

Die künstlerische Gesellschaftskritik im Zeitalter des Internets

Noelia Bueno-Gómez

Die Reproduzierbarkeit der Kunst im Zeitalter des Internets

In *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* beschreibt Walter Benjamin die Konsequenzen, die die technische Reproduzierbarkeit für die Kunst mit sich bringt.¹ Die alten Kunstwerke hatten eine Ritualfunktion; ihre Einzigartigkeit war das, was sie zu „echten“ Kunstwerken machte. Ihre Einzigartigkeit und Echtheit waren somit die relevanten Werte: Man entwarf und produzierte ein Kunstwerk „an sich“. Durch die Möglichkeiten der modernen Technik jedoch werden Kunstwerke grundsätzlich reproduzierbar **und die Vorstellung eines Originalwerks zurückgewiesen**; das Kunstwerk wird an sich für die Reproduktion vorbereitet. In diesem Fall ist die Echtheit bedeutungslos; die ursprünglichen magischen oder religiösen Rituale sind verschwunden. Benjamin verwendet das Kino als Beispiel. Es gibt keinen „echten“ Film; der relevante Wert der Filme ist nicht die Echtheit, sondern die Anzahl der Reproduktionen.

Durch das Internet ist die Reproduzierbarkeit massiv angestiegen. Etwa kann man den Besuch des Kinos noch als soziales Ritual interpretieren. Das Internet jedoch bringt die Kunstwerke ohne solche Rituale in unsere Häuser. Wir können ein virtuelles Museum besuchen, während wir auf der Toilette sitzen. Die Benutzer_innen können wählen, was sie sehen/hören, sie können mit Inhalten interagieren, sie manipulieren und sie weiter verbreiten.

Die massive Reproduzierbarkeit verändert die zwei Momente der ästhetischen Erfahrung und die Kunstwerke „an sich“ in folgender Weise:

¹ W. Benjamin: Das Kunstwerk

- 1) Der_Die Künstler_in ist sich der Möglichkeiten der Reproduzierbarkeit bewusst, und dies hat einen Einfluss auf die Konzeption und die Erstellung des Kunstwerks. Der Schaffungskontext eines Kunstwerks ist für sein Verständnis äußerst relevant. Die Reproduzierbarkeit ist heutzutage Teil dieses Kontexts – nicht nur in den Fällen des Kinos oder der Musik, sondern auch in der Literatur, der Fotografie und der Bildenden Künste. So interpretiert man etwa die Anzahl von Downloads bestimmter Kunstwerke im Internet (Filme, Musik), die Häufigkeit von Abbildungen (z.B. Fotografien von Bildwerken) oder deren Nachbildung (z.B. Imitationen) als Anzeichen ihrer Qualität. Zudem ist es viel einfacher für die Künstler_innen selbst, die Werke anderer zu sehen und sich von ihnen inspirieren zu lassen, da die Mehrheit von ihnen (oder wenigstens ihre Reproduktionen) im Internet verfügbar ist.
- 2) Darüber hinaus passt der_die Künstler_in oft sein Werk an die Bedingungen der Reproduzierbarkeit an, etwa um das Kunstwerk einfacher reproduzierbar zu machen, oder **zu versuchen**, die Kopierfähigkeit des Kunstwerks einzuschränken.² Die Kunstwerke an sich werden bereits mit dem Gedanken an eine Reproduktion geschaffen. So hat z.B. ein literarischer Text, der online veröffentlicht wird, besondere Charakteristika: Etwa muss der Text schnell abruf- und lesbar sein und ein sehr vielschichtiges Publikum ansprechen.

² Viele Filme u.ä. digitale Produkte wie Musik, E-Books oder Videospiele werden oft von Künstler_innen oder deren Vertreiber_innen mit DRM versehen, d.h. mittels spezieller Softwaresignaturen wird die Kopierfähigkeit des Kunstwerks stark eingeschränkt. Illustrator_innen und Maler_innen, die hauptsächlich digital arbeiten, haben sich auch einiges einfallen lassen, um sicherzustellen, dass ihre Bilder zwar online ausgestellt, aber nicht gestohlen werden können (z.B. mittels digitaler Wasserzeichen). Ich bedanke mich bei Mag. Georgia Hinterleitner für diesen Beitrag zu meiner Argumentation und ihrer Überprüfung des Artikels.

3) Die ästhetische Erfahrung der Rezipient_innen verändert sich im Zeitalter der Reproduzierbarkeit ebenfalls. Das Internet erleichtert den Zugang zur großen Mehrheit der Kunstwerke (oder ihren Ab- und Nachbildungen), sogar zu jenen Kunstwerken, die lange vor dem digitalen Zeitalter kreiert wurden. **Außerdem** können die Empfänger_innen die Kunstwerke kreativ manipulieren **und** mit den Kunstwerken oder ihren Darstellungen interagieren.

Man kann sich denken, dass die vom Internet ermöglichte massive Reproduzierbarkeit die Kunst demokratisiert. Mittels eines Internetzugangs können alle Menschen die Kunstwerke oder deren Reproduktionen sehen, sich von ihnen inspirieren lassen oder mit **ihnen in Interaktion treten**.

Kunst und Gesellschaftskritik

Kunst und Gesellschaftskritik sind keineswegs inkompatibel. Künstlerische Gesellschaftskritik, d.h. Kunstwerke, die gute ästhetische Qualität aufweisen und gleichzeitig effektiv als Kritik gegen soziale Ungerechtigkeiten fungieren, **sind miteinander vereinbar**. Allerdings akzeptiert der reine Ästhetizismus diese Idee nicht, **wenn laut diesem** die Kunst nur rein ästhetische Ideale verfolgen soll (l'art pour l'art, „die Kunst um der Kunst willen“).³ In dieser Hinsicht verabsolutiert der Ästhetizismus ästhetische Kriterien auf Kosten aller anderen Beurteilungskriterien, wie etwa Wahrheit oder Moral.⁴ **Der Vorstellung des Ästhetizismus** zufolge darf die Harmonie, die Schönheit oder die Struktur des Kunstwerks nicht verändert werden, um es für weitere (nicht ästhetische) Ideale zu nutzen. Allerdings ist das Problem des Ästhetizismus, dass er alles den

³ Für eine klassische Zusammenfassung des Programms des Ästhetizismus vgl. das Vorwort von O. Wilde: The Picture of Dorian Gray

⁴ D. Fenner: Was kann und darf Kunst?, S. 41.

ästhetischen Idealen unterordnet, sogar die Gewalt. Mit anderen Worten: Wenn in der Schaffung eines Kunstwerks Gewalt angewendet oder Leiden verursacht wurde, ist dies für den Ästhetizismus irrelevant, da nur das künstlerische Endresultat von Belang ist. Jedoch kann meiner Ansicht nach Gewalt und Ungerechtigkeit nicht gerechtfertigt werden, indem man von ihnen ein ästhetisches Ideal herleitet. Dies stellt ein ernstes Problem dar, da viele Kunstwerke in der Geschichte der Menschheit in Verbindung mit ungerechtem und vermeidbarem Leiden zahlloser Menschen geschaffen wurden, wie die Chinesische Mauer oder einige europäische Dome (deren Konstruktion von den Steuereinnahmen an der verarmten Bevölkerung bezahlt wurden). Ein weiteres Beispiel: Im Film *Last Tango in Paris* (Bernardo Bertolucci, 1972) vergewaltigt Marlon Brando die Schauspielerin Maria Schneider tatsächlich, um eine Szene „realistischer“ darzustellen.⁵ Dies hatte natürlich langwährende psychische und emotionale Auswirkungen auf die junge Schauspielerin. Die ästhetischen Ideale („mehr Realismus“) rechtfertigen nicht die sexuelle Nötigung.

Obwohl ich den Ästhetizismus kritisiere, möchte ich die Wichtigkeit der Kunst als freien Ausdruck der Menschen, ihrer Talente und Persönlichkeiten betonen, und die Autonomie der Kunst verteidigen. Nur Gewalt, irgendeine Schädigung an anderen Menschen, Tieren und Ungerechtigkeit sind die Grenzen dieser Freiheit. Warum ist die freie Kunst (d.h. die Kunst als freier Ausdruck) so wichtig für uns?

Die Menschen besitzen einen ästhetischen Sinn (der Begriff „Schönheitssinn“ wird zwar oft synonym gebraucht, doch hat Kunst nicht automatisch mit Schönheit zu tun, siehe z.B. groteske oder schockierende Kunst). Mit anderen Worten: Menschen besitzen die Fähigkeit, ästhetische Erfahrungen,

⁵ C. Ott: Missbrauch in Brandos „Butter-Szene“

Wahrnehmungen und Genüsse zu erleben und sich kreativ zu betätigen (Kunstwerk, Handwerk, etc.). Ein sozioökonomisches und politisches System, das keine Zeit, keine Ressourcen oder keine Freiheit für die volle Entwicklung der ästhetischen Erfahrungen der Bürger_innen zulässt, ist repressiv. Die Möglichkeit, ästhetische Erfahrungen (auch alltägliche ästhetische Erfahrungen) zu machen, die eigenen Talente zu entwickeln und den ästhetischen Sinn zu kultivieren, ist Teil eines vollkommenen Lebens. Wenn ein politisches System den Menschen die Möglichkeit zu einem vollkommenen Leben verwehrt, stört und verhindert es die persönliche Entfaltung seiner Bürger_innen.

Wenn Kunst eine freie Darstellung der Menschen ist, kann sie auch eine sozialkritische Rolle spielen. Freie Kunst ist intrinsisch politisch relevant, auch wenn dies nicht immer beabsichtigt ist. Freiheit ist ein Wert, der sowohl in der Politik als auch in der Ästhetik eine bedeutende Rolle spielt. Die freie ästhetische Darstellung der Menschen kann einen performativen Effekt haben, sie kann eine politische Handlung sein. Wenn z.B. Künstler_innen von ihrer Meinungsfreiheit Gebrauch machen, obwohl diese nicht gesetzlich garantiert ist, so verteidigen sie die Freiheit allgemein: Sie verhalten sich, als ob sie diese Freiheit hätten. Dadurch eröffnen sie einen Raum inmitten von Repression (dieser Raum kann sehr vergänglich sein, da er schnell mittels Gewalt vernichtet werden kann). Hannah Arendt bezeichnet dieses riskante Verhalten als „authentisch“ politisch, obwohl sie zwischen dem Herstellen von Kunst und tatsächlichem politischen Handeln unterscheidet.⁶

⁶ Kunst ist für Arendt eine Art von Herstellen: „Das Herstellen produziert eine künstliche Welt von Dingen“ [H. Arendt: *Vita activa*, S. 16.], während das Handeln die wirkliche politische Tätigkeit ist. Arendt versteht das Handeln als eine spontane, freie Intervention des Menschen in der Welt der Menschen: „In diesem ursprünglichsten und allgemeinsten Sinne ist Handeln und etwas Neues Anfangen dasselbe; jede Aktion setzt vorerst etwas in Bewegung, sie agiert im Sinne des lateinischen

Beispiele für die direkt performative, soziale und politische Funktion von Kunst sind die Kunstwerke von Dilomprizulike, einem nigerianischen Künstler, der Kunst aus Abfall kreiert. Er hat ein Studio in Lagos, genannt „The Junkyard“ und leitet ein Kunstzentrum für junge Künstler_innen. Raimundo Martins beschreibt Dilomprizulikes Kunst folgendermaßen:

„It goes beyond conventional practices of representation and criticism searching for art as political agency [...] His work recovers a memory of the cities and the self-esteem of disowned people living in peripheral communities, helping them capture and recreate their meanings to understand collapses and transformations in these spaces. It is a synthesis of inter-relationships that are translated into art exhibitions at the same time that they spill onto social life searching for an awareness to reassign life to those living in the margins.“⁷

Kunstwerke und künstlerische Performances können politische Räume formen. Dilomprizulikes Skulpturen spielen eine politische Rolle: Der Abfall, aus dem sie bestehen, ist Ausschussware, die keine Funktion mehr hat, nicht mehr nützlich ist und keinen Wert mehr besitzt. Dilomprizulike stellt künstlerisch Menschen dar, welche die Gesellschaft wie Abfall behandelt. Dadurch wird das Rohmaterial, der Abfall, auch in Kunst verwandelt, d.h. gewissermaßen erhoben, da er nicht nur in etwas Nützliches, sondern auch in etwas Schönes und Bewundernswertes umgearbeitet wird. Diese Transformation des Abfalls

agere, und sie beginnt und führt etwas an im Sinne des griechischen *arjein*“ [ebd., S. 215.]. Im Gegensatz zu Arendt möchte ich argumentieren, dass Kunst dieselbe politische Relevanz wie „handeln und sprechen“ haben kann, weil ihre Konsequenzen und Charakteristika genau die gleichen sein können. Arendt betont die Materialität der Kunst, schreibt aber gleichzeitig dem politischen Handeln eine Art von Performativität und sogar Ästhetizismus zu. Allerdings fügt sich Kunst nicht unbedingt in Arendts Materialitätskonzept. Es gibt Kunstformen, die mit den gleichen Mitteln arbeiten, die Arendt der „immateriellen“ politischen Handlung zuschreibt (Worte, Schweigen, Gesten, Darstellung des eigenen Körpers etc.).

⁷ R. Martins: Dilomprizulike, Art as Political Agency, S. 123.

bildet eine Parallele zur Ermächtigung der Personen, die diese Skulpturen darstellen. In diesem Sinn ist seine Kunst politisch. (Abb 1 und 2)

In demokratischen Gesellschaften kann Kunst ihre Ressourcen (Technik, Talente, Kreativität) nutzen, um verborgene Ungerechtigkeiten zutage zu fördern, polemische oder tabuisierte Themen facettenreich zur Sprache zu bringen und den öffentlichen Diskurs zu stimulieren. Auch in dieser Hinsicht erfüllt Kunst politische Funktionen.

Allerdings ist Kunst nicht immer eine freie Darstellung oder ein sozialkritisches Medium. Einige Kunstwerke sind politisch neutral. Gleichzeitig gibt es Kunst, die freiheitswidrig ist, die implizit oder explizit totalitären oder repressiven Werten und Institutionen dient. Kunst kann Teil der legitimierenden Strategien eines repressiven politischen oder ökonomischen Systems sein, wie etwa der Propagandamaschinerie eines totalitären Regimes. In diesen Fällen dient die „offizielle Kunst“ ganz und gar einem institutionalisierten, politischen Programm. Ein Beispiel hierfür ist die „offizielle“ Francoistische Kunst, die während der spanischen Diktatur entstand, wie etwa die Büsten von Francisco Franco oder José Antonio Primo de Rivera. Rivera war ein faschistischer spanischer Politiker, der die Falange gründete, die Francoistische Partei. Ein typisches Motto dieser Büsten war „Caídos por Dios y por España“, das bedeutet, „gewidmet den für Gott und für Spanien Gefallenen“. Diese Büsten wurden auf öffentlichen Plätzen ausgestellt und dienten als Erinnerungen an die Francoistischen Gefallenen im Spanischen Bürgerkrieg, jedoch nicht an andere Opfer des Konflikts. Zu Diktaturzeiten war es den Künstler_innen nicht erlaubt, ihre eigenen ästhetischen Erfahrungen auszudrücken (wie z.B. die Erfahrungen der Besiegten).

Im Gegensatz dazu steht die gesellschaftskritische Kunst – ihre Funktion ist es, soziale Probleme darzustellen, zu kritisieren und gegen die Repression zu protestieren. Ein Beispiel ist das Volkslied *Coplas del Comandante Moreno*, welches in Nordspanien nach dem Spanischen Bürgerkrieg anonym komponiert wurde und durch die nachfolgenden Jahre der Diktatur hindurch und auch während der demokratischen Periode mündlich tradiert wurde. Ziel dieses Volkslieds war es, den Verrat und die Ermordung an einer Gruppe von republikanischen Soldaten in Galicia nach der Niederlage der republikanischen Armee in Asturias zu erzählen. In Zeiten der Diktatur (und auch in den darauffolgenden Jahrzehnten) war es verboten, öffentlich über diese Ereignisse zu sprechen; es gab keinen Prozess, um die Ermordungen zu erklären, und die Opfer erhielten keine würdevolle Bestattung. Dieses mündlich überlieferte Volkslied war die ästhetische Reaktion der Bevölkerung, ihre „poetische Gerechtigkeit“ und eine freie, wenn auch hochriskante Kritik an der Diktatur.⁸

Kurz gesagt erfüllt gesellschaftskritische Kunst die genau gegensätzliche Funktion von herrschaftslegitimierender Kunst. Diese kann auf jeden Fall politisch und gesellschaftlich sehr relevant sein, denn ästhetische Erfahrungen sind keineswegs unabhängig vom politischen und sozialen Leben der Menschen. Eine Quelle der Inspiration für künstlerische Gesellschaftskritik ist soziales Leiden. Darunter versteht man jenes Leiden, das durch soziale Probleme, Institutionen, Gesetze, soziale Gewalt, soziale Konflikte, Kriege oder soziale Systeme verursacht wird. Soziales Leiden entsteht z.B. durch **Ausschluss**, Arbeitslosigkeit, Armut, Vergewaltigung als Kriegswaffe, Zwangswanderung, Diskriminierung aufgrund von Geschlecht, ethnischer Herkunft, Religion etc. Alle diese Situationen können Kunstwerke inspirieren, die soziale Tendenzen

⁸ N. Bueno-Gómez: *Collective Memory*, S. 286–305.

kritisch beleuchten, ein akutes soziales Problem aufzeigen oder soziale und politische Bewegungen dazu antreiben, bestimmte Probleme zu lösen.

Leiden an sich (entweder sozial oder persönlich) besitzt keine Schönheit, keine ästhetische Dimension.⁹ Aber Leiden kann Kunstwerke hervorbringen – als Katharsis, als Sublimierung, als Ausdruck der eigenen Erfahrungen – die die Empathie von anderen stimulieren können, als Denunziation, als kritische Auseinandersetzung. Ein Beispiel dafür sind die Skulpturen von Bruno Catalano. Der Gesichtsausdruck seiner menschlichen Skulpturen und deren fehlende Körperteile stellen das Leiden dar, welches durch Zwangswanderungen verursacht wird. Die fehlenden Teile symbolisieren, was die Menschen zurücklassen **mussten**, als sie vertrieben oder umgesiedelt wurden: die verlorenen Teile ihrer Identität. Diese Skulpturen bringen die soziale Kritik des Künstlers auf bewegende und beeindruckende Weise zum Ausdruck. Sie erzählen die verborgene Geschichte der Zwangsmigrant_innen auf eine so physische Art und Weise, dass selbst Personen, die diese Erfahrung nicht teilen, Empathie empfinden und diese Probleme besser verstehen können.

Die künstlerische Gesellschaftskritik im Zeitalter des Internets

Das Internet erweitert unseren Lebensraum, die Grenzen unserer Welt, unsere Realitätserfahrung. Ich bin der Ansicht, dass das Internet die Demokratisierung der Kunst ermöglichen kann. Es macht Kunst erreichbar und ermöglicht neuen Künstler_innen, ihre Werke zu zeigen und weltweit Einfluss auszuüben.

Allerdings stellt sich folgende Frage: Banalisiert die vom Internet ermöglichte massive Reproduzierbarkeit die Kunst? Schließt die massive Reproduzierbarkeit der gesellschaftskritischen Kunst eine bessere Verbreitung ihrer Botschaft und

⁹ Über die ästhetische Darstellung des Schmerzes vgl. A. Meyer: Homo dolorosus

eine bessere soziale Resonanz ein? Oder banalisiert die massive Reproduzierbarkeit der gesellschaftskritischen Kunst deren Kritik? Anders gesagt, minimiert die Überfülle und die massive Reproduktion die Wirkung der Sozialkritik?

Die massive Reproduzierbarkeit der gesellschaftskritischen Kunst birgt das Risiko der Banalisierung, wie z.B. Susan Sontag anhand der Flut von Filmaufnahmen und Fotografien von Kriegen und sozialen Krisen (welche das Leiden der Beteiligten sehr explizit wiedergeben) aufzeigt.¹⁰ Die Normalisierung bringt eine Minimierung der gegebenen Wichtigkeit mit sich – wir gewöhnen uns an diese technischen Vervielfältigungen echten Leidens.

Eine Entwicklung im Zuge der massiven Verbreitung von Kunstwerken ist die skandalöse Kunst. Der Skandal begann mit der Kampfansage gegen die traditionellen Werte der Kunstwerke wie deren „Aura“ (Unerreichbarkeit) und gegen das Bild des Künstlers (Talent, Genie), wie etwa im Dadaismus. Heutzutage geht die skandalöse Dimension der Kunst darüber hinaus. Wir finden im Begriff der Kunst nicht nur das, was Kant außerhalb der Grenzen der Kunst situiert,¹¹ sondern auch die extreme Selbstdarstellung von Künstler_innen, die blutige und hyperrealistische Darstellung von Gewalt (wie z.B. in den Werken von Gottfried Helnwein),¹² sowie die reale Gewalt gegen sich selbst oder gegen andere (wie etwa die Fotografien von David Nebreda).

¹⁰ S. Sontag: *Regarding the Pain of Others*

¹¹ Für Kant ist die Schönheit ein Charakteristikum der Kunst. Er argumentiert, dass man zwar Kriege, Tod und Krankheit künstlerisch darstellen kann, es aber gewisse Objekte gibt, von denen keine künstlerische Darstellung möglich ist, nämlich ekelerregende Gegenstände. Diese Gegenstände, so Kant, können keineswegs das Lustgefühl, das intrinsisch zu jeder ästhetischen Erfahrung sein sollte, stimulieren. Beispielsweise rufen die Kunstwerke von David Nebreda, besonders das Werk *Cara cubierta de mierda*, Ekel hervor; Im §48 der Kritik der Urteilskraft schreibt Kant: „Nur eine Art Hässlichkeit kann nicht der Natur gemäß vorgestellt werden, ohne alles ästhetische Wohlgefallen, mithin die Kunstschönheit zugrunde zu richten: nämlich diejenige, welche Ekel erweckt.“ Vgl. dazu auch N. Bueno-Gómez: *Del concepto kantiano*, S. 5–12.

¹² Ein Beispiel ist seine Gemäldereihe *The Murmur of the Innocents* (2009).

Kann man die skandalöse Kunst als eine Reaktion gegen die Banalisierung der massiven Verbreitung von Kunst interpretieren? Braucht man den Skandal, um hervorstechen, wenn die reine künstlerische Sozialkritik so massiv verbreitet ist?

Die skandalöse Kunst bezeugt die Unabhängigkeit der Künstler_innen. In diesem Sinn stellt sie eine Forderung nach kreativer Freiheit dar, eine Auflehnung gegen Zensur oder ähnliche Interessen und verteidigt die Freiheit als politischen Wert. Jedoch muss man anmerken, dass es sich bei skandalöser Kunst auch um eine Suche nach Beachtung in einem Medium – dem Internet – handeln kann, welches täglich, stündlich, vielleicht sogar im **minutiös** nach etwas Neuem verlangt. Skandalöse Kunst kommt nicht unbedingt automatisch als Sozialkritik zum Einsatz. Die freie Kunst, auch die skandalöse Kunst, kann wichtige Diskussionen in Gang bringen, die entscheidend für die demokratische Gesundheit der Gesellschaft sind. Wie gesagt sind aber die Grenzen der skandalösen Kunst die Gewalt und die Ungerechtigkeit.

Steve Cutts' Animationskurzfilm zum Lied von Moby *You are Lost in a World like This* (2016)¹³

Anhand dieses Animationsfilms kann man die Auswirkungen der Reproduzierbarkeit beobachten, die durch das Internet gegeben ist. Steve Cutts hat ein Werk geschaffen, das sich besonders zur Reproduktion im und mittels des Internets eignet. Die ästhetische Erfahrung des Publikums schließt die Interaktion mit seinem Inhalt ein, was durch das Internet – insbesondere durch soziale Netzwerke – erleichtert wird. Der Animationsfilm von Steve Cutts wurde von anderen Benutzer_innen manipuliert, „remixed“ und verkürzt, mit anderer

¹³ Siehe <https://www.youtube.com/watch?v=VASywEuqFd8> vom 18.10.2016.

Musik unterlegt etc. In all diesen Varianten erreichte der Clip eine hohe Verbreitung im Internet (über soziale Netzwerke). Die Echtheit des Kunstwerks ist nicht wichtig, die resultierenden Werke haben verschiedene, teils unbekannte Autor_innen – allerdings bleibt die zentrale Botschaft auch in diesen Variationen im Umlauf.

Der Clip kritisiert die Einsamkeit der Individuen, welche in sozialen Netzen verkehren und die Wirklichkeit meistens durch diese Netze sehen, also gewissermaßen in ihnen wohnen. Er stellt die Veränderungen und Zustände in der neuen Massengesellschaft dar: Individuen ergreifen keine Initiative mehr, ihr Verhalten wird voraussagbar und homogen; die Medientechnologie entfernt sie voneinander und von der Wirklichkeit selbst. Sie leben in einer virtuellen Wirklichkeit ohne Moral und ohne Ästhetik. Wir sehen die Reaktion der Individuen auf Gewalt: Sie haben keine moralische Haltung gegen reale Gewalt, sondern finden sie im Gegenteil unterhaltsam.

Es gibt keine Kommunikation zwischen diesen Menschen. Paradoxerweise haben die Kommunikationsmittel ihren Zweck verloren und **die Individuen ihre Funktion** vergessen. Ein technisches Kommunikationsmittel beeinflusst die menschliche Kommunikation. Das Internet und vor allem die sozialen Netzwerke besitzen ein großes Potential, um die Menschen besser zu verbinden. Sie können uns allerdings auch beherrschen. Das Risiko ist, dass diese Medien, die theoretisch die Kommunikation ermöglichen, an die Stelle der Kommunikation treten – mit anderen Worten würde das heißen, dass sie mit Kommunikation gleichgesetzt werden, auch wenn diese gar nicht oder nur extrem verzerrt stattfindet. Diese Gesellschaft beschämt die wenigen Personen, die noch Erfahrungen außerhalb dieser Kommunikationsmedien machen, wie die Frau, die in dem Kurzfilm tanzt (Minute 2:05). Ihre Traurigkeit

und ihr Selbstmord haben keine moralische Wirkung auf die Anderen, die solche Situationen als „Show“ interpretieren (2:40).

Die letzten Sekunden besitzen die größte Ausdruckskraft. Wir sehen zuerst die Sonne und danach die Individuen, die alle in die gleiche Richtung gehen. Im Hintergrund sieht man den Sonnenuntergang (eine klassische Quelle der ästhetischen Erfahrung), während die reaktionsunfähigen Menschen mit ihren Handys in den Abgrund stürzen (2:57). Hier wird das Ende der Menschheit dargestellt – ihre Dekadenz, gefolgt von der Absenz von Ästhetik, Moral, dem Verschwinden von menschlichen Beziehungen und ihren positiven Aspekten wie Kooperation, Nähe, Solidarität und Empathie. Die Absenz dieser Aspekte bedeutet gewissermaßen den Anfang vom Ende.

Fazit

Ist die Kritik von Steve Cutts' Animationskurzfilm effektiv oder ist dieses Kunstwerk lediglich Teil des Status quo, den sie kritisiert (soll heißen, Teil der „internetisierten“ Massengesellschaft)? Diese Frage lässt sich nicht so leicht beantworten. Die Rezeptoren dieser gesellschaftlichen Kritik sind die Nutzer_innen der gleichen Kommunikationsmittel, die der Urheber des Clips für dessen Verbreitung verwendet. Einerseits ist die Nutzung des Internets als Verbreitungsmedium die beste Methode, um zu gewährleisten, dass diese Kritik ihre Zielgruppe erreicht. Andererseits besteht das Risiko, dass der Clip dadurch einfach dem Konsumtrieb der zeitgenössischen „internetisierten“ Massengesellschaft zum Opfer fällt, er also schnell und ohne Weiteres vergessen wird.

Eine völlig objektive Kritik **zu liefern ist schlicht nicht möglich**.¹⁴ Die kritischen Künstler_innen und die Objekte der Kritik haben normalerweise einen gemeinsamen Hintergrund. Ohne diesen gemeinsamen Hintergrund wäre Kritik **ausgeschlossen**, weil keine Dialogsituation zustande käme. Wenn keine Dialogsituation möglich ist, dann kann die Situation in Gewalt resultieren, und genau die gilt es, zu vermeiden. Kritik ist immer besser als Gewalt. Nur weil völlig objektive Kritik unmöglich ist, bedeutet das jedoch nicht, dass Kritik als solche unmöglich ist oder dass sie nicht real und **wirkmächtig** sein kann. Beispiele sind die Relevanz und die Auswirkungen von sozialen Bewegungen. Heutzutage wird es immer schwieriger, ausschließlich mit klassischen Mitteln Kritik zu üben und damit ein breites Publikum zu erreichen. Künstler_innen müssen und sollten nicht von den Möglichkeiten des Internets absehen. Ganz im Gegenteil können sie diese **Räume** nutzen, um mehr Kunstwerke zu kreieren und zu verbreiten, bzw. die Effektivität der Kunstwerke selbst zu steigern. Natürlich verändert die massive Reproduzierbarkeit die Kunstwerke und deren ästhetische Erfahrungen, aber dies ist eine unvermeidbare Konsequenz unserer Zeit. Kunstwerke sind im Grunde genommen Gegenstände, die konzipiert werden, um Bekanntheit zu erlangen. Das Internet erweitert diese kommunikative Dimension der Kunstwerke. Auch Kritik kann effektiver werden, wenn sie dieselben Medien zur Verbreitung nutzt, an denen sie geübt wird – selbst auf die Gefahr hin, Teil des Kritikobjekts zu werden. Wie kann Kunst diesem Problem entgegenwirken? Durch mehr Kunst, durch freie, ausdrucksstarke, bedeutsame, inspirierende und motivierende Kunst. Das Risiko, dass die Kritik Teil dessen wird, was sie kritisiert, besteht immer; allerdings ist es weitaus besser, dieses Risiko einzugehen und trotzdem Kritik zu

¹⁴ M. Walzer: The Company of Critics

üben als aus Sorge darüber, wie die Kritik möglicherweise „verarbeitet“ wird, in reinen Konformismus zu verfallen.

Literaturverzeichnis

Benjamin, Walter: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1996.

Boltanski, Luc/Chiapello, Ève: The New Spirit of Capitalism, London/New York: Verso, 2005.

Bueno-Gómez, Noelia: „Collective Memory and Poetic Justice in Galicia: A Study of the ‘Coplas del Comandante Moreno’“, in: Folklore 125 (3) 2004, S. 286–305.

Bueno-Gómez, Noelia: „Del concepto kantiano de juicio a la reflexión estética actual“, in: Círculo Hermenéutico (7) 2008, S. 5–12.

Fenner, Dagmar: Was kann und darf Kunst? Ein ethischer Grundriss, Frankfurt am Main: Campus Verlag, 2013.

Kant, Immanuel: Kritik der Urteilskraft, Hamburg: Felix Meiner Verlag 2006.

Martins, Raimundo: „Dilomprizulike, Art as Political Agency“, in: Therese Quinn/John Ploof/Lisa Hochtritt (Hg.), Art and social justice education: culture as commons, New York: Routledge 2012. S. x–y.

Meyer, Anne-Rose: Homo dolorosus. Körper – Schmerz – Ästhetik, Frankfurt am Main: Wilhelm Fink, 2011.

Ott, Clara: „Entsetzen über echten Missbrauch in Brandos ‚Butter-Szene’“, in: Die Welt vom 04.12.2016; <https://www.welt.de/kultur/article159954447/Entsetzen-ueber-echten-Missbrauch-in-Brandos-Butter-Szene.html>

Sontag, Susan: Regarding the Pain of Others, New York: Picador 2003.

Walzer, Michael: The Company of Critics: Social Criticism and Political Commitment in the Twentieth Century, New York: Basic Books 1998.

Wilde, Oscar: The Picture of Dorian Gray, Oxford: Oxford World's Classics 2006.