

# Subversion

als

Strategie

# heute?

Dieter Daniels

Die Konnotationen des Begriffs Subversion haben sich radikal verändert. Der Begriff war einst in der reinen Negativität der Zerstörung angesiedelt und stand für das Untergraben der Sitten, der Moral, des Rechts. Beispielsweise standen Anarchisten und sogenannte Systemkritiker oft unter einem pauschalen Subversionsverdacht. Die subversiven Aktionen gingen jedoch ebenso von Gegnern wie von Vertretern des Systems aus. Beispielsweise verwendete die Stasi in der DDR subversive Methoden der Zersetzung gegen nonkonforme Künstler, die von der Stasi wiederum als subversive Elemente eingestuft wurden, obwohl diese Künstler sich selber keineswegs als subversiv bezeichnet hätten. Ab den 1960er- und verstärkt ab den 1970er-Jahren wandelte sich das Assoziationspektrum zu einem positiven Begriff. Subversion

wurde nun als politischer, strategischer, künstlerischer und programmatischer Begriff benutzt.<sup>1</sup> Die subversive Unterwanderung oder Umkehrung von kulturellen und gesellschaftlichen Strukturen gilt in der Kunst des 20. Jahrhunderts vom Situationismus bis zum Punk als ein Merkmal politisch widerständiger Kunst.

Eine eigene Form subversiver Kunst und ihrer Kontrolle durch Überwachung entstand in totalitären Systemen wie in der DDR, der ehemaligen Sowjetunion, in China oder in südamerikanischen Staaten. Hingegen sind heute ehemals subversive künstlerische Strategien des *Détournement*, der *Appropriation* und des *Culture Jamming* zu universellen Kulturtechniken der Massenmedien geworden. Sie alle beruhen auf der Verfremdung oder Übersteigerung von vorhandenen Aussagen. Diese Strategien werden im Web 2.0 sowohl subversiv-politisch als auch affirmativ-kommerziell eingesetzt. Kommerzielle Anwendungen finden sich etwa in Werbekampagnen, die sich des sogenannten *Viral Marketing* bedienen.

Eine vergleichbare Ambivalenz herrscht bei Strategien der politischen Kontrolle: Da kämpfen Organisationen wie Anonymus und Wikileaks mit selbstentwickelten Techniken der Subversion um die Informationshoheit im Netz. Und gleichzeitig haben die Enthüllungen über das gigantische Überwachungsprogramm des US-Geheimdienstes NSA die schon zuvor latent vorhandene Ungewissheit über die Pri-

1 Vgl. dazu Ernst, Thomas et al. (Hg.): *Subversionen. Zum Verhältnis von Politik und Ästhetik*. Bielefeld 2008. Hier vor allem der Aufsatz von Martin Doll: *Für eine Subversion der Subversion. Und über die Widersprüche eines politischen Individualismus*, S. 47 ff.

vatsphäre im Netz in eine Gewissheit der staatlichen Kontrolle umschlagen lassen. Der Staat beziehungsweise die NSA bedienen sich dabei ebenfalls subversiver Methoden, wie unter anderem die gezielte Anwerbung von Hackern durch die Geheimdienste zeigt. «Die gesellschaftlichen Verhältnisse selbst sind subversiv geworden» – im Sinne von verunsichernd, prekär –, sagt der deutsche Kulturwissenschaftler Mark Terkessidis. Er stellt deshalb die Frage, «ob Widerstand in diesen Tagen nicht eher etwas aufbauen muss.»<sup>2</sup>

### **Ausgangsfrage**

Die Ausgangsfrage des Textes lautet deshalb: Kann Subversion heute noch eine positiv konnotierte künstlerische Strategie sein? Und was passiert, wenn die ursprüngliche Negativität des Begriffs Subversion wieder durchschlägt, wenn der Charme der künstlerischen Grenzüberschreitung sich verflüchtigt? Oder anders gefragt: Beruht das Konzept von Subversion nicht auf der Option sich außerhalb des Systems, das unterwandert werden soll, zu stellen? Aber in welchem kulturellen oder politischen Kontext gibt es diesen Ort außerhalb des Systems des Realen – des Staats, der Ökonomie, der Institutionen usw. – noch?

Der französische Philosoph Jacques Rancière schreibt dazu: «Es gibt keine wirkliche Welt, die außerhalb der Kunst wäre. [...] Das Reale ist immer

2 Terkessidis, Mark: Karma Chamäleon. Unverbindliche Richtlinien für die Anwendung subversiver Taktiken früher und heute. In: Ernst (2008), S. 27 ff.

ein Gegenstand der Fiktion.»<sup>3</sup> Doch viele subversive Strategien arbeiten genau mit dieser Differenz des Realen zur Kunst, sie agieren an dieser Grenze und provozieren Fragen über die Berechtigung dieser Differenz. In einigen Fällen mag dies einer spielerischen Auflösung dieser Differenz sehr nahe kommen. Doch in anderen Fällen kommt es zu Konflikten, welche die Unerbittlichkeit der Grenze zwischen der Kunst und dem Realen entgegen der These von Rancière besonders deutlich werden lassen: Steve Kurtz vom Critical Art Ensemble wurde wegen künstlerischer Recherchen in seinem Biolaboratorium vom FBI des Bioterrorismus beschuldigt, das Projekt «vote-auction» des schweizerisch-österreichischen Künstlerduos UBERMORGEN wurde von FBI, NSA und CIA verfolgt und mit so vielen juristischen Verfahren überhäuft, dass UBERMORGEN circa 700 Kilo juristischer Akten als «Skulptur» präsentieren konnte. Bei Pussy Riot reichten eine Performance und ein Music-clip für zwei Jahre Haft und ob der Hitlergruss von Jonathan Meese unter die Kunstfreiheit fällt, musste 2013 vor Gericht in Kassel geklärt werden. Immerhin hat das Gericht den Künstler freigesprochen. Bei diesen beliebig zu erweiternden Beispielen ist der Streitfall nicht, ob es eine Grenze der Kunst zum Realen gibt, sondern wo sie verläuft und wer sie definiert.

### **Methoden und Strategien**

Es gibt eine Vielzahl von Methoden und Strategien des Subversiven, die seit Mitte des 20. Jahrhunderts

3 Rancière, Jacques: Der emanzipierte Zuschauer. Wien 2009, S. 91.

praktiziert und diskutiert werden.<sup>4</sup> In einer kurso-  
risch-chronologischen Abfolge liessen sich hier die  
folgenden teilweise miteinander verwandten Begriffe  
nennen:

- **Détournement/Recuperation**  
(Guy-Ernest Debord/Gil J. Wolman, ab 1956)
- **Semiologische Guerilla** (Umberto Eco, 1967)
- **Desinformation** (Mindfuck/Fnord,  
Robert Anton Wilson und Robert Shea)
- **Appropriation/Rekontextualisierung**
- **Subversive Affirmation /**  
**Überidentifizierung**
- **Gegenöffentlichkeit/Aktivismus/**  
**Tactical Media**
- **Culture Hacking/Culture Jamming**  
(Adbusters, Subvertising/Antipreneurs)
- **Kommunikationsguerilla** (Multi-use name/  
Open reputation, Luther Blisset,  
Sonja Brünzels)

Diese Sammlung ohne Anspruch auf Vollständigkeit  
soll vor allem die Heterogenität und Widersprüch-  
lichkeit der Konzepte deutlich machen. Sie entziehen  
sich einer eindeutigen Einordnung in die Felder der  
Kunst, der Politik, des Kommerzes oder der Medien.  
Einige der Begriffe gehen auf bekannte Autoren  
zurück (z. B. Debord, Eco), andere sind anonymen  
Ursprungs oder werden sogar durch fiktive Personen  
verkörpert (Luther Blisset, Sonja Brünzels). Diese

4 Kurze Definitionen dieser Strategien finden sich im Glossar im Anhang.

Ambivalenz macht ihr Potenzial aus und steht zugleich für ein Problem, das anhand folgender Fallstudien untersucht werden soll.

### **Zwei Stossrichtungen der Subversion: Aktien an der Revolution oder Tools für die Revolution?**

Das gängigste Angriffsziel für künstlerisch-subversive Interventionen ist der globale Kapitalismus. Exemplarisch dafür kann die Aktion «Nikeground» stehen, die das italienische Künstlerduo Eva und Franco Mattes (0100101110101101.ORG) in Zusammenarbeit mit der österreichischen Public Netbase veranstaltete. Die Fake-Werbekampagne im Stil der Sportschuhfirma Nike, die angeblich den Wiener Karlsplatz in «Nike Platz» umbenennen und mit einem überdimensionalen Firmenlogo dekorieren wollte, wirkte so glaubhaft, dass sie eine immense öffentliche Empörung in der Bevölkerung auslöste, die sich sowohl gegen die Firma Nike wie auch die Stadt Wien richtete. Dieser öffentliche Aufruhr führte wiederum zu einer juristischen Gegenreaktion der Firma Nike, die das Projekt verbieten lassen wollte.<sup>5</sup>

Nike bot sich vor allem deswegen als Zielscheibe an, weil die Firma bereits selbst den Touch des Unkonventionellen, latent Subversiven oder Revolutionären für ihre Werbung «recuperiert» hat. Konkretes Beispiel dafür ist der verbreitete Nike-Slogan «Just do it!», der spontanes, selbstbestimmtes

5 Vgl. dazu Arns, Inke / Sasse, Sylvia: Subversive Affirmation. On Mimesis as a Strategy of Resistance. In: East Art Map. Contemporary Art and Eastern Europe, hg. v. IRWIN, London 2006, S. 444–455.

Handeln versinnbildlichen soll. Dennoch tappte Nike mit dem Versuch eines Verbots der Aktion «Nikeground» in die Falle der Aufmerksamkeitsökonomie. Dieser Effekt ist bekannt und wird auch als «Streisand-Effekt» beschrieben.<sup>6</sup> Nike generierte damit eine immense Öffentlichkeit für das subversive Projekt und zog schliesslich seine juristische Klage zurück.

Trotz dieses Triumphs der Subversion bleiben viele Fragen offen: Benutzen die Aktion «Nikeground» und die Firma Nike nicht verwandte Strategien der Aufmerksamkeitsökonomie und der viralen Verbreitung von Information? Wirkt die durch das Projekt generierte Aufmerksamkeit nicht trotz der kritischen Intention letztlich doch als Werbung? Noch drastischer wurden diese Fragen 2005 anlässlich der Ausstellung «Just do it – Die Subversion der Zeichen von Marcel Duchamp bis Prada Meinhof» verhandelt, die sich ebenfalls den Nike-Slogan zum Titel wählte. Die Kuratoren Thomas Edlinger, Florian Waldvogel und Raimar Stange hatten dazu im Sinne einer Strategie der Appropriation einen Katalog mit langen Textpassagen von nicht vorinformierten Autorinnen und Autoren produziert, zudem noch ohne Nennung von deren Namen. Eine der Autorinnen, Inke Arns, reagierte mit einem offenen Brief, dessen Titel selbstklärend ist «Just do it – be neoliberal! Geistiger Diebstahl als kuratorische Praxis. Oder: Wie unter dem Deckmantel «linker» Strategien kapitalistische

6 Barbra Streisand versuchte 2003 die Veröffentlichung von Luftaufnahmen ihres Hauses juristisch zu verbieten, bewirkte dadurch im Gegenteil eine vielfach größere Aufmerksamkeit für diese Bilder.



Ausbeutung betrieben wird.»<sup>7</sup> Daraus ergab sich eine kontroverse Debatte.

Eine weitere Umdrehung der Spirale zeigt der am Stil von Nike orientierte Werbespot «Go Forth» der Jeansmarke Levi's, der 2011 zu Charles Bukowskis Gedichtzeilen einen jungen Jeansträger gegen eine Übermacht der Polizei antreten lässt. Die Originalszenen wurden auf einer 1.-Mai-Demonstration in Berlin gedreht.<sup>8</sup> Als Krönung dieser scheinbar ausgeweglosen Dialektik versucht der Künstler Friedrich von Borries aktuell mit dem Projekt «RLF» unter dem Motto «Werde Shareholder der Revolution!» die Recuperation schon in den Akt der Appropriation zu integrieren, also die Wiederaneignung durch das System schon vor der Ent- oder Aneignung zu antizipieren. Auf der Website heißt es: «umstürzlerischer Zeitgeist bildet den diskursiven Kontext und aktionistischen Ausgangspunkt von RLF. RLF ist ein Unternehmen, das den Kapitalismus mit den Mitteln des Kapitalismus überwinden will: Protest wird in Luxusprodukte und deren Konsum in einen revolutionären Akt überführt.»<sup>9</sup> Das Projekt besteht aus einem Roman, der bei Suhrkamp erscheint, und luxuriösen Design-

7 Arns, Inke: Offener Brief, 3.7.2005. Nachzulesen im Online Magazin Rohrpost: <http://post.in-mind.de/pipermail/rohrpost/2005-July/008336.html> (letztmals aufgerufen am 30.9.2013).

8 [www.youtube.com/watch?v=KT16DcHcjRA](http://www.youtube.com/watch?v=KT16DcHcjRA) (letztmals aufgerufen am 30.9.2013); vgl. Weissmüller, Laura: Schick des Radikalen. In: Süddeutsche Zeitung, 29.9.2011, [www.sueddeutsche.de/kultur/mode-und-revolution-schick-des-radikalen-1.1151854](http://www.sueddeutsche.de/kultur/mode-und-revolution-schick-des-radikalen-1.1151854) (letztmals aufgerufen am 30.9.2013).

9 [www.friedrichvonborries.de/neues/r/f](http://www.friedrichvonborries.de/neues/r/f), siehe auch hier die obligate Beteiligung an der Berliner 1.-Mai-Demonstration: <http://r/f-propaganda.tumblr.com/tagged/1may> (letztmals aufgerufen am 30.9.2013).

produkten, die in der ‹hippen› Galerie Johann König vorgestellt werden. Wenn das Ganze noch auf der Titelseite des ‹Kulturspiegel› abgebildet wird, kann ja fast nichts mehr schief gehen, außer dass der reale Erfolg das Projekt überfordert und gegen sich selbst wendet.<sup>10</sup> Am deutlichsten unter den hier genannten Beispielen arbeitet das Projekt ‹RLF› an der spielerischen Aufhebung der Grenze zwischen innen und aussen, zwischen der Kunst und ‹dem Realen›, ganz in dem Sinne wie Rancière es im oben genannten Zitat beschreibt.

Ein zweites häufiges Ziel subversiver künstlerischer Methoden ist die politische Informationskontrolle und Zensur. Die künstlerische Intervention dient dabei primär der Sichtbarmachung von Machtdispositiven durch die Nutzung von Lücken in der öffentlich gehüteten Informationspolitik. Deshalb entsteht kein selbstverstärkender Feedbackloop zwischen dem Innen und Aussen der Kunst, wie ihn die subversive Kapitalismuskritik auslöst, sondern es kommt hier immer wieder zum Konflikt der Kunst mit ‹dem Realen›, wo auch immer es zu verorten ist. Ein prominentes Beispiel ist der chinesische Künstler Ai Weiwei, der mit seinem Blog und seiner ebenso in der Kunst formulierten Regimekritik in China deutlich an die Grenzen der Kunstfreiheit gestossen ist. Die mit seiner Verhaftung, seiner Verletzung durch die Polizei und der Schließung seines Blog einhergehende weltweite Solidarität galt dabei vor allem seiner

10 Becker, Tobias: Distinktion de luxe. Kulturspiegel 8/2013, 29.7.2013, [www.spiegel.de/spiegel/kulturspiegel/d-104234073.html](http://www.spiegel.de/spiegel/kulturspiegel/d-104234073.html) (letztmals aufgerufen am 30.9.2013).

Position als politischer Aktivist. Hingegen wurde, ähnlich wie bei Joseph Beuys seinerzeit, kontrovers diskutiert, ob diese Aufmerksamkeit auch seine künstlerische Arbeit tangiert, ob sich Kunst und Politik hier trennen lassen, sich gegenseitig fördern oder verdecken. Der Kritiker und Kurator Hou Hanru sieht im Fall Ai Weiwei typische Missverständnisse am Werk: «In der Kunstwelt wird intellektuelles Engagement, werden Debatten und Theorien zusammen geschmissen und als Werkzeuge missbraucht. [...] Als Künstler ist er [Ai Weiwei] für mich völlig uninteressant, aber er hat Gewicht als soziale Figur.»<sup>11</sup>

### **Ai Weiwei ist aus Sicht der chinesischen Machthaber als subversiv einzustufen**

Christoph Wachter und Mathias Jud hingegen sind in diesem Sinne nicht subversiv und verwenden den Terminus auch in ihrer Selbstdarstellung nicht, sie leben in einem freien Land. Hingegen können einige ihrer künstlerischen Projekte und von ihnen entwickelten Tools durchaus eine subversive Wirkung entfalten. Dieses Potenzial wird von Wachter und Jud auch strategisch stark gemacht, wenn sie beispielsweise in dem Selbstdarstellungsvideo für ihr Projekt «qaul.net» mit dem Slogan «TOOLS FOR THE NEXT REVOLUTION» Szenen von ägyptischen Demonstrationen in Kairo während der Abschaltung des Internets und Mobilfunks im Januar 2011 zeigen.

11 Hou Hanru: Als Künstler ist er völlig uninteressant. Interview mit Sebastian Frenzel. In: Monopol, 27.7.2011.

Der Begriff der Revolution wird dabei im Kommentar zugleich relativiert, es bleibe offen, ob er politisch, technologisch, sozial oder ästhetisch gemeint sei. Ebenso wie bei dem gegen die Internetzensur in China und anderswo gerichteten Projekt «picidae», gehen Wachter und Jud jedoch davon aus, dass die symbolische (künstlerische) und reale (technische) Funktion ihrer Tools kongruent sind. Technische Erfindungen, Produkte, Software und Tools sind jedoch nicht an die Intentionen ihrer Autoren gebunden, sie entwickeln ein nicht kalkulierbares Eigenleben. In diesem Sinne sind die Arbeiten von Wachter und Jud potenziell noch weit subversiver als der Blog von Ai Weiwei, dessen Wirkung sich im Wesentlichen aus seiner Autorität als Person speiste. Hingegen sprechen Wachter und Jud von der viralen Verbreitung ihrer Projekte, die sie selbst weder technisch (es ist eine Open-Source-Software) noch künstlerisch (weil ohne ihre Autorschaft verwendet) nachvollziehen können.

Das gegen Ai Weiwei verwendete Argument, seine Anerkennung als Künstler würde von seiner Arbeit als Aktivist profitieren, greift bei Wachter und Jud nicht, weil in ihren Projekten keine saubere Trennung von Kunst und Aktivismus möglich ist. Die oft gestellte Frage, warum sie diese Arbeit im Kunstkontext platzieren, statt als Aktivisten im politischen Kontext zu arbeiten, ist letztlich nicht relevant, solange die Arbeiten im Kunstkontext so offensichtlich funktionieren. Viel interessanter wäre zu erfahren, welches Eigenleben diese Tools im Realen führen und welchem potenziellen Missbrauch für Zwecke der Kriminalität, Pornografie oder des Terrorismus sie ebenso dienen

könnten. Doch aus den genannten Gründen können die beiden Künstler diese Frage selbst nicht beantworten. Damit zeigt sich mit Bezug auf die Ausgangsfrage, dass die Methoden und Techniken einer wirklichen und wirksamen Subversion ihre Ambivalenz behalten, egal ob sie aus dem Kunstkontext oder der wo auch immer zu verortenden Realität stammen.

### **Keine Antwort, aber eine These**

Bei politischer und subversiver Kunst stellt sich oftmals ein ›Realitätseffekt‹ ein: Kunst fungiert nicht nur als autonomes ästhetisches Feld, sondern als Intervention im Realen. Dies macht einerseits ihre Faszination aus – andererseits handelt es sich eben auch um einen Effekt, der gleichermaßen Teil der ästhetischen wie auch der gesellschaftlichen Wirkung ist. Der Versuch, diese Ebenen zu separieren muss scheitern, sie bedingen sich wechselseitig. Dabei können Politik und Ästhetik sich gegenseitig im Wege stehen oder sich wie in einem Feedbackloop verstärken – bis es zu einer fast schmerzhaften Eskalation kommt, die nach einer Entkoppelung ruft. Doch die von Rancière postulierte ›Aufteilung des Sinnlichen‹ zwischen Kunst und Politik funktioniert bei solchen Projekten nicht reibungslos.<sup>12</sup> Sie bleiben in einer nicht entscheidbaren Ambivalenz, sie sind keine falsche Synthese von Kunst und Leben, keine Selbstentgrenzung der Kunst, sondern sie haben parallele Existenzen in beiden Welten, die teilweise verbunden und teilweise

<sup>12</sup> Vgl. Rancière, Jacques: Die Aufteilung des Sinnlichen. Berlin 2006, S. 25–26.

entkoppelt sind. Diese unauflösbare Ambivalenz steht ebenso für die Gemeinsamkeit von Kunst und Subversion, die den Grund ihrer konspirativen und riskanten Sympathie bildet.

Dieter Daniels (\*1959) ist seit 1993 Professor für Kunstgeschichte und Medientheorie an der Hochschule für Grafik und Buchkunst Leipzig. Er beschäftigt sich seit den 1980er-Jahren mit Medien, Kunst und ihrer gesellschaftlichen Bedeutung und war 2000–2005 Mitherausgeber

der Internetpublikation «medienkunstnetz.de» des Zentrums für Kunst und Medientechnologie ZKM. Zuletzt erschien von ihm «Sounds like Silence» (gemeinsam mit Inke Arns, Leipzig 2012). [www.hgb-leipzig.de/daniels](http://www.hgb-leipzig.de/daniels)