationistischen Mythos einer zwischen beiden sich ereignenden Erfahrung zementiert, geht es Poetik um deren spekulative Transformation.“¹⁶ Und diese spekulative Transformation betrifft, so meine ich, eben auch die Logik des Kunstfeldes selbst. Nicht von ungefähr kommt aktivistischen Kunstprojekten eine immer wichtigere Rolle zu, und nicht zufällig erscheinen die traditionellen Kategorien wie Aufführung, Rezeption und Publikum für diese Praktiken zunehmend unpassend. Dies hat auch damit zu tun, dass eine Poetik bzw. eine Ästhetik des Handelns stets auch die Neu-Organisation des sozialen Raumes selbst betrifft. Schon bei Franz Erhardts Walthers „Werksätzen“ taucht das Problem auf, dass das Dispositiv des Museums unpassend wird.

Lassen Sie mich noch eine weitere Überlegung hier anschließen: In seinem 2009 veröffentlichten Aufsatz „Production and Distribution of the Common“ argumentierte der Literaturtheoretiker Michael Hardt, dass die drei Bereiche Politik, Ökonomie und Kunst im Zeitalter informations- und bildbasierter Industrien alle auf *dieselben* Produktionsweisen zurückgreifen. Alle drei Bereiche, Kunst, Politik und Ökonomie, so Hardt, seien auf die Produktion sozialer Beziehungen und Lebensformen ausgerichtet.¹⁷ Hardt nennt diese Produktion von Lebensformen „biopolitische Produktion“.¹⁸ In dem genannten Aufsatz grenzt sich Hardt dabei deutlich von Jacques Rancières Konzeption der Ästhetik ab.¹⁹ An dem französischen Philosophen kritisiert Hardt, dass dieser bei seiner Konzeption von Ästhetik, Kunst und Politik so tue, als seien soziale Beziehungen beziehungsweise die Sphäre des Gemeinschaftlichen etwas a priori Gegebenes. Hardt hingegen betont, dass der Raum des Gemeinschaftlichen etwas sei, was es allererst zu erzeugen gilt. Und genau an dieser Fragestellung – nämlich der Erzeugung einer Sphäre des Gemeinschaftlichen – arbeiten, auf unterschiedliche Weise, auch alle drei von mir vorgestellten Projekte – auch das Projekt „Neue Nachbarschaft Moabit“. Sie formen das Soziale – mit unterschiedlichen Graden der Fiktionalisierung und mit unterschiedlichen Nähen zum Kunstfeld und zum

¹⁶ Avanesian (wie Anm. 10), S. 63.

¹⁷ Michael Hardt: Production and Distribution of the Common, in: Pascal Gielen und Paul De Bruyne: *Being an Artist in Post-Fordist Times*, Rotterdam 2009, S. 52.

¹⁸ Ebd., S.49.

¹⁹ Rancière, der als Verfechter ästhetischer Autonomie gelten kann und die Diskretion und Abständigkeit von der Welt des Sozialen als ein für die Ästhetik ganz Entscheidendes Merkmal hält, polemisierte daher auch gegen Kunstformen, die zum sozialen Handeln aufrufen (vgl. Jacques Rancière: *Der emanzipierte Zuschauer*. Wien 2009, S. 33f.).

Ausstellungsdispositiv. Während Walther in der Kunstsphäre bleibt, aber gleichwohl nicht auf Rezeption, sondern auf Handeln, Benutzung und Interaktion setzt, verlässt Lacy zwar die Kunstinstitutionen als Aufführungsort, bleibt aber dem Format der Aufführung treu. Die Initiative „Neue Nachbarschaft Moabit“ dagegen ist selbst weder Aufführung noch Kunstprojekt, nutzt aber die Artikulationstechniken und Maximen des Handelns, die im Kunstfeld entwickelt werden. Imagination, Fiktionalisierung und der Gebrauch des Möglichkeitssinns bleiben ebenso wichtig wie die Selbstermächtigung – als entscheidender Habitus, der im Kunstfeld kultiviert wird. Die Initiative „Neue Nachbarschaft Moabit“ verdankt sich dabei nicht nur bestimmten Diskursen des künstlerischen Aktivismus²⁰, sie entwickelt diese im Sinne einer Produktion neuer Sozialformen auch weiter.

Vor diesem Hintergrund regen gerade kunstbezogene aktivistische Projekte zu einer Erweiterung des Ästhetik-Verständnisses an, ein Verständnis bei dem Ästhetik nicht nur sinnliches Erfassen „als Tun oder Akt“ bedeutet, wie es Christoph Menke bestimmt hat, sondern auch als Form des Handelns begriffen werden kann, das eine fiktive Dimension aufweist.²⁰

²⁰ Christoph Menke: Wahrnehmung, Tätigkeit, Selbstreflexion: Zu Genese und Dialektik der Ästhetik, in: Andrea Kern und Ruth Sonderegger (Hgg.): *Falsche Gegensätze: Zeitgenössische Positionen zur philosophischen Ästhetik*, Frankfurt am Main 2002, S. 37.