

# Selfie Rebels

## Wie setzt sich Protest im digitalen Zeitalter ins Bild? Wie rebelliert zeitgemäße Kunst? Von Harald Justin

**P**eter Weibel, Mastermind des Linzer Festivals Ars Electronica, hat 1984 in einem als klassisch geltenden Aufsatz eine Antwort gefunden.

Die digitale Revolution vollende die Befreiung des Bildes, sie setze fort, was im Dadaismus, im Surrealismus, mit Action-Painting, Fluxus, Happening, Pop-Art, Arte povera, Aktionismus et cetera vorgezeichnet war: die Loslösung von einem zweidimensionalen Bildträger mit Abbildcharakter und die Hinwendung zu Werken, die den traditionellen Kunstwerkbegriff sprengen, die diverse Künste vermischen und weniger auf Adoration, vielmehr auf Partizipation des Publi-

meintlich wahren Bestimmung, gar die Rede vom normativen Kanon, ausgedient haben und sich als reaktionäres Geschwafel durch die Hintertür verabschieden dürfen.

Was bleibt, ist die Frage, was von der Befreiung des Bildes sich in digitalen Bildern wiederfindet, die heute, milliardenfach hochgeladen, den Alltag von Millionen Menschen sogar in den Extremsituationen der politischen Revolte illustrieren. Hier setzt Kerstin Schankweiler mit ihrem Buch *Bildproteste* ein, dritter Teil einer Reihe, die sich explizit *Digitalen Bildkulturen* widmet. Die Kunsthistorikerin untersucht die Bilder, Sequenzen und Videos in den sozialen Me-



Affektzeugenschaft: Pali-»Protest«, Gaza 2018

kums setzen. Was der österreichische Medientheoretiker damals als Musterbeispiele nannte, Filme von George Lucas und Videos von Laurie Anderson, ging durchaus d'accord mit dem Kunstdiskurs der Moderne, der ein Urinal (1917) von Marcel Duchamp ebenso adelte wie den Kühlergrill eines Rolls-Royce, dessen »ideologische Vorläufer in der Antike« Kunsthistorikern wie Erwin Panofsky geläufig waren. Für uns selbstverständlicher Genuss: ein Bugatti neben außereuropäischer Kunst im Museum; Readymades und Performances, Filme, Videos und Rockkonzerte sinnlich und kritisch zu analysieren, ist Alltag der Bildwissenschaften. Die digitalen Medien haben den Kunstbegriff einmal mehr in ebendiesen Alltag verschoben, weit weg vom herrschaftlichen Kunstolymp. Gerade am Befund der Kunst bekommt man vor Augen geführt, dass kunstfern argumentierende Theorien vom Sollen der Kunst, von ihrer ver-

dien, die rund um die Welt meinungsverstärkend in die Alltagspolitik eingreifen. Immer, selbst wenn in China ein Sack Reis umfällt, drückt ein Adabei auf den Knopf seines Smartphones und speist die Bilder in den internationalen Fundus eines gigantischen Speichers ein. Es sind Bilder, die zeigen, wie sich eine Generation soziales Leben denkt. Kein zur Geburtstagfeier gebackener Kuchen, kein Konzert und keine Haustier- oder Kleinkindkapriole, die nicht weltweit, sowohl in Castrop-Rauxel und gleichzeitig in Botswana, gesehen werden kann. Zudem aber sind die sozialen Medien zu einem Faktor für sozialen Protest geworden. Wer heute an den Arabischen Frühling denkt, sieht vor seinem inneren Auge die Bilder von Menschen, die mit hochgehobenen Handys Protest und staatliche Gegenwehr dokumentieren und per Internet reproduzieren. Dieser Aktivismus hat eine Ästhetik der grobkörnig-verwa-

ckelten Bilder hervorgebracht, die mit Authentizitätsanspruch und Affektzeugenschaft argumentieren. Soll heißen: Nur was medial bezeugt ist, gilt als real. Was außerhalb des Internets stattfindet, spielt in einer anderen Wirklichkeit.

Dieses Prinzip der durch die Medien umgekehrten Welt ist keine sonderlich neue Erkenntnis. Die Medientheorie hat vor Jahrzehnten bereits bei der 15minütigen »Tageschau« die Frage gestellt, ob es ein Leben jenseits dieser Nachrichtenauswahl gibt. Überhaupt, der »Clicktivism« ist fragwürdig. Ist er schon Protest, oder muss dieser nicht erst in reale, nicht nur mediale Aktionen überführt werden? Ist das private Klicken, selbst wenn es im Dienst der Rebellion zu stehen sich wähnt, nur ein Beitrag zu einer Medialisierung, bei der Konzerne wie Instagram & Co. und der Staat mit seinen Überwachungsmaßnahmen doch in vorderster Frontlinie stehen?

Diese Fragen, wichtig für die politische Strategie und Taktik, sind ohne Belang für die ästhetische Feinjustierung des digitalen Materials. Als dessen Referenzpunkte dienen Sequenzen aus dem Arabischen Frühling, interpretiert als Zeichen einer Schwarmintelligenz, die Bilder ohne Hierarchisierung frei flottieren lässt. Schankweiler setzt, durchaus im Sinne Weibels, ihre Hoffnung auf eine Enthierarchisierung und Demokratisierung des herkömmlichen Bildkanons. Der Protest käme damit bereits in der massenhaften Produktion und Distribution von Bildern im Internet, die in ihrer Amateurhaftigkeit der herkömmlichen Kunstauffassung widersprechen, ans Ziel.

Diese Argumentation unterlaufen aber Beispiele aus der Praxis. Tatsächlich verdichten sich die Bildsequenzen schnell zu symbolträchtigen Einzelbildern. Musterbeispiel ist das Video eines chinesischen Demonstranten, der sich 1989 am Tiananmen-Platz einem Panzeraufmarsch entgegenstellte. Erst als Einzelbild wurde der »Tank Man« zur Qualitätsikone des Protestes, seine symbolische Dichte bezog es aus dem Fundus der Kunstgeschichte mit ihrer althergebrachten Tradition der Gebärdefiguren und außerbildlichen Quellen. Alle Bilder, alles Wissen, das wir je von Märtyrern gesehen haben, ist in diesem einen Bild enthalten. Insofern endet die Enthierarchisierung der Bilder durch die Schwarmintelligenz dort, wo die recht handfeste Leidensgeschichte andauert und die Prägeformen der traditionellen Kunstgeschichte ihre erlösungsbringende Gültigkeit selbst noch im digitalen Raum behaupten müssen. ●

Kerstin Schankweiler: *Bildproteste*. Wagenbach, Berlin 2019, 74 Seiten, 10 Euro

Harald Justin schrieb in konkret 10/19 über den Kunsthistoriker Aby Warburg