

Involvierte Autonomie: Künstlerische Praxis zwischen Engagement und Eigenlogik

Eusterschulte, Birgit (Ed.); Krüger, Christian (Ed.)

Veröffentlichungsversion / Published Version
Sammelwerk / collection

Zur Verfügung gestellt in Kooperation mit / provided in cooperation with:
transcript Verlag

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Eusterschulte, B., & Krüger, C. (Hrsg.). (2022). *Involvierte Autonomie: Künstlerische Praxis zwischen Engagement und Eigenlogik* (Image, 176). Bielefeld: transcript Verlag. <https://doi.org/10.14361/9783839452233>

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer CC BY-NC-ND Lizenz (Namensnennung-Nicht-kommerziell-Keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu den CC-Lizenzen finden Sie hier:
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.de>

Terms of use:

This document is made available under a CC BY-NC-ND Licence (Attribution-Non Commercial-NoDerivatives). For more information see:
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0>

An aerial photograph of a sandy beach. Several people are sunbathing on towels and mats. A woman in a blue bikini lies on a light blue towel. A man in a yellow shirt and green shorts lies on a colorful patterned towel. A woman in a yellow and black patterned top and black shorts lies on a white towel, with a man in a white cap and grey shorts lying next to her. A woman in a white top and patterned shorts lies on a white towel. A woman in a yellow top and shorts lies on a striped towel. Various beach items like bags, hats, and shoes are scattered around. The text is overlaid on the image.

Birgit Eusterschulte,
Christian Krüger (Hg.)

INVOLVIERTE AUTONOMIE

Künstlerische Praxis
zwischen Engagement
und Eigenlogik

Birgit Eusterschulte, Christian Krüger (Hg.)
Involvierte Autonomie

Birgit Eusterschulte (Dr. phil.) ist Kunsthistorikerin und wissenschaftliche Mitarbeiterin am Kunsthistorischen Institut der Freien Universität Berlin. Ihre Forschungsschwerpunkte sind u.a. künstlerische Historisierungen in der Gegenwartskunst, Materialität und Konzeptkunst sowie Theorie und Praxis des Ausstellens.

Christian Krüger (Dr. phil.) lebt und arbeitet als Philosoph und Drehbuchautor in Berlin. Er ist Mitglied im DFG-Netzwerk »Kulturen ästhetischen Widerstands«. Seine Forschungsschwerpunkte sind Philosophie der Kunst, Medien- und Technikphilosophie, Anthropologie sowie Philosophie der Sprache und der symbolischen Medien.

Birgit Eusterschulte, Christian Krüger (Hg.)

Involvierte Autonomie

Künstlerische Praxis zwischen Engagement und Eigenlogik

[transcript]

Wir danken der Universitätsbibliothek der Freien Universität Berlin und der Ernst-Reuter-Gesellschaft der Freien Universität Berlin e.V. für die großzügige Unterstützung dieser Publikation.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.



Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivs 4.0 Lizenz (BY-NC-ND). Diese Lizenz erlaubt die private Nutzung, gestattet aber keine Bearbeitung und keine kommerzielle Nutzung. Weitere Informationen finden Sie unter

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.de>

Um Genehmigungen für Adaptionen, Übersetzungen, Derivate oder Wiederverwendung zu kommerziellen Zwecken einzuholen, wenden Sie sich bitte an rights@transcript-publishing.com

Die Bedingungen der Creative-Commons-Lizenz gelten nur für Originalmaterial. Die Wiederverwendung von Material aus anderen Quellen (gekennzeichnet mit Quellenangabe) wie z.B. Schaubilder, Abbildungen, Fotos und Textauszüge erfordert ggf. weitere Nutzungsgenehmigungen durch den jeweiligen Rechteinhaber.

Erschienen 2022 im transcript Verlag, Bielefeld

© **Birgit Eusterschulte, Christian Krüger (Hg.)**

Umschlaggestaltung: Maria Arndt, Bielefeld

Umschlagabbildung: Rugilė Barzdžiukaitė, Vaiva Grainytė and Lina Lapelytė, *Sun & Sea (Marina)*, Opern-Performance, Litauischer Pavillon, Venedig-Biennale 2019, Venedig. Foto: Andrej Vasilenko. © Courtesy die Künstlerinnen

Korrektorat der englischsprachigen Texte: Graeme Currie

Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar

Print-ISBN 978-3-8376-5223-9

PDF-ISBN 978-3-8394-5223-3

<https://doi.org/10.14361/9783839452233>

Buchreihen-ISSN: 2365-1806

Buchreihen-eISSN: 2702-9557

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff.

Besuchen Sie uns im Internet: <https://www.transcript-verlag.de>

Unsere aktuelle Vorschau finden Sie unter www.transcript-verlag.de/vorschau-download

Inhalt

Einleitung

Birgit Eusterschulte, Christian Krüger 7

Autonomy as *Lebensform* or, the Situational Comedy of Art

Eric C. H. de Bruyn 23

Adornos *Ästhetische Theorie* und die Frage der gesellschaftlichen Wirksamkeit von Kunst

Georg W. Bertram 45

Relative Autonomie

Zur sozialen Funktion ästhetischer Formen

Sophia Prinz 61

Relative Autonomy in the Age of Climate Politics

Shannon Jackson 83

Teilhabende Kritik – als transformierendes und transversales *Mit*

Begriffliche Annäherungen durch Lektüren
kritischer Praktiken des Denkens

Elke Bippus 101

Mach mal: Oder Produktion ist anderswo

Hans-Jürgen Hafner, Thorsten Schneider 127

Die Politiken der künstlerischen Selbstorganisation

Rachel Mader 151

So subversiv wie eine Tüte Chips?

Versuch einer Neuperspektivierung des ›Artist as Curator‹

Fiona McGovern 167

Aporien des Artivismus

Christian Krüger 189

Transfiguration of a Discipline

What is the Point of Interdisciplinarity in Contemporary Art?

Vid Simoniti 205

Autor*innen 225

Einleitung

Birgit Eusterschulte, Christian Krüger

Mit der Frage, ob »moderne Kunst irgendwelche sichtbaren gesellschaftlichen Folgen« haben könne und ob »die Effekte künstlerischen Wirkens« verifizierbar oder sichtbar seien, leitet der Künstler Artur Żmijewski 2007 sein Manifest *Angewandte Gesellschaftskunst*¹ ein, das wenige Jahre später auch wegweisend für die von ihm kuratierte 7. Berlin Biennale *Forget Fear* wird. Diese steht 2012 unter der Prämisse wirksamen Handelns und ruft zu einer künstlerischen Praxis auf, die »zu greifbaren Ergebnissen«² führen soll: »Wir stellen Kunst vor, die tatsächlich *wirksam* ist, Realität beeinflusst und einen Raum öffnet, in dem Politik stattfinden kann.«³ Der Anspruch einer direkten gesellschaftlichen Wirksamkeit und die Forderung nach konkretem politischem Handeln – Żmijewski spricht von »künstlerischem Pragmatismus« – schlägt sich in einer Ausstellung nieder, die neben politisch arbeitenden Künstler*innen auch politische Gruppierungen und Aktivist*innen einlädt und in deren Programm Veranstaltungen an der Schnittstelle von Kunst, Politik und Aktivismus gegenüber der Präsentation von künstlerischen Artefakten in den Vordergrund treten.⁴ Mediale Aufmerksamkeit und kritische Diskussionen beziehen sich vor allem auf die an die aktivistische Gruppierung *Indignados/Occupy Biennale* ergehende Einladung, die zentrale Ausstellungshalle im Erdgeschoss der Kunstwerke

-
- 1 Sandra Frimmel, Fabienne Liptay, Dorota Sajewska, Sylvia Sasse (Hg.), *Artur Żmijewski. Kunst als Alibi*, Zürich/Berlin 2017, S. 47-69, hier S. 47.
 - 2 Artur Żmijewski: »Vorwort«, in: ders./Joanna Warsza (Hg.), *Forget Fear*, Ausst.-Kat., 7. Berlin Biennale für zeitgenössische Kunst, Berlin/Köln 2012, S. 10-19, hier S. 10. Die Biennale konzipierte Żmijewski zusammen mit der Kuratorin Joanna Warsza und dem russischen Kollektiv Voina.
 - 3 Artur Żmijewski: »7. Berlin Biennale für zeitgenössische Politik. 7th Berlin Biennale for Contemporary Politics«, in: ders./Voina/Joanna Warsza (Hg.), *Act For Art. Forget Fear*, Zeitung zur 7. Berlin Biennale, Berlin [15. April] 2012, S. 5-7, S. 6 [Hervorh. im Original].
 - 4 Zu denken ist hier etwa an das Projekt *New World Summit* von Jonas Staal, das »eine demokratische Ergänzung der bestehenden politischen Ordnung« bilden und »die auf Ausschluss beruhenden Politiken« hinterfragen soll, oder die Bürgerinitiative für das Denkmal für die im Nationalsozialismus ermordeten Sinti und Roma, dessen Bau in Berlin zu diesem Zeitpunkt unterbrochen war. Vgl. die Programmübersicht in: Żmijewski/Voina/Warsza (Hg.), *Act For Art. Forget Fear*, Zeitung zur 7. Berlin Biennale, Berlin [15. April] 2012, S. 28-29.

für ihre politische Arbeit zu verwenden, mit der die Unterscheidung künstlerischer und politischer Praxis zur Disposition zu stehen scheint.

Weniger agitatorisch in der Rhetorik, aber mit einer gleichermaßen starken Forderung, künstlerische und kuratorische Praxis an gesellschaftlichen Aufgaben auszurichten, spricht die kubanische Künstlerin Tania Bruguera von der gesellschaftlichen Nützlichkeit der Künste. Unter dem Begriff *Arte Util* stellt sie einen geradezu präskriptiv zu verstehenden Katalog von acht Kriterien für nützliche Kunst auf. Um den Begriff nützlicher Kunst zu erfüllen, soll ein Projekt etwa neue Gebrauchsformen für Kunst in der Gesellschaft vorschlagen, auf aktuelle Dringlichkeiten antworten, ein praktisches oder nutzbringendes Resultat für die *Nutzer*innen* (»users«) erbringen und Ästhetik als einen Transformationsprozess wiederbeleben – eine Praxis, die sich nicht unmittelbar als nützlich erweist, scheint somit ausgeschlossen.⁵ *Arte Util* fungiert dabei zugleich als ein Zusammenschluss von Künstler*innen und Institutionen, die sich diesem Katalog von Kriterien verpflichtet fühlen.

Zu diesen zählt etwa *The Silent University*, ein vom Künstler Ahmet Ögüt initiiertes Projekt, das als eine solidarische Bildungseinrichtung für Geflüchtete konzipiert ist und als eine Plattform für den Wissensaustausch jenseits rechtlicher, bürokratischer und sprachlicher Beschränkungen funktioniert.⁶ Seit der Gründung 2012 in London wurde *The Silent University* in Kooperation mit (Kunst)Institutionen u. a. in Stockholm, London und Amman realisiert und wird im Herbst 2022 zur 17. Istanbul Biennale einen weiteren Ableger ausbilden. Unter dem Titel »Towards a Transversal Pedagogy« formuliert auch dieses Projekt auf seiner Website einen Katalog von Forderungen und Prinzipien, die zunächst die eigenen Ansprüche dieser Initiative benennen – unter anderem transversal, solidarisch und dekolonial zu agieren –, sich aber grundsätzlich an das gesellschaftliche und politische Verständnis von Bildung und deren Zugänglichkeit richten.⁷

Die programmatischen Rhetoriken von Źmijewski, Bruguera und Ögüt zeichnen hier zwar in besonders expliziten Ausformulierungen, aber der Sache nach exemplarisch ein künstlerisches Selbstverständnis nach, das über reflexiv-kritische Ansätze hinausgehen möchte und die eigene Praxis als unmittelbaren Eingriff in gesellschaftliche und politische Verhältnisse versteht. Der Anspruch auf gesellschaftliche Wirksamkeit oder politisch-aktivistische Intervention, wie er in

5 Vgl. Website *Arte Util*: <https://www.arte-util.org/>; siehe zur ausführlichen Kritik von Formen von Nützlichkeit ausgehend von Bruguera's *Arte Util* Larne Abse Gogarty, »Usefulness« in *Contemporary Art and Politics*, in: *Third Text*, 31/1 (2017), S. 117-132; grundsätzlich stellt sich die Frage, wie eine nützliche Kunst einer neoliberalen Politik und dem Abbau des Sozialstaats in die Hände spielt.

6 Vgl. <http://thesilentuniversity.org>

7 Ebd.

den zitierten Aussagen zum Ausdruck kommt, kann dabei nicht mit der künstlerischen Praxis in eins gesetzt werden, ohne die Eigenlogiken der Werke genauer zu betrachten, wie sie sich vor allem in Rezeptionspraktiken mit ihren wiederum je eigensinnigen Einsätzen entfalten. Doch er ist symptomatisch für einen Paradigmenwechsel zeitgenössischer Kunstproduktion, der sich auch in der Kunstkritik und in der Ästhetik sichtbar niederschlägt.⁸ Aktivistische und politische Kunst, sozialengagierte, partizipative und intervenierende Praktiken, Social Arts und Community Arts, künstlerische Forschung und Bildungsarbeit sind nur einige Namen für jene Praktiken, mit denen Künstlerinnen und Künstler jenseits der vermeintlichen Grenzen der Künste in gesellschaftliche Arbeitsfelder vordringen und in diese produktiv, verändernd oder – um mit Žmijewski zu sprechen – pragmatisch eingreifen.

Die unbedingte Forderung nach Nützlichkeit und Anwendbarkeit des Künstlerischen wirft dabei weitreichende Fragen auf, die den Status künstlerischer Praxis selbst betreffen, deren kritische Rezeption und Beurteilung in der Orientierung auf das Gemeinwesen, aber auch in der Inanspruchnahme engagierter Projekte durch Politik und Gesellschaft, die zuweilen gegen deren eigene kritische, emanzipative oder sonstige Intentionen laufen. So lässt sich etwa grundsätzlich fragen, ob im Zuge funktional(istisch)er Kunstverständnisse, die gegenüber der autonomieästhetischen Tradition zu Recht betonte Einbettung in und die Verantwortung der Kunst gegenüber nichtkünstlerische(n) Zusammenhänge(n) nicht auch zu »gut« gelingen kann. Während autonomieästhetische Ansätze, so eine häufig formulierte Kritik, das Andere der Kunst oder das Ästhetische als Eigengesetzliches überbetonen, droht mancher Funktionsästhetik das gegenteilige Problem: Kunst und Nicht-Kunst werden einander so weit angenähert, dass sowohl ein der Kunst zugeschriebenes Potential als auch ihre distinkte Praxis verunklärt werden. Der Preis des sozialen Engagements der Kunst ist dann, wie man noch einmal zugespitzt formulieren könnte, eine Entkunstung der Kunst. Dass sich die Situation einigen bereits so darstellt, zeigt sich auch daran, dass in jüngerer Zeit verschiedentlich dafür plädiert wurde, das Gelingen sozial engagierter Kunst allein an der Einlösung ihres sozialtransformativen Anspruchs zu messen. Das Feld, in dem sozialengagierte Kunst sich verortet, ist so nicht mehr die Kunst im angestammten Sinne und den Bewertungsrahmen spannen nicht mehr andere Kunstwerke, künstlerische Traditionen oder kunstkritische Diskurse auf. Eine als gelungen wahrgenom-

8 Vgl. z.B. Nick Aikens, Thomas Lange, Jorinde Seijdel, Steven ten Thije (Hg.): *What's the Use? Constellations of Art, History, and Knowledge. A Critical Reader*, Amsterdam 2016. Eine kritische Auseinandersetzung mit der Intentionalität politisch orientierter Kunstpraxis und der Möglichkeit seitens der Künstler*innen, diese zu kontrollieren, findet sich bei Helmut Draxler, »Was will politische Kunst?«, in: ders., Tanja Widmann (Hg.), *Ein kritischer Modus? Die Form der Theorie und der Inhalt der Kunst*, Wien 2013, S. 19–84.

mene künstlerische Praxis konkurriert dann weniger mit anderen Werken darum, in besonderer Weise künstlerisch zu überzeugen, sondern mit anderen auf das Soziale und Gesellschaftliche gerichteten Praktiken (Stadtteilarbeit, Integrationskursen etc.) darum, in besonderer Weise wünschenswerte gesellschaftliche Entwicklungen zu initiieren und zu bewirken.⁹

Die Involviertheit der Künste in gesellschaftliche Prozesse und das Soziale als Bezugspunkt künstlerischer Produktion ist nun beileibe nichts Neues. Sie findet sich in den künstlerischen Bewegungen des 20. Jahrhunderts in so unterschiedlichen Ausformungen wie dem Bauhaus mit der Idee einer gesellschaftserneuernden Gestaltung oder der britischen Artist Placement Group, die seit Mitte der 1960er Jahre das Vorhaben verfolgte, Kunst in einem breiteren gesellschaftlichen Kontext zu positionieren, und Künstler*innen in öffentlichen Institutionen und Industriebetrieben ›platzierte‹. Allerdings ist mit Blick auf künstlerische ›Projekte‹ der Gegenwart eine besondere Dringlichkeit zu bemerken, gesellschaftliche Zusammenhänge nicht nur zu reflektieren und zu kritisieren, sondern unmittelbar in öffentliche Belange einzugreifen oder selbst Formen des Sozialen hervorzubringen. Der Ausgangspunkt von künstlerischen Produktionsformen, die den Dimensionen des Sozialen und dem Horizont des Politischen eine in diesem Sinne herausragende, zentrale Geltung geben und die sich methodisch und konzeptuell auf das Anliegen einer gesellschaftlichen Wirksamkeit ausrichten, wird zumeist in den späteren 1980er und frühen 1990er Jahre verortet.¹⁰ Auf der Ebene von Ausstellungen gewinnt eine starke gesellschaftliche Orientierung in zwei bis heute ikonischen Projekten in New York bereits in den Jahren 1988/89 an Sichtbarkeit, die, so die Künstlerin Yvonne Rainer, »pushed the debates around art and politics into a new dimension«.¹¹ Die Rede ist von Martha Roslers Ausstellung *If You Lived Here...* und dem von der Künstler*innengruppe Group Material initiierten Projekt *Democracy*

9 Vgl. dazu u.a. Vid Simoniti: »Assessing Socially Engaged Art«, in: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 76/1 (2018), S. 71-82 und Nicholas Woltersdorff: *Art Rethought. The Social Practices of Art*, Oxford 2015.

10 Einen Überblick zu Kunstpraktiken seit 1990 gibt Nato Thompson (Hg.): *Living as Form. Socially Engaged Art from 1991-2011*, New York/Cambridge, Mass./London 2012. Stellvertretend für die unterschiedlichen Aspekte der Entwicklung sozial oder politisch orientierter Kunstpraxis, die kaum linear dargestellt werden kann, seien hier für eine Entwicklung aus dem politischen Aktivismus seit den 1970er Jahren Nina Felshin (Hg.): *But is it Art? The Spirit of Art as Activism*, Seattle 1995, genannt sowie die stärker an Fragen des Raums, der Öffentlichkeit und der Institutionskritik orientierte Studie von Miwon Kwon, *One Place After Another. Site-Specific Art and Locational Identity*, Cambridge, Mass./London 2002.

11 Yvonne Rainer, »Preface: The Work of Art in the (Imagined) Age of Unalienated Exhibition«, in: *Democracy. A Project by Group Material. Discussions in Contemporary Culture*, 5, hg. v. Brian Wallis, Dia Art Foundation, New York, Seattle/Washington 1990, S. xvii.

in der DIA Art Foundation. Beide Projekte konzipieren dabei den institutionellen Raum als einen sozialen und gemeinschaftlichen, in dem unterschiedlichste Beteiligte und Gruppierungen in Diskussionen und Workshop-Formaten an gesellschaftspolitischen Themen arbeiten und den institutionellen Rahmen als Plattform für die Umsetzung ihrer Anliegen nutzen. Während in Roslers Ausstellungsprojekt die New Yorker Sozial- und Wohnungspolitik im Fokus steht und auch die Involviertheit der Kunst und ihrer Institutionen in Gentrifizierungs- und Wertschöpfungsprozesse thematisch gemacht wird, arbeitet *Democracy* in einer Reihe von partizipativen Formaten mit lokalem Bezug an der Wiederbelebung demokratischer Strukturen, die nach Jahren konservativer Politik als defizitär wahrgenommen werden.¹² Für den deutschsprachigen Raum ist als ein Beispiel des direkten Eingreifens in den sozialen Raum die österreichische Gruppe Wochenklausur zu nennen, die auf Einladung von Kunstinstitutionen mit sehr konkreten Vorschlägen auf lokale, virulente soziale Problemlagen reagiert. In von der Künstlergruppe als ›soziale Interventionen‹ bezeichneten Arbeitsformaten orientieren diese sich an praktischer Problemlösung und werden entsprechend eingesetzt, etwa wenn, wie in der ersten sozialen Intervention der Gruppe 1993 in Wien, die medizinische Versorgung von Obdachlosen sichergestellt wird oder wie jüngst 2021 auf Einladung des Kulturamtes der Stadt Traiskirchen »ein Netzwerk renommierter Persönlichkeiten mit Fluchterfahrung« zur Selbstvertretung von Geflüchteten etabliert wird.¹³ Mit einer derart konkreten Hinwendung zu gesellschaftlichem und politischem Engagement verschiebt sich der Zusammenhang von Kunst und anderen gesellschaftlichen Feldern deutlich. Es artikuliert sich ein Kunstverständnis, das sich von autonomistisch oder autonomieästhetisch verstandenen Ansätzen deutlich abgrenzen möchte und ästhetischen Kriterien in der Produktion und der Rezeption anscheinend kaum noch Bedeutung zugesteht.

Genau in dieser Aufwertung sozialer gegenüber ästhetischen Kriterien und einer damit einhergehenden Auflösung der Differenz von künstlerischer und nicht-künstlerischer Praxis liegt zugleich der entscheidende Punkt einer Kritik, die sich unter dem Stichwort des *Social Turn* zunächst auf die Bewertungsmaßstäbe partizipativer Kunst richtete. Maßgeblich angestoßen wurde diese in Folge kontrovers geführte Debatte von der Kunsthistorikerin Claire Bishop, die in der Zeitschrift *October* 2004 und zwei Jahre später im *Artforum* der Kunstkritik insofern eine *soziale*

12 Zu beiden Ausstellungsprojekten sind ausführliche Reader erschienen: *If You Lived Here... The City in Art, Theory, and Social Activism*, Discussions in Contemporary Culture, 6, hg. v. Brian Wallis, Dia Art Foundation New York, Seattle/Washington 1991; zu *Democracy* siehe Anm. 11 sowie den Beitrag von Elke Bippus in diesem Band.

13 Vgl. die Projektbeschreibungen auf der Website der Künstler*innengruppe: <https://wochenklausur.at/projwahl.php?lang=de>

Wende attestierte, als diese das Kriterium der sozialen Relevanz zum entscheidenden Maßstab der Beurteilung künstlerischer Praxis mache.¹⁴ Ihre Kritik richtete sich dabei nicht gegen eine dem Gemeinschaftlichen zugewandte Kunstpraxis als solche, wie sie etwa von Nicolas Bourriaud in *Relational Aesthetics*¹⁵ beschrieben wird, sondern gegen einen Automatismus, der im oben genannten Sinne politische, ethische und moralische Urteile an die Stelle von ästhetischen Urteilen treten lässt und eine Kritik dieser Praktiken nicht mehr bezogen auf den Status der Kunst vornimmt.¹⁶ Entgegen dieser Tendenz sind für Bishop solche Praktiken erfolgreich, die einen »contradictory pull between autonomy and social intervention« adressieren und diesen Widerspruch »both in the structure of the work and in the conditions of its reception« reflektieren.¹⁷ Soziale Relevanz als Kriterium solle nicht gegen eine ästhetische Qualität ausgespielt werden, vielmehr fordert sie, »to think the aesthetic and the social/political together, rather than subsuming both within the ethical«.¹⁸ Damit ist aus unserer Sicht eine treffende Kritik formuliert. Zugleich aber bleibt es eine noch zu lösende Aufgabe, genauer zu bestimmen, wie das Zusammenspiel zwischen ästhetischen/autonomen Momenten von Kunst und ihren sozialtransformativen Ansprüchen aussehen und auf den Begriff gebracht werden kann – jedenfalls dann, wenn einen der Befund eines vermeintlich unlösbaren Widerspruchs in der Kunst, den es Bishop zufolge immer wieder hervorzutreiben gilt, nicht zufriedenstellt.

In gewisser Weise erneuert Bishop mit ihrer Kritik den Ruf nach einer begrifflichen (und kunstpraktischen) Vermittlung von autonomen und heteronomen Momenten von Kunst, einen Ruf, dem auch dieser Band im weitesten Sinne folgt. Diese neuerliche Vermittlung wird vor dem Hintergrund eines dezidiert funktionalistischen oder heteronomieästhetischen Zeitgeistes in der kunstphilosophischen und kunsttheoretischen Debatte eingeklagt und richtet sich somit nicht, wie vormals, gegen eine diametral entgegengesetzte autonomistische Schlagseite in der Kunst. War nämlich die Kunstautonomie ausgehend von den Kunstphilosophien des deutschen Idealismus und vermittelt über die Poetiken und Ästhetiken der Weimarer Klassik und der Romantik lange Zeit ein, wenn nicht das bestimmende

14 Claire Bishop, »Antagonism and Relational Aesthetics«, in: *October*, 110 (Herbst 2004), S. 51-79; dies., »The Social Turn. Collaboration and its Discontent«, in: *Artforum*, 44 (2006), S. 178-183.

15 Nicolas Bourriaud, *Relational Aesthetics*, Dijon 2002 [1998]; vgl. auch Grant Kester, *Conversation Pieces. Community and Communication in Modern Art*, Berkeley/Los Angeles/London 2004.

16 Siehe zur Kritik einer Verantwortungsästhetik auch Tom Holert, »Für eine meta-ethische Wende. Anmerkungen zur neueren Verantwortungsästhetik«, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 4 (2018), S. 538-554.

17 Siehe Bishop, »The Social Turn. Collaboration and its Discontents«, in: *Artforum*, 44 (Februar 2006), S. 183 [Hervorh. im Original].

18 Ebd., S. 179 [Hervorh. im Original].

Thema des (vorwiegend kontinentalen) Kunstdiskurses,¹⁹ mehrten sich mit dem Aufkommen realistischer Programme in Literatur und bildender Kunst und dann fulminant mit den Avantgarden bald autonomiekritische Stimmen. Diese akzentuierten Motive im Nachdenken über und im Praktizieren von Kunst, die zwar ihren Vorgängern keineswegs unbekannt waren, dort aber nicht gleichermaßen den Ton angaben: etwa den Umstand, dass Kunst ihr Material, sei es in thematischer oder formaler Hinsicht, maßgeblich außerhalb der Kunst und des künstlerischen Feldes im engeren Sinne findet und eben keiner rein internen Entwicklung ihrer Sujets und Stile verdankt, oder dass Kunstautonomie gerade falsch verstanden wäre, würde man diese als Entbindung von der Pflicht verstehen, sich gesellschaftlicher Belange anzunehmen. Es sind diese Debatten, die der heutigen sozial engagierten Kunst mit den Weg geebnet haben. Dabei scheinen die späten Erben dieser Debatte aber nun zuweilen ins gegenteilige Extrem zu kippen und entsprechend wieder autonomieästhetisch inspirierte Kritiken auf sich zu ziehen.

Dabei lohnt es sich, daran zu erinnern, dass das verschiedentliche Einklagen heteronomer Momente der Kunst einst der Relevanz der Frage nach ihrer Autonomie keinen Abbruch tat, vielmehr die Frage nach der Bedeutung der Eigenlogik der Kunst aktualisierte und auf ein neues Niveau hob. Die elaborierten Versuche einer »reflektierten Durchbrechung der Kunstautonomie«²⁰ aber, wie sie etwa von Lukács oder Adorno unternommen wurden, und die darauf zielten, ein »verkürzte[s] Verständnis dieser Autonomie«²¹ zu korrigieren, um eine um sich selbst kreisende Kunst und Kunsttheorie wieder in einen beiderseitig fruchtbringenden Kontakt mit der gesellschaftlichen Gegenwart zu bringen, scheinen mittlerweile an Strahlkraft und Verbindlichkeit eingebüßt zu haben. Nicht, dass es ebensolche Versuche und Weiterentwicklungen der autonomieästhetischen Theoriebestände nicht mehr gäbe.²² Doch der Kunstdiskurs in seiner Breite ordnet sich nicht mehr quasi naturwüchsig um diese Versuche herum an oder folgt den von dieser Tradition

19 Das (wieder-)erstarkende Interesse an der Debatte zur Kunstautonomie in der eher analytisch orientierten anglo-amerikanischen Kunstphilosophie dokumentiert der Band Owen Hulatt (Hg.): *Aesthetic and Artistic Autonomy*, London 2013.

20 Peter Bürger: *Zur Kritik der idealistischen Ästhetiken*, Frankfurt a.M. 1983, S. 56.

21 Daniel M. Feige: *Die Funktionalität der Kunst? Für einen revidierten Begriff künstlerischer Autonomie*, in: Birgit Eusterschulte et al. (Hg.): *Funktionen der Künste. Transformatorische Potentiale künstlerischer Praktiken*, Stuttgart 2021, S. 33.

22 Vgl. u.a. Juliane Rebentisch: *Theorien der Gegenwartskunst zur Einführung*, Hamburg 2013; Georg W. Bertram: *Kunst als menschliche Praxis. Eine Ästhetik*, Berlin 2014, und, wenn auch ohne engeren Bezug zu der genannten Debatte, aber hinsichtlich der dort verhandelten systematischen Kernfragen instruktiv, Alva Noë: *Strange Tools. Art and Human Nature*, New York 2016. Eine kritische Aktualisierung des Autonomie-Begriffs aus der Perspektive einer engagierten künstlerischen und kuratorischen Praxis findet sich in dem von Sven Lütticken und Jorinde Seijdel herausgegebenen Themenheft *Autonomy* (= Open, 23 [2012]), das aus einem von Teilnehmer*innen des Autonomy Projects (<https://theautonomyproject.org>) und dem Van Abbe-

ausgehenden Fluchtlinien. Die legitimen und in der Sache fraglos bereichernden Absatzbewegungen von den ererbten Diskursen und die damit verbundenen Neuperspektivierungen von Kunst und Neugewichtungen spezifischer ihrer Aspekte haben gleichwohl nicht selten den Nachteil, in dem Maße, wie sie meinen, sich nicht mehr um die »alten« Diskurse kümmern zu müssen, hinter den erreichten Stand der Debatte zu Fragen der Kunstautonomie zurückzufallen.

Und so kommt es, dass die von Rancière als nicht stillstellbar bestimmte »Pendelbewegung«²³ der Kunst zwischen Autonomie und Heteronomie schon seit Längerem auf einer Seite, nicht endgültig zum Stehen, aber doch vorläufig zur Ruhe gekommen ist, nämlich jener der Heteronomie. Es sind eher undialektische Kontroversen über den individuellen und gesellschaftlichen Nutzen von Kunst, die heute weithin die Debatte prägen. So lassen etwa die mit ihren Publikationen breitenwirksamen Alain de Botton und John Armstrong beinahe handstreichartig Fragen der Kunstautonomie als Fetisch eines elitistischen Kunstbetriebs, der produktive Begegnungen mit Kunst verhindert, hinter sich. Stattdessen empfehlen sie einem breiten Publikum Kunst »als therapeutisches Medium, das dem Betrachter lenkend, mahnend und tröstend beistehen und ihn dazu befähigen kann, das Beste aus sich zu machen.«²⁴ Mit ähnlichen Bedenken gegenüber dem sogenannten Kunstbetrieb (oft durch eine soziologisierende und innerhalb dieser von einer von Bourdieu geprägten Perspektive auf Kunst inspiriert) spricht sich auch Oliver Marchart offen gegen die Idee einer Vermittlung von Autonomie und Heteronomie aus und plädiert für eine eben gerade nicht mehr »notwendig über Autonomie zu vermittelnde«²⁵ Heteronomieästhetik. Doch längst ist der von diesen Autoren kritisierte Kunstbetrieb im Verbund mit Kulturpolitik und akademischer Forschung selbst zu weiten Teilen in heteronomieästhetischen Fahrwassern unterwegs, wenn dort beispielsweise das epistemologische Potential künstlerischer Forschung sowie die gesellschaftliche Wirkmächtigkeit von sozial engagierter und politisch aktivistischer Kunst ausgelotet wird.

Vor diesem Hintergrund scheint es uns ratsam und lohnend, die Frage, wie eine solche Vermittlung gelingen kann, weiterhin zu stellen und zu bearbeiten. Die

museum Eindhoven veranstalteten Symposion hervorgegangen ist: <https://onlineopen.org/autonomy>

23 Jacques Rancière: *Die ästhetische Revolution und ihre Folgen. Erzählungen von Autonomie und Heteronomie*, in: Ilka Brombach et al. (Hg.): »Ästhetisierung«. *Der Streit um das Ästhetische in Politik, Religion und Erkenntnis*, Zürich 2002, S. 23-40, hier S. 40.

24 Alain de Botton, John Armstrong: *Wie Kunst ihr Leben verändern kann*, Berlin 2017 [zuerst: *Art as Therapy*, London 2016], S. 5.

25 Oliver Marchart: »Von der Heteronomie zur Autonomie und zurück. Das künstlerische Kreativsubjekt und die Politik«, in: Beatrice von Bismarck et al. (Hg.): *Beyond Education. Kunst, Ausbildung, Arbeit und Ökonomie*, Frankfurt a.M. 2005, S. 165-174, hier S. 168; vgl. auch ders.: *Conflictual Aesthetics. Artistic Activism and the Public Sphere*, Berlin 2019.

angemahnte Kritik an womöglich unbefriedigenden Vermittlungsversuchen stellt dabei einen wichtigen Schritt dar, insofern diese begriffliche Unklarheiten und damit verbundene Entwicklungen der Kunstpraxis, der Kunstkritik sowie der Kultur- und Förderpolitik deutlich zu machen vermag. Diese Kritik zum Anlass zu nehmen, sich der Vermittlungsarbeit gleich ganz zu entschlagen, scheint uns aber gerade kein gangbarer Weg. Denn dieser führt vielmehr mitten hinein in eine Reihe von heteronomistischen und funktionalistischen Vereinseitigungen, die letztlich rätselhaft werden lassen, warum überhaupt noch Kunst zu nennen wäre, was dabei an engagierten Kunstpraktiken vorgestellt wird.

Damit sind eine Reihe weiterer Fragen verbunden, die mal mehr mal weniger explizit adressiert, von den Beiträgen dieses Bandes verhandelt werden: Worin liegt die sogenannte ästhetische Differenz von Praktiken, die um willen ihrer Durchschlagskraft ins Außerkünstlerische solche Differenzen gerade zu negieren scheinen? Zieht der Begriff der ästhetischen Differenz, aber auch das tradierte autonomieästhetische Begriffsregister nicht gerade jene unüberwindbaren Gräben zwischen Kunst und Nicht-Kunst, die Kunst als eine irrelevante, gesellschaftliche unproduktive, bloß spielerische Dreingabe erscheinen lassen? Oder lassen sich die autonomieästhetischen Theoriebestände vielmehr einer Relektüre unterziehen, die dazu angetan ist, solche Sorgen zu verscheuchen? Wie lässt sich eine engagierte und vielfältig involvierte Kunst beschreiben, ohne im dichotomischen Denken von Eigenlogik des Ästhetischen und unmittelbarer Wirksamkeit oder ökonomischer Determiniertheit zu verharren? Welche Bedeutung kann Autonomie – sei sie ästhetisch, ökonomisch, sozial oder politisch gedacht – noch zugeschrieben werden, ohne dass »die diskursive und institutionelle Vermitteltheit der ästhetischen Praxis« unsichtbar gemacht wird, wie es Benjamin HD Buchloh angesichts der Verteidigungsreden einer ästhetischen Autonomie zurecht befürchtet, zumal vor dem Hintergrund, dass »sich ästhetische Produktion in der Gegenwart mehr als je zuvor als die exzessive Produktion von symbolischem Zeichen-Tauschwert und der beschleunigten Produktion von Mehrwert definieren lässt«. ²⁶ Umso mehr gilt es also zu fragen, wie künstlerische/ästhetische Kriterien der künstlerischen Produktion ihrer Zeit gerecht werden können, ohne sie auf ästhetizistische und formalistische einerseits oder funktionalistische und nutzbringende Dimensionen andererseits zu reduzieren. Wie werden im konkreten Fall das Ästhetische und das Soziale/Politische zusammengedacht – um Bishops Formulierung noch einmal aufzunehmen – und wie lässt sich ein solches Zusammenspiel adäquat beschreiben und theoretisch fassen?

26 Benjamin H.D. Buchloh, »Autonomie«, in: *Texte zur Kunst*, 66 (Juni 2007), S. 29-32, hier S. 32; zur Frage von Autonomisierungsstrategien jenseits nostalgischer Autonomieverständnisse Kerstin Stakemeier, »(No) More Autonomy«, in: Karen van den Berg, Ursula Pasero (Hg.), *Art Production beyond the Art Market?*, Berlin 2013, S. 256-277, hier S. 261.

Gerade mit Blick auf die komplexe und wechselseitige Involviertheit gegenwärtiger Kunstpraxis in gesellschaftliche Zusammenhänge und einer durchdringenden Ökonomisierung ist die Frage nach einer Bestimmung des Künstlerischen im Spannungsfeld von Autonomie und vielfältigen Funktionalisierungen weiterhin virulent, insbesondere dann, wenn Inanspruchnahmen und Wertschöpfungen entgegen künstlerischer Intentionen verlaufen. Damit steht auch zur Diskussion, wie sich eine künstlerisch-autonome Praxis als Widerstand gegen allzu dominante, ökonomische und soziale Vereinnahmungen künstlerischer Praxis (wieder) stark machen lässt.

Ein Teil der Beiträge dieser Publikation geht auf die Abschlusstagung des von der Einstein Stiftung Berlin geförderten Forschungsvorhabens *Autonomie und Funktionalisierung der Kunst* (2017-2019) zurück. Das interdisziplinäre Forschungsprojekt knüpfte die systematische Frage nach der Funktionalisierung der Künste, vornehmlich der bildenden Künste, an die Untersuchung der spezifischen Situation künstlerischer Produktion in Berlin nach 1990.²⁷ Gegenüber der Abschlusstagung, die die Verortung *Künstlerischer Praxis zwischen Autonomie und Funktionalisierung* als einem Spannungsfeld verschiedener, häufig opponierender Zugkräfte zur Diskussion stellte, nimmt der vorliegende Sammelband *Involvierte Autonomie* insofern eine Verschiebung vor, als er dezidiert an einem vermittelnden – involvierten – Denken von Autonomie und Funktionalisierung interessiert ist.²⁸

Die Beiträge des Sammelbandes gehen den Widersprüchlichkeiten einer falschen oder zu dichotomisch gedachten Gegenüberstellung von Autonomie und Engagement aus verschiedenen disziplinären Perspektiven nach und bestimmen differenzielle Strategien und heteronome Verflechtungen künstlerischer Praxis gegen Tendenzen einer einseitigen Funktionalisierung neu.

Den Auftakt macht der Beitrag *Autonomy as ›Lebensform‹ or, the Situational Comedy of Art* von Eric C.H. de Bruyn, der uns mit zurücknimmt in die frühen 1990er Jahre zu der tragikomischen Performance *Daughters of the Revolution* der feministischen

27 Das Einstein-Forschungsvorhaben *Autonomie und Funktionalisierung. Eine kulturhistorisch-ästhetische Analyse der Kunstbegriffe in Berlin seit den 1990er Jahren bis heute* – so der vollständige Titel des Projektes – wurde 2017 von Judith Siegmund, Institut für Geschichte und Theorie der Gestaltung an der Universität der Künste, Berlin, in Kooperation mit dem Philosophischen und dem Kunsthistorischen Institut der FU Berlin, dem Institut für Sozialwissenschaften der HU Berlin und der Weißensee Kunsthochschule Berlin auf den Weg gebracht.

28 Die vorliegende Publikation geht wesentlich auf zwei von den Herausgeber*innen verantwortete Panel der Abschlusstagung im Herbst 2019 zurück; die stärker auf Berlin fokussierten Forschungen sind in den von der Forschergruppe gemeinschaftlich herausgegebenen Sammelband *Neuverhandlungen von Kunst. Diskurse und Praktiken seit 1990 am Beispiel Berlin* (Bielefeld 2020) eingegangen.

Lese- und Performance-Gruppe *V-Girls*. Anhand der zwischen 1993 und 1996 mehrfach aufgeführten Performance verhandelt de Bruyn die Frage, inwiefern autonomistische Ästhetiken, wie etwa die formalistische Doktrin modernistischer Kunst, Autonomie als Lebensform unterminieren und zum Verschwinden bringen, indem ebendiese Ästhetiken eine Ernsthaftigkeit an den Tag legen, die das komische Element, die Komödie, den Witz in der Kunst wie im Leben als wichtige Ressourcen von Individuation und progressiver Transformation stillstellen. Entlang einer Auseinandersetzung mit den *V-Girls*, Theodor W. Adorno, Stanley Cavell und Paolo Virno entfaltet der Text so eine über die Kunst vermittelte Nachkriegsgenealogie des autonomen Selbst.

Mit Theodor W. Adorno rückt auch der zweite Text *Adornos ›Ästhetische Theorie‹ und die Frage der gesellschaftlichen Wirksamkeit von Kunst* von Georg W. Bertram einen zentralen Theoretiker der Heteronomie-Autonomie-Debatte in den Fokus, um dessen Überlegungen für die rezente Debatte um das Interventionspotential der Künste fruchtbar zu machen. Der Beitrag verfolgt die Frage, wie aus der Perspektive Adornos die gesellschaftliche Wirksamkeit von Kunst zu denken ist. Sein zentrales Ziel liegt darin, Interpretationen Adornos zurückzuweisen, denen zufolge die Negativität der Kunst ihre Unwirksamkeit zur Folge hat. Demgegenüber verteidigt Bertram mit Adorno ein Verständnis der Wirksamkeit von Kunst, das auf der besonderen mimetischen Kommunikation beruht, die durch Kunst initiiert wird. Kunstwerke eröffnen demnach in je spezifischer Weise eine Perspektive darauf, dass bestimmte gesellschaftliche Zusammenhänge (Praktiken, Wahrnehmungen, intersubjektive Beziehungen etc.) auch anders zu sein vermögen. Kunst, so Bertram, führt demnach nicht zu konkreten Veränderungen in einer Gesellschaft, sondern erweitert Perspektiven innerhalb von Gesellschaften so, dass Möglichkeiten anderer Praxis sichtbar werden. Auf diese Weise arbeitet Kunst gegen gesellschaftliche Erstarrungen an und erweist sich damit als eine in produktiver Weise kritische Praxis.

Als eine Praxis, deren transformatives Potential darin gründet, dass sie eine Reflexion auf alltägliche Dispositive des Denkens und Handelns und perzeptive Gewohnheiten ermöglicht, bestimmt auch der Beitrag *Relative Autonomie. Zur sozialen Funktion ästhetischer Formen* von Sophia Prinz Kunst, und rückt dabei den Formbegriff in den Fokus. In einem ersten Schritt wird das komplexe Konstitutionsverhältnis von kollektiv geteilten Wahrnehmungsschemata und den formalen Gestaltungen der sozio-materiellen Lebenswelt erläutert, das wesentlich unsere praktischen Vollzügen des Denkens, Handelns, Wahrnehmens etc. orientiert. Dabei gilt, dass diese Verhältnisse in alltäglichen Vollzügen zumeist unthematisch bleiben. Genau hier, das ist der zweite Schritt in Prinz' Argumentation, setzt die Kunst an, indem sie diese, unsere Praktiken tragenden Strukturen und Formverhältnisse hervortreten lässt und uns so in ein distanzierendes, reflexives Verhältnis zu ihnen bringt. So durch ihr Material einerseits an die nicht-künstlerischen sozialen und

gesellschaftlichen Verhältnisse gebunden, spielt uns Kunst zugleich durch die spezifische Weise der Perspektivierung dieser Verhältnisse aber auch dafür frei, uns neu und gegebenenfalls anders zu diesen Verhältnissen zu verhalten. Das macht die relative Autonomie der Kunst aus.

In der produktiven Herausforderung und Neukonfiguration eingespielter Wahrnehmungsweisen und traditioneller Deutungsmuster sieht auch der Text *Relative Autonomy in the Age of Climate Politics* von Shannon Jackson ein entscheidendes Wirkpotential von Kunst, das sich nicht in Begriffen eines unmittelbaren Instrumentalismus erläutern lässt. Ausgehend von der Opern-Performance *Sun & Sea (Marina)* von Lina Lapelytė, Vaiva Grainytė und Rugilė Barzdžiukaitė – ein Highlight der 58. Biennale in Venedig 2019 – und in Auseinandersetzung mit anderen Werken der im weitesten Sinne zu verstehenden Eco-Art diskutiert Jackson, inwiefern Kunst anlässlich unserer Überforderung damit, die vielfältigen Ursachen und massiven Folgen des menschengemachten Klimawandels angemessen in den Blick zu bekommen und zu beurteilen, uns dazu bewegen kann, die diskursiven Rahmungen neu zu ziehen, einen anderen Habitus einzuüben, begriffliche Distinktionen und Relationen anders anzulegen, um so überhaupt erst in den Stand versetzt zu werden, der Reichweite und Bedeutung der Klimakrise gerecht zu werden, woraus dann bestenfalls auch ein Sinn für die Möglichkeiten ihrer angemessenen Bewältigung erwachsen kann.

Während Shannon Jackson vor dem Hintergrund der Klimakatastrophe die dem Publikum sich zunächst als autonom gebende Opern-Performance auf verschiedenen Ebenen in ihren heteronomen Verstrickungen entfaltet und dabei dennoch das epistemologische Versprechen ästhetischer Autonomie erkennen lässt, diskutiert Elke Bippus in *Teilhabende Kritik – als transformierendes und transversales »Mit«* solche künstlerischen Praxisformen, die ihr transformierendes Potential gerade in Figuren des Autonomwerdens in gesellschaftlichen Zusammenhängen entwickeln. Die instituierende Praxis des Künstler*innen Kollektivs Group Material, deren Projekt *Democracy* aktivistisch-politische und ästhetisch-künstlerische Felder in Beziehung setzt und sich deutlich einer Dichotomie von künstlerischer Eigenlogik einerseits und sozialem Engagement andererseits entzieht, fasst Bippus als eine teilhabende Kritik, »welche sich von einer Kritik über, einer Kritik als *Negation*, einer *urteilenden* Kritik oder einer Kritik in einer vornehmlich *ideologiekritischen* Ausrichtung löst« (in diesem Band S. 112) und verknüpft diese mit kritisch-epistemologischen Ansätzen von Donna Haraway, Gayatri Chakravorty Spivak und Eve Kosofsky Sedgwick. Eine reparative Konzeption von Kritik, die Aspekte der Sorge und der Verwundbarkeit gegenüber einer reflexiv urteilenden Praxis hervorhebt, macht Bippus in der Diskussion der künstlerischen Arbeit von Kemang Wa Lehulere geltend, dessen Bearbeitung von Geschichte – hier konkret die Geschichte der südafrikanischen Künstlerin Gladys Mgudlandlu (1917-1979) – den Prozess der

Geschichtsschreibung öffnet und dekoloniale Narrative hinzufügt, ohne über die Praxis dieser Künstlerin zu urteilen.

Der Vielschichtigkeit einer Verortung künstlerischer Praxis zwischen Autonomie und Funktionalisierung gehen Thorsten Schneider und Hans-Jürgen Hafner in *Mach mal: Oder die Produktion ist anderswo* nach und entfalten die Mechanismen und Folgen eines Ausblendens von Produktionsbedingungen künstlerischer Praxis – vor allem die ökonomischen Bedingungen vor dem Hintergrund eines finanzierten Kapitalismus, der die materielle Produktion durchdringt. Dass man sich Kunstmachen als Künstler*in leisten können muss, so die Autoren, gilt dabei sowohl für eine engagierte wie eine autonome Kunstpraxis. Dabei zeigt sich gerade eine staatliche Kunstförderung als ein Instrument der Funktionalisierung, insofern künstlerische Projekte zwar gefördert werden, nicht jedoch die geleistete Arbeit der Künstlerinnen und Künstler, was eine Kommodifizierung ihrer Produktionen zur Folge habe bzw. eine Ausrichtung auf ein »Funktionieren unter komplexen Produktionsbedingungen«. Anteil am Ausblenden der Produktionsbedingungen hat ihrer Betrachtung nach die expansive Verwendung des Praxis-Begriffs selbst, der jede Tätigkeit des*r Künstlers*in zu Kunst werden lasse und die Produktion selbst vergessen mache.

In *Die Politiken der künstlerischen Selbstorganisation* verfolgt Rahel Mader die aktuelle Diskussion um den Stellenwert selbstorganisierter künstlerischer Praktiken und zeichnet die Konflikte und Narrationen nach, die sich aus dem Ineinandergreifen kulturpolitischer Forderungen nach Relevanz und Effizienz der unterschiedlichen Akteur*innen und der Kommerzialisierung des Kunstsystems ergeben. So werden selbstorganisierte Initiativen von Künstler*innen in unterschiedlichen Formen und Formaten zwar häufig als geschätzte Kooperationspartner von Institutionen und selbstverständlicher Teil des Kunstbetriebs gesehen, erfahren aber kaum eine entsprechende kultur- oder förderpolitische Wertschätzung. Zugleich steht dem Wunsch nach Anerkennung und Teilhabe an Förderinstrumenten häufig die Befürchtung gegenüber, kulturpolitisch vereinnahmt zu werden und im Widerspruch zur selbst postulierten Autonomie und zum emanzipativen Potential der Selbstorganisation zu stehen, welches bei aller Heterogenität von Initiativen als das verbindende Moment selbstorganisierter Praktiken zu beschreiben ist. Am Beispiel des Zusammenschlusses kleinerer Kunstorganisationen in London untersucht Mader, wie vor dem Hintergrund durchdringender ökonomischer Prinzipien in der Kulturförderung in Großbritannien seit der Regierung Thatcher eine selbstorganisierte Praxis zwischen ökonomischer Verwertung, kulturpolitischer Anerkennung und emanzipativer Wiederaneignung zu verorten ist.

Im emanzipatorischen Potential der Selbstorganisation begründet sich auch die kuratorische Praxis von Künstler*innen. Fiona McGovern nimmt in ihrem Beitrag *So subversiv wie eine Tüte Chips?* eine Neuperspektivierung der kuratorischen Praxis von Künstler*innen vor, die von der Kritik seit den 1990er Jahren unter dem

formelhaften Label »The Artist as Curator« gefasst worden ist und damit auf einen spezifischen Rollenwechsel von Künstler*innen innerhalb des Kunstsystems verweist. Während in institutionskritischer Perspektive die Praxis kuratierender Künstler*innen im Kontext der Auseinandersetzung mit Machtverhältnissen und Deutungshoheiten zu sehen ist, stellt McGovern die Frage nach der Produktivität einer fortgeschrittenen Kanonisierung des »Artist as Curator«, deren implizite Grenzziehungen zwischen kuratorischer und künstlerischer Praxis den spezifischen Bedingungen und Anliegen von Künstler*innen im kuratorischen Feld kaum gerecht wird. Um eine dichotome Geschichtsschreibung des Ausstellens weiter aufzubrechen und ein differenziertes Bild künstlerisch-kuratorischer Praxis zu zeichnen, widmet sie sich Aspekten, die in der bisherigen Kanonisierung eher als Grenzfälle diskutiert werden: das Schaffen von eigenen Infrastrukturen des Ausstellens, die Intervention in den und die Erweiterung des Kanons und eine auf Einladung von Institutionen erfolgende kuratorische Projektarbeit.

In *Aporien des Artivismus* unternimmt Christian Krüger den diskurshermeneutischen Versuch, die auffällig ambivalente Haltung, die eine sozial und gesellschaftlich engagierte Kunstpraxis und ihre Theorie gegenüber dem Kunststatus dieser Praxis einnehmen, auf ihre tieferliegenden Motive hin zu befragen: Während nämlich die einen jegliche Verbindungen zum Ästhetischen abstreifen wollen und sich vollends aufs politische Agitieren und soziale Intervenieren verlegen, sehen andere in den eigenlogischen ästhetischen Registern geradezu das entscheidende emanzipative Potential wirksamer gesellschaftlicher Veränderungen durch Kunst. Krüger arbeitet heraus, dass dieser Widerspruch aus einer von beiden Seiten geteilten Prämisse resultiert, nämlich der These, dass es in nachmodernen Gesellschaften zu einem Prozess der Ästhetisierung aller Lebensbereiche gekommen ist, der jegliche Differenzen zwischen Kunst und Nicht-Kunst einebnet – eine These, wie Krüger zeigt, die sich letztlich als nicht zwingend erweist, sondern vielmehr selbst von einem Wiedergänger eines überwunden geglaubten und verfemten ästhetizistischen Kunstverständnis getragen zu sein scheint.

Vid Simonitis Beitrag *Transfiguration of a Discipline. What is the Point of Interdisciplinarity in Contemporary Art?* bildet den im besten Sinne herausfordernden Abschluss des Bandes. Mit Blick auf eine ganze Reihe rezenter Kunstpraktiken, die diversen, nicht im engeren Sinne künstlerischen Praktiken zum Verwechseln ähnliche Praktiken unter dem Label Kunst vollziehen – etwa wenn Künstler*innen im Sinne des *social*, des *archival*, des *curatorial* oder des *pedagogic turn* in der Kunst als Forschende, Archivare, Lehrer*innen, Kurator*innen etc. tätig werden – bietet Simoniti den Begriff der »adaptive artforms« als Oberbegriff an. Ganz im Sinne der künstlerischen Eigenlogiken und der Kunstautonomie, an die dieser Band erinnern will, sieht auch Simoniti adaptive Kunstformen von der Gefahr bedroht, im Zuge der Adaptionen anderer Praktiken unterschiedslos in diesen aufzugehen. Daher gewinnt der zunächst deskriptiv verstandene Begriff der »adaptive artforms«

bei Simoniti schließlich eine evaluative Dimension: Adaptive Kunst ist eine Praxis demnach nur, wenn es ihr gelingt, diejenige Praxis oder Disziplin, der sie sich anverwandelt, nachhaltig zu transformieren und zu transfigurieren.

Wie erwähnt geht die Konzeption des Bandes auf die Abschlusstagung des von der Einstein Stiftung Berlin von 2017 bis 2019 geförderten Forschungsvorhaben *Autonomie und Funktionalisierung* zurück. Der Einstein Stiftung Berlin ebenso wie unseren Kolleginnen und Kollegen, mit denen wir in dieser Zeit dem verwickelten Verhältnis von Autonomie und Funktionalisierung nachgegangen sind – namentlich Susanne Hauser, Heimo Lattner, Annette Maechtel, Séverine Marguin, Judith Siegmund und Ildikó Szántó –, möchten wir unseren herzlichen Dank aussprechen. Ein großer Dank gilt zudem der Universitätsbibliothek der Freien Universität Berlin und der Ernst-Reuter-Gesellschaft der Freien Universität Berlin e.V. für die substantielle Unterstützung bei der Drucklegung der Publikation und ihrer Veröffentlichung im Open Access-Format. Für die großzügige Bereitstellung von Bildmaterial für die Gestaltung des Umschlages und die Beiträge von Shannon Jackson und Elke Bippus möchten wir uns sehr herzlich bedanken bei Rugilė Barzdžiukaitė, Vaiva Grainytė und Lina Lapelytė sowie Kemang Wa Lehulere und seinem Studio. Zu guter Letzt haben wir auch dem transcript Verlag zu danken, der insbesondere in Person von Christine Wichmann diesen schönen Band professionell und mit Geduld möglich gemacht hat.

Berlin 2022

Autonomy as *Lebensform* or, the Situational Comedy of Art

Eric C. H. de Bruyn

Who believes in the self?

The scene is familiar: Seated on a shallow stage with a microphone placed in front of them, five women look out at the audience, with a projection screen filling the background. Clearly, we are looking at an academic or public panel which is taking place, for instance, at a university or art venue. As we tune in closer, it becomes apparent that the panel members are discussing the legacy of feminist activism during the early 1970s. One speaker sets the theme for the event by quoting a passage from *The Handbook of Women's Liberation* by Joan Robbins (1970):

Consciousness-raising, in which you will talk about personal experiences without broad analysis, will accomplish the following:

1. Clean out your head.
2. Uncork and redirect your anger.
3. Teach you to understand other women.
4. Discover that your personal problem is not only yours.¹

But then we realise that something is slightly off, as another panel members begins to describe the situation as if she is providing a voice-over narrative:

Five women, sitting in semicircular formation, attempting in their own way to relive the glory days of early seventies feminism.... Five girls, V-girls, nice girls, white girls, not boys. They sit before you as daughters, staking a claim to a revolution they only barely remember from childhood, from photos, or from books. Of course, they retain certain fragments of the feminist past: a certain vocabulary of consciousness (false or true), of male supremacy, the dialectics of sex, abortion on demand. Freedom now! Sisterhood is powerful! Women of the world unite!²

1 Marianne Weems, Jessica Chalmers, Andrea Fraser, Martha Baer and Erin Cramer, "V-Girls: Daughters of the ReVolution", in: *October* 71 (Winter 1995), p. 121.

2 *Ibid.*, p. 122.

As the monologue continues, a wistful tone sets in. The bright fervour of an earlier phase of feminist struggle lights up, shining with the emancipatory belief in a common, feminist struggle that would forge deep bonds of solidarity among women. However, in the present, any access to such an egalitarian vision appears to have become blocked:

Envious, we read about the good times, hard times, and political frenzy of groups that began in the late sixties or early seventies: Cell 16, The Feminists, The Furies, Redstockings, New York Radical Feminists, WITCH. We, too, would like to join a struggle, to struggle, to backstab, to schism, to compose a manifesto, to question the composing of a manifesto, and ultimately, if at all possible, to overcome. In spite of the eighties. In spite of our compulsion to problematize. In spite of our charming skepticism, our reluctance to attend demonstrations – or, well, if we attend them, our reluctance to join right in, the way we stand off a little, a reluctance to meld our individual identities with the mass.³

How are we to interpret such a discourse, which, as is stated, is marked by a “compulsion to problematize”, yet whose critical attitude is disarmed in the very next sentence as but the expression of a “charming skepticism” on the part of five female academics? Sincerity and irony begin to run together.

As the panel continues, its members begin to reflect upon feminist techniques of consciousness-raising, even, to a certain extent trying their own hand at it, as the opening monologue predicted they would:

You see them here, sitting before you sincerely, in homage, trying their hand at consciousness-raising. With their CR guidebook in hand, with their practice also humbly in question, what they are hoping is that, somehow, they, too, might achieve what was so feelingly called ‘Liberation’.⁴

They pursue their own dim memories of the political struggles of their mother’s generation, while giving an account of their own mixed experiences with female groups. But, then, at one point, a panellist interjects in a slightly exasperated fashion:

What are we doing here? Are we acting out some kinky fantasy of wholeness? Do we really believe that consciousness-raising will restore us to some authentic self? All right, before we go any further, I want to ask you guys something: Does anybody here actually believe in the self?⁵

3 Ibid.

4 Ibid., p. 122.

5 Ibid, p.126-27.

A stunned silence sets in among the group and then, hesitatingly, another speaker raises her hand and responds: “Uh, I do. Not *my* self. But I believe in some of yours.”⁶

I draw this episode from the performance, *Daughters of the ReVolution*, which the V-Girls presented in various academic as well as artistic venues between 1993 and 1996. The V-Girls started out as a feminist reading group but soon morphed into a performance art group which was active for over a decade, lasting till circa 1999. During this period, its members – Martha Baer, Jessica Chalmers, Erin Cramer, Andrea Fraser and Marianne Weems – staged a series of mock panels on art history, such as *Academia in the Alps: In Search of the Swiss Mis(s)* (1988-1991), which used a mock-analysis of Hannah Spyri’s novel as a surreptitious device to address the position of women in academia, and *The Question of Manet’s Olympia: Posed and Skirted* (1989-1992), which followed a similar strategy in relation to Manet’s painting of a courtesan, which during the 1980s had been transformed from a harbinger of modernist aesthetics into a test case of representation theory with its interrogations of class and gender relations. In fact, Jessica Chalmers has periodised the V-Girls in a very precise manner in relation to the discursive context of academic theory. As she observes, the V-Girls were the product of a specific shift in feminist art and theory away from representation theory, and its focus, in the early to mid-1980s, “on the dynamics of male spectatorship” and the “clichés of the feminine” as investigated in the work of a preceding generation of female artists, such as, Martha Rosier, Dara Birnbaum, Yvonne Rainer and Cindy Sherman. The V-Girls were caught up in a slightly different dynamic: “By the time Judith Butler came out with *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity* in 1990, the focus of feminist art and criticism had begun to shift from images of male desire to the construction of identity through gendered behaviors, and from film to performance.”⁷

It is the *performativity* of identity, therefore, in its gendered as well as academic guise that the V-Girls put on display in their mock panels. Performing at a time, as Chalmers notes, when universities were only beginning to hire female staff in earnest, their act would have seemed slightly ‘out-of-place’ at the academic conferences, such as the MLA or CAA, that they participated in. In such settings, they presented a virtuosic impersonation of a set of ambitious young academics who become engaged in an obsessive form of reflexive thought and word-play as they mimic the critical strategies of deconstructivist and Lacanian theory. Their pursuit of formal reflexivity, indeed, seems to know no bounds, submitting everything within reach to a kind of subversive logic. In a self-interview staged for the journal

6 Ibid., pp. 126-27.

7 Jessica Chalmers: “V-Notes on Parody”, in: John C. Welchman (ed.): *Black Sphinx. On the Comedic in Modern Art*, Zürich 2010, p. 213.

October, for instance, it is the social *form* of the academic panel itself that becomes the fodder of their caustic wit:

Baer: I myself, incidentally, have written on the subject of the structure and value of the panel. In a paper entitled “Missing Floorboards: Surfacing Panels in Nineteenth-Century Children’s Literature,” I called the panel discussion, if I remember correctly, “the scene in which dialogue and pedagogue are one.” I think that’s quite apt, don’t you?

October: That was in your panel on Johanna Spyri’s *Heidi*, “Academia in the Alps: In Search of the Swiss Mis(s).”

Baer: Right. Later, in our panel “The Question of Manet’s *Olympia*: Posed and Skirted,” I wrote, “The panel is an ideal pedagogical vehicle, which effectively counters the usual signifiers of individual expertise and demands a long table.”⁸

In the best tradition of stand-up comedy, the communication between the panellists is constantly disturbed by misunderstandings, sudden digressions, non-sequiturs and lapses in decorum. From one moment to the next, for instance, a performer’s supreme mimicry of academic authority will give way to painful confessions of self-doubt and insecurity. Jessica Chalmers apologises to the audience during *Academia in the Alps*: “My paper is really bad. Should I go on? You’re going to hate it, but I will read it really quick.” As a rule, the V-Girl’s act collapsed at the end in what they called the ‘breakdown’ during which their “carefully woven stream of serenely delivered short speeches become even more broadly ludic, fragmentary, and mutually disruptive.”⁹

For sure, the purpose of parody for the V-Girls was not to submit the “other academic” to ridicule: “Within a traditional joke structure, the object of the jokes on our panels would be ‘the other academic.’ In laughing at our jokes, the audience would be identifying with us at the expense of another academic.”¹⁰ Yet, the V-Girls insist that their act “doesn’t work so simply.” Their *concrete* impersonation of an academic on a panel, if rather extreme, “makes it less a joke in the traditional sense than a grotesque representation that provokes instead a crisis of identification.”¹¹ And they themselves are implicated within this very crisis, since it is their *own* academic and artistic milieu, or “form of life” that the members of the V-Girls, who consisted of young artists and graduate students, were struggling to accommodate themselves to.

8 The V-Girls: “A Conversation with October”, in: *October* 51 (Winter 1989), pp. 115-16.

9 Chalmers: “V-Notes on Parody”, 2010, p. 207.

10 Andrea Fraser in “A Conversation with October”, p. 123.

11 Ibid.

This notion of a form of life, or *Lebensform*, has a complex origin and even more controversial legacy, which I shall not be able to explore in full here.¹² Although I will come to delimit my reference frame more closely, I have used the term above in a rather general sense, and it could easily have been replaced by the notion of (artistic or academic) *institution*. As a matter of fact, Rahel Jaeggi, has argued that the two concepts are closely related, referring to normative modes of social practice.¹³ However, if an institution in the strictest sense of the word is regulated by codified, even juridical rules of ‘proper’ conduct, a form of life concerns a more informal process of habitualisation. In other words, a form of life provides a socio-historical context in which a certain set of actions, gestures and words may appear to be meaningful, however the form of life does not fully *determine* in advance which rule of speech or behaviour applies to which situation. This difference between institution and form of life is played out, to a certain extent, in *Daughters of the ReVolution*. The V-Girls represent the contemporary university system as an institutionalised social form, deeply patriarchal in structure, which enforces certain standards of behaviour, but also as a form of life that not only generates an *undercommons*, but the possibility for alternative modes of community to emerge:

Erin: I was very caught up in feeling inferior about the status of women in the university. I took it very personally. I think that Women’s Studies balanced out all the feelings that I was having about the theory that I was reading – I think I felt sort of disabled by it on a certain level, so the department became this empowering space where I could be with other women.¹⁴

A form of life may concern, therefore, a hegemonic, institutional mode of existence – “the modern family”, “the bourgeois way of life” – but can also indicate an alter-

12 The roots of the term, as Stefan Helmreich and Sophia Roosth have shown, are in the Romantic, vitalist *Naturphilosophie* and life sciences of the nineteenth century. (Stefan Helmreich, Sophia Roosth: “Life Forms: A Keyword Entry”, in: *Representations* 112, no. 1 (2010), pp. 27-53.) It became part of the German discourse on *Lebensphilosophie* during the 1920s, which contained both progressive and reactionary strains. The term has been revived in the context of a critique of biopolitics (Giorgio Agamben, Roberto Esposito) and post-operaist theory (Paolo Virno.) On the connection of the notion of biopower to *Lebensphilosophie* (and its subsequent exploitation by Nazism), see Nitzan Lebovic: *The Philosophy of Life and Death: Ludwig Klages and the Rise of a Nazi Biopolitics*, Basingstoke 2013, pp. 183-185.

13 “Both forms of life and institutions are examples of habitual and normatively charged social practices, ...[yet] if in the case of institutions, the corresponding practices tend to be fixed and codified, they tend to be more malleable and informal in the context of forms of life... One does not enter into a life form – as with a labor union or a marriage – by means of an application form or by giving one’s word of consent, rather one belongs to a life form, often without wanting to.” Rahel Jaeggi: *Critique of Forms of Life*, trans. Ciaran Cronin, Cambridge, Mass. 2018, p. 74.

14 “V-Girls: Daughters of the ReVolution”, p. 126.

native or emancipatory form of communal life. *Daughters of the ReVolution* engaged in an archaeology of such experimental life forms, centring on the group-formation techniques of consciousness-raising that were practiced within the feminist movement of the 1960s and '70s. More recently, Paolo Virno has returned to this trajectory of ontological politics, or, what he calls *anthropogenesis*, in stressing the emancipatory or, in his terms, 'innovative' dimension of the *Lebensform* concept. And, like the V-Girls, Virno locates this political potential in the disruptive potential of laughter that is not based on the victimisation of an other, but directed at the very conviction of the 'autonomous' self.

What I propose, then, is to adumbrate a post-war genealogy of the autonomous self as it fades into and out of existence within specific environments or forms of life. Any aesthetic system, such as the formalist doctrine of modernist art, which is thoroughly invested in the illusion of absolute autonomy (of the object, subject, and institutions of art) will adopt a rhetoric of 'seriousness' according to which the relation of viewing self to viewed object is one of complete 'conviction' or mutual 'acknowledgment' of each other's self-identity. Nevertheless, this relationship of absolute trust, which constitutes the autonomous self, is paradoxically rooted in an attitude of permanent distrust: How do I know, for sure, the object is not deceiving me? A famous, insurmountable problem of formalist criticism was, for instance, the 'infra-thin' distinction between the monochrome and the blank canvas (as readymade). And thus we may take the comic or parodic element in art – my examples shall range across painting, performance and theatre – as more than a simple gag (although in many cases that is all it is), but as the possible symptom of a crisis in a form of life in which the prior meaningfulness of certain gestures and words drifts off into absurdity.

What prompts me to connect the dual notions of autonomy and forms of life, which is not how these terms have usually been addressed, is the fact that the concept of forms of life has been practised within the post-war discussion of autonomy in modernist aesthetics.¹⁵ It shows up, specifically, in the writings of the philosopher Stanley Cavell, who shared similar views on modernist painting as the formalist critics Clement Greenberg and Michael Fried. In fact, Fried and Cavell would often refer to each other's work during the 1960s. An avid reader of Ludwig Wittgenstein, Cavell picks up the notion of *Lebensform* from the former's *Philosophi-*

15 For brevity's sake, 'modernism' refers in the following to a *formalist* model of modernist art based in the post-war writings of Clement Greenberg, Michael Fried and Stanley Cavell.

cal Investigations, where it is mentioned three times.¹⁶ Cavell tailors the concept to help shore up that autonomous subject of modernist aesthetics whose “singleness and separateness” predicates his connection to other subjects, contrary to the ‘authentic’ self that was to be engineered in the CR sessions of feminist groups-in-fusion. As the “known member” of a “known community,” the serial *Lebensform* of the modernist subject was mirrored in the serial form of modernist painting, those “abstracts of intimacy” as Cavell dubbed them without irony.¹⁷ Four decades later, Virno would dust off the same concept of Wittgenstein’s, but he takes it in a radically different direction. Whereas for Cavell it is the seriousness of a form of life (i.e., modernist culture) that needs to be preserved in the face of the corrosive effects of capitalism, for Virno the opposite is the case.

“A form of life withers and declines,” Virno writes, “when the same norm is realized in multiple ways,” which is precisely what Greenberg, in strictly negative terms, claimed is the source of the phenomenon of kitsch.¹⁸ But whereas for Greenberg this liquidation of an ‘authentic’ form of life, could lead to a desolate world stacked with piles of death-like, kitsch objects, for Virno the depletion of forms of life does not necessarily have to end in a blighted, capitalist landscape of recycled stereotypes and clichés. In their decrepitude, to recall Charles Baudelaire, cultural forms may open onto different horizons. But how is that not in itself a platitude? Virno, for sure, does not wish to repeat some banal point about ‘rebirth through destruction,’ which modern critics have been prone to do or, for that matter, to follow those economic pundits who, more recently, seek to praise the benefits of a start-up economy in reciting Joseph Schumpeter’s doctrine of ‘creative destruction.’¹⁹ Virno, rather, wants to stake out another terrain, based in part upon a familiar, post-operaist theory of the biopolitical organisation of post-Fordist society and in part on Wittgenstein’s vaguely anthropological notion of *Lebensform*, which is to

16 Wittgenstein does not specify his source for the term, but it probably derived from the German discourse of *Lebensphilosophie*. I don’t agree with his statement that *Lebensform* “is not a pivotal concept in Wittgenstein’s philosophy,” and P. M. S. Hacker provides an introduction to Wittgenstein’s use of the term in P. M. S. Hacker: “Forms of Life”, in: *Nordic Wittgenstein Review*, Special Issue on Wittgenstein and Forms of Life (October 2015): pp. 1-20.

17 Stanley Cavell: *The World Viewed: Reflections on the Ontology of Film*, enlarged edition, Cambridge, Mass. 1979, 117-18. The difference between a *serial* collective and the *group-in-fusion* is articulated by Jean-Paul Sartre in Jean-Paul Sartre: *Critique of Dialectical Reason*, Vol. 1, trans. Alan Sheridan-Smith, London 2004.

18 Paolo Virno: *Multitude: Between Innovation and Negation*, trans. Isabella Bertolotti et al., Los Angeles 2008, p. 151.

19 As a matter of fact, Virno’s notion of ‘innovation’ runs close to the entrepreneurial discourse of Joseph Schumpeter, as he admits himself. However, I shall not be able to pursue this problem in the present text.

provide a kind of wedge within capitalist logic, which finds ever new ways to strip the human species of its defining, political character.

If modernist aesthetics was invested in the continuity of history, and thus in the survival of its life form, then Virno is more interested in the phenomenon of 'crisis' in which a form of life is not so much extinguished as suspended. Following Wittgenstein, Virno argues that once a set of conventions (such as the modernist 'medium' of painting), which otherwise provide a form of life with its intelligibility, become exhausted or discredited, the world does not collapse into total absurdity. Rather, human beings are thrown back onto the regularity of a so-called "common behavior of mankind" [*gemeinsame menschliche Handlungsweise*] which consists of the most basic and common modes of human conduct and speech: a kind of anthropological "bedrock" which marks the liminal zone between the human species as biological life and political being.²⁰ Both Virno and Cavell attribute this stripping down of cultural forms of life to the levelling forces of capitalism, even if their diagnosis differs on other points.²¹ Whereas Cavell rushes to build up the defences of the modernist subject, Virno, remarkably, speaks out "in praise of reification."²² It is only, he maintains, when a form of life enters a state of crisis that human life as such enters "on the verge (but only on the verge) of assuming one form or another" and, as a result, we might confront "the problem of *shaping* life in general."²³ Where Cavell dreads an upending of the seriousness of cultural norms, Virno joyously celebrates a multiplicity of life forms yet to come. Unlikely bedfellows, Cavell and Virno ultimately share a similar view of human finitude: a half-submerged 'bedrock' upon which the polity is built, with Cavell retreating to ever higher ground, trying to keep his feet dry, while Virno waits for such superannuated defences to be washed out to sea in order to start building anew.

The seriousness of modernist art

Parody, according to Chalmers, was highly suitable to "the mood of our generation" and the verbose antics of the V-Girls were particularly adept at amplifying the wordplay of post-structuralism, pushing its anti-foundationalist logic to the

20 Virno: *Multitude*, 2008, p. 115. Virno is referring to §206 and §217 of the *Philosophical Investigations*: "If I have exhausted the justifications [*Begründungen*] I have reached bedrock [*den harten Felsen*], and my spade is turned." Ludwig Wittgenstein: *Philosophical Investigations*, trans. G.E.M. Anscombe, Oxford 1997, 82^e, 85^e.

21 It would take us too far afield to detail how Virno's argument intersects at this point with Giorgio Agamben's biopolitical notion of the 'state of exception'.

22 This is the title of a chapter in Paolo Virno: *When the Word Becomes Flesh: Language and Human Nature*, trans. Giuseppina Mecchia, South Pasadena 2015.

23 Virno: *Multitude*, 2008, p. 151, emphasis in original.

limits. The distrust of all figments of ‘presence’ and ‘authenticity’, has turned the parodic attitude inward, leaving the abandoned ‘self’ on the comic stage in a state of bewilderment, searching for something, some other, to believe in. The academic master of deconstruction, who wished to excel at manipulating the very rules of the semiotic chessboard, has in the speech acts of the V-Girls become fatefully entangled in the spidery web of language. Yet it would be a disservice to the brilliance of the V-Girls’ act to state merely that they were able to *literalise*, as it were, the poststructuralist games with figurative or metaphorical speech. Their performances are inscribed in more complex history. As Adorno once proposed, parody, in its most emphatic sense “means the use of forms in the era of their impossibility.”²⁴ Adorno does make an important stipulation, however, which stems from his dialectical approach to history. The critical efficaciousness of parody not only depends on its ability to exhibit the obsolescence of the formal conventions of a certain artistic medium or genre, but also on its capacity to alter these outmoded forms and to redeem a lost potential of art. However, what concerns me here is not any regenerative function of parody, but Adorno’s basic observation that that parody, necessarily, stands in a relation of belatedness to history; it comes after the fall, as it were, of a ‘living art form,’ extracting its mortifying sense of humour from the stultified remnants of a formerly esteemed species of art.

Parody loves seriousness, writes Chalmers. For her generation, “authenticity was out, inauthenticity was in,” rendering the endless self-doubt of late modernist artists, such as Jackson Pollock or Mark Rothko, which was compensated by a masculine rhetoric of heroic posturing, to seem no more than a laughable quirk of former times. In the post-modernist present of Chalmers the parodic impulse had seeped, as it were, into all pores of existence. Alenka Zupančič has (dismissively) referred to this pervasiveness of a parodic attitude within postmodern theory as the performing the comedy of a *metaphysics of finitude*, which proclaims not only that we are limited, divided, exposed beings, but that we must accept this human state of finitude, thus blocking any real possibility of transcendence or emancipatory politics.²⁵ Rather than confirming this state of affairs, however, *Daughters of the ReVolution* shows a mounting dissatisfaction with the limits of subversive humor:

By 1994, the notion of parody seemed used up and the Vs were in the throes of what we viewed as a group creative impasse... *Daughters of the ReVolution* (1993–1996) was a way for us to negotiate the friction, as well as harmony, between the personal-political feminism of our teens during the 1970s; the theoretical

24 Ibid., p. 259.

25 Alenka Zupančič: *The Odd One In: On Comedy*, Cambridge, Mass. 2008, pp. 49-51.

feminism of our schooling; and a feeling that we had, in 1994, of needing to rethink both our relation to feminism and to performance.²⁶

Daughters of the ReVolution not only jokes about the manners of its times, but also expressed a kind of belatedness in relation to the former “good times” of feminist activism. Chalmers: “If we were the ones with comedy on our side, it was not a light-hearted or hopeful affair.”²⁷ And thus *Daughters of the ReVolution* was different from their previous performances in one important aspect: it not only mimicked the competitive form of the academic panel but also the reconciliatory form of the feminist group. In the first case, the V-Girls played havoc with the rules of the game, but in the second case, this ruthlessness gives way to a kind of puzzlement as to how rules come into existence: “Yes, we are deeply committed to ‘something,’ have put our faith, sincerely, in ‘something.’ And so, you find us here this evening, semicircular in the attempt to raise this ‘something,’ a ghost from the past, that obscure object, the thing called ‘consciousness.’” What jointly repeated mantra could conjure such a collective spirit?

Modernist aesthetics attempted to give its own answer to this conundrum: How does a form of life ‘freely’ give itself a form without, that is, submitting itself to an external set of rules or code of norms. And the formalist critic, as we know, resolved this problem by a kind of bootstrapping device: The modernist work of art was to provide its own formal laws of generation; in a word, it was to become self-organising.²⁸ Cavell calls this the *automatism* of a medium, which not only means that an individual work must seem to happen of itself, without the subjectivity of the artist, his or her personal touch, overshadowing the work, and, furthermore, that the medium itself is conceived as a potentiality which will constantly draw forth new instances of its aesthetic power. And this power, when it comes to painting, consists in the manifestation of the “total thereness” of the work. Take the drip paintings of Jackson Pollock, which are said to be “wholly open to you, absolutely in front of your senses, of your eyes, as no other form of art is.”²⁹ This is Cavell talking, but it could just as well have been Michael Fried or Clement Greenberg.

This appropriation of the notion of automatism by Cavell in service of a modernist aesthetic of contemplation is nothing short of astonishing. For earlier theorists of human behaviour, such as Henri Bergson and Sigmund Freud, automa-

26 Chalmers: “V-Notes on Parody”, 2010, p. 214.

27 Ibid., p. 216.

28 For more on this topic, see Peter Osborne: “Theorem 4: Autonomy. Can It Be True of Art and Politics at the Same Time?”, in: *Open* 23 (2012), pp. 116-26. Also: Sven Lütticken: “Neither Autocracy nor Automatism: Notes on Autonomy and the Aesthetic”, in: *e-flux journal* 69 (January 2016). <https://www.e-flux.com/journal/69/60614/neither-autocracy-nor-automatism-note-on-autonomy-and-the-aesthetic/>

29 Cavell: *The World Viewed*, 1979, p. 109.

tisms operated below the threshold of self-consciousness, they consisted of those involuntary tics and ingrained habits which, when exposed to the unflattering gaze of others, provided the substance of most jokes. André Breton would subsequently transform automatism into a technique of 'free association' as the spiritualist movement of the 19th century had already done before. Yet, Cavell was unapologetic in detaching automatism from its roots in mediumist and surrealist practices. Divested of its psychological dimension, automatism was to render the modernist work of art into a purely optical phenomenon, but formalism could never quite shake itself loose from the spectrality of the mediumist séance. It had, after all, to conjure something out of nothing, just as Cavell argued that automatism had never been a Surrealist invention but had always already been there: "using automatism to create paintings is what painters have always done." (Cavell, 108). No doubt, there is something phantomic about such a history of automatisms. To begin with, like any phantom, the automatisms that make up a form of life inhere in both an actuality (i.e., a concrete instance of a medium) and a virtuality (i.e., the pure potentiality of a medium). Furthermore, automatisms hold sway like some benevolent spirit, "an authority without authorization" (Cavell, 118), infusing human life with its form in order "to free me not merely from my confinement in automatisms that I can no longer acknowledge as mine... but to free the object from me, to give new ground for its *autonomy*."³⁰

For this spell to work, however, trust must seem to precede the law. Consider, for instance, how Cavell explained his admiration of the *Unfurled* series (1960-61) by Morris Louis, which were produced by pouring separate, coloured bands of acrylic paint onto the canvas. These stain paintings, which removed any immediate signs of the artist's hand at work, provided Cavell with a prime example of automatism. What the critic relished was their optical effect of complete "openness," the "instantaneousness" of their appearance, which he understood as a form of "frankness" on the part of the object. Here was a painting that seemed strangely self-sufficient and needed no audience to confirm its identity. But what kind of candour might this be? How can there be a question of trust if there no mutual sense of liability or obligation? To imagine a form of life in which there is no debt to be settled, where no interest will ever become due, is to imagine an art of reconciliation, which, as Theodor Adorno has noted, remains intolerable in the face of an "unreconciled reality."³¹ And it would not take long for the *Unfurled* series to undergo an act of desublimation. In 1969, Edward Ruscha created a portfolio of works on paper, called *Stains*, which were given such factual titles as *Salad Dressing (Kraft*

30 Ibid., p. 108.

31 Theodor W. Adorno: "Trying to Understand *Endgame*", in: Adorno: *Notes to Literature*, Vol. 1, trans. S. W. Nicholson, New York 1991, p. 248. I shall return to this text below.

Roka blue cheese) or *Gasoline (Mobil Ethyl)*). Literalism without reprieve is what the modernist critic abhors the most.

Cavell was aware, of course, that he could not place *endless* faith in the automatism of a medium. The conviction in a medium and the conventions of a medium go hand-in-hand and, therefore, conviction is as much a historical category as conventions are. Both will dissipate in time. The “total intelligibility” of art is based on an “implied range of handling and result,” as Cavell wrote, and through its “continuing and countering” of painterly conventions, modernist painting was able to constitute a continuous, historical series.³² But any such series will and must come to an end, the conventions of its medium exhausted. All this is well known, but perhaps less familiar is a second idea of Wittgenstein that Cavell draws upon to clarify his notion of the medium. An idea that will help us to further deepen our grasp of concept of *Lebensform*.

The relevant idea is that of Wittgenstein's language game and this idea, in turn, raises the question of the rule and its application. To play a game, one needs a set of rules, however there is no rule to “obeying a rule”: a rule can always be applied correctly or incorrectly. How, then, do we know *how* to apply a certain rule? How can we be certain that the application of this rule is appropriate to a certain situation? And under which circumstances will the application of a rule seem to lack sense? Or, as Cavell would say, how does a convention become exhausted? The problem requires, first of all, that we do not to make an inventory of the rules that govern a specific game, but that we take a step back, as it were, from any particular instance of a game. Before we can learn the rules of any game, Wittgenstein points out, we must *first* recognise the general human activity of playing a game. Playing games, guessing riddles and telling jokes are as much part of our “natural history” as walking, eating or drinking.³³ Accordingly, Cavell holds that whether we follow a rule correctly or incorrectly is “not a matter of rules (or opinion or feeling or wishes or intentions.) It is a matter of what Wittgenstein... describes as forms of life.”³⁴ Indeed, to imagine a language, as the latter proposes in his *Philosophical Investigations*, means to imagine a form of life.³⁵

What all of this boils down to is that a language game, or *Lebensform*, does not operate as a kind of calculus with fixed rules. Language games cannot *prescribe* what to say or how to act in a certain situation. We learn to use words in a particular

32 Stanley Cavell: “A Matter of Meaning It”, in: Cavell: *Must We Mean What We Say?* Cambridge: 1976, p. 221.

33 See, for instance, Virno: *Multitude*, 2008, p. 115.

34 Stanley Cavell: “Availability of Wittgenstein's Later Philosophy,” in Cavell: *Must We Mean What We Say?*, 1976, p. 50.

35 Cavell is alluding to §19 of *Philosophical Investigations*: “To imagine a language, is to imagine a form of life [Und eine Sprache vorstellen heißt, sich eine Lebensform vorstellen]. Wittgenstein: *Philosophical Investigations*, 1997, 8^e.

context and then must proceed to project them into new situations, yet nothing guarantees that these projections will make sense to others. If, on the whole, we do reach an understanding with others, Cavell notes is because we share “routes of interest and feeling, modes of response, senses of humor and of significance and fulfillment... all the whirls of organism Wittgenstein calls ‘forms of life.’”³⁶ In short, a language game can only generate sense for a community of speakers if it is embedded within a normative background that indicates not what must be done, but how it can be done.³⁷ That is why Cavell might state that the application of a rule is not *decided* upon by a community by means of some rational calculation, but that conviction *expresses* the fact that a community agrees upon the proper application of a rule. Which is just another way of reiterating Kant’s assurance that the freedom of aesthetic judgment does not weaken its claim to universal validity.

So, what happens when a particular language game or form of life runs its course? When, specifically, a modernist series has come to an end? Rosalind Krauss has once sketched how she underwent such a moment of disenchantment upon visiting an exhibition of Frank Stella’s *Wolfeboro* series in 1966. She became struck by the procedural character of his painting; its promise as a modernist medium depleted.³⁸ Has the work at this point reverted to no more than a “Sight Gag” as Stella himself would name one of his paintings a few years later? Cavell was not as willing to throw in the towel. Instead, he remained brutally dismissive of those artistic practices that ridiculed a modernist aesthetic of autonomy. In Cavell’s opinion, the claim of such “anti-art movements,” such as pop art or minimalism, to *know* that the ambitions of modernism were null and void was simply a case of sour grapes. It was not modernism that had failed, he asserted; rather, anti-art practices provided only shallow “gratifications” that were no substitute for the seriousness of modernist art. If only the public had ignored pop art, he complains, it could have done no harm, “but it was not made to be left to itself, any more than pin ball games or practical jokes...”³⁹ There was, however, one moment, Cavell allowed, in which

36 Cavell: “Availability”, 1976, p. 52.

37 In the title essay of *Must We Mean What We Say?* Cavell discusses the difference between prescriptive and normative statements. Likewise, Rahel Jaeggi has emphasized the normative structure of life forms: “[Norms] first define and establish the conceivable modes of behavior within a form of life by normatively structuring the space of possibilities of action itself that is given with this form of life, by dividing up the domain of human action into right and wrong, appropriate and inappropriate, intelligible and unintelligible. Normativity in this sense does not first come into play with the evaluation, but already with the identification of possible modes of behavior.” Jaeggi: *Critique of Forms of Life*, 2018, p. 95.

38 Rosalind Krauss: “Pictorial Space and the Question of Documentary”, in: *Artforum* 10, no. 3 (November 1971), pp. 59-62.

39 Cavell: “A Matter of Meaning It”, 1976, p. 221.

modernism, in touching on the limits of its *Lebensform*, had a use for comedy, if only in a very attenuated form. It is towards this moment that I shall turn next.

The situational comedy of art

"We're not beginning to... to... mean something?" Hamm wonders out loud in Samuel Beckett's *Endgame*. His servant Clov scoffs: "Mean something! You and I, mean something! (Brief laugh.) Ah that's a good one!" With the near extinction of the world, leaving Hamm, the blind shop owner, and his servant Clov behind in their shelter, a form of life nearing its final stage, the language game has also almost come to a close, the two continuing to engage in a desultory exchange of wits with faltering energy, an automatism that will not quite wind down, even though their words seem to wander off into unknown directions, their application uncertain. Hamm wonders: "Imagine if a rational being came back to earth, wouldn't he be liable to get ideas into his head if he observed us long enough." In their empty room "something is taking its course," but lacking a normative context following the annihilation of the human society, the characters exist in a state of constant bafflement, lacking full awareness of the sense they *might* be making, while remaining cognizant of such basic customs or "conventionality" of human nature, as Cavell put it, such as the making of a joke. Even if their heart is not in it: "Don't we laugh?" asks a character in Samuel Beckett's *Endgame*. The response: "I don't feel like it." Do they not feel like it because their circumstances are no laughing matter or because everything seems to be already said, all jokes sounding like cliché? Or are they beginning to lose the ability to recognise humour as such? Even Hamm dimly realises that it would take an alien 'rational being' observing this bunch of half-wits to start the language game up again.

If for Cavell as modernist critic the seriousness of modern art is no laughing matter, it precisely because it must defend against the becoming-cliché of its conventionality. Why then his interest in Beckett's play which, as he acknowledges in a lengthy text, which he wrote on *Endgame* in 1964, has its roots in comedy: "The medium of Beckett's dialogue is repartee, adjoining the genres of Restoration comedy, Shakespearean clowning, and the vaudeville gag."⁴⁰ Obviously, Cavell is drawing attention to the fact that for a formalist critic the history of any medium, whether that of painting or comic theatre, is one of continuity, not interruptions or breaks, in its conventions. But it seems important to him that hilarity is not simply laughter, as in parody, at the obsolescence of certain stereotypical forms, but that it regenerates such clichés through laughter. Cavell describes, for instance, a

40 Cavell: "Ending the Waiting Game: A Reading of Beckett's *Endgame*" in: Cavell, *Must We Mean What We Say*, 1976, p. 127.

moment in Hitchcock's *To Catch a Thief* where the sexual excitement of the female character is displaced a camera movement towards a fireworks display. His first response to this stock film image, Cavell writes, "is a laugh at the laughability of the movie cliché," but then he realises that the movie director has used a conventional symbol to indicate the very conventionality of the woman's imagination. However, with Beckett the question of laughter is rather different. What we have in *Endgame*, according to Cavell is an "abstract imitation of ordinary language" which seems to imply that Beckett has achieved an extreme formalisation of everyday speech. In fact, Cavell draws an extensive comparison between Beckett's use of language and the program of analytic philosophy. The playwright is said to share with the logical positivists the ambition to cleanse discourse of "connotation, rhetoric, the noncognitive, the irrationality and awkward memories of ordinary language"⁴¹, in short, to achieve a literalness of language. But whereas logical positivism sought to anchor language in a directly verifiable present, Beckett shows that language can never be reduced to a set of protocols, to a pure calculus. The literalisation of language in Beckett creates a certain madness or schizophrenia on the part of its characters, who are no longer in control of their own meaning due to the unfixing of the commonplaces of language, its clichés and idioms. Yet Cavell does not grasp this unmooring of language as its total disintegration and thus as an expression of the meaninglessness of the universe, according to what he calls a fashionable theory of existentialism. Rather, even from the edge of its extinction, language rebounds and manifests a kind of resilience, because Cavell is *convinced* that Beckett's language presents us with a kind of puzzle, which requires that we see "the syntax [in] a new way,"⁴² against the grain, avoiding a conventional reading of a certain familiar phrase.

Cavell gives ample examples of his own inventiveness in reviving the moribund language of Beckett's characters, rescuing language from its own literalisation. (We should recall, at this point, how Michael Fried would incriminate minimalism as *literalist* only three years later). But I shall pass them over here, moving straight on to what I take to be his major conclusion. Words have been isolated, in Beckett's theatre, from their ordinary function of providing the characters with an individual motivation. In fact, there are no characters in Beckett's play in any ordinary sense of the word as Cavell, and several other commentators, have pointed out. We listen in on the dialogues as that visiting, rational being from another planet:

Words, we feel as we hear them, can mean in these combinations... But what do they mean, and what in us, who in us, do they speak for...?⁴³

41 Ibid., p. 120.

42 Ibid., p. 128.

43 Ibid., p. 130.

The answer to that question, as Cavell implies, would be to provide the words with a proper *medium*; to assimilate them into a *Lebensform* where subjects seem able to control the meaning of their own words and actions. Subjects who appear supreme in their conviction that they know how to project their words into new situations. In Beckett, however, the words have a tendency “to lead a life of their own” and that, in the end, is unbearable to Cavell. Therefore, he argues that the true “drama of the play” is not that of the characters slow drift into nothingness, but consists of the audience’s own struggle “to own [the words], to find out who says them, who can mean them when.” And this, as well, is nothing else than the drama of modernism in which an autonomous subject seeks to be in full command of his own words and actions, but can do so only within the automatism of a medium, within the normative context of a *Lebensform*. Otherwise, this subject would be in danger of dying of laughter.

He continues to view comedy as mostly external to modernist culture. However, this cannot be said of Theodor Adorno’s own take on Samuel Beckett’s *Endgame*, which was presented in a lecture of 1961, eight years previous to Cavell’s reading. In his “Trying to Understand *Endgame*,” Adorno fashions a marvellous pun on the existentialist trope of the liminal situation or *Grenzsituation*, suggesting that what Beckett’s characters enact is, above all, a *situational comedy* of the philosopher. Similar to Cavell’s emphasis on the “hidden literality” of Beckett’s play, Adorno argues that in this play the metaphysical abstractions of existentialism, its “doctrinal universality” have come crashing down to earth. Language is reduced to the level of senseless clichés, and this meaninglessness cannot be redeemed by any existentialist moment of absurdity; a moment that ought to spur subjects to transcend the facticity of their situation in a radical affirmation of their personal freedom. Indeed, as Adorno wryly notes, such an existentialist act of pure negation when taken to its extreme can only produce catastrophic effects. Existentialism, then, does not provide an escape from the bondage of capitalism, but only accelerates its mechanisms, abandoning Beckett’s characters to a reified “state of negative eternity.” *Endgame* allegorises the concreteness of an existence, situated in the here and now, which has become incapable of universality: it “assumes that the individual’s claim to autonomy and being has lost its credibility.”⁴⁴ The transcendental subject is tripped up, like the ridiculous character of the king that falls into a puddle of mud; the abstract and the concrete are juxtaposed, converting philosophy into comedy.

In his essay, Adorno outlines how *Endgame* creates a *mise-en-scène* for quasi-autonomous subjects, who in mirroring themselves fully in the self-same object, had, in fact, actualised the ‘non-identity’ of the subject with itself. Beckett’s characters, thus, become the one who can perform nothing more than the function of

44 Adorno: “Trying to Understand *Endgame*”, 1991, p. 249.

the ‘last man,’ who exists in a liminal state where all human figures behave “primarily and behavioristically,” exhibiting “a pathogenesis of the false life.”⁴⁵ *Endgame* thus becomes, in Adorno’s reading, an allegory of a future capitalist wasteland, its anomic subjects inhabiting a bleak, post-catastrophic world. But for all its gloominess, Adorno’s text also acknowledges a comic element to Beckett’s play, although he, like Cavell, also insists that Beckett’s theatre is not a matter of laughing out loud. Adorno describes *Endgame* as “that panicky and yet artificial derivation of simplistic slapstick comedy of yesteryear.”⁴⁶ To laugh all-too-easily at the pretensions of the individuated subject would be to find comfort where none can be forthcoming. And, as I noted above, Adorno was steadfast in his conviction that there is no place of reconciliation in post-war reality from which one might laugh and declare things harmless. In short, for Adorno, from his viewpoint at the outset of the 1960s, the politics of comedy had itself become ridiculous. Nevertheless, true to dialectical form, he did not simply oppose seriousness and humorousness as two ossified modes of cultural experience that cancel each other out. As he puts it in a later essay, “Ist die Kunst heiter?” (1967), jocularly “inheres in art’s freedom from mere existence” so that even in the most desperate works the moment of humor is not expelled but “survives in their self-critique”; that is, it survives as an unfunny “humor about humor.”⁴⁷

Comedy as anthropogenesis

For Adorno, Beckett’s comedy presented a specific historical diagnosis: the *pathogenesis* of a false life. But what are we to make today of Adorno’s bleak vision of a post-autonomous trash heap of a world inhabited by the undead victims of capitalism? Hasn’t the future taken a very different turn? The neo-liberal regime of capitalism that emerged in the 1970s has subsumed all language games, all life forms, to its processes of valorisation. And so rather than objectifying the autonomy of the bourgeois subject, it has called upon the new, post-Fordist variant of the *homo oeconomicus*, the entrepreneurial subject, to endlessly flex its language skills, to engage in the production, marketing and monetising of new life forms. Indeed, it is, as if capitalism has pushed through, rather than transcended, the *Grenzsituation* of existentialism, coming out on the other side. We are not living an end game (at least from the perspective of neoliberalism), but a competitive game without end, a gaming economy that is to be played in perpetuity. Yet, of course, this game

45 Ibid., pp. 128, 124.

46 Ibid., p. 130.

47 Theodor W. Adorno: “Is Art Lighthearted?”, in: Adorno: *Notes to Literature*, Vol. 2, trans. S. W. Nicholson, New York 1992, p. 252.

is still bounded by certain rules of profit-making and only creates a semblance of freedom or personal autonomy.

This a diagnosis of our current predicament that has been promulgated by Italian, post-operaist theory. How is it possible for a post-autonomous subject to escape from the biopolitical apparatus of capture if, contrary to Cavell or Adorno, the *Lebensformen* of everyday life have lost their distinct boundaries of sense? What if we have come to inhabit an ever-expanding, ever-modulating regime of control, which is regulated by an array of psychotherapeutic technologies of the self? In other words, what if we have become accustomed to living in a state of permanent suspension of norms, a constant variation of life forms? If this diagnosis is valid, then what is required to escape this condition, Virno observes, is no longer a classical Marxist recipe of appropriating the means of production, but a means to appropriate the (de-)formation of language games.⁴⁸ That is to say, one needs to develop a technique that is capable of disturbing the assimilatory operations of language games – to set the production of sense spinning off into deviant directions:

to provide some account of the logicolinguistic resources requisite for the linguistic animal, in order for this animal to be able to change the very context in which a conflict takes place, rather than remaining within that conflict and acting in accordance with one or the other of the behaviors intrinsic to that conflict.⁴⁹

And these resources, Virno goes on to claim, “are the same that nurture jokes (and paralogistic inferences) characterised by displacement, that is to say, by an abrupt deviation in the axis of discourse.” At which moment he shares a joke with the reader, drawn from Freud’s *Jokes and their Relation to the Unconscious*:

A gentleman in financial distress obtains a small loan from an acquaintance. When his benefactor chances upon him the next day in a restaurant eating salmon and mayonnaise, he is reprimanded resentfully: ‘Is that what you used your money for?’ ‘I don’t understand you,’ comes the reply, ‘if I haven’t any money I can’t eat salmon mayonnaise, and I have some money I mustn’t eat salmon mayonnaise. Well then when am I to eat salmon mayonnaise?’⁵⁰

What Virno wants to demonstrate by this example is the fundamental structure of jokes in general. In essence, he maintains, jokes mimic a basic form of deductive

48 To be more precise, we should distinguish between a capitalist liquification of all language games (i.e., Marx’s ‘general intellect’ or Wittgenstein’s ‘bedrock’ of the *Lebensform*) and a capitalist production of new, surrogate ‘ways of life.’ A very pronounced example of the latter would be social media type of the ‘influencer.’

49 Virno: *Multitude*, 2008, p. 149.

50 *Ibid.*, p. 88.

reasoning; namely, the syllogism. However, a joke subverts this logical mechanism by faithfully applying its rules to the combination of two incompatible thoughts and thereby arriving at an absurd conclusion. This is what in stand-up comedy frequently takes the form of a non sequitur: a conclusion that does not logically derive from the premises. In short, the joke produces a kind of deductive fallacy, which is what Virno identifies as the *paralogical* principle of the joke. Returning to Wittgenstein, one might also think of the joke as highlighting a gap between a logical or behavioural rule and its 'correct' application. The result of such a hiatus is not only to render the application of a rule uncertain, which creates a comic effect of puzzlement, but it may also to multiply the possible modes of application, giving rise to missed encounters, malapropisms, and mistaken identities.

Where Virno differs from Cavell is that the former discusses the notion of the language game in terms of its *innovative*, rather than its *improvisational* character. Whereas for Cavell what was essential was to find new ways to apply existing conventions, to extend the life of the modernist medium, for Virno what is important is the capability to develop new language games as such; that is to say, new, emancipatory forms of life. Autonomy, in this context, is not expressed in relation to the normativeness of a particular life form, but in terms of a crisis of a life form:

At the exact point where a form of life cracks and self-combusts, the question of giving shape to life as such is back on the agenda. During the crisis, human praxis positions itself again near the threshold (an ontogenetic but also transcendental threshold) where verbal language hinges on nonlinguistic drives, reshaping them from top to bottom.⁵¹

Virno is, then, a deeply utopian thinker who conceives of anthropogenic passage beyond the control mechanisms of capitalism. Rather than an aesthetic ontology of the medium, he proposes a political ontology of the subject.

I don't wish, however, to speculate on the prospects of such a politics of comedy in the present, which strike me as rather dim. What interests me, rather are the genealogical roots of Virno's ontogenetic conception, which may be traced to the 1960s model of cultural revolution; that is to say, the revolutionary endeavour to politicise life and to 'give form' to alternative modes of collective existence.⁵² Which connects us back to the case of *Daughters of ReVolution*. As the V-Girls point out, the consciousness-raising sessions practice by feminist groups at the time were in fact directly

51 Ibid., pp. 159-60.

52 I cannot expand upon this theme here, but one might argue that the 1960s witnessed a politicisation of life on the Left that is the counterpart of the 1920s 'discovery' of biopolitics. For more on this subject, see Sven Lütticken: *The Cultural Revolution: Aesthetic Practice after Autonomy*, Berlin 2017.

modelled upon Maoist struggle sessions with their techniques of ‘speaking bitterness,’ which were meant to ‘mobilize emotions’ in the revolutionary transformation of group consciousness.⁵³ In the feminist groups, the serious work was undertaken to reshape, as Virno writes, the ‘nonlinguistic drives’ – the inculcated patterns of heteronormativity – from top to bottom. Yet, we must also note how in the post-war period the genealogy of the autonomous self became increasingly braided into an expanding, “psychotherapeutic territory,” to quote Nikolas Rose. This territory of self-governance puts in place various mental routines by “which one problematizes one’s existence..., acts upon one’s dilemmas ... and intervenes upon oneself (alone or with the assistance of others) in terms of psychological norms and techniques – through self-inspection, self-problematization, self-monitoring and self-transformation.”⁵⁴ And it need not be belaboured that this psychotherapeutic regime of individuation coincides with the entrepreneurial subject of neo-liberalism, who is constantly enjoined to ‘realise’ his or her potential, to achieve *personal autonomy*, with career coaches and team-building exercises always monitoring one’s ability and willingness to become more efficient and flexible.

Harun Farocki’s *The Interview*, which filmed application training courses in 1996, provides us with a chilling look into this neo-liberal variant of the struggle session. *The Daughters of the ReVolution*, on its part, reached back to the feminist CR session, transforming its micropolitical scenario into a kind of situational comedy, which keeps the irreconcilable attitudes of longing and scepticism in suspension. Describing themselves as “a group that meets to question ourselves and others” the V-Girls parodied the language games of academia. But they also ‘realised’ themselves as ‘members’ of the academic organisation, assuming the very authority that post-structuralist theory was meant to place under erasure, if in a highly precarious fashion. As Chalmers noted: “Merely sitting there in the position of the ones-who-are-presumed-to-know, we were a rebuke to the academic system and its cast of old-boy characters. In retrospect, I imagine we also seemed a bit like talking dogs.”⁵⁵ The V-Girls demonstrate that academic discourse itself had transformed into a perpetual act of self-monitoring, self-questioning, self-validation despite, or perhaps even due to, its deconstructive language.

53 “Central to the women’s movement was a program for liberation based on the concrete realities of everyday life. Adapting the Maoist practice of ‘speaking pains to recall pains,’ consciousness-raising developed in small groups and became both a method for developing feminist theory and a strategy for building up the new movement.” V-Girls: “Daughters of the ReVolution”, 1995, 124. See also, for instance, Elizabeth Perry: “Moving the Masses: Emotion Work in The Chinese Revolution”, in: *Mobilization* 7, no. 2 (2002), pp. 111-128.

54 Nikolas Rose: *Powers of Freedom: Reframing Political Thought*, Cambridge 1999, p. 90.

55 Chalmers: “V-Notes on Parody”, 2010, p. 207.

In sum, the V-Girl's performance addresses the conundrum of a metaphysics of finitude, to quote Zupančič again; a conundrum which concerns the antinomies of a neo-liberal subject, which must resign itself to a lack of transcendence within the everyday. One might also call this, following Adorno, a further, more insidious stage of the false reconciliation between subject and reality in the post-war era. If aesthetic autonomy was a mere semblance, then the personal autonomy of today is a mere sham. The tragi-comedy of the V-Girls was to perform a specific form that the blockage of emancipatory politics took in the course of the 1980s. What took its place was an economisation of the "imperative of the possible": a market-driven logic of endless self-fashioning.⁵⁶ Responding to this situation, while reaching back to the sixties, Virno's political theory of paralogic speech, and its anthropogenic power, may seem a bit toothless and not all too well-attuned to the debates on decolonisation and racial politics that currently roil the art world. However, it does give cause to think what an art history examined in terms of *forms of life*, and their moments of *crisis*, might have to offer to a discipline that for too long, perhaps, has confined itself within a discursive web spun between such terms as medium and autonomy.

56 Zupančič uses this term to indicate the contemporary "redoubling of a description by pre-description, in the passage from "We are limited, divided, exposed beings" to "Be limited, divided, exposed!" (that is to say, you must accept this)...Despite numerous references, in this ethics, to the possibility of change and of emancipatory politics, this possibility is largely blocked precisely by the imperative of the possible." Zupančič: *The Odd One In*, 2008, p. 51.

Adornos *Ästhetische Theorie* und die Frage der gesellschaftlichen Wirksamkeit von Kunst

Georg W. Bertram

Adornos Kunstphilosophie begreift Kunst – auch und gerade im Vergleich mit anderen Kunstphilosophien – in besonderer Weise von ihrer Stellung in der Gesellschaft her. Dabei gilt für Adorno, dass diese Stellung mit einer Entwicklung verbunden ist: Die Autonomie der Kunst im gesellschaftlichen Ganzen ist demnach das Resultat der Ausdifferenzierung gesellschaftlicher Teilsysteme innerhalb moderner Gesellschaften. Diese Ausdifferenzierung führt nach Adornos Verständnis – anders als im Falle anderer Teilsysteme, die mehr oder weniger ins gesellschaftliche Ganze integriert sind – dazu, dass Kunst innerhalb der Gesellschaft eine besondere Rolle übernimmt, die man knapp mit dem Begriff der Rationalitätskritik umreißen kann: Für Adorno übt Kunst Kritik an den problematischen Seiten und an dem totalisierenden Charakter einer auf Identifizierung und damit Beherrschung und Verfügbarkeit ausgerichteten Rationalität. Kunst stellt demnach die rationale Verfasstheit moderner Gesellschaften insgesamt in Frage.

Wenn man vor diesem Hintergrund nach der gesellschaftlichen Wirksamkeit von Kunst fragt, mag es den Anschein haben, als frage man nach etwas Widersprüchlichem: Schließt Adorno eine solche Wirksamkeit nicht gerade aus? Wenn Kunst Kritik an falschen gesellschaftlichen Verhältnissen übt, muss sie dann nicht gerade darauf verzichten, innerhalb dieser Verhältnisse wirksam zu sein? Adornos Denken über Kunst scheint von seiner *Negativen Dialektik* dahin gebracht zu werden, Kunst auf eine grundlegende Kritik von Gesellschaft zu verpflichten, die sich ihrerseits nicht gesellschaftlich manifestieren kann und darf. Wo sie sich manifestiert, so kann man im Sinne Adornos argwöhnen, zahlt sie dafür den Preis, ihr grundlegendes rationalitätskritisches Potential zu verlieren.

In dem folgenden Text geht es mir darum, genau diese mögliche radikale Konsequenz von Adornos Kunstphilosophie zu hinterfragen. Mein Ziel ist zu klären, ob Adorno tatsächlich darauf festgelegt ist, Kunst als gesellschaftlich unwirksam zu begreifen, oder ob es Möglichkeiten gibt, Adorno hier eine anders gelagerte Position zuzuschreiben. Ich will zeigen, dass die These von der gesellschaftlichen Unwirksamkeit der Kunst sich nicht mit Adornos Gedanken von der gesellschaftlichen

Einbettung der Kunst verträgt – im Lichte dieser Einbettung ist Kunst durchaus in einer gewissen Weise als wirksam zu begreifen.

Das Ziel der folgenden Überlegungen ist entsprechend eine Relektüre von Adornos *Ästhetischer Theorie*. Mir geht es darum, verständlich zu machen, dass Adorno nicht eine einseitig negativistische Position zugeschrieben werden kann, da man mit einer solchen Zuschreibung grundlegenden Thesen Adornos nicht gerecht wird.¹ Fragt man nach der gesellschaftlichen Wirksamkeit von Kunst, kann man Adorno nicht als bloßen Negativitätsästhetiker verstehen. Er vertritt vielmehr eine Ästhetik im Sinne kritischer Gesellschaftstheorie. Was das genau heißt, will ich im Folgenden zumindest in Ansätzen ausbuchstabieren.

Um die soweit umrissenen Ziele meiner Überlegungen zu realisieren, gehe ich folgendermaßen vor: Im ersten Teil meiner Überlegungen unterscheide ich vier zentrale Theoreme aus Adornos Kunstphilosophie. Ich lege dar, welche dieser Theoreme aus meiner Sicht unzweifelhaft zutreffen und an welchen der Theoreme es möglicherweise – im Sinne Adornos – Korrekturen vorzunehmen gilt. Im zweiten Teil meiner Überlegungen komme ich dann auf Adornos These vom Doppelcharakter der Kunst als autonom und *fait social* zu sprechen und überlege die Konsequenzen dieses Doppelcharakters für Adornos Verständnis künstlerischer Autonomie. Dies bringt mich im dritten Teil dazu, nach der spezifischen Kommunikation von Kunst zu fragen. Dabei vertrete ich die These, dass die mimetische Kommunikation als Element gesellschaftlicher Kommunikation zu begreifen ist. Im abschließenden vierten Teil schlage ich dann eine Revision des Verhältnisses von Kunst und Gesellschaft vor, die im Sinne von Adornos Kunstphilosophie ausfällt.

1. Vier Theoreme Adornos

Es scheint mir sinnvoll, Adornos Kunstphilosophie erst einmal mit vier Theoremen zu erfassen. Mein Anspruch ist dabei nicht, Adornos *Ästhetische Theorie* mit diesen Theoremen umfassend gerecht zu werden, sondern vier Aspekte herauszugreifen, die für Adornos Bestimmung des Verhältnisses von Kunst und Gesellschaft aus meiner Sicht entscheidend sind:

1 Ich richte mich damit auch gegen die Kritiker Adornos, die seinen Negativismus einseitig verstehen, und aus diesem Grund gegen Adorno eine gesellschaftliche Wirksamkeit von Kunst geltend machen. Vgl. dazu exemplarisch Hans Robert Jauß: »Negativität und ästhetische Erfahrung. Adornos ästhetische Theorie in der Retrospektive«, in: Burkhard Lindner, W. Martin Lüdke (Hg.): *Materialien zur ästhetischen Theorie Th. W. Adornos. Konstruktion der Moderne*, Frankfurt a.M. 1979, S. 138-168. Ich meine, dass eine solche Wirksamkeit sich, recht verstanden, im Sinne Adornos, also mit und nicht gegen ihn rekonstruieren lässt.

A. *Adornos Grundbestimmung*: Kunst ist sowohl autonom als auch *fait social*.² Dieser Doppelcharakter der Kunst hat eine entscheidende Bedeutung für Adornos Verständnis künstlerischer Autonomie. Die gesellschaftlichen Verhältnisse schlagen sich in den eigengesetzlichen Anlagen von Kunstwerken nieder.

B. *Adornos Grundgedanke*: Kunst ist ein Korrektiv der Gesellschaft. Vermittels ihrer Autonomie widersteht Kunst der Integration ins gesellschaftliche Ganze und wird so zu einem Statthalter des Nichtidentischen – zu einem Statthalter dessen, was nicht ist.

C. *Adornos Erläuterung des kommunikativen Verhältnisses von Kunst und Gesellschaft*: Kunstwerke kommunizieren mit den anderen gesellschaftlichen Zusammenhängen (Adorno sagt gerne: mit dem ihnen Auswendigen) »durch Nicht-Kommunikation«.³ Kunstwerke verschließen sich gegenüber den Funktionsmechanismen der Gesellschaft.

D. *Konsequenzen für das Verständnis ästhetischer Negativität*: Die Erläuterung des Verhältnisses von Kunst und Gesellschaft hat zur Folge, dass Adorno die Negativität der Kunst als strukturell affirmativ begreift.⁴ Da die Kommunikation der Kunst Nicht-Kommunikation ist, greift sie nicht in gesellschaftliche Verhältnisse ein. So ist Kunst in ihrer grundsätzlichen Negativität strukturell affirmativ.

Meine These ist, dass aus der Grundbestimmung und aus dem Grundgedanken folgt, dass das Verhältnis von Kunst und Gesellschaft nicht mit dem Begriff der Nicht-Kommunikation gefasst werden kann. Damit wird auch die These von der strukturellen Affirmation der Gesellschaft durch Kunst problematisch. Kunst ist innerhalb gesellschaftlicher Zusammenhänge für Adorno als eine negative Kraft zu begreifen, die in ihrer Negativität durchaus wirksam wird.⁵

Meine Überlegungen setzen voraus, dass ich eine gewisse Doppeldeutigkeit in Adornos Explikation des Verhältnisses von Kunst und Gesellschaft gegeben sehe. Diese resultiert daraus, dass Adorno erstens den Niederschlag der Gesellschaft in der Kunst nicht klar mit der Kommunikation der Kunst in die Gesellschaft hinein vermittelt, und dass er zweitens die mimetische Kommunikation, die er der Kunst zuschreibt, als eine Nicht-Kommunikation fasst. Wenn man diese Aspekte von Adornos Kunstphilosophie als doppeldeutig versteht, entsteht Spielraum, diese Philosophie nicht in einseitiger Weise negativistisch auszubuchstabieren. Das wiederum kann man dadurch, dass man Adorno zwei Thesen zuschreibt:

2 Vgl. Theodor W. Adorno: *Ästhetische Theorie*, Frankfurt a.M. 1970, S. 16.

3 Adorno: *Ästhetische Theorie*, 1970, S. 15.

4 Vgl. Adorno: *Ästhetische Theorie*, 1970, S. 10.

5 Hauke Brunkhorst spricht von einer »postutopischen Lesart«, die eine Wirksamkeit künstlerischer Negativität in der Gesellschaft im Sinne Adornos zur Geltung bringt (Hauke Brunkhorst: »Kritik statt Theorie. Adornos experimentelles Freiheitsverständnis«, in: Gerhard Schweppenhäuser, Mirko Wischke (Hg.): *Impuls und Negativität. Ethik und Ästhetik bei Adorno*, Hamburg/Berlin 1995, S. 117-135, hier S. 119).

a. *Einbettung von Kunst in die Gesellschaft*: Die Kommunikation der Kunstwerke geschieht dadurch, dass die Antagonismen der Gesellschaft aufgegriffen werden, und sich im Kunstwerk artikulieren. Diese Artikulation ist im Rahmen der Gesellschaft als solche verständlich und eröffnet neue Perspektiven auf die Antagonismen bzw. in Bezug auf sie.

b. *Die spezifische Kommunikation der Kunst*: Die Stellungnahme von Kunst zu gesellschaftlichen Widersprüchen geschieht, wie Adorno sehr treffend analysiert, mit einer eigenen Form der Kommunikation, die als Element gesellschaftlicher Verhältnisse begriffen werden muss. Das mimetische Verhalten ist aus diesem Grund missverstanden, wenn man es als ein gesellschaftstranszendierendes Verhalten begreift.

Ich werde versuchen, diese beiden Thesen jetzt durch einige weitergehende Überlegungen genauer zu begründen und damit zu erläutern, wie ich sie verstehe.

2. Der Doppelcharakter der Kunst

Der Doppelcharakter von Kunst als autonom und *fait social* prägt Adornos Denken über Kunst von Grund auf. Dabei begreift Adorno die Autonomie, wie bereits gesagt, als Resultat gesellschaftlicher Entwicklungen. Demnach haben sich mit der Entwicklung moderner Gesellschaften die problematischen und totalisierenden Aspekte von Rationalisierung verschärft, was wiederum dazu führte, dass Kunst als eine Gegenkraft gegen diese problematischen und totalisierenden Aspekte profiliert wurde.⁶

Nun ist Kunst nach Adornos Verständnis nicht einfach nur beides nebeneinander, autonom und *fait social*, sondern diese beiden Aspekte hängen konstitutiv zusammen. Um den Zusammenhang beider zu erläutern, ist einer der zentralen Begriffe Adornos in der Erläuterung künstlerischer Autonomie hilfreich: der Begriff des *Formgesetzes*.⁷ Nach Adornos Verständnis realisiert jedes Kunstwerk ein eigenes Formgesetz. Das heißt: Die Art und Weise, wie in einem Kunstwerk unterschiedliche Elemente verbunden sind, teilt das Kunstwerk nicht mit anderen

6 Adornos materialistischer Ansatz in der Ästhetik ist damit verbunden, Kunst als in soziale und politische Kämpfe verwickelt zu sehen. Dabei werden diese Kämpfe von ihm besonders als solche um kommunikative Verhältnisse im Rahmen von Gesellschaften begriffen. Kunst kommt so nicht nur die Aufgabe zu, zum Beispiel das Leiden von Individuen an gesellschaftlichen Verhältnissen zu artikulieren (vgl. dazu die folgenden Ausführungen zur »Rede über Lyrik und Gesellschaft«), sondern auch die Aufgabe, insgesamt gegen totalisierende Formen gesellschaftlicher Kommunikation Stellung zu beziehen (vgl. hierzu besonders Theodor W. Adorno, Max Horkheimer: »Kulturindustrie«, in dies.: *Dialektik der Aufklärung*, Frankfurt a.M. 1969, S. 128-176).

7 Vgl. Adorno: *Ästhetische Theorie*, 1970, S. 18 u.a.

Werken oder anderen Kontexten der gesellschaftlichen Wirklichkeit – auch nicht mit anderen Werken der künstlerischen Gattung, der es angehört, oder mit anderen Werken der oder des Schaffenden, die oder der es hervorgebracht hat. Vielmehr legt jedes Kunstwerk diesen Zusammenhang aus sich heraus (neu) an. Oder, in weniger subjektivistischer Redeweise: Für jedes Kunstwerk ist eine spezifische Art und Weise charakteristisch, in dem der Zusammenhang zwischen seinen Elementen angelegt ist. Diese spezifische Art und Weise ist das ihm eigene Formgesetz. Mit Elementen ist dabei Unterschiedliches gemeint: Wörter in einem Gedicht – Harmonien, melodische und kontrapunktische Zusammenhänge in einer Kammermusik – Farben und Formen in einem Gemälde. Jeweils sind die Zusammenhänge zwischen Elementen wie diesen in einem Kunstwerk spezifisch bestimmt. Man kann hier auch mit einem strukturalistischen Begriff von dem »Idiolekt« jedes Kunstwerks sprechen:⁸ In dem zwischen seinen Elementen hergestellten Zusammenhang entwickelt jedes Kunstwerk eine eigene Sprache. Diese Sprache teilt es nicht mit anderen Kunstwerken und auch nicht mit sonstigen Zusammenhängen in der Gesellschaft und der Welt.

Mit dem Begriff des Formgesetzes begreift Adorno die autonome Anlage jedes Kunstwerks. Diese Anlage ist aber nicht einfach aus der Kunst heraus, sondern ist aus gesellschaftlichen Zusammenhängen heraus konstituiert. In besonders prägnanter Weise artikuliert Adorno die gesellschaftliche Prägung künstlerischer Form, wenn er schreibt: »Die ungelösten Antagonismen der Realität kehren wieder in den Kunstwerken als die immanenten Probleme ihrer Form.«⁹ Für den Hegelianer Adorno gilt dabei, dass sich Form und Inhalt nicht voneinander trennen lassen, so dass die gesellschaftlichen Antagonismen sich in der Art und Weise niederschlagen, wie ein Kunstwerk seine Inhalte formt.

Plastisch wird der Zusammenhang von Kunst und Gesellschaft unter anderem in Adornos *Rede über Lyrik und Gesellschaft*. Dort rekurriert Adorno auf ein Gedicht Eduard Mörikes und ein Gedicht Stefan Georges, um zu zeigen, dass die Individualität lyrischen Ausdrucks in beiden Fällen unterschiedlich funktioniert. Aus Adornos Perspektive aktualisiert Mörike die lyrische Idee (das zur-Sprache-Kommen eines lyrischen Ichs) in der »industriellen Gesellschaft«¹⁰ so, dass der individuelle Ausdruck als ein »jäh Aufblitzendes«¹¹ erscheint. George hingegen schreibe in einer Situation, in der der »Individualismus« sich »im Feuilleton dem Markt [...] überantwortete«.¹² Aus diesem Grund stehe der individuelle Ausdruck geme-

8 Vgl. Umberto Eco: *Einführung in die Semiotik*, München 1972, S. 151ff.

9 Vgl. Adorno: *Ästhetische Theorie*, 1970, S. 16.

10 Theodor W. Adorno: »Rede über Lyrik und Gesellschaft«, in: ders.: *Noten zur Literatur*, Frankfurt a.M. 1974, S. 49-68, hier S. 63.

11 Ebd., S. 64.

12 Ebd., S. 66.

rell unter Verdacht, so dass das Gedicht »sich gleichsam zum Gefäß ... für die Idee einer reinen Sprache«¹³ machen müsse – einer reinen Sprache, die »die Mauern der Individualität durchschlägt«.¹⁴ In dieser Weise formt sich die lyrische Idee in unterschiedlichen Gedichten nach den gesellschaftlichen Verhältnissen, in denen diese Gedichte entstehen. Die jeweilige Form artikuliert die Verhältnisse, in denen sie zustande kommt.

Das Formgesetz eines Kunstwerks ist in dieser Weise als Resultat einer Kommunikation zwischen Kunst und Gesellschaft zu begreifen. Adorno spricht in diesem Sinn (in Anlehnung an Georg Lukács¹⁵) vom »Gedicht als geschichtsphilosophische[r] Sonnenuhr«.¹⁶ Diese Metapher scheint mir insofern nicht ganz treffend, als sie mit dem Gedanken eines Anzeigeelements verbunden ist. Ein Kunstwerk aber ist nach Adornos Verständnis kein Anzeigeelement für gesellschaftliche Verhältnisse. Es gibt diesen Verhältnissen vielmehr einen eigenen formalen Ausdruck, indem es ein je eigenes Formgesetz realisiert. Entsprechend habe ich gerade davon gesprochen, dass die Form eines Kunstwerks als Artikulation zu begreifen ist: Der Begriff der Artikulation fasst die Art und Weise, in der die eigene Formgebung eines Kunstwerks gesellschaftlichen Zusammenhängen, in denen es steht, Rechnung trägt.

Die Bindung der künstlerischen Autonomie an gesellschaftliche Verhältnisse hat Adorno in der *Ästhetischen Theorie* auch in Begriffen von »Schein« und »Ausdruck« rekonstruiert. Dort heißt es prägnant: »Ausdruck und Schein sind primär in Antithese.«¹⁷ Und weiter: »Lässt Ausdruck kaum anders sich vorstellen denn als der von Leiden [...], so hat Kunst am Ausdruck immanent das Moment, durch welches sie, als eines ihrer Konstituentien, gegen ihre Immanenz unterm Formgesetz sich wehrt.«¹⁸

Ich verstehe diese Aussage folgendermaßen: Die Realisierung der Autonomie durch das jeweilige Formgesetz eines Kunstwerks droht, eine bloße ästhetische Immanenz zu realisieren – ein *l'art pour l'art*. Gegen diese Drohung aber opponiert das Moment des Ausdrucks in Kunst, das Antagonismen der Wirklichkeit in diese einträgt. Das Formgesetz ist aus diesem Grund fälschlicherweise verstanden, wenn man es als ein Resultat immanenter Entwicklungen von Kunst begreift. Die Weiterentwicklung einer künstlerischen Gattung zum Beispiel (wie die des Streichquartetts

13 Ebd., S. 66.

14 Ebd., S. 68.

15 Georg Lukács: *Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Form der großen Epik*, Berlin 1920, S. 24.

16 Adorno: »Rede über Lyrik und Gesellschaft«, 1974, S. 60.

17 Adorno: *Ästhetische Theorie*, 1970, S. 168.

18 Ebd., S. 169.

zwischen Schuhmann und Brahms) geschieht nie nur aus (Gattungs-)internen Zusammenhängen heraus, sondern ist immer mit Reaktionen auf gesellschaftliche Erfahrungen verbunden. Insofern geht jedes Formgesetz immer über eine künstlerische Immanenz hinaus. Es ist eine Artikulation gesellschaftlicher Spannungen.

Mit der soweit erläuterten Verschränkung von Einbettung in gesellschaftliche Verhältnisse und künstlerischer Autonomie können wir folgendes Zwischenfazit ziehen: Kunst steht nicht nur negativ zur Gesellschaft, sondern ist in gewisser Hinsicht als affirmativ zu begreifen. Diese Affirmation ist aber nicht nur einfach die strukturelle Folge einer abstrakten Negation. Vielmehr gilt: Als Artikulation gesellschaftlicher Antagonismen bestätigt Kunst die von ihr artikulierten gesellschaftlichen Zusammenhänge in einer substantiellen Weise. Das heißt nicht, dass Kunst die entsprechenden Zusammenhänge einfach so ließe, wie sie sind, sondern vielmehr, dass alle kritische Auseinandersetzung immer auf einem bestätigenden Aufgreifen der artikulierten Verhältnisse aufbaut. Genau in diesem Sinn kommuniziert Kunst in ihrer formgesetzlichen Anlage mit der Gesellschaft, gegen die sie sich zugleich kritisch wendet.

Sagen wir dies noch einmal in Bezug auf die erwähnten Gedichte von Mörike und George: Mörikes Gedicht fasst nach Adornos Verständnis das prekäre und kontingente Moment des Individuellen in industriellen gesellschaftlichen Verhältnissen. Die Lyrik Mörikes hält damit einen grundlegenden Widerspruch von Individualität und gesellschaftlichem Ganzen in diesen Verhältnissen fest. Im Rahmen dieses Widerspruchs bezieht sie gewissermaßen dadurch Position, dass sie einen Gegen Diskurs des Prekären und Kontingenten hält, im Sinne einer – wie Adorno sagt – unmöglichen Möglichkeit, die es gegen die Zurichtungen der prosaischen Zustände zur Geltung bringt. Analog verhält es sich mit Georges Enthaltensamkeit gegenüber der lyrischen Sprache. So zeigt sich in der Anlage der kritischen Dimension einzelner Kunstwerke ein bestätigendes Moment in Bezug auf die gesellschaftlichen Verhältnisse, in die hinein diese Kunstwerke wirken. Dieses bestätigende Moment hat nach meinem Verständnis Konsequenzen für die Kommunikation der Kunstwerke, denen ich mich nun widme. Bevor ich dies aber mache, will ich noch einmal kurz die erste These in Erinnerung rufen, die ich nun erläutere und begründet zu haben hoffe. Sie lautet:

a. *Einbettung von Kunst in die Gesellschaft*: Die Kommunikation der Kunstwerke geschieht dadurch, dass die Antagonismen der Gesellschaft aufgegriffen werden und sich im Kunstwerk artikulieren. Diese Artikulation ist im Rahmen der Gesellschaft als solche verständlich und eröffnet neue Perspektiven auf die Antagonismen bzw. in Bezug auf sie.

3. Die besondere Kommunikation der Kunst

Im ersten Teil meiner Überlegungen habe ich bereits festgehalten, dass Adorno die Kommunikation der Kunstwerke als Nicht-Kommunikation begreift. Er hat dies in der *Ästhetischen Theorie* unter anderem mit dem Begriff des Rätselcharakters¹⁹ gefasst, der den Kommunikationsabbruch der Kunst markant benennt. Kunstwerke sind demnach als Idiolekte nicht verständlich, da die Sprache, in der sie verfasst sind, grundsätzlich nicht übersetzt werden kann. Adorno spricht so auch von einer »Schrift ... mit gekappter oder zugehängter Bedeutung«. ²⁰

Aber sind Kunstwerke aus Adornos Sicht tatsächlich nicht verständlich? Ist ein Idiolekt – also eine Sprache, die nur von einer oder einem Einzelnen gesprochen wird – grundsätzlich unverständlich? Aus meiner Sicht ist es nicht plausibel, für Adorno von einer prinzipiellen Unverständlichkeit des Formgesetzes auszugehen. Und genau dies haben ja auch die Beispiele von Mörike und George gezeigt. Jeweils lässt sich die formgesetzliche Eigenheit eines Kunstwerks, zumindest in Ansätzen, verstehen und erläutern. Genau das macht Adorno in seinen *Noten zur Literatur* und in seinen musikalischen Monographien auch durchweg. Wenn ich von »Ansätzen« spreche, dann heißt das, dass an den Idiolekt eines Kunstwerks nur Annäherungen möglich sind. Dies gilt grundsätzlich für Idiolekte: Idiolekte kann man *per definitionem* nicht einfach mit jemand anderem teilen. Das heißt aber nicht, dass sie grundsätzlich unverständlich wären. Man kann sich an sie annähern.

Eine besondere Form der Annäherung hat Adorno mit einem der für seine Kunstphilosophie zentralen Begriffe gefasst: mit dem Begriff der *Mimesis*.²¹ Das Formgesetz eines Kunstwerks prägt eine spezifische Konstellation von Elementen, der man sich mimetisch anschmiegen bzw. anähneln kann. Auch wenn sich ein Kunstwerk nicht einfach in seiner Sprache entziffern lässt, kann man es doch in seinen Strukturen verfolgen. Dies bedeutet, dass man ihm mit einer mimetischen Praxis begegnet.²² Wie Adorno immer wieder deutlich sagt, führt das mimetische Verhalten zu einer Form des Verstehens. Das von Kunstwerken evozierte mimetische Verhalten kennt dabei sehr unterschiedliche Formen und Praktiken:²³ die Blicke, mit denen man die Konstellationen auf einem Gemälde erkundet; die Tanzschritte, mit denen man ein Musikstück verfolgt; die affektive Dynamik, mit der man den Plot eines Films mitgeht. Sehr unterschiedliche Typen von Praktiken spie-

19 Vgl. Adorno: *Ästhetische Theorie*, 1970, S. 182.

20 Ebd., S. 122.

21 Vgl. ebd., S. 180 u.a.

22 »Machen Kunstwerke nichts nach als sich, dann versteht sie kein anderer, als der sie nachmacht.« (Ebd., S. 190)

23 Vgl. hierzu Georg W. Bertram: *Kunst als menschliche Praxis. Eine Ästhetik*, Berlin 2014, S. 131ff.

len eine Rolle für das mimetische Verhalten, das diejenigen, die sich mit einem Kunstwerk auseinandersetzen, dem Kunstwerk entgegenbringen.

An diesem Punkt stellt sich die Frage, inwiefern man beim mimetischen Verhalten von einer durch das Kunstwerk evozierten Kommunikation sprechen kann und wie sich dieses Verhalten zu den Annäherungen an das Formgesetz eines Kunstwerks verhält. Adornos Position scheint erst einmal klar: Das mimetische Verhalten setzt er der identifizierenden Rationalität entgegen. Welcher Art aber ist diese Entgegensetzung? Adorno scheint zu sagen: Die Kommunikation in modernen Gesellschaften geschieht allein durch Identifikation. Die Rationalisierung moderner Gesellschaften führt, so gesehen, zu gleichförmigen Verhältnissen.²⁴ Wenn das mimetische Verhalten nun keine solche Gleichförmigkeit realisiert, dann scheint es nur als Nicht-Kommunikation verstanden werden zu können. Dies aber gilt nur, wenn man Kommunikation ausschließlich mit Gleichförmigkeit verbindet. Vor dem Hintergrund von Adornos Überlegungen ist dies keineswegs erforderlich. Adorno geht offensichtlich davon aus, dass Kommunikation in vormodernen Gesellschaften nicht gleichförmig vonstattenging. Es spricht also nichts Prinzipielles gegen die Möglichkeit von Kommunikation unter den Bedingungen ungleichförmiger Verhältnisse. Sofern nun das mimetische Verhalten als Kommunikation zu begreifen ist, ergänzt es andere Formen der Kommunikation. Es bricht eine mögliche Gleichförmigkeit auf. Wenn Adorno sagt, dass wir Kunstwerken mit einem mimetischen Verhalten begegnen, heißt das aus meiner Sicht, dass dadurch kommunikative Verhältnisse erweitert werden. Sofern Kunstwerke Kommunikation stiften, greifen sie dadurch in die Kommunikationsweisen einer Gesellschaft ein.

Nun ist es zweifelsohne so, dass unterschiedliche Formen der Kommunikation nicht unbedingt aufeinander einwirken müssen. Sie können einfach nebeneinander bestehen. Das Verständnis, das ein Kunstwerk für einen Widerspruch zwischen der Individualität und dem gesellschaftlichen Ganzen stiftet, kann für die begrifflichen Kommunikationen innerhalb der betreffenden gesellschaftlichen Zusammenhänge ohne Folgen bleiben. Eine Erweiterung findet aber durch das von Kunstwerken gestiftet Verständnis in jedem Fall statt. Denn auch dann, wenn unterschiedliche Formen der Kommunikation nicht interferieren, bedeutet das Hinzukommen einer anderen Kommunikationsform eine Erweiterung der kommunikativen Möglichkeiten.

Daraus folgt, dass Kunst zu den funktionierenden Zusammenhängen der Gesellschaft gehört. Auch wenn die durch Kunstwerke evozierte Kommunikation eigentümlich ist, ist sie in ihrer Eigentümlichkeit ein funktionierender Teil von Gesellschaft. Das heißt nicht, dass Kunst einfach im Rahmen der etablierten kommunikativen Möglichkeiten verbleibt und diese bloß so belässt, wie sie sind. Die

24 Vgl. hierzu nochmals Adorno/Horkheimer: »Kulturindustrie«, 1969.

Negativität der Kunst ist für Adorno durchaus entscheidend. Sie ist aber, so meine ich, als produktiv zu begreifen. In diesem Sinn spreche ich von einer Ergänzung beziehungsweise Erweiterung, die weder einfach alles zum Guten wendet noch einfach wirkungslos verbleibt.

Eine weitergehende Überlegung ist aus meiner Sicht wichtig. Ich kann diese Überlegung mit folgender Frage anstoßen: Sind die Verhältnisse in modernen Gesellschaften tatsächlich so gleichförmig, wie Adorno voraussetzt? Denken wir an das »Kulturindustrie«-Kapitel der *Dialektik der Aufklärung*. Dort rekurriert Adorno besonders auf Werbung, auf das Hollywood-Kino und auch auf Jazz als Beispiele für gleichförmige Kommunikationen.²⁵ Aber die Sprachen der Werbung sind genauso wie diejenigen des Hollywood-Kinos unterschiedlich – die Sprachen des Jazz waren es sowieso schon immer (auch wenn Adorno dies womöglich nicht gesehen hat). Adornos Diagnose in Bezug auf die kommunikativen Verhältnisse in einer Gesellschaft muss insofern revidiert werden, als die umfassenden Kommunikationen in modernen Gesellschaften nicht notwendigerweise gleichförmig ausfallen. Auch wenn die Kommunikationen umfassend sind, können doch unterschiedliche Sprachen und Kommunikationsformen zusammenspielen. Wenn dies aber der Fall ist, dann sind diejenigen, die in modernen Gesellschaften miteinander kommunizieren, immer wieder mit Sprachen konfrontiert, die sie nicht sprechen und verstehen. In solchen Fällen ist ein mimetisches Verhalten erforderlich. Wie im Falle der Idiolekte von Kunstwerken erfordern unterschiedliche Sprachen ein mimetisches Verstehen. Sofern man also davon ausgeht, dass in modernen Gesellschaften Sprachenvielfalt herrscht, spielt in diesen Gesellschaften unumgänglich ein mime-tisches Verhalten eine Rolle.

Wenn man dieser weitergehenden Überlegung folgt, dann ist die durch Kunst realisierte Erweiterung von Kommunikation nicht so zu begreifen, dass sie einen ganz eigenen Typ von Kommunikation, das mimetische Verhalten, begründet. Vielmehr sind in modernen gesellschaftlichen Zusammenhängen begriffliche und mimetische Verhaltensweisen verschränkt miteinander. Kunst bringt, so gesehen, keine prinzipielle Erweiterung mit sich, sondern führt eine Verhaltensweise fort, die in der Interaktion unterschiedlicher Sprachen in modernen Gesellschaften sowieso weit verbreitet ist. Das heißt nicht, dass der Kunst keine große Bedeutung zukommt – genau das Gegenteil ist der Fall. Wenn man die Erweiterung der Kunst nicht als prinzipiell begreift, entsteht Spielraum, einzelne Kunstwerke in ihren konkreten Beiträgen zu würdigen. Im Sinne von Adornos Verteidigung des Nichtidentischen gilt es, Kunst keine prinzipielle, sondern eine je konkrete Leistung zuzuschreiben – ich komme darauf zurück.

Meine Überlegungen zu der Kommunikation der Kunst will ich mit Blick auf den Doppelcharakter der Kunst resümieren. Ich habe oben dargelegt, dass die ge-

25 Vgl. z.B. Adorno/Horkheimer: »Kulturindustrie«, 1969, S. 142ff.

sellschaftlichen Verhältnisse Adorno zufolge in die Formgesetze von Kunstwerken Eingang finden. Die von mir rekonstruierte Kommunikation von Kunstwerken bedeutet, dass auch in der umgekehrten Richtung ein Eintrag stattfindet: Kunstwerke tragen sich in andere Praktiken und damit auch in die gesellschaftlichen Verhältnisse ein. Das heißt nicht, dass Kunstwerke einfach spezifische gesellschaftliche Verhältnisse und die in ihnen dominanten Kommunikationsformen bestätigen. Die eigenständigen Formgesetze von Kunstwerken haben eine Eigenheit, die sich nicht unter etablierte kommunikative Schemata in einer Gesellschaft subsumieren lässt. Dennoch schreiben sich Kunstwerke mittels ihrer Formgesetze kommunikativ in gesellschaftliche Zusammenhänge ein. Das mimetische Verhalten, das Kunst Adorno zufolge evoziert, ändert die gesellschaftliche Kommunikation und dies mit jedem neuen Werk.

Nicht nur manifestieren sich so gesellschaftliche Verhältnisse in künstlerischen Formgesetzen, sondern auch umgekehrt künstlerische Formgesetze in gesellschaftlichen Verhältnissen. Wie Adorno in seinen Interpretationen immer wieder geltend macht, eröffnen Werke in konkreten Verhältnissen neue Perspektiven und dies gerade nicht als konkrete Utopien in Bezug auf eine Veränderung dieser Verhältnisse, sondern im Sinne der Eröffnung veränderter Perspektiven, und dies durch ein Etablieren neuer Praktiken in der mimetischen Auseinandersetzung mit Kunstwerken. Adorno hat unterschiedliche Begriffe für diese Perspektiveröffnung – sehr markant die Begriffe des »Feuerwerks«²⁶ und der »apparition«,²⁷ aber auch den Begriff des Scheins. Es ist beredt für Adornos Artikulation des gesellschaftlichen Charakters von Kunst, dass es sich hier primär um optische Metaphern handelt (ich folge Adorno in meiner Interpretation in diesen optischen Metaphern darin, dass ich von »Perspektiveröffnungen« spreche). Adorno zufolge liegt das kritische Potential von Kunst primär darin, etwas auf eine andere Art und Weise zu sehen zu geben.²⁸ Die von Kunst induzierte Kritik kann aus seiner Sicht nicht direkt praktisch werden, da dann Kunst zu sehr in ein gesellschaftliches Mitspielen einwilligen würde. Sie realisiert sich stattdessen in veränderten Perspektiven, die mittelbar auch praktische Veränderungen zur Folge haben.

Gemeinsam ist den Begriffen des Feuerwerks und der apparition, dass sie eine Neuprägung bezeichnen. Wie Adorno in seiner Bestimmung künstlerischer Formgesetze geltend macht, gehen in diese Neuprägung gesellschaftliche Widersprüche

26 Adorno: *Ästhetische Theorie*, 1970, S. 126.

27 Ebd., S. 127.

28 Zu denken ist hier auch an Wittgensteins Überlegungen zum Aspektwechsel (Ludwig Wittgenstein: *Philosophische Untersuchungen*, in: *Gesammelte Schriften*, Frankfurt a.M. 1984, Teil II, Abschnitt xi) und an seine methodische Selbstverortung mittels der Aussage »Ein Bild hielt uns gefangen« (ebd., §115).

ein. Wenn nun die Formgesetze als Neuprägungen mimetische Praktiken evozieren, die die gesellschaftliche Kommunikation erweitern, dann gehen in diese Erweiterung also die gesellschaftlichen Widersprüche mit ein. Sehr direkt gesagt: Kunstwerke eröffnen neue Perspektiven auf gesellschaftliche Widersprüche. Sie erlauben zum Beispiel, um noch einmal auf Mörike und George zu rekurrieren, Artikulationen von Subjektivität jenseits ihrer jeweiligen gesellschaftlichen Festschreibung. Adorno muss also aus meiner Sicht so verstanden werden, dass er eine Dynamik zwischen gesellschaftlichen Verhältnissen und künstlerischen Formgesetzen behauptet. Damit hoffe ich, die zweite der oben schon eingeführten Thesen erläutert und begründet zu haben. Auch sie will ich noch einmal in Erinnerung rufen:

b. *Die spezifische Kommunikation der Kunst*: Die Stellungnahme von Kunst zu gesellschaftlichen Widersprüchen geschieht mit einer eigenen Form der Kommunikation, die als Element gesellschaftlicher Verhältnisse begriffen werden muss. Das mimetische Verhalten ist aus diesem Grund missverstanden, wenn man es als ein gesellschaftstranszendierendes Verhalten begreift.

4. Die Stellung von Kunst in der Gesellschaft revisited

»Kunst ist die gesellschaftliche Antithese zur Gesellschaft; nicht unmittelbar aus dieser zu deduzieren.«²⁹ Widerspricht das, was ich nun zur Kommunikation von Kunst mit Adorno entwickelt habe, nicht dieser Grundthese dessen, was man als Adornos Negativitätsästhetik bezeichnen kann? Die Antwort auf diese Frage ist aus meiner Sicht einfach: Handelte es sich hier tatsächlich um die Grundthese einer Negativitätsästhetik, wäre ein Widerspruch klarerweise gegeben. Aber eine solche Grundthese findet sich bei Adorno meines Erachtens nicht. Aus meiner Sicht ist es entscheidend, zu betonen, dass Adorno von einer »gesellschaftlichen Antithese zur Gesellschaft [meine Hervorhebung – gw]« spricht. Wenn man Adorno negativitätsästhetisch versteht, dann muss man dies mehr oder weniger deutlich unterschlagen. Man muss dann – wie es besonders in Christoph Menkes Rekurs auf den frühneuzeitlichen »Kraft«-Begriff deutlich wird³⁰ – von außer- bzw. vorgesellschaftlichen Kräften ausgehen, die in der Kunst zur Geltung kommen. Das aber heißt nichts anderes, als dass man Kunst letztlich als bloße »Antithese zur Gesellschaft« versteht.

Will man dem gesellschaftlichen Moment der »Antithese« Rechnung tragen, kann man sie nicht als eine solche verstehen, die über die Gesellschaft hinausweist. Die Antithese ist ihrerseits gesellschaftlich verfasst und verbleibt schon aus

29 Adorno: *Ästhetische Theorie*, 1970, S. 19.

30 Vgl. Christoph Menke: *Kraft. Ein Grundbegriff ästhetischer Anthropologie*, Frankfurt a.M. 2008.

diesem Grund strukturell im Rahmen des gesellschaftlichen Ganzen. Dennoch hat Kunst aus Adornos Sicht einen antithetischen Charakter, den man mit der These erläutern kann, Kunst setze neue Impulse. Auch wenn Kunst gesellschaftlich konstituiert ist, ist sie, wie Adorno sagt, doch »nicht unmittelbar aus dieser zu deduzieren«. Ich schlage vor, Adorno hier folgendermaßen zu verstehen: Kunst eröffnet nicht aus dem Bestehenden im Rahmen einer Gesellschaft abzuleitende Perspektivwechsel im Rahmen gesellschaftlicher Zusammenhänge. Dies aber ist reichlich abstrakt gesagt. Was heißt es genauer mit Blick auf die Stellung von Kunst in der Gesellschaft? Diese Frage will ich mit drei Thesen beantworten, mit denen ich aus Adornos Perspektive die Stellung von Kunst in der Gesellschaft zu fassen versuche:

c. *Metaphysik-These*: Kunst erinnert in praktischer Weise daran, dass alles auch anders sein kann. Dies ist ihr wesentlicher, antithetischer Beitrag im Rahmen von Gesellschaften. Entscheidend für Adornos Verständnis der gesellschaftlichen Stellung von Kunst ist das in der *Negativen Dialektik* entwickelte Verständnis von Metaphysik.³¹ Dort begreift Adorno Metaphysik als ein Nachdenken, das aufzeigt, dass das, was ist, auch anders zu sein vermag.³² Insofern durchbricht Metaphysik die Immanenz des Bestehenden. Ich verstehe die *Ästhetische Theorie* so, dass sie auf diesem Verständnis von Metaphysik aufbaut. Sie begreift Kunst als eine Praxis, die über das Bestehende hinauzuweisen vermag.³³ Damit wird das Bestehende nicht einfach verändert. Insofern ist die »Antithesis«, von der Adorno spricht, als die Erweiterung im Sinne des Perspektivwechsels zu begreifen, von dem ich bereits mehrfach gesprochen habe. Im Sinne von Adornos Gesellschaftskritik brauchen Gesellschaften solche Perspektivwechsel, um nicht immanent zu erstarren. Insofern ist die Stellung von Kunst in der Gesellschaft erst einmal funktional zu begreifen: Kunst hat die Funktion, gegen Erstarrungen anzuarbeiten. Aus diesem Grund ist es ihre Aufgabe, immer wieder neue Perspektiven zu eröffnen.

d. *Kritik-These*: Kunst leistet einen unersetzlichen Beitrag zur Gesellschaftskritik.³⁴ Die funktionale Bestimmung von Kunst, die ich in der ersten These angeboten habe, ist als solche zu abstrakt. Die Stellung von Kunst in der Gesellschaft ist nicht nur mit dem Ziel verbunden, das gesellschaftliche Erstarrte aufzubrechen. Vielmehr werden von Kunstwerken immer spezifische Erstarrungen adressiert. Dieser je spezifischen Ausrichtung von Kunstwerken habe ich in den vergangenen Überlegungen dadurch Rechnung getragen, dass ich ihre Formgesetze mit

31 Vgl. Theodor W. Adorno: *Negative Dialektik*, in: *Gesammelte Schriften*, Band 6, Frankfurt a.M. 1970, S. 377ff.

32 Vgl. Adorno: *Negative Dialektik*, S. 391.

33 »Daß aber die Kunstwerke da sind, deutet darauf, daß das Nichtseiende sein könnte.« (Adorno: *Ästhetische Theorie*, 1970, S. 200).

34 Vgl. zu Adornos Begriff ästhetischer Kritik auch Georg W. Bertram: »Benjamin and Adorno on Art as Critical Practice«, in: Nathan Ross (Hg.): *The Aesthetic Ground of Critical Theory. New Readings of Benjamin and Adorno*, Lanham/MD 2015, S. 1-16.

gesellschaftlichen Widersprüchen in Verbindung gebracht habe. Jedes Kunstwerk artikuliert spezifische gesellschaftliche Widersprüche. Dabei sind diese Artikulationen immer perspektivöffnend: Immer wird in Bezug auf die betreffenden Widersprüche eine Perspektive eröffnet, die ein neues Licht auf diese Widersprüche wirft. Genau in diesem Sinn leistet Kunst aus Adornos Perspektive einen zentralen Beitrag zur Gesellschaftskritik: Sie setzt Impulse zu einem Aufbrechen bestimmter Widersprüche, und setzt sich damit mit Defiziten gesellschaftlicher Wirklichkeit auseinander. Dabei zielt die Kritik der Kunst, wie Adorno zu betonen nicht müde wird, nicht auf eine bestimmte Veränderung von Gesellschaft. Kunstwerke entwickeln nicht bestimmte Konzepte verbesserter Praxis.³⁵ Wesentlich für das kritische Anliegen von Kunst (und für ihren metaphysischen Charakter) ist die Perspektivöffnung. Eine solche Perspektivöffnung käme nicht zustande, zielte Kunst bloß auf einen bestimmten Vorschlag zur Veränderung.

Nun mag man fragen, ob ich Adornos Verständnis von Kunst im Sinne der Gesellschaftskritik nicht doch zu konkretistisch fasse. Sagt Adorno nicht, dass die durch Kunstwerke eröffneten Perspektivwechsel immer auf das Nichtidentische hin orientiert sind? Spricht Adorno nicht in diesem Sinn von dem Naturschönen als der »Spur des Nichtidentischen an den Dingen im Bann universaler Identität«?³⁶ Mein Interpretationsvorschlag kann aus meiner Sicht durchaus so verstanden werden, dass er entsprechenden Thesen Adornos gerecht wird. Um dies zu sehen, muss man genauer klären, wie Adornos Rekurs auf das Nichtidentische zu verstehen ist. Ich halte es für entscheidend, auch hier die gesellschaftliche Dimension im Blick zu haben, um die es Adorno geht. Das Nichtidentische ist entsprechend nicht als eine gesellschaftsexterne Instanz zu begreifen, die gegen die gesellschaftliche Praxis zur Geltung gebracht würde. Vielmehr geht es um eine Instanz, die gesellschaftlichen Erstarrungen und Verzerrungen kritisch entgegensteht.³⁷ Entscheidend ist aus meiner Sicht, Adorno so zu verstehen, dass er zwar den abstrakten Begriff des Nichtidentischen immer wieder gebraucht, in seinen konkreten Überlegungen zu Kunstwerken aber deutlich macht, dass er das Nichtidentische in konkreter Weise versteht. Noch einmal will ich hier auf die Gedichte Mörikes und Georges verweisen: Das Nichtidentische des Subjekts (das von gesellschaftlichen Widersprüchen unterdrückt wird – um es so zu sagen) wird in diesen Gedichten auf je spezifische Art und Weise adressiert. So gibt es keine allgemeine Instanz des Nichtidentischen,

35 Adornos Kunstphilosophie ist so in Opposition zu Ansätzen wie dem jüngst von Oliver Marchart vorgelegten, der gerade an der Gegenwartskunst einen Trend auf direkte Wirksamkeit im Rahmen gesellschaftlicher Verhältnisse geltend macht. Vgl. Oliver Marchart: *Conflictual Aesthetics. Artistic Activism and the Public Sphere*, Berlin 2019.

36 Adorno: *Ästhetische Theorie*, 1970, S. 114.

37 Vgl. hierzu auch Martin Seel: »Jede wirklich gesättigte Anschauung«. Das positive Zentrum der negativen Philosophie Adornos«, in: ders.: *Adornos Philosophie der Kontemplation*, Frankfurt a.M. 2004, S. 20–28, hier S. 23f.

die Adorno in kritischer Absicht geltend machen würde, sondern das Nichtidentische gewinnt im Zusammenhang mit den unterschiedlichen Formgesetzen von Kunstwerken eine je spezifische Gestalt.

e. *Produktivität der Kritik-These*: Der Beitrag von Kunst zur Gesellschaftskritik kann vor dem Hintergrund dieser Überlegungen nicht als gewissermaßen hilflose Affirmation gedeutet werden. Immer wieder mag man den Eindruck gewinnen, dass Adorno die Kunst als eine unproduktive Praxis begreift, die sich in letztlich wirkungsloser Weise gegen den Immanenzzusammenhang aufbäumt. Dieser Eindruck aber ist unzutreffend. Für Adorno ist Kunst durchaus produktiv. Adorno geht es nur darum, vor einem Missverständnis dieser Produktivität zu warnen. Die Kunst entwirft nicht einfach andere Bilder gesellschaftlicher Praxis, die dann auf Grundlage der Blaupausen, die Kunstwerke bereitstellen, umgesetzt werden könnten. Vielmehr muss man die Produktivität im Sinne der Erweiterungen von Perspektiven in Bezug auf gesellschaftliche Praktiken verstehen, die noch dazu nicht das große Ganze adressieren, sondern im Kleinen wirken. Was ich gerade zum Verständnis des Nichtidentischen gesagt habe, ist hier aus meiner Sicht klärend: Die je spezifische Weise, in der Kunstwerke Nichtidentisches zur Geltung bringen, impliziert, dass die von ihnen realisierten Perspektiverweiterungen immer das Kleine, einzelne Dimensionen gesellschaftlicher Wirklichkeit betreffen. In dieser Weise ist Kunst aus Adornos Sicht produktiv.

Die Produktivität, von der ich spreche, wird indirekt an Adornos Begriff der nachmodernen Kunst deutlich. Adorno spricht für die Kunst nach der Moderne von einer »Entkunstung der Kunst«.³⁸ Die Entwicklung der Kunst in Richtung postindustrieller Gesellschaften ist demnach dadurch geprägt, dass die künstlerischen Formgesetze von gesellschaftlichen Kommunikationsformen assimiliert werden. Aus diesem Grund bleibe der Kunst nichts anderes, als auf formgesetzliche Eigenheiten zu verzichten. Kurz gesagt: Kunst sucht ihre Autonomie dadurch zu retten, dass sie darauf Verzicht leistet, eigene Sprachen auszubilden, also autonom zu sein. Adorno sieht diese Entwicklung besonders in der seriellen und elektronischen Musik und in den performativen Formaten der 1960er Jahre wie den Happenings gegeben. Mir geht es an dieser Stelle nicht um die Frage, ob Adorno mit seinen Einschätzungen richtig liegt, sondern darum, das hier implizierte Verständnis der Produktivität von Kunst zu beleuchten. Dieses lässt sich folgendermaßen artikulieren: Kunst ist darin produktiv, dass sie immer wieder andere Perspektiven eröffnet. Wenn die Gesellschaft von Kunstwerken eingebrachte Perspektiven assimiliert, sucht die Kunst sich andere Artikulationsformen. Mittels dieser Artikulationsformen – also zum Beispiel durch Serialität oder performative Formate – ist sie innerhalb gesellschaftlicher Zusammenhänge produktiv. Das gilt sogar vielleicht noch weitergehend, als Adorno selbst meint: Also auch für die Formen, die

38 Adorno: *Ästhetische Theorie*, 1970, S. 32.

Adorno als Entkunstung der Kunst begreift. Diese Formen könnten (gegen Adornos explizite Auffassung) durchaus nicht als immanenter Verfall der Kunst, sondern als ihre gesellschaftliche Weiterentwicklung im Sinne der Weiterentwicklung künstlerischer Produktivität zu begreifen sein.

Nachgedanke

In der zweiten und dritten Generation hat die kritische Gesellschaftstheorie der Frankfurter Schule die Verbindung von Gesellschaftskritik und Kunst gelöst.³⁹ Wenn man Adorno so versteht, dass er der Kunst letztlich eine affirmative Haltung gegenüber der Gesellschaft zuschreibt, dann ist das in gewisser Hinsicht konsequent. Und wenn man Adorno als einen Negativitätsästhetiker versteht, der in der Kunst eine Kraft am Werk sieht, die über die gesellschaftlichen Zusammenhänge abstrakt hinausweist, dann ist es auch konsequent, den Weg von Adorno in der kritischen Theorie nicht fortzuführen.

Aus meiner Sicht aber liegen hier Fehlverständnisse vor und gilt es, in der Weiterentwicklung der kritischen Theorie seit Habermas einen entscheidenden Verlust zu konstatieren. Es handelt sich um den Verlust der Verbindung von Gesellschaftskritik und Kunst. Diese Verbindung ist aus meiner Sicht – und genau darin sehe ich die entscheidende Lehre von beiden: Benjamin *und* Adorno – eine zentrale Weichenstellung der ersten Frankfurter Schule, an die es anzuknüpfen gilt. Dass weder bei Habermas noch bei Axel Honneth und aktuell bei Rahel Jaeggi und Martin Saar Kunst für das Projekt der Gesellschaftskritik eine wichtige Rolle spielt, begreife ich als eine entscheidende Selbstbescheidung kritischer Theorie. Insofern halte ich das Nachdenken über die gesellschaftliche Wirksamkeit von Kunst mit Adorno, das ich in diesem Text verfolgt habe, für einen Beitrag dazu, die Verbindung von Gesellschaftskritik und Kunst zu restaurieren. Dafür aber ist es erforderlich, die These von der strukturellen Affirmation der Kunst und die These von ihrer gesellschaftsüberschreitenden Dimension zu revidieren. Die Revisionen im Bild von Adorno, die ich vorgeschlagen habe, sind also nicht nur auf das Verständnis von Kunst hin ausgerichtet. Vielmehr geht es mir mit ihnen auch zentral um das Projekt der Gesellschaftskritik und um die Bedeutung der Kunst für ein solches Projekt.

39 Dies gilt in gewisser Weise nicht für die Schule von Albrecht Wellmer, in der nach wie vor – vertreten auch von Schüler*innen nach Wellmer wie Martin Seel, Christoph Menke, Ruth Sonderegger und Juliane Rebentisch – eine Verbindung von Gesellschaftskritik und Kunst verfolgt wird. Dieser Schule aber ist es – trotz ihrer Präsenz in Frankfurt und trotz der Anerkennung, die einzelnen ihrer Mitglieder zuteil wird – nicht gelungen, den Mainstream kritischer Theorie nach Habermas nachhaltig zu prägen.

Relative Autonomie

Zur sozialen Funktion ästhetischer Formen

Sophia Prinz

Die Autonomie der Kunst ist ein Dauerbrenner in der Ästhetik-Debatte. Zwar gibt es durchaus gute Gründe, die Behauptung der ästhetischen Autonomie in Frage zu stellen, doch ganz abschütteln lässt sie sich nicht. Gerade im Hinblick auf ihre soziale Funktion muss der Kunst zumindest der Anspruch auf eine relative Autonomie zugestanden werden. Im Folgenden wird es darum gehen, diese »relative Autonomie« der Kunst praxistheoretisch zu bestimmen. Dabei wird sich nicht nur herausstellen, dass sich die soziale Funktion des Ästhetischen nicht ohne einen Wahrnehmungs- und Formbegriff verstehen lässt. Die relative Autonomie der Kunst ist zudem auf die relative Freiheit des Subjekts angewiesen.

Ausgangspunkt für diese Überlegungen ist erstens die These, dass die kollektiv geteilten Wahrnehmungsschemata von den Gestaltungsformen der sozio-materiellen Lebenswelt bedingt werden. Wahrnehmung meint hier keine bloß sinnliche Aktivität, die sich von Prozessen des Denkens und Handelns kategorial unterscheiden ließe, sondern schließt sinnstiftende Differenzierungsleistungen und einen leiblichen Praxisvollzug unweigerlich mit ein.

Genau diese Verschränkungen zwischen den formalen Eigenschaften der äußeren Welt, dem inkorporierten Wahrnehmungswissen und den sozio-kulturellen Denk- und Handlungsweisen, so die zweite These, bilden die Grundlage oder das Material der künstlerischen Praxis.¹ Denn erst in Bezug auf die bestehende ›Topologie² der Formen‹ können ästhetische Formen entwickelt werden, die die sinnli-

1 Auch wenn im Folgenden der Einfachheit halber öfters von der ›künstlerischen Praxis‹ oder ›Kunst‹ die Rede ist, soll ausdrücklich betont werden, dass das Ästhetische nicht auf Kunst im Sinne des modernen westlichen Kunstverständnisses beschränkt wird. Auch Dinge oder Erscheinungen, die üblicherweise nicht zur Kunst gezählt werden (wie Design, Musikvideos, Serien oder Kunsthandwerk), können relativ autonom sein und umgekehrt sammeln sich im professionellen Kunstfeld allerlei Erzeugnisse an, denen zwar umstandslos ein Kunststatus zugesprochen wird, die aber keine ästhetische Qualität im hier gemeinten Sinne aufweisen.

2 Der Begriff der Topologie leitet sich aus der mathematischen Geometrie ab und bezeichnet die räumliche Lagebeziehung zwischen einzelnen Elementen. Auch wenn Foucault im Unterschied zu bspw. Gilles Deleuze oder Jacques Lacan den Begriff der Topologie selbst nicht

che Ordnung der bestehenden Dispositive transformieren und die damit verbundenen Perzeptionsgewohnheiten herausfordern können. Indem ästhetische Formen über das Vorgesehene hinausgehen, offenbaren sie nicht nur die unreflektierten Grenzen der eigenen Wahrnehmungsschemata, sie verlangen zugleich dem Subjekt ab, diese im konkreten Wahrnehmungsvollzug reflexiv zu bearbeiten. Ästhetisch wahrzunehmen bedeutet daher nicht nur (bzw. nicht immer und nicht notwendigerweise), durch den Akt der Kontemplation aus den gesellschaftlichen Wahrnehmungs-, Wissens- und Praxisordnungen temporär auszutreten³ – was strenggenommen gar nicht möglich wäre. Im ästhetischen Wahrnehmungsvollzug werden die historisch und kulturell spezifischen Bedingungen dieser Ordnungen vielmehr selbst kontemplativ.

Daran schließt drittens die Annahme an, dass die politische Funktion der Kunst nicht allein in den gewählten Sujets begründet liegt, sondern auch mit der formalen Behandlung eben dieser Sujets zu tun hat: Erst wenn die Kunst die Bedingungen für das In-Erscheinungtreten der Elemente und Instanzen der Dispositive durchdringt (inklusive der Institution ›Kunst‹ und der als ›politisch‹ gerahmten Inhalte), kann sie historische, soziale und politische Zusammenhänge ästhetisch erfahrbar machen, die von den kollektiven Wahrnehmungsschemata bislang nicht erfasst worden sind.

zentral verwendet hat, hat er sich in den Kultur- und Medienwissenschaften dennoch als Begriff durchgesetzt, um die Relationen und räumliche Verteilung der heterogenen Elemente des Dispositivs zu beschreiben. Zum Topologiebegriff in den Kulturwissenschaften siehe etwa Stephan Günzel: »Raum – Topographie – Topologie«, in: ders. (Hg.): *Topologie. Zur Raumbeschreibung in den Kultur- und Medienwissenschaften*, Bielefeld 2007, S. 13-29. Auch George Kubler verwendet den Topologie-Begriff um kulturell spezifische Formsequenzen zu beschreiben (George Kubler: *The Shape of Time. Remarks on the History of Things*, New Haven 1962, S. 34).

- 3 Sowohl Pierre Bourdieu als auch Jacques Rancière reduzieren die ästhetische Erfahrung im Anschluss an eine verkürzte Lesart von Kants *Kritik der Urteilskraft* auf einen »interesselosen Blick« bzw. eine bloße Kontemplation. Während Bourdieu den »reinen Blick« jedoch als eine perfide Distinktionsstrategie der bürgerlichen Klasse entlarvt, die letztlich zu einer Reproduktion von sozialer Ungleichheit beiträgt (Pierre Bourdieu: *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*, Frankfurt a.M. 1982, S. 17ff.), räumt Rancière der ästhetischen Kontemplation insofern ein emanzipatorisches Potential ein, als sie die Produktions- und Verwertungslogik der kapitalistischen Gesellschaftsordnung unterbricht. Letzteres macht er u.a. an der »freien Untätigkeit« des Handwerkers fest, der seine Arbeit zugunsten eines nicht zweckgerichteten Umherschweifens des Blicks unterbricht (Jacques Rancière: *Der emanzipierte Zuschauer*, Wien 2009, S. 75) Siehe dazu auch Jens Kastner: *Der Streit um den ästhetischen Blick. Kunst und Politik zwischen Pierre Bourdieu und Jacques Rancière*, Wien 2012, sowie Ines Kleesattel: »Ästhetische Distanz. Kritik des unverständlichen Kunstwerks«, in: Jens Kastner/Ruth Sonderegger (Hg.): *Pierre Bourdieu und Jacques Rancière. Emanzipatorische Praxis denken*, Wien 2014, S. 63-93. Kleesattel spannt darüber hinaus einen Bogen zu Adorno.

Daraus folgt nicht nur, dass das politische Potential von Kunst mit der »relativen Autonomie«⁴ der ästhetischen Form untrennbar verknüpft ist. Es ist darüber hinaus anzunehmen, dass eine Kritik des »Macht-Wissens« (Foucault) nur dann politisch wirksam werden kann, wenn sie der bestehenden Topologie der Formen und den kollektiven Wahrnehmungsschemata auch auf formaler Ebene entgegentritt.

1. Soziologische Ästhetikbegriffe

Eine praxistheoretische Perspektive, die ausgehend von der sozio-materiellen Bestimmung kollektiver Wahrnehmungsschemata das gesellschaftskritische Potential ästhetischer Formen herauszuarbeiten sucht, grenzt sich von drei gängigen sozial- und gesellschaftstheoretischen Ästhetikbegriffen ab:

Erstens wendet sie sich gegen eine einseitige Soziologisierung der Ästhetik, wie sie etwa von Pierre Bourdieu in seiner »Kritik der gesellschaftlichen Urteilkraft«⁵ entworfen und in der Kunstsoziologie nach wie vor diskutiert wird. Ausgehend von Kants Bestimmung der ästhetischen Erfahrung als einem »interesselosen Wohlgefallen«, das die Erkenntniskräfte in ein »freies Spiel« versetzt, merkt Bourdieu an, dass das Vermögen zu einem »reinen Blick« soziologisch gesehen keinesfalls voraussetzungslos sei, sondern sowohl ökonomisches als auch kulturelles Kapital erfordere. Mehr noch: Das Postulat der ästhetischen Autonomie, so Bourdieu, zielt lediglich auf einen Distinktionsgewinn der Bourgeoise gegenüber den unteren Klassen ab. In diesem Sinne trägt Kunst nicht zur Emanzipation und Selbstvergewisserung des freien Subjekts bei, sondern führt im Gegenteil zur Erhaltung und Verfestigung von Klassenstrukturen. So wichtig es nach wie vor ist, die sozialen Exklusionseffekte der *Kunstinstitutionen* im Blick zu behalten, greift Bourdieus soziologische Kritik der Ästhetik jedoch in zweifacher Weise zu kurz: Indem er den »reinen Blick« als bloß projektive Haltung der distinktionsbewussten Bourgeoise abtut und dabei auf eine nähere Betrachtung der künstlerischen Arbeiten

4 Wie im Folgenden noch näher herauszuarbeiten sein wird, meint »relative Autonomie«, dass das Ästhetische nicht im strengen Sinne autonom, d.h. allen gesellschaftlichen Zwängen entzogen ist, wie es die Autonomieästhetik in ihrer radikalsten Form vertritt, sondern ihr autonomes Potential gerade *in Relation* zu den bestehenden Dispositiven entfaltet. Eine streng autonomieästhetisch argumentierende Position findet sich in verschiedenen Spielarten – wie etwa im *l'art pour l'art* und Ästhetizismus des 19. Jahrhunderts oder in Clement Greenbergs Modernismus der 1950er Jahre. Auch Adorno wurde oftmals eine strikte Autonomieästhetik unterstellt. Hier wird hingegen eine Lesart von Adornos Negativitätsästhetik verfolgt, die demgegenüber die notwendige gesellschaftliche Bedingtheit und Historizität von Ästhetik betont.

5 Bourdieu: *Die feinen Unterschiede*, 1982, S. 17ff.

und ihrer rezeptionsästhetischen Implikationen verzichtet, bleibt er nicht nur hinter dem eigenen Anspruch zurück, die externe Analyse der sozialen Bedingungen von Kunstproduktion und -rezeption mit einer internen Analyse des Kunstwerks kombinieren zu wollen.⁶ Wie Juliane Rebentisch anmerkt, entgeht ihm darüber hinaus, dass sowohl die Kunstproduktion als auch die anschließende theoretische Neubestimmung der ästhetischen Autonomie seit den 1960er Jahren längst nicht mehr von der Vorstellung eines ahistorischen »transzendentalen Subjekts« getragen wurde, geschweige denn von dem Ideal eines weltabgewandten Ästhetizismus, der ohnehin eher als ein philosophisches Missverständnis zu werten ist.⁷

Im Zuge des allgemeinen *Material* und *Practice Turn* in den Sozial- und Kulturwissenschaften der letzten Dekaden wurde insbesondere ersteres Versäumnis der Bourdieuschen Kunstsoziologie – die mangelnde Berücksichtigung der künstlerischen Arbeit – ins Auge gefasst. Dabei wurde jedoch ein ungleich breiterer Ästhetikbegriff angelegt: Im Anschluss an die *Science and Technology Studies* (insbesondere Bruno Latours *Actor-Network Theory*), die Phänomenologie sowie den Pragmatismus wurde das Kunstwerk als ein sozialer Aktant (Latour) rekonzeptualisiert, der aufgrund seiner spezifischen Materialität und sinnlichen »Affordanzen« (James J. Gibson) interobjektive Wahrnehmung- und Praxisvollzüge anregt.⁸ Das Hauptaugenmerk dieser Ansätze liegt dabei auf der ethnographischen Mikroanalyse von konkreten sinnlichen Interaktionen, weniger jedoch auf Fragen der ästhetischen

-
- 6 So heißt es etwa in *Die Regeln der Kunst* in Bezug auf die Kunstproduktion: »Der eigentliche Gegenstand der Wissenschaften vom Kunstwerk ist daher die Beziehung zwischen zwei Strukturen: der Struktur der objektiven Beziehungen zwischen den Positionen innerhalb des Produktionsfeldes (und den sie einnehmenden Produzenten) und der Struktur der objektiven Beziehungen zwischen den Positionierungen im Raum der Werke.« (Pierre Bourdieu: *Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes*, Frankfurt a.M. 1999, S. 369) Wie aus diesem Zitat schon ersichtlich wird, zählt er zu diesen »externen« objektiven Strukturen jedoch nicht die allgemeinen sozio-materiellen Bedingungen der modernen Gesellschaft. Demgegenüber hat T.J. Clark u.a. in *The Painting of Modern Life* aufgezeigt, dass etwa Edouard Manets »symbolische Revolution« (Bourdieu) nicht nur von den internen Verteilungskämpfen des autonomen Kunstfelds bedingt wurde, sondern auch von den veränderten industriellen Ding- und Bildwelten und urbanen gesellschaftlichen Ordnungen (Timothy James Clark: *The Painting of Modern Life. Paris in the Art of Manet and his Followers*, London 1985).
- 7 Siehe dazu Juliane Rebentisch: *Theorien der Gegenwartskunst zur Einführung*, Hamburg 2013, S. 165ff. Zur Veränderung der »Regeln der Kunst« seit den 1950er Jahren siehe auch Nina Tessa Zahner: *Die neuen Regeln der Kunst. Andy Warhol und der Umbau des Kunstbetriebs im 20. Jahrhundert*, Frankfurt a.M. 2006.
- 8 Siehe beispielsweise Sophia Krzys Acord, Tia Denora: »Culture and the Arts: From Art Worlds to Arts-in-Action«, in: *The ANNALS of the American Academy of Political and Social Science* 619/1 (2008), S. 223-237; Georgina Born: »The Social and the Aesthetic: For a Post-Bourdieuian Theory of Cultural Production«, in: *Cultural Sociology* 4/2 (2010), S. 171-208; oder: Christiane Schürkmann: *Kunst in Arbeit. Künstlerisches Arbeiten zwischen Praxis und Phänomen*, Bielefeld 2017.

Autonomie. Zwar wird das ästhetische Wahrnehmen als eine bestimmte, vielleicht auch besonders aufmerksame oder professionalisierte Form des sinnlichen Wahrnehmungsvollzugs verstanden, nicht aber – wie hier argumentiert werden soll – als eine Erfahrung, die potentiell eine reflexive oder kritische Haltung gegenüber den kollektiv geteilten Wahrnehmungsschemata provoziert.

Ein ähnlich breiter Ästhetikbegriff findet sich auch in den jüngeren soziologischen Debatten um die umfassende Ästhetisierung aller Lebensbereiche in der spätmodernen Gesellschaft. Ästhetik wird in diesem Kontext als eine kulturelle und ökonomische Aufwertung und Intensivierung selbstbezüglicher, sinnlicher Erfahrungen und Affizierungen verstanden, die sich u.a. in einer Individualisierung des Konsums, einer zunehmenden Medialisierung des Alltags oder der steten Ausweitung der Erlebnis- und Kreativökonomie manifestiert.⁹ Chiapello/Boltanski¹⁰ führen diese Entwicklung darauf zurück, dass der Neoliberalismus die klassische »Künstlerkritik«, die den entfremdenden Effekten der modernen Zweck-Mittel-Rationalität die Forderung nach Freiheit und Authentizität entgegenstellte, in sich aufgenommen und für die eigenen Zwecke moduliert habe. Zwar ist nicht zu leugnen, dass es in der Moderne zwischen der kapitalistischen Marktlogik und dem künstlerischen Feld immer schon Affinitäten gegeben hat und dass sich diese Überschneidungen in den letzten Dekaden in manchen Subfeldern und institutionellen Formaten sicherlich noch intensiviert haben. Aber dennoch greift die Diagnose einer nahtlosen Verschmelzung von Ästhetik und neoliberaler Ökonomie (sei sie nun von der Kunst selbst heraufbeschworen oder nicht) insofern zu kurz, als erstens künstlerische Gesellschaftskritik die eigenen ökonomischen und institutionellen Produktions- und Rezeptionsbedingungen durchaus mitreflektiert hat¹¹ und zweitens die ästhetische Erfahrung nicht mit einem intensiven sinnlichen und affektiven Erleben, einem selbstbezüglichen Wahrnehmungsvollzug oder einer gesteigerten Aufmerksamkeit für formale Zusammenhänge schlicht gleichzusetzen ist. All diese Aspekte können zwar auf die ein oder andere Weise eine Rolle spielen, wie jedoch Peter Osborne im Anschluss an Adorno betont hat, zeichnet sich die Autonomie der zeitgenössischen postkonzeptuellen Kunst gerade dadurch

9 Siehe dazu etwa: Fredric Jameson: *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, London 1991; Scott Lash, John Urry: *Economies of Signs and Space*, London 1994; Andreas Reckwitz: *Das hybride Subjekt. Eine Theorie der Subjektkulturen von der bürgerlichen Moderne zur Postmoderne*, Weilerswist 2006, S. 500-680 sowie Andreas Reckwitz: *Die Erfindung der Kreativität. Zum Prozess gesellschaftlicher Ästhetisierung*, Berlin 2012.

10 Luc Boltanski, Ève Chiapello: *Der neue Geist des Kapitalismus*, Konstanz 2003.

11 Hierfür sind insbesondere die Arbeiten der Institutionskritik und der Kontextkunst exemplarisch. Siehe dazu etwa Alexander Alberro, Blake Stimson (Hg.): *Institutional Critique. An Anthology of Artists' Writings*, Cambridge, Mass 2009; John C. Welchman (Hg.): *Institutional Critique and After*, Zürich 2006.

aus, dass sie einen »anti-ästhetischen« Gebrauch von den ästhetischen Materialien macht.¹² Doch wodurch unterscheidet sich nun diese anti-ästhetische Ästhetik künstlerischer Formen von der neoliberalen Ästhetisierung, wenn beide letztlich einem Innovations- und Differenzimperativ folgen? Juliane Rebentisch gibt eine erste Antwort: Während die sinnlichen Innovationen im Bereich der Waren- und Konsumwelt kommensurabel und damit »funktional« bleiben, verweigert sich die ästhetische Innovation des Künstlerischen letztlich einer einfachen Aneignung.¹³ Auch wenn hier nicht davon ausgegangen wird, dass das Ästhetische auf den Bereich der Bildenden Kunst oder das moderne Kunstfeld beschränkt ist (eine solche Verengung könnte beispielsweise gar nicht außer-europäische Ästhetiken begreifen), lässt sich mit den Begriffen des Anti-Ästhetischen bzw. der Inkommensurabilität dennoch eine Unterscheidung treffen: Während die rein ökonomisch ausgerichtete Ästhetisierung nur solche Differenzen zulässt, die sich für einen passiven Differenzkonsum eignen, bezieht die künstlerischen Arbeit auch potentiell konflikthafte Formen oder »anti-ästhetische« Aspekte ein, die der*dem Rezipient*in eine veränderte Wahrnehmungshaltung abverlangen. Dabei ist keinesfalls ausgeschlossen, dass beispielsweise auch Design oder popkulturelle Phänomene, die von der Kritischen Theorie grosso modo der »Kulturindustrie« zugeschlagen wurden, ein Transformationspotential in sich bergen – im Gegenteil ist vielmehr anzunehmen, dass letztlich alle Medien in Abhängigkeit von ihren jeweiligen Produktions- und Rezeptionsbedingungen je spezifische ästhetische Formen hervorbringen können.

Um dies genauer zu begründen soll es im Folgenden zunächst um den Zusammenhang von Praxis und Wahrnehmung gehen.

2. Die Topologie der Formen und das implizite Wahrnehmungswissen

Eine praxistheoretische Grundannahme besagt, dass sich soziale Ordnungen und Machtverhältnisse weder auf objektive Strukturen noch auf subjektive Handlungsentscheidungen zurückführen lassen, sondern von weitgehend unbewusst ausgeführten körperlichen (Alltags-)Praktiken getragen werden.¹⁴ Diese Praktiken beruhen auf einem kollektiv geteilten impliziten »Körper- oder Praxiswissen«, das das

12 Peter Osborne: *Anywhere or Not at All. Philosophy of Contemporary Art*, London/New York 2013, S. 48.

13 Rebentisch: *Theorien der Gegenwartskunst*, 2013, S. 114.

14 Für einen Überblick siehe Andreas Reckwitz: »Grundelemente einer Theorie sozialer Praktiken. Eine sozialtheoretische Perspektive«, in: *Zeitschrift für Soziologie* 32/4 (2003), S. 282-301 sowie Hilmar Schäfer (Hg): *Praxistheorie. Ein soziologisches Forschungsprogramm*, Bielefeld 2016.

Subjekt vor dem Hintergrund seiner sozialen Daseinsbedingungen ausbildet. Soziale Strukturen stabilisieren sich also dadurch, dass sie von den Subjekten zunächst inkorporiert und dann in den eigenen Praktiken reproduziert werden.¹⁵ Das bedeutet jedoch nicht, dass alle Praktiken von vornherein vollständig determiniert sind – im situativen Praxisvollzug kann es stets zu zufälligen Veränderungen, Missgeschicken oder Inkohärenzen kommen, die eine spontane Improvisation erfordern. Wie im folgenden Kapitel noch näher erläutert wird, verfügt das Subjekt zudem über eine »relative Freiheit« – das heißt, dass es das inkorporierte Praxiswissen auch dazu nutzen kann, gegenüber den eigenen Daseinsbedingungen eine kritische Haltung einzunehmen und andere Praktiken einzuüben.¹⁶

Für die praxistheoretische Bestimmung des Ästhetischen ist darüber hinaus die Annahme entscheidend, dass jede Praxis notwendigerweise mit einem Wahrnehmungsvollzug verbunden ist. Das bedeutet, dass jedes implizite Praxiswissen immer auch ein implizites Wahrnehmungswissen enthält.¹⁷ Der Begriff des »impliziten Wahrnehmungswissens« korrespondiert prinzipiell mit Kants erkenntnistheoretischer Grundthese, dass die Welt nicht »an sich« wahrnehmbar ist, sondern dem Subjekt nur über die Syntheseleistungen der »Anschauungsformen« und der »Einbildungskraft« vermittelt erscheint.¹⁸ Im Unterschied zu Kants Transzendentalphilosophie geht die Praxistheorie jedoch nicht davon aus, dass grundsätzlich alle Subjekte mit denselben apriorischen Erkenntniskräften ausgestattet sind. Bereits Maurice Merleau-Ponty, der zu den Vordenkern der Praxistheorie zählt, hat in seiner Leibphänomenologie herausgearbeitet, dass das Subjekt erst durch die konkreten *praktischen* Herausforderungen, die die Welt an seinen Leib heranträgt, so etwas wie historisch spezifische Anschauungsformen ausbildet. Dieses leiblich eingeübte Wahrnehmungswissen, das sich im Verlauf der Sozialisation zu einem

-
- 15 In diesem Sinne definiert Bourdieu den Habitus als »System dauerhafter und übertragbarer *Dispositionen*, als strukturierte Strukturen, die wie geschaffen sind, als strukturierende Strukturen zu fungieren, d.h. als Erzeugungs- und Ordnungsgrundlagen von Praktiken und Vorstellungen.« (Pierre Bourdieu: *Sozialer Sinn. Kritik der theoretischen Vernunft*, Frankfurt a.M. 1993, S. 98)
- 16 Zur Instabilität von Praxis siehe auch Hilmar Schäfer: *Die Instabilität der Praxis. Reproduktion und Transformation des Sozialen in der Praxistheorie*, Weilerswist 2013.
- 17 Der Aspekt der Wahrnehmung wurde jedoch von der Praxistheorie erst in jüngerer Zeit systematisch aufgearbeitet. Siehe dazu bspw. Sophia Prinz: *Die Praxis des Sehens. Über das Zusammenspiel von Körpern, Artefakten und visueller Ordnung*, Bielefeld 2014; die Beiträge von Reckwitz, Prinz und Göbel in: Schäfer: *Praxistheorie*, 2016, S. 163-220; sowie Hanna Katharina Göbel, Sophia Prinz (Hg.): *Die Sinnlichkeit des Sozialen. Wahrnehmung und materielle Kultur*, Bielefeld 2015.
- 18 Kant entwickelt diesen Gedanken im Abschnitt über die »transzendente Ästhetik« in der *Kritik der reinen Vernunft*: Immanuel Kant: *Kritik der reinen Vernunft*. Nach der ersten und zweiten Originalausgabe, Hamburg 1998, S. 97-127 (B33-73).

kohärenten und relativ stabilen »Körperschema« verdichtet,¹⁹ erlaubt dem Subjekt, in den verschiedensten Situationen das sinnliche Rauschen des Wahrnehmungsfeldes intuitiv in positiv wahrgenommene, d.h. identifizierbare und handhabbare »Gestalten« auf der einen und bloß mitwahrgenommene oder ausgeblendete Hintergründe auf der anderen Seite aufzuteilen.²⁰ Dabei wird die klassische Differenzierung von passivem Wahrnehmen und aktivem Denken insofern aufgehoben, als dem praktischen Wahrnehmungsvollzug selbst schon eine vorprädikative Sinnstiftung zugeschrieben werden muss. Das leibliche Subjekt »kann« demnach praktisch-perzeptiv mit der Welt umgehen, auch wenn es nicht über sein Tun explizit reflektiert.²¹

Für den Verlauf der weiteren Argumentation ist zudem wichtig, dass das implizite Wahrnehmungswissen gerade weil es in Auseinandersetzung mit der konkreten sozio-materiellen Welt ausgebildet wird, notwendigerweise historisch, kulturell und sozial variabel ist. Die Welt erscheint somit nicht allen Subjekten in gleicher Weise – *Wie* und *Was* die* der Einzelne jeweils wahrnimmt bzw. wahrnehmen kann, wird vielmehr von den konkreten Dispositiven bedingt, in die es hineingeworfen wurde.²²

In diesem Sinne spricht etwa Pierre Bourdieu im Anschluss an Merleau-Ponty von den klassenspezifischen »Wahrnehmungs-, Denk- und Handlungsschemata« der sozialen Akteure²³ und auch beim frühen Foucault finden sich erste Ansätze, neben der diskurstheoretischen Begründung des »Sagbaren« die historischen

19 Sowohl Bourdieu als auch Merleau-Ponty gehen davon aus, dass das Subjekt seinen primären Habitus bzw. seine Ur-gewohnheiten nicht ohne Weiteres abschütteln kann, auch wenn sich die sozio-kulturellen und sozio-materiellen Bedingungen seines Lebens ändern. Allerdings bleibt es stets lernfähig und damit grundsätzlich offen für ein anderes Wahrnehmungs- und Praxiswissen. Siehe dazu etwa Sophia Prinz: »Das unterschlagene Erbe. Merleau-Pontys Beitrag zur Praxistheorie«, in: Thomas Bedorf u. a. (Hg.): *Phänomenologie und Praxistheorie* (Gastherausgeber Schwerpunkt), *Phänomenologische Forschungen* 2/2017, S. 73-88, hier S. 79f.

20 Maurice Merleau-Ponty: *Phänomenologie der Wahrnehmung*, Berlin 1966, S. 35, 51. So heißt es etwa auch in *Das Kino und die neue Psychologie*: »Das Aussehen der Welt würde für uns erschüttert, wenn es uns gelänge, die Zwischenräume zwischen den Dingen als Dinge zu sehen – zum Beispiel den Raum zwischen den Bäumen auf der Straße – und umgekehrt die Dinge selbst – die Straßenbäume – als Hintergrund. Genau das passiert in den Vexierbildern.« (Maurice Merleau-Ponty: »Das Kino und die neue Psychologie«, in: ders.: *Das Auge und der Geist. Philosophische Essays*, Hamburg 2003, S. 29-46, hier S. 30).

21 Merleau-Ponty: *Phänomenologie der Wahrnehmung*, 1966, S. 58. In diesem Sinne bezeichnet Merleau-Ponty den wahrnehmenden Leib auch als »Erkenntnisorganismus« oder »Erkenntniswerkzeug« (ebd., S. 273, 403).

22 Eine solche Perspektive ist im Prinzip bei Maurice Merleau-Ponty, der u.a. Husserls Begriff der Lebenswelt aufnimmt, bereits angelegt. Allerdings interessiert er sich weniger für die historische und kulturelle Bedingtheit als für die allgemeine Struktur von Wahrnehmung.

23 Bourdieu: *Sozialer Sinn*, 1993, S. 101.

Bedingungen des »Sichtbaren« zu bestimmen.²⁴ Letzteres wurde u.a. von Friedrich Kittler in eine materialistische Medienarchäologie überführt²⁵, und ebenso kann Jacques Rancières Konzept einer »Aufteilung des Sinnlichen« als eine wahrnehmungstheoretische Weiterentwicklung von Foucaults Machttheorie verstanden werden.²⁶ Allerdings lässt sich aus keiner der genannten Ansätze direkt ableiten, welche Rolle die *formalen* Aspekte der sozio-materiellen Daseinsbedingungen für die Herausbildung der kollektiv geteilten Wahrnehmungsschemata spielen. Während Bourdieu die Herausbildung des Habitus vornehmlich auf intersubjektive Beziehungen zurückführt und dabei die vermittelnde Funktion von Dingen, Bildern oder Medien weitgehend vernachlässigt,²⁷ hat Foucault in seinen späteren, im engeren Sinne praxistheoretischen Arbeiten, die sich mit dem Zusammenspiel von indirekter Regierung und Selbsttechnologien beschäftigen, den Aspekt der Wahrnehmung weitgehend fallengelassen. Selbst bei Rancière bleibt trotz Betonung der gesellschaftlichen und politischen Relevanz des Sinnlichen die soziale Bedingtheit der Wahrnehmung und die Praxis des Wahrnehmungsvollzugs seltsam unterbestimmt. Allein Kittlers Medienarchäologie zeigt auf, wie etwa das Sehen durch die »optischen Medien« geformt wird, nimmt dabei jedoch eine einseitige, medieneterministische Lesart ein, ohne andere sozio-materielle Formen zu berücksichtigen oder der »relativen Freiheit« des wahrnehmenden Subjekts, die, wie zu zeigen sein wird, Grundlage der ästhetischen Erfahrung ist, genügend Raum zu geben.

Um also, wie angekündigt, die relative Autonomie der ästhetischen Form und die ästhetische Erfahrung praxistheoretisch bestimmen zu können, muss zunächst der Zusammenhang zwischen den sozio-materiellen Formen und den kollektiven Wahrnehmungsschemata näher bestimmt werden.

Ein erster Ausgangspunkt dafür ist die bereits von Foucault angedeutete Überlegung, dass sich die archäologische Umkehrung des Bedingungsverhältnisses zwischen Denken und Diskurs auf den Zusammenhang von Wahrnehmen und sozio-materiellen Formen übertragen lässt. Die perzeptive Syntheseleistung wird demnach nicht mehr dem Subjekt zugeschrieben, wie es sowohl bei Kant als auch bei Merleau-Ponty der Fall ist. Analog zu Foucaults Diskursbegriff, wonach das »historische Apriori« des Denkens in den »quasi-materiellen« Aussageformationen einer Zeit zu suchen ist,²⁸ müssen die Möglichkeitsbedingungen des Wahrnehmens

24 Siehe dazu ausführlich: Prinz: *Die Praxis des Sehens*, 2014, S. 51-105.

25 Friedrich A. Kittler: *Aufschreibesysteme 1800/1900*, München 1985; Friedrich A. Kittler: *Optische Medien. Berliner Vorlesung 1999*, Berlin 2002; ähnlich: Jonathan Crary: *Techniken des Betrachters. Sehen und Moderne im 19. Jahrhundert*, Dresden 1996.

26 Siehe Jacques Rancière: *Das Unvernehmen. Politik und Philosophie*, Frankfurt a.M. 2002, S. 48; Jacques Rancière: *Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien*, Berlin 2006.

27 Siehe dazu ausführlich: Prinz: *Die Praxis des Sehens*, 2014, S. 299-319.

28 Michel Foucault: *Archäologie des Wissens*, Frankfurt a.M. 1981, S. 184ff.

vielmehr in den Ordnungen der empirischen Welt selbst gesucht werden. Während Foucault in der *Archäologie des Wissens* jedoch vorschlug, das historische Apriori des Sehens ebenfalls auf den Diskurs zurückzuführen,²⁹ soll im Folgenden die These vertreten werden, dass die empirische Welt zudem eine *formalästhetische* Ordnung aufweist, die das leibliche Subjekt durch wiederholte praktisch-perzeptive Auseinandersetzung in sein implizites Wahrnehmungswissen aufnimmt. Dieses Wahrnehmungswissen bildet wiederum die Grundlage dafür, dass sich das Subjekt in allen Praxiskontexten, die formal ähnlich organisiert sind, intuitiv zurechtfinden kann. Die historischen Bedingungen des Wahrnehmbaren sind somit in den Häufungen, Verteilungen und Regelmäßigkeiten, oder besser: der Topologie der empirischen Formenkonstellationen zu suchen.³⁰ Dabei ist davon auszugehen, dass sich die Topologie der Formen mit den anderen Ordnungen des Dispositivs – den Diskursen, Machttechnologien und Selbsttechnologien – zu einem sozialen »Tableau«³¹ verbindet. Formen sind folglich niemals neutral.³²

Der Begriff »Form« meint dabei nicht einfach die positiv bestimmbare Gestalt eines einzelnen Gegenstandes oder Körpers. Im Anschluss an die differenztheoretischen Überlegungen des späten Merleau-Ponty³³ oder Derridas Begriff der »Spur«³⁴ wird hier das Formwerden vielmehr als ein fundamentales Unterscheidungs-geschehen verstanden, durch das die sozio-materielle Welt überhaupt erst

29 Ebd. 276f.

30 Dieser Ansatz schließt an Foucaults frühere Bildanalysen an, in denen er analog zu seiner Diskursanalyse nicht von dem Inhalt, sondern von der Komposition der Bilder ausgeht, um die Betrachter*innenposition zu bestimmen. Siehe dazu: Prinz: *Die Praxis des Sehens*, 2014, S. 57ff.

31 Der Begriff »Tableau« ist aus Lacans psychoanalytischer Theorie des »Blickregimes« (*le regard*) entnommen. Demnach wird die Welt durch das symbolisch geordnete Tableau zu sehen gegeben. Zugleich strebt das Subjekt danach, in das Tableau zu passen (Jacques Lacan: *Das Seminar. Buch 11. Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*, Weinheim 1987, S. 101ff.).

32 Allein aus diesem Grund ist eine Trennung von Form und Inhalt nicht sinnvoll. Siehe dazu etwa auch Theodor W. Adorno: *Ästhetische Theorie*, Frankfurt a.M. 1970, S. 210ff.

33 In seinem unvollendeten Spätwerk *Das Sichtbare und das Unsichtbare* geht Merleau-Ponty von der immanenzontologischen Annahme aus, dass das »Fleisch der Welt« zunächst als ungeordnetes »rohes Sein« vorliegt, in das die basalen Unterscheidungen zwischen Welt und Leib erst durch einen anonymen Strukturierungsprozess eingeführt werden (Maurice Merleau-Ponty: *Das Sichtbare und das Unsichtbare. Gefolgt von Arbeitsnotizen*, München 1986).

34 Ähnlich wie Maurice Merleau-Ponty geht Jacques Derrida mit dem Begriff der (Ur-)Spur davon aus, dass Erscheinung und Bedeutung erst durch den Akt der Differenzsetzung entstehen können: »Es geht hier nicht um eine bereits konstituierte Differenz, sondern vor aller inhaltlichen Bestimmung, um eine reine Bewegung, welche die Differenz hervorbringt. *Die (reine) Spur ist die Differenz*. Sie ist von keiner sinnlich wahrnehmbaren, hörbaren oder sichtbaren, lautlichen oder graphischen Fülle abhängig, sondern ist im Gegenteil deren Bedingung.« (Jacques Derrida: *Grammatologie*, Frankfurt a.M. 1974)

in potentiell bedeutungstragende Einheiten gegliedert wird. Oder wie man im Anschluss an Rancière formulieren könnte: Die Setzung von differentiellen Formen ist eine Grundoperation der »Aufteilung des Sinnlichen«.

Genauso wie die gesellschaftlichen Strukturen insgesamt, die der ausgeführten Praktiken bedürfen, um sich zu reproduzieren, sind diese differentiellen Setzungen jedoch nie ein für alle Mal fixiert: Auch die Ordnung der Formen ist abhängig von der Aktivität wiederholter Formungspraktiken.

Mit dem differenztheoretischen Formbegriff ist zwangsläufig eine weitere Annahme verknüpft, nämlich dass sich sozio-materielle Formen niemals isoliert analysieren lassen, wie es mitunter in den Material Culture Studies passiert. Vielmehr muss stets das dynamische Zusammenspiel, d.h. die Rhythmen, Überlagerungen, Analogien, Übergänge, Begrenzungen und Resonanzen zwischen den verschiedenen formalen Elementen berücksichtigt werden. Dieses formale Beziehungsgeflecht verläuft quer zu den gewohnten sozial- und gesellschaftstheoretischen Einteilungen: Zum einen überschreitet es die klassischen Dichotomisierungen von Subjekt/Objekt, Körper/Technik, Natur/Kultur oder analog/digital. Das heißt, es umfasst so unterschiedliche Erscheinungen wie Körperoberflächen, digitale Interfaces, räumliche Demarkationen, Geräuschkulissen, pflanzliche Strukturen, Landschaften, technische Rhythmen, Schriftzüge, kollektive Bewegungsfiguren usw. Zum anderen macht die »Topologie der Formen« nicht bei wie auch immer gesteckten sozialen oder kulturellen Grenzen halt – sei es zwischen sozialen Klassen, »Milieus« oder Feldern oder gar zwischen »Epochen«, »Nationen« oder »Kulturräumen«. Auch wenn sich die formalen Ordnungen einzelner Praktikenkomplexe durchaus analytisch unterscheiden lassen, kommt es zwischen räumlich, zeitlich und sozio-kulturell disparaten Dispositiven immer wieder zu formalen Entsprechungen und Adaptionen.³⁵

Drittens ist anzunehmen, dass Materialität nicht einfach bloß eine passive Rolle gegenüber der aktiven Form einnimmt, wie im Anschluss an den aristotelischen Hylemorphismus vielfach kolportiert wurde, sondern sowohl direkt als auch indirekt am Formwerdungsprozess beteiligt ist.³⁶ Insbesondere die Entdeckung und

35 Diese transkulturelle und transhistorische Formenwanderung wurde in den letzten Jahren insbesondere von der Global Art History erforscht. Siehe etwa Kitty Zijlmans, Wilfried Van Damme (Hg.): *World Art Studies. Exploring Concepts and Approaches*, Amsterdam 2008; Elaine O'Brien (u.a.) (Hg.): *Modern Art in Africa, Asia and Latin America. An Introduction to Global Modernisms*, Malden, MA 2013; Monica Juneja, »A very civil idea ...«. *Art History, Transculturation, and World-Making – With and Beyond the Nation*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 81 (2018), S. 461-485.

36 Tatsächlich ist die Verteilung von Aktivität und Passivität auch bei Aristoteles insofern nicht so eindeutig, als die Materialität selbst vorzeichnet, welche Form sich mit ihr realisieren lässt. Eine solche Perspektive auf die »Aktivität« des Materials wurde etwa von den Bergsonianern Henri Focillon und Gilbert Simondon weiter ausgebaut. Henri Focillon: *Das Leben der Formen*,

Verarbeitung neuer industrieller Werkstoffe wie Baumwolle, Stahl oder Gummi hat gezeigt, dass den Materialien aufgrund ihrer jeweiligen Beschaffenheit nicht nur bestimmte Funktionalisierungspotentiale inhärent sind, sondern auch ein Spektrum von Gestaltungs(un)möglichkeiten, die neue Differenzen und Verbindungen in die sozio-materielle Topologie der Formen einbringen können. Die Reproduktion der Formen ist somit nicht allein von den menschlichen Praktiken abhängig, sondern auch von der Aktivität und Eigenlogik der zum Einsatz gebrachten Materialien.

Mit Verweis auf Bruno Latours Actor-Network Theory³⁷ ist schließlich viertens zu berücksichtigen, dass die Beschaffung und Weiterverarbeitung von Materialien stets in größere sozio-kulturelle, ökonomische und ökologische Netzwerke und Praxiskomplexe eingebettet sind, die ihrerseits formale Effekte zeitigen: So haben etwa der massive Abbau natürlicher Rohstoffe in den Kolonien und die gewaltsamen Herrschaftsverhältnisse, die damit verbunden waren, die chemische Industrie, die neue Materialien erfindet,³⁸ die exponentielle Ausweitung des globalen Seehandels und der Kommunikationstechnologien, die Rationalisierung und Maschinisierung der Produktion sowie die Uniformität und schiere Fülle der industriell produzierten Waren zu einer buchstäblichen Transformation der modernen Lebenswelten beigetragen.³⁹

Zusammenfassend lässt sich somit festhalten, dass alle konkreten Dispositive eine dynamische, aber je spezifische Ordnung der Formen aufweisen. Damit ist nicht gemeint, dass alle Formen überall und in allen Aspekten konsistent sind – auch das Amorphe und der Zufall sind Teil der Dispositive – allerdings ist anzunehmen, dass bestimmte differentielle Aufteilungen, Formzusammenstellungen und Gestaltungsprozesse zu einer bestimmten Zeit und an einem bestimmten Ort eher wahrscheinlich sind als andere.⁴⁰

Göttingen 2019; Gilbert Simondon: *Die Existenzweise technischer Objekte*, Zürich 2012. Auch der New Materialism betont die Eigendynamik der nicht-menschlichen Materialität, arbeitet jedoch bislang nicht mit dem Formbegriff.

37 Siehe etwa Bruno Latour: *Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft. Einführung in die Akteur-Netzwerk-Theorie*, Frankfurt a.M. 2007.

38 Die Geschichte der chemischen Industrie hängt dabei insofern mit der Kolonialgeschichte zusammen, als bspw. in Deutschland die Entwicklung chemisch hergestellter Materialien gefördert wurde, um den Mangel an kolonialen Rohstoffen auszugleichen.

39 Dieser Zusammenhang wurde in jüngerer Zeit vor allem von der Materialästhetik untersucht, vgl. etwa Dietmar Rübél, Monika Wagner, Vera Wolff (Hg.): *Materialästhetik. Quellentexte zu Kunst, Design und Architektur*, Berlin 2005.

40 In diesem Sinne ist auch Georg Simmels These zu verstehen, dass liberale Gesellschaften zu asymmetrischen Formen tendieren, während sich in autokratischen Gesellschaften vor allem symmetrische Ordnungen finden lassen. Georg Simmel: »Soziologische Ästhetik«, in: ders.: *Aufsätze und Abhandlungen 1894-1900*. Gesamtausgabe, Bd. 5, Frankfurt a.M. 1992, S. 197-214.

Diese Ordnung der Formen, so die archäologische These, bildet das »historische Apriori« des impliziten Wahrnehmungswissens. Alle Subjekte, die in denselben Dispositiven sozialisiert wurden, bilden demnach ähnliche Wahrnehmungsschemata aus – ihnen erscheint die Welt nicht nur in ähnlicher Weise, sie neigen auch dazu, in ihren eigenen Formungs- und Gestaltungsprozessen eben jene Ordnung zu reproduzieren.

Diese im alltäglichen Praxisvollzug nicht explizit reflektierten Wahrnehmungsschemata werden jedoch dann herausgefordert, wenn sie mit Formkonstellationen konfrontiert werden, die sich nicht oder nicht ohne Weiteres in das Tableau des Dispositivs einfügen lassen.

3. Die ›relative Freiheit‹ des Subjekts und die ästhetische Konstellation

Bislang wurde das Verhältnis zwischen Dispositiv und Subjekt recht einseitig betrachtet: Die empirische Topologie der Formen wurde als die historische und sozio-materielle Bedingung kollektiv geteilter Wahrnehmungsschemata ausgewiesen, die ihrerseits solche Formungspraktiken und -prozesse begünstigen, die die bestehende Ordnung der Formen potentiell reproduzieren. Im Unterschied zu dieser latent deterministischen Lesart ist für die Frage des Ästhetischen jedoch relevant, dass die Praxistheorie grundsätzlich von einer ›relativen Freiheit‹ des Subjekts ausgeht. In diesem Sinne konstatiert etwa der späte Foucault, dass »Macht [...] nur über ›freie Subjekte‹ ausgeübt werden [kann], insofern sie ›frei‹ sind«. ⁴¹ Damit ist gemeint, dass die historischen Dispositive zwar in doppelter Hinsicht Praktiken erzeugen und zugleich begrenzen (einerseits indirekt als historisches Apriori des impliziten Praxiswissens und andererseits direkt über konkrete Machttechnologien), die tatsächlichen ausgeführten Praktiken, die die Subjekte vor diesem Hintergrund vollziehen, jedoch nicht vollständig vorschreiben können. Je nach Beschaffenheit der Dispositive verfügen die Subjekte demnach über ein mehr oder weniger breites Spektrum »verschiedene[r] Verhaltens-, Reaktions- oder Handlungsmöglichkeiten«. ⁴²

Wie Foucault im Anschluss an Kant betont, gehört zu diesen Möglichkeiten grundsätzlich auch die Praxis der Kritik. Die Subjekte können also ihr Praxiswissen dazu gebrauchen, eine kritische Distanz zu den Möglichkeiten und Grenzen eben jener Dispositive einzunehmen, in deren Kontext sie ihr Praxiswissen aus-

41 Michel Foucault: »Subjekt und Macht«, in: ders.: *Schriften in vier Bänden. Dits et Ecrits*, Band 4: 1980-1988, Frankfurt a.M. 2005, S. 269-294, hier S. 287.

42 Ebd.

gebildet haben. Als »Kunst nicht dermaßen regiert zu werden«⁴³ ist Kritik somit stets mit einer Selbst-Kritik oder -Reflexion verbunden. Dabei handelt es sich jedoch nicht um einen rein kognitiven Vorgang. Aufgrund des genuinen »Zur-Welt-Seins« (Merleau-Ponty) des leiblichen Subjekts ist die Kritik stets an eine konkrete Auseinandersetzung mit den Gegebenheiten der Welt gebunden – und sei es mit dem eigenen Körper oder dem eigenen Leben.⁴⁴ Das freiheitliche Handeln ist aus praxistheoretischer Sicht also kein voluntaristischer Akt, der das Bestehende nach Gutdünken verändern kann, sondern eine Praxis, die sich an den Ordnungen des Dispositivs abarbeiten muss, um sie übersteigen oder umgestalten zu können.⁴⁵

Vor diesem Hintergrund lässt sich nun die gesellschaftliche Funktion des Ästhetischen genauer in den Blick nehmen – und das nicht nur im Sinne einer »Ästhetik der Existenz«, wie sie von Foucault selbst anvisiert worden ist. Die von der Praxistheorie vorausgesetzte »relative Freiheit« des Subjekts, so die hier verfolgte These, findet ihr Pendant in der »relativen Autonomie« der ästhetischen Form: Es gibt also nicht nur auf Seiten der handelnden Subjekte, sondern auch auf Seiten der empirischen Ordnungen performative Setzungen, die die Reproduktionsschlaufen der Dispositive aktiv unterbrechen. Im Falle des Ästhetischen betreffen diese Setzungen die differentielle Ordnung der Formen.⁴⁶

Kunst macht sich folglich den Möglichkeitsraum der Formen zu Nutze, um *andere* Formen zu finden – Formen, die aufgrund ihrer qualitativen Differenz die Grenzen der bestehenden Dispositive verschieben, aber dennoch reflexiv auf sie bezogen bleiben. Ein solcher Begriff der ästhetischen Gestaltung orientiert sich an Theodor W. Adornos negativitätstheoretischer Einsicht, dass die Kunst einen Doppelcharakter besitzt: Sie ist *sowohl »fait social« als auch autonom.*⁴⁷ Im Unterschied zu kunstsoziologischen Ansätzen, die das Gesellschaftliche der Kunst vornehmlich

43 Michel Foucault: *Was ist Kritik?*, Berlin 1992, S. 12.

44 Auch Georg W. Bertram betont, dass die von der Kunst angestoßene Reflexionstätigkeit nicht rein kognitivistisch, sondern im Verhältnis zur alltäglichen Praxis zu verstehen ist (Georg W. Bertram: *Kunst als menschliche Praxis. Eine Ästhetik*, Berlin 2014, S. 83f.).

45 »Was also ist die Freiheit? Geboren werden heißt in eins, aus der Welt geboren werden und zur Welt geboren werden. Die Welt ist schon konstituiert, aber nie ist sie auch vollständig konstituiert. In der ersten Hinsicht sind wir von ihr in Anspruch genommen, in der zweiten offen für unendliche Möglichkeiten« (Merleau-Ponty: *Phänomenologie der Wahrnehmung*, 1966, S. 514).

46 Diese Annahme folgt Peter Osbornes Einsicht, dass Kunst immer beides zugleich sein muss: wahrnehmbar und konzeptuell (Osborne: *Anywhere or Not at All*, 2013, S. 48). Im Unterschied zu Osborne, der im Anschluss an Kant das Wahrnehmen und Denken als je eigenständige Modi der Erkenntnis auffasst, gehen die hier angestellten Überlegungen von der leib- und praxistheoretischen These aus, dass schon die vorbegrifflichen, unbewusst ausgeführten Wahrnehmungs- und Praxisvollzüge sinnstiftend sind.

47 Adorno: *Ästhetische Theorie*, 1970, S. 16, 340.

in den sozialen Regeln der Kunstproduktion- und -rezeption suchen, geht es Adorno in erster Linie um die formale und materielle Dimension des Kunstwerks selbst: »Denn alles, was die Kunstwerke an Form und Materialien, an Geist und Stoff in sich enthalten, ist aus der Realität in die Kunstwerke emigriert und in ihnen seiner Realität entäußert: da wird es immer auch zu deren Nachbild.«⁴⁸ Die Kunst in ihrer Objektivität steht somit nicht außerhalb der Dispositive⁴⁹ – auch sie kann auf keine anderen Ressourcen als die bestehende Ordnung der Formen zurückgreifen (und dazu gehören selbstverständlich auch die Formen des Kunstfeldes). Allerdings – und das ist der Unterschied zu alltäglichen Gegenständen oder Kunstmarkt-Kunst – trägt sie nicht (oder nicht unmittelbar) zur bloßen Reproduktion dieser Ordnung bei. Im Sinne einer Auslotung des Möglichkeitsraums, setzt sie stattdessen ausgewählte Versatzstücke der Dispositive so zueinander in Beziehung, dass *andere* differentielle Aufteilungen entstehen⁵⁰ und so das historisch spezifische Ineinandergreifen von Macht-Wissen, Selbsttechnologien und der Ordnung der Formen selbst einsichtig wird: »Form [des Kunstwerks, S.P.] wirkt als Magnet, der die Elemente aus der Empirie in einer Weise ordnet, die sie dem Zusammenhang ihrer außerästhetischen Existenz entfremdet, und nur dadurch mögen sie der außerästhetischen Essenz mächtig werden.«⁵¹ Das Moment des Konstellativen spielt somit in doppelter Hinsicht eine Rolle: auf der einen Seite bilden die formalen Elemente des Dispositivs und ihre jeweiligen Topologien die Ressource für die künstlerische Praxis, auf der anderen Seite kann das Ästhetische nur *in* der andersartigen Konstellation, das heißt durch das Verschieben oder Neuknüpfen von Beziehungen unter den Elementen entstehen. Die ästhetische Form reagiert somit nicht nur auf die einzelnen formalen Elemente des Dispositivs als solche, sondern auf die Art und Weise, wie diese zueinander (und zu dem Subjekt) in Verbindung stehen.⁵²

Ähnlich wie das ›relativ freie‹ Subjekt, das aufgrund seines inkorporierten Praxiswissens dazu in der Lage ist, eine kritische Haltung gegenüber den eigenen Möglichkeitsbedingungen einzunehmen, kann somit auch die Kunst der sozio-

48 Ebd., S. 158.

49 In diesem Sinne heißt es bei Adorno: »Nur als Dinge werden die Kunstwerke zur Antithesis des dinghaften Unwesens« (ebd., S. 250).

50 Auch Jacques Rancière sieht die Wirksamkeit der Ästhetik in einem »Dis-sens«, also einer mit dem Bestehenden konfligierenden Sinnlichkeit (Rancière: *Der emanzipierte Zuschauer*, 2009, S. 73f.).

51 Adorno: *Ästhetische Theorie*, 1970, S. 336.

52 So stellt etwa auch Bertram heraus, dass das Kunstwerk auf Konstellationen zurückgreift, die es aktualisiert (Bertram: *Kunst als menschliche Praxis*, 2014, S. 161). Während Bertram dabei die »generischen Konstellationen« des Kunstfeldes selbst meint – also die bereits existierenden künstlerischen Lösungen, auf die ein neues Kunstwerk reagiert –, wird hier die These vertreten, dass die Kunst darüber hinaus auch auf die außer-künstlerischen Formentopologien (negativ) zurückgreift.

materiellen Ordnung der Formen nur deshalb eine ästhetische Konstellation entgegenhalten, weil sie sich ihrer Mittel bedient.⁵³ In diesem Sinne ist also auch die Kunst ›relativ autonom‹.

Für Adorno liegt die gesellschaftliche Funktion dieser ›relativ autonomen‹ Kunst in einer konsequenten Gesellschaftskritik: die moderne Kunst sei als eine »gesellschaftliche Antithesis zur Gesellschaft«⁵⁴, eine »bestimmte Negation einer bestimmten Gesellschaft«⁵⁵ oder gar »Widerstand«⁵⁶ und »Kritik von Praxis als der Herrschaft brutaler Selbsterhaltung inmitten des Bestehenden«⁵⁷ zu verstehen. Diese Antithesis kann dabei nicht die Gestalt einer allgemein verständlichen ›Sozialkritik‹ annehmen, wie es in manchen Kunstpraktiken der 1990er Jahre üblich war, sondern muss sich auch von den etablierten (politischen) Kommunikations- und Repräsentationsformen *als solchen* distanzieren.⁵⁸

Auf den ersten Blick scheint Adornos Position dem Kritikbegriff von Foucault zu entsprechen: Auch Foucault ist darum bemüht, die Möglichkeit einer relativen Kritik gegenüber den bestehenden Dispositiven immanent zu begründen. Allerdings spricht sich Foucault im Unterschied zu Adorno nie generisch für eine Negation des »Bestehenden« oder »der Gesellschaft« aus. Im Anschluss an Kants Bestimmung der Aufklärung als »Ausgang des Menschen aus seiner selbstverschuldeten Unmündigkeit«⁵⁹ geht es ihm vielmehr um eine konstruktive Arbeit an den historisch spezifischen Grenzen und Bedingtheiten unserer selbst: »Ich werde folglich das der kritischen Ontologie unserer selbst eigene philosophische *ethos* als eine historisch-praktische Eprobung der Grenzen, die wir überschreiten können, und damit als Arbeit von uns selbst an uns selbst, insofern wir freie Wesen sind, charakterisieren.«⁶⁰

53 Ein ähnliches Argument findet sich auch bei Adorno: »In seiner Differenz vom Seienden konstituiert das Kunstwerk notwendig sich relativ auf das, was es als Kunstwerk nicht ist und was es erst zum Kunstwerk macht« (Adorno: *Ästhetische Theorie*, 1970, S. 19).

54 Ebd., S. 19.

55 Ebd., S. 335.

56 Ebd., S. 336.

57 Ebd., S. 26.

58 Folglich heißt es in der *Ästhetischen Theorie*: »Die hermetischen Gebilde üben mehr Kritik am Bestehenden als die, welche faßlicher Sozialkritik zuliebe formaler Konzilianz sich befleißigen und stillschweigend den allerorten blühenden Betrieb der Kommunikation anerkennen.« (Adorno: *Ästhetische Theorie*, 1970, S. 215), siehe dazu auch Christian Krüger: »Überengagement«, in: Birgit Eusterschulte, ders., Judith Siegmund (Hg.): *Funktionen der Künste. Transformatorische Potentiale künstlerischer Praktiken*, Stuttgart 2021, S. 45-60.

59 Immanuel Kant: »Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung?«, in: *Berlinische Monatsschrift* 12 (1784), S. 481-494, hier S. 481.

60 Michel Foucault: »Was ist Aufklärung?«, in: ders.: *Schriften in vier Bänden. Dits et Ecrits*, Bd. 4: 1980-1988, Frankfurt a.M. 2005, S. 687-707, hier S. 703f.

Während Foucault selbst jedoch diesen Gedanken allein für eine alltägliche »Ästhetik der Existenz« durchspielt, die das körperliche Selbst und das eigene Leben zum Gegenstand von Gestaltungspraktiken macht,⁶¹ soll hier die Kunst oder besser: die ästhetische Form als ein Medium verstanden werden, das eine solche »historisch-praktische Erprobung« der Grenzen unseres von den gesellschaftlichen Dispositiven bedingten impliziten Wahrnehmungswissens impliziert. Dabei ist nicht davon auszugehen, dass sich der Subjektstatus von Künstler*innen und Betrachter*innen grundlegend voneinander unterscheidet. Sofern sie zur selben Zeit in denselben oder miteinander verbundenen Dispositiven sozialisiert wurden, verfügen sie über ein strukturell ähnliches Praxis- und Wahrnehmungswissen, das lediglich hinsichtlich ihrer jeweiligen intersektional zu bestimmenden Position innerhalb des »Sozialraums« (Bourdieu) divergiert. Das bedeutet, dass die einzelnen Subjekte aufgrund ihrer je unterschiedlichen sozialen Positionen das soziale Tableau zwar nicht gleichermaßen wahrnehmen, dass es aber durchaus eine Reihe von Elementen und Beziehungsmustern innerhalb der formalen Topologie der Gesellschaft gibt, die von den meisten intuitiv erkannt und mit bestimmten Praktiken und Wissensordnungen assoziiert werden. In der künstlerischen Arbeit können diese Elemente Teil einer neuen Konstellation werden. Voraussetzung dafür ist, dass sie ausgewählt, neu konfiguriert und ggf. umgeformt werden. Für das Gelingen einer ästhetischen Form ist dabei entscheidend, dass die Neu-Konstellation der ausgewählten Material- und Formfragmente das Potential mitbringen, als »Kristallisationen« (Adorno) der im alltäglichen, routinierten Wahrnehmungsvollzug nur unbewusst mit-wahrgenommen »Topologie der Formen« erscheinen zu können. Dazu müssen sie beides können: an das implizite Wahrnehmungswissen der Betrachter*innen rühren, zugleich aber eine qualitative Differenz einführen, die sich nicht mehr oder nicht ohne Weiteres von dem bislang eingeübten Wahrnehmungswissen erfassen lässt. Diese qualitative Differenz muss dabei nicht notwendigerweise mit einer radikalen Ablehnung des Bestehenden verbunden sein, wie es Adorno voraussetzt. Im Anschluss an Georg W. Bertram lässt sich demgegenüber argumentieren, dass eine ästhetische Erprobung der historischen Grenzen des Wahrnehmbaren auch zu einer Betonung, Steigerung oder Neugewichtung bestimmter, vormals eventuell marginalisierter Aspekte oder Zusammenhänge führen kann.⁶²

61 In einem späten Interview heißt es dementsprechend: »Was mich erstaunt, ist die Tatsache, dass in unserer Gesellschaft die Kunst zu etwas geworden ist, das nur mit den Objekten und nicht mit den Individuen oder mit dem Leben in Beziehung steht, und auch, dass die Kunst ein spezialisierter Bereich ist, betrieben von Experten, nämlich den Künstlern. Aber könnte nicht das Leben eines jeden Individuums ein Kunstwerk sein? Warum sind eine Lampe oder ein Haus ein Kunstwerk und nicht das Leben?« Michel Foucault: »Zur Genealogie der Ethik: Ein Überblick über die laufende Arbeit«, in: ders.: *Schriften in vier Bänden. Dits et Ecrits*, Bd. 4: 1980-1988, Frankfurt a.M. 2005, S. 747-776, hier S. 757f.

62 Siehe dazu etwa: Bertram: *Kunst als menschliche Praxis*, 2014, S. 146.

Um zu den zugrundeliegenden Mustern und Regelmäßigkeiten des Tableaus vorzudringen und die entsprechenden Elemente ausfindig zu machen, bedarf es auf Seiten der Künstler*innen des Vermögens, sich von dem eigenen impliziten Praxis- und Wahrnehmungswissen zu distanzieren. Dazu müssen sie allerdings keine Genies sein, wie es in der klassischen Kunsttheorie unterstellt wurde, sondern – ähnlich wie Ethnograf*innen oder Phänomenolog*innen – gelernt haben, das »Eigene zu befremden«. ⁶³ Paradoxerweise haben also Künstler*innen die »historisch-praktische Erprobung der Grenzen« ihres Wahrnehmungs- und Denkvermögens zum Teil ihres feldspezifischen Praxiswissens gemacht. ⁶⁴ In diesem Sinne ist Adornos These zuzustimmen, dass die künstlerische Arbeit selbst gesellschaftlichen Produktivkräften gehorcht ⁶⁵ und sich die ästhetische Form somit gewissermaßen »durchs Individuum hindurch« realisiert. Allerdings ist den Künstler*innen mehr relative Gestaltungsfreiheit zuzugestehen als es Adorno tut, der sie als bloßen »Grenzwert, ein Minimales« bezeichnet, »dessen das Kunstwerk bedarf, um sich zu kristallisieren«. ⁶⁶

Während die Künstler*innen eine kritisch-distanzierende Haltung gegenüber dem Bestehenden einnehmen müssen, um eine ästhetische Form zu finden, wird umgekehrt das Wahrnehmungs- und Praxiswissen der Betrachter*innen durch die Konfrontation mit dem Ästhetischen herausgefordert. In der Kunst begegnen sie Elementen, die sie (implizit) wiedererkennen (wieder-sehen, wieder-hören etc.), die sich aber aufgrund ihres Kontexts oder ihrer qualitativen Differenz nicht mit einem gewohnten Wahrnehmungs- und Praxisvollzug erfassen lassen. Nach Christoph Menke, der im Anschluss an Adorno den »Rätselcharakter« der Kunst hervorhebt, stellt somit das Kunstwerk den Prozess des Verstehens auf Dauer: Auf der einen Seite zeigt es an, dass es *etwas* zu verstehen gibt, auf der anderen Seite lässt sich dieses *etwas* aber mit den alltäglichen Verstehensroutinen nicht erfassen. Diese irritierende Diskrepanz, so die Annahme, erfordert eine wiederholte Auseinandersetzung mit dem Material des Kunstwerks, das sich jedoch stets der

63 Siehe dazu: Stefan Hirschauer: »Ethnografisches Schreiben und die Schweigsamkeit des Sozialen«, in: *Zeitschrift für Soziologie* 30/6 (2001), S. 429-451.

64 Auch Merleau-Ponty stellt am Beispiel von Cézanne heraus, dass die Malerei der modernen Künstler*innen insofern der Phänomenologie ähnele, als auch sie darauf abzielt, die eingeübten Wahrnehmungsschemata zu suspendieren und das »Zur-Welt-Sein« des Wahrnehmens offenzulegen (Maurice Merleau-Ponty: »Das Auge und der Geist«, in: ders.: *Das Auge und der Geist. Philosophische Essays*, Hamburg 2003, S. 275-317, hier S. 284, 287). Während Merleau-Ponty damit jedoch meinte, dass Künstler*innen zu einem quasi primordialen »vormenschlichen« Zustand zurückkehren, wird hier eine solche künstlerische Auslotung mit Foucault streng historisch-situativ gedacht.

65 Adorno: *Ästhetische Theorie*, 1970, S. 350.

66 Ebd., S. 250.

Überführung in eine kohärente Bedeutung widersetzt.⁶⁷ Anders als Menke, der einen latent kognitivistischen Verstehensbegriff vertritt, soll hier jedoch der körperliche Wahrnehmungsvollzug in den Mittelpunkt der Kunstrezeption gerückt werden: Das leibliche Subjekt, so die analoge These, kann die ästhetische Konstellation mithilfe seines inkorporierten Wahrnehmungs- und Praxiswissens nicht als praktisch handhabbare Einheit erfassen, wird aber von potentiell wiedererkennbaren Einzelaspekten dazu aufgefordert, sich auf sie einzulassen.

Wie Merleau-Ponty am Beispiel von körperlichen Beeinträchtigungen aufzeigt, kann ein solches Scheitern des routinierten Wahrnehmungsvollzugs das Subjekt dazu veranlassen, seine eingeübte »perzeptive Syntax« und damit zwangsläufig auch sein gesamtes »Zur-Welt-Sein« umzuarbeiten.⁶⁸ Ob und inwiefern einzelne ästhetische Formen ähnlich weitreichende Effekte haben, ist zwar fraglich, eine gezielte und wiederholte Auseinandersetzung mit ästhetischen Formen kann aber zweifelsohne dabei unterstützen, ein »anderes Wahrnehmen« einzuüben.⁶⁹

Dieses »andere Wahrnehmen« erschöpft sich dabei nicht in der bloßen Irritation des Gewohnten. Tatsächlich sind wir auch in vielen alltäglichen Situationen mit Rätseln und Sinneinbrüchen konfrontiert, die es zu überbrücken gilt. Zur Eigentümlichkeit von Kunst gehört hingegen, dass sie im Medium der Form die formale Organisation von gesellschaftlichen und historischen Zusammenhängen selbst kontemplativ machen kann: Die Irritation des Wahrnehmungsvollzugs ist somit nicht einfach nur ein Bruch mit den bestehenden Wahrnehmungsordnungen, sondern regt zugleich eine produktiv-reflexive Haltung an.

67 Menke, Christoph: *Die Souveränität der Kunst. Ästhetische Erfahrung nach Adorno und Derrida*, Frankfurt a.M. 1991, S. 79ff. In diesem Sinne definiert auch Rebentisch das Ästhetische der Kunst als den »Prozess ihrer Dynamisierung hinsichtlich der möglichen (nicht beliebigen) Bedeutungen, die sich mit der materialen Dimension des Kunstwerks, aus der die Form entsteht und in die sich wieder zurücknimmt, verknüpfen lassen (Rebentisch: *Theorien der Gegenwartskunst*, 2013, S. 168).

68 Merleau-Ponty zufolge bildet das Subjekt im Laufe seines Lebens ein in sich konsistentes und relativ persistentes »Körperschema« aus, mit dem er sich praktisch-perzeptiv zur Welt in Beziehung setzt. Sobald sich etwas daran verändert, verändert sich somit auch die gesamte leibliche Existenz (zum Begriff des Körperschemas siehe auch Stefan Kristensen: »Maurice Merleau-Ponty I. Körperschema und leibliche Subjektivität«, in: Emmanuel Alloa [u.a.] [Hg.]: *Leiblichkeit. Geschichte und Aktualität eines Konzepts*, Tübingen 2012, S. 23-36).

69 So bestimmt auch Rancière die Arbeit des Künstlers als Strategie, die »Rahmen und die Maßstäbe dessen, was sichtbar und aussprechbar ist, zu verändern, das sagen zu lassen, was nicht gesehen wurde, das anders sehen zu lassen, was zu einfach gesehen wurde, das in Beziehung zu setzen, was beziehungslos war, mit dem Zweck, Risse im sinnlichen Gewebe der Wahrnehmungen und in der Dynamik der Affekte zu erzeugen«. (Rancière: *Der emanzipierte Zuschauer*, 2009, S. 79) Dieser Riss im sinnlichen Gewebe wird jedoch, anders als es Rancière anzunehmen scheint, nicht nur und nicht immer durch den kontemplativen Blick erzeugt. Die ästhetische Differenz ist vielmehr abhängig von dem bestehenden Dispositiv.

Erst die doppelte Erfahrung des Aussetzens des eingeübten praktischen Wahrnehmungsvollzugs auf der einen und der impliziten (das heißt vorbegrifflich erfassten) Einsicht in die Kontingenz der sozio-materiellen Ordnung der Formen auf der anderen Seite macht eine Erfahrung zu einer ästhetischen Erfahrung. Das Subjekt lernt also durch die Herausforderungen der relativ autonomen ästhetischen Konstellationen die Grenzen des eigenen Wahrnehmungsvermögens mitwahrzunehmen. Dieses praktisch-perzeptive Reflexivwerden ist wiederum Voraussetzung für eine performative Kritik und Verschiebung des bestehenden Macht-Wissens im Sinne Foucaults.⁷⁰

4. Ausblick: Postkonzeptuelle Kunst im globalen Kontext

Auch wenn hier generisch von ›Kunst‹ und ›ästhetischer Form‹ die Rede war, muss man die hier vorgenommenen Überlegungen historisch verorten. Zwar ist anzunehmen, dass das Wechselverhältnis zwischen der ›Topologie der Formen‹ auf der einen und der ›ästhetischen Konstellation‹ auf der anderen Seite in allen ästhetischen Prozessen eine Rolle spielt, also auch solchen, die von dem modernen westlichen Kunstbegriff nicht erfasst werden, jedoch gewinnt die vorgeschlagene praxistheoretische Perspektive auf Ästhetik erst durch ihre Zuspitzung auf die postkonzeptuelle Installationskunst an Schärfe.

Unter ›postkonzeptueller Installationskunst‹ werden hier im Anschluss an Peter Osbornes Begriff des »Postkonzeptuellen«⁷¹ und Juliane Rebentischs Ästhetik der Installation⁷² solche zeitgenössischen künstlerischen Praktiken verstanden, die sich die wichtigsten Einsichten und Methoden der Konzeptkunst zu eigen gemacht haben (wie u.a. das notwendige Ineinandergreifen von Konzeptualität und Form, die Unbegrenztheit künstlerischer Medien und die performative Qualität von Wissensordnungen), diese jedoch nicht allein dazu nutzen, den ontologischen Status von Kunst zu befragen. Zwar findet die Befragung, d.h. das Kartografieren der Schwelle von Kunst und Nicht-Kunst, durchaus statt – es geht auch nicht anders – aber die postkonzeptuelle Kunst hat einen weitergehenden Ehrgeiz. Gerade angesichts der globalen Verflechtung der Lebenswelten sowie der post- und dekolonialen Kritik des eurozentrischen Selbstbewusstseins geht es in der postkonzeptuellen Installationskunst vielmehr darum, die komplexen historischen Herkunft

70 Auch Bertram stellt die These auf, dass die Rezeptionspraktiken, die die Kunst von uns erfordert, mit anderen menschlichen Praktiken in Form einer praktischen Reflexion verbunden sind (Bertram: *Kunst als menschliche Praxis*, 2014, S. 15, 149).

71 Osborne: *Anywhere or Not at All*, 2013, S. 48.

72 Juliane Rebentisch: *Ästhetik der Installation*, Frankfurt a.M. 2003.

und Gleichzeitigkeiten der globalen Moderne zu analysieren.⁷³ Dazu gehört erstens, die Kontingenz westlicher Wissens- und Wahrnehmungsordnung (allen voran die Unzulänglichkeit einer einseitigen »instrumentellen Vernunft« [Horkheimer/Adorno]) und die damit verbundenen Ausbeutungsverhältnisse konsequent offenzulegen. Zweitens werden in vielen zeitgenössischen Praktiken alternative Formen von Modernität in den Blick genommen, die mit den lokal spezifischen Wissensmodi und Praktiken nicht im Konflikt stehen. Dabei ist das Medium der ästhetischen Konstellation entscheidend: Denn es kann in diesen alternativen Historiographien und Modernitätsentwürfen nicht darum gehen, das alte Machtwissen durch ein neues, ebenso hermetisches Herrschaftsnarrativ zu ersetzen. Die Installation bringt stattdessen einzelne Materialien, »Realitätsstücke« und Texte so miteinander in Verbindung, dass sich assoziative Brücken schlagen lassen, ohne dass sich je eine kohärente Einheit daraus ergibt. Damit bleibt sie stets auf die perzeptive und interpretative Aktivität ihrer Betrachter*innen angewiesen, die in Abhängigkeit ihres jeweiligen Wahrnehmungs- und Praxiswissen je andere Einstiegsunkte in die Arbeit finden. In der genuinen Unabgeschlossenheit der Installation ist somit schon formal eine (politische) Vielstimmigkeit und Multiperspektivität vorgesehen. Oder wie sich in Anlehnung an Peter Osbornes Begriff der »distributive unity«⁷⁴ sagen ließe: Die postkonzeptuelle Installationskunst ist unhintergebar relational.

Praxistheoretisch gesehen lässt sich das Ästhetische somit nicht auf bestimmte Eigenschaften oder eine bestimmte Wahrnehmungsweise (wie etwa den »reinen Blick«) festschreiben, sondern muss stets relational gefasst werden – und das sowohl auf der Ebene der »ästhetischen Form« als auch der »ästhetischen Erfahrung«:

Das Ästhetische realisiert sich in der Wechselbeziehung zwischen einer »relativ autonomen« Konstellation, die in die bestehende »Topologie der Formen« verändernd eingreift, und dem »relativ freien« Subjekt, das durch diese latent krisen-

73 Rebutisch: *Theorien der Gegenwartskunst*, 2013, S. 12ff.

74 Im Rekurs auf Kants erkenntnistheoretischen Begriff der »distributiven Einheit« vertritt Peter Osborne die These, dass die Form des (post-)konzeptuellen Kunstwerks nicht mehr als eine in sich geschlossene, selbst genügsame Entität begriffen werden kann, die überall und jederzeit mit sich selbst identisch bleibt, sondern je nach Kontext verschiedene Gestalten annehmen kann (Osborne: *Anywhere or Not at All*, 2013, S. 49). Während Osborne damit vor allem das fotografische Bild im Blick hat, das sich in unendlich vielen Varianten materialisiert – als Papierabzug, als digitales Bild, als Poster –, soll hier in Ergänzung zu Osbornes Konzept auch die Installation als eine solche »distributive Einheit« verstanden werden. Denn die Elemente einer Installation bilden nur insofern eine Einheit, als sie sich innerhalb eines konkreten räumlichen Zusammenhangs formal und konzeptuell aufeinander (und ihre jeweilige Umwelt) beziehen. Die Installation ist also eine distributive Einheit, nicht nur weil sie zeitlich und medial variabel ist, sondern auch, weil ihre jeweiligen Realisierungen konstellativ hergestellt werden.

hafte oder herausfordernde Wahrnehmungserfahrung dazu angehalten wird, ein anderes Wahrnehmungswissen einzuüben. Als eine solche kritische Erprobung der Grenzen des historisch Wahrnehmbaren ist das Ästhetische nicht auf das Künstlerische im engeren Sinne beschränkt, sondern kann sich in den unterschiedlichsten Medien realisieren. Mehr noch: Ein derart weit gefasster Ästhetikbegriff impliziert darüber hinaus, dass jede gesellschaftskritische Praxis ästhetisch vermittelt sein muss, um wirksam werden zu können. Denn eine Veränderung gesellschaftlicher und politischer Ordnungen kann nicht ohne eine Veränderung der kollektiven Wahrnehmungsschemata auskommen.

Relative Autonomy in the Age of Climate Politics

Shannon Jackson

Scene Setting I: Earlier in Berkeley

Here I am in October in Berkeley, writing in anticipation of November in Berlin. Or trying to write. Along with the usual temptations to procrastinate – a slew of unanswered emails, list making – I have other obstacles that keep me from writing. Dry winds and hot fires spiral near me and my perch in Berkeley, California. PG & E – Pacific Gas and Electric – has serially turned off power in selected regions of Northern and Southern California. The threat to cut off service, the trees outside, the power lines outside, my daughter inside, my dog inside, the fiction of an inside and outside to the house I own, or think I own (with a bank); my work, my paralysis in the face of work – all conspire to produce a curious assemblage around me, with me, inside of me, occupying and preoccupying me.

My daughter and I braced ourselves, planning not to open the refrigerator, doing one last load of laundry, downloading documents that wouldn't be accessible when we lost Wi-Fi. But miraculously, and oddly, power kept not going out in our house – we were told it would go out in six hours, then 12 hours, then tomorrow. It was a curious state to be in, poised over a cooktop that would be turned off any minute; fingers lingering over keys on a computer that had a little time left. I thought I needed to be extra productive for my last few minutes of power, a last few minutes that kept on ... lasting. I cooked, washed, and sometimes wrote with a strange sense of guilt, guilt that I could still do these tasks, guilt that I wasn't doing more. How could one procrastinate in a state of impending emergency? It was a curious kind of survivor's guilt; what would I do with the undeserved time I had, with my undeserved power. How could I not have the energy to work when I still had a supply of energy, undeservedly, from PG & E?

Scene Setting II: Even Earlier in Venice

The assemblage prompts me to recall another moment when I felt this odd mix of dread and guilt; of cosy pleasure inside sequestered from a harsh landscape out-

Figure 1: Rugilė Barzdžiukaitė, Vaiva Grainytė und Lina Lapelytė, *Sun & Sea (Marina)*, 2019



Opern-Performance, Litauischer Pavillon, Venedig-Biennale 2019, Foto: Andrej Vasilenko ©
Courtesy die Künstlerinnen

side, reproducing the fiction of inside and outside. It was upon entering a former military hanger in Venice, the eccentric site of the Lithuanian Pavilion's artificial beach, an artificial beach that invited the question whether and how we know a beach to be natural. Skilled singers lie prone on the beach, alternating between choral and ballad songs in International English. Part religious hymn, part gossipy aria, part sunscreen ad, part parodic climate science news, the libretto of *Sun & Sea (Marina)* (Barzdžiukaitė, Grainytė, Lapelytė, 2019) rose up to the rafters as an ode to a warming planet. I was one of many viewers who waited in a long line outside to watch this opera from above. Laconic relationality observed from on high, compounding the sanctioned voyeurism of the beach. *Sun & Sea* made climate politics disconcertingly palatable. An assemblage of bodies, song, props, set, stones and time, a happening at a high-end biennial, apart from but near Prada stores and Pinault foundations; adjacent to all the large cruise ships dripping oil in the sea under the sun. That feeling came up here at *Sun & Sea*, guilt and dread, threat and comfort; of time eroding and time stolen; of energy extracted, of energy withdrawn, energy wasted and energy undeservedly expelled. Insidious pleasure on the exhausted earth. My friend and I lingered for a long time, like everyone else who had waited hours to see this piece. I didn't cry, but I was moved. Others were cry-

ing, sniffing, sighing around me. Later that afternoon, my friend and I kept our plan to go to the beach, to the Lido, lying amid a torrent of blue umbrellas so numerous it was hard to see the sand of that artificial beach. More insidious pleasure on an exhausted earth ... But we felt bad about it.

Scene I: Now in Berlin: Autonomy and Functionality

I now carry both of these scenes with me to reflect with you about the paradoxes of autonomy and functionalization, where autonomy descends from a philosophical concept of self-governance, as opposed to the heteronomy of functional forms governed by external rules. This conjunction has connotations outside the realm of aesthetics, of course, in the lay conception of the autonomous individual, or rather the one who thinks she is autonomous, self-governing, property-owning of her own house (with a bank), with its insides and outsides, installed on the California land of the native Ohlone people with trees and streets, quakes and fires, and power – power outages and power lines, economic power and political power – all around her. Continuing on, we can then hear the conjunction of Autonomy and Functionality in the second, more aesthetic scene, the context of a historic blockbuster biennial that traffics fitfully around discourses of autonomous art, one that motors and is motored by the heteronomy of the art market's interest in buyable artwork, even if the biennial form, and certainly the forms at the Lithuanian Pavilion, showcase expanded art practices – i.e. biennial art – that are hard to hang on a wall. *Sun & Sea* is certainly hard to hang on a wall, and in such a context, an eight-hour performance installation seems relatively heteronomous in its expansiveness, and in the range of external rules it navigates.

I would like to think about these scene settings, these sun-shining and sun-setting scenes, next to a larger question of what happens when climate politics, climate art, the erosion of the planet is placed next to the long debates on autonomy. If, as the invitation to join this collection suggests, our “aim is to recombine complex and in-process conceptions that have historically developed into a dynamic theoretical structure and to relate the developments in Berlin to those in other places,” how do climate discourses figure in this process of recombination?¹ As someone working on the ideas of assembly and re-assembly of late, I find myself wondering about the effects of recombination, especially since climate scholars increasingly use the language of assemblage to name ecological recombination. And

1 “Aim of the Research Project,” <https://www.udk-berlin.de/universitaet/fakultaet-gestaltung/institute/institut-fuer-geschichte-und-theorie-der-gestaltung/forschung/autonomie-und-funktionalisierung/about/projektbeschreibung/>

if furthermore, we seek “to convey philosophical-aesthetic theory with art historical, sociological, urbanistic and artistic perspectives, each with its own understanding of autonomy and functionalization,”² how does the climate question interface with the effort to explore different sectors – the cultural, sociological, urban, political, economic, etc? If many of us have come to feel that conventional concepts of autonomy no longer do justice to the interdependent nature of contemporary art projects, then we need to evolve some new concepts, even if, as one philosophical genealogy would have it, the notion of thinking interdependently about autonomy is a contradiction in terms. That same genealogy would question the phrase “Relative Autonomy” in my title. My attempt is to evolve a contingent scheme for navigating the autonomy/functionality dialectic, even if it sounds to some philosophers that I (and others appearing in this collection) are seeking to have our cake and eat it too.

My plan is to continue (still) with our scene in Berlin to explore the autonomy/functionality dialectic. From there I will share a survey and critique of key thoughts in climate aesthetics and the relevant discourse. And then I’ll return to *Sun & Sea* to place these philosophical and planetary puzzles into conversation.

- 1) Now (Still) in Berlin: Autonomy and Functionality
- 2) Climate Aesthetics: Making and Thinking Assemblage
- 3) Sun & Sea: The Relative Autonomy of Dysphoric Performance as well as other assemblages to see if we can evolve a relative interdependence for the autonomy/functionality dialectic, and more precisely, to suggest that a relative autonomy is exactly what we need from climate art under conditions of climate erosion.

So, let’s continue to consider the proposal that the autonomy/functionality dialectic is differently understood in various fields that descend from cultural studies, art history, philosophy, conceptual art, archaeology and sociology. Let me share some propositions about the variables that compose the relativity of a relative autonomy, at least from my perspective.

Autonomy/Heteronomy

- 1) Epistemological Detachment
- 2) Formal Variation of the Medium
- 3) Socio-Political Placement

2 Ibid.

First, we might start by considering how autonomy and heteronomy are understood under the barometer of epistemological “detachment.” This relative detachment undergirds much of what we receive from Theodor Adorno’s aesthetics, where the art form’s capacity as art is measured by its resistance to intelligibility, its distance from normalized understandings of the world, and its necessarily “un-committed” or “de-committed” stance toward political practice and social functionality.³ Adorno’s pivotal arguments are often undergirding much of what passes as modernist art criticism, and they sound again in the ears of any practice, conversation or criticism in the space of socially and politically engaged art now. Into this domain of relative detachment, we might also place the aesthetic and philosophical tendencies of abstraction, the non-representational, non-figurative, non-literal, non-referential mediation of the world. This domain might also include past and contemporary a-moral, ironic styles and sensibilities, modes of doubt and scepticism that distrust received ethical positions, dismissing moral assumptions that might pre-determine the rightness or wrongness of a proposition or solution. In this domain, too, we find scepticisms that question assumptions about the perceived “reality” or “pragmatism” of any call to functionality. Sometimes this detachment is philosophically rigorous; sometimes it just feels like an artworld style. While we might credit or blame Adorno for its genesis and ongoing legitimation, we might also remember that many critics and artists have found it aesthetically and even politically necessary to adopt such a position. To take just one example, let’s recall post-colonial critic Édouard Glissant’s, *Poetics of Relation*, wherein he argued for “the right to opacity.”⁴ Moreover, he did so not only as an artist and philosopher but as a post-colonial subject navigating his relationship with an ever contradictory but powerful West. From within that conflicted position, opacity offered, not so much un-committed political practice, but a heuristic from within which options could emerge. Said Glissant, “it prefigures reality, without determining it a priori... the thought of opacity saves me from unequivocal choices and irreversible actions.”⁵ That such a critic and poet felt that abstraction, opacity, and relative epistemological detachment were necessary for the project of de-colonialization unsettles the assumption that autonomy is only something a privileged, white, male German philosopher could believe in. We might then consider whether Glissant’s position helps us understand the role of the autonomy/functionality dialectic in the decolonial politics of a warming planet as well.

Next to a philosophically inspired debate on relative autonomy, we can locate a somewhat differentiated domain that focuses on the dynamics of form, or the

3 Theodor W. Adorno: “Commitment”, in: Andrew Arato, Eike Gephardt (eds.): *The Essential Frankfurt School Reader*, New York 1982, pp. 300-318.

4 Édouard Glissant: *Poetics of Relation*, trans. Betsy Wing, Ann Arbor 1997.

5 Ibid, p. 192.

formal variations of an art work's structure. This would ally it with mid-century modernist criticism of "medium-specificity," where of course Clement Greenberg and disciples argued for the specificity of painting as a uniquely – and flatly – self-regulating medium. It sparked Michael Fried's parallel screed against the theatricality of Minimalist sculpture.⁶ Within a discussion of formal variation, we can also foreground discourses that focus specifically on the materiality of the artwork, and whether a work's coincidence with its own materiality makes it integrally autonomous or more inter-dependently heteronomous. Further, within this domain of formal variation, we can place the role of the receiver/spectator as a dynamic variable. Whether an artwork understands itself to incorporate or depend upon the presence of the receiver, whether it shuns or disavows a receiver (whether or not we think an artwork gets to decide whether it gets to shun and disavow) – these are all spectatorial questions whose answers change, literally, depending upon the eye of the beholder. Recall that Minimalism's perceived dependence upon the receiver was, for Fried, also what made the work scandalously medium-unspecific, i.e., theatrical. But we can also note here something that I have made a habit of noting many times elsewhere, that the beholder-dependent judgements of formal variation also undergird cross-disciplinary debate and misrecognition across artistic disciplines such as painting, sculpture, cinema, dance, theatre and architecture. The perceived variation of different artistic forms – image, story, flatness, embodiment, time, melody, dissonance, space and spectatorial engagement – all contribute to different disciplinary judgements about whose art form is more autonomous than whose. Performance, from a visual art stance, is already beheld heteronomously, largely because its forms look to be "externally governed" relative to the self-governing flatness of painting. Later on, we might have more to say about the implications of that cross-disciplinary dynamic for the scene of climate aesthetics.

Finally, a third domain for gauging relative autonomy and heteronomy would fall under the general category of the socio-political, or the social position and placement of artistic practice. Here we confront a wider network of layers and scales of institutional heteronomy, say the dependence of the work on a circuit of galleries and museums, or a circuit of agents, festivals and theatres, or a circuit of donors, granters, investors, collectors and patrons. This domain would also include the institutions of labour that support the aesthetic apparatus, and the political institutions of the state that support – or don't – the cultural sector.

As I have argued in a number of other publications, the socio-political domain pushes the autonomy/heteronomy dialectic into territory where it becomes harder to sustain a pure conception of aesthetic autonomy, but it has also provoked a

6 Michael Fried: "Art and Objecthood", in: *Artforum* Summer (1967): pp. 12-23.

range of art projects and performances that incorporate the world of policy, economics and the built environment as a kind of artistic material. When heteronomous systems are avowed to be inside rather than outside the art event, our received understandings of the artwork's boundaries are jostled as well. We might note that this conceptual jostling is in fact a challenge to traditional patterns of aesthetic intelligibility; that is, we might note that this heteronomous expansion also propels a resistant mode of apprehension, meeting the goals of autonomous thinking via heteronomous avowal. Within all of the above, however, we might once again ask what a climate imagination does to this conception of socio-political placement. What happens when we place the materiality of the medium and its built environment – its stones, its paints, its ice, its oil – within an environmental awareness of planet degradation? What happens when the dependence of all of the above is set on a precarious bed of planetary fragility, a fragility that is under us, around us at the broadest scales of geologic change but also inside us amongst the most intimate dynamics of life and living? What do we do in this place where we feel most badly?

Scene II: Climate Aesthetics: Making and Thinking Assemblage

Let's start a new scene then, one that is admittedly inseparable from the previous one, by trotting through some of the key turns and key sites in an ever-expanding discourse of climate aesthetics, environmental art, eco-art. In the United States, T.J. Demos is a leading figure in making and remaking a genealogy of practice and thinking.⁷ He often starts with the American context in the 60s and 70s, including Hans Haacke's *Grass Grows*, 1969; Newton Harrison's *The Slow Birth and Death of a Lily Cell*, 1968; and Alan Sonfist's *Time Landscape of New York City*, proposed in 1965 and realized in 1978. A pivotal exhibition moment came in 1969 at Cornell University's gallery, one that included land art by Haacke, Robert Smithson, Dennis Oppenheim and Robert Morris. Such art practices coincided with discursive practices, including those that joined reflections on the earth's life systems with critiques of US government policies on Vietnam, race relations, gender relations such as Rachel Carson's *Silent Spring*, 1962, and Paul Ehrlich's *The Population Bomb*, 1968.⁸ Most of this making and thinking engaged in a kind of "restorationist eco-aesthetics," art that attempted to repair damaged habitats or to revive degraded ecosystems. In Sonfist's *Time Landscape of New York City* (1965–present); the Harrisons' *Portable*

7 T.J. Demos: *Decolonizing Nature: Contemporary Art and the Politics of Ecology*, Berlin 2016; T.J. Demos: "Contemporary Art and the Politics of Ecology", in: *Third Text* 27, no. 1 (n.d.): pp. 1-9; T.J. Demos: *Against the Anthropocene: Visual Culture and Environment Today*, Berlin 2017.

8 Rachel Carson: *Silent Spring*, Boston 1962; Paul R. Ehrlich: *The Population Bomb*, New York 1968.

Orchard, 1972; Haacke's *Rhinewater Purification Plant*, 1972; Agnes Denes' *Wheatfield – A Confrontation*, 1982; Joseph Beuys's *7000 Oaks*, 1982; and Mel Chir's *Revival Field*, 1990, each of these pieces variously attempted to rescue natural environments from polluted conditions. Demos credits Gregory Bateson with complicating a discourse that threatened to objectify or romanticize a threatened nature in his 1972 book *Steps to an Ecology of Mind*.⁹ There, Bateson argued that ecology is natural, but also social and technological, wherein ecological “health” is understood to be dependent on civilization. We might note on the side that Bateson is also a key socio-anthropological interlocutor for the field of performance studies, a reminder that perhaps our field has been growing a tacit climate discourse for some time.

Bateson's ideas of “systems ecology” echo those of others who have developed climate discourses and climate art practices that join the technological, political, natural, cultural and scientific into eco-aesthetic interventions. Indeed, one can start to plot a tangled genealogy of climate practice that increasingly pulls and pushes vectors of power and sectors of practice, pulling and pushing what may appear to be discreet and autonomous disciplinary practice into new combinations. Such combinations juxtapose social issues like migration with geological trends such as rising sea levels; such combinations remind us, as Kathryn Yusoff says in *A Billion Black Anthropocenes or None*, that the institution of slavery and the widespread practice of resource extraction share the same origin moment.¹⁰ Whether in matters of housing, transportation, labour policies, gender relations, generational relations, it is increasingly understood that climate is part and parcel of every identifiable social-political issue, undergirding it, surrounding it, inside it. This is where the language of assemblage starts to appear – not only to mark the assembly of media and perspective—but also the assemblage of sectors and the collapse of perceptual divisions between background and foreground, up and down.

Since we are all interested in re-combining – sectors, disciplines, objects, people, power – let's press further on how climate discourse and eco-art engage in hyper-practices of recombination, using the word “assemblage” now with a 21st century tuning of what that might mean. Assemblage is a word loosely associated with new materialism and bio-political critique, often used in contexts critical of neoliberalism and climate destruction. It signals a dispersed relation, a molecular aesthetics, a condition of involuntary and voluntary political horizontality and a lateralized network of connection amongst things, species, systems and the sentient entities often still known as “humans.” Let me share here some reductive but teachable frames that I use to convey aesthetically the conceptual shift such

9 Gregory Bateson: *Steps to an Ecology of Mind: Collected Essays in Anthropology, Psychiatry, Evolution, and Epistemology*, San Francisco 1972.

10 Kathryn Yusoff: *A Billion Black Anthropocenes or None*, Minneapolis 2019.

assemblages might entail. One would be to focus on the critique of the Anthropocene and the formal upheaval such a critique implies. Briefly, if a critique of the Anthropocene seeks to de-centre the human as the central figure in a frame, it has the cascading effect of un-hinging and dispersing all conceptions of ground. The figure/ground relation has explicitly, but more importantly implicitly, structured our capacity for apprehending the culture/nature relation, the human/planet dialectic. When that thought structure dissolves, what else dissolves with it?

Another teachable way of framing this thought structure, and its un-structuring, is to remind ourselves of pseudo-phylogenetic trees showing “The Ascent of Man”. Arguably, this absurd hierarchy undergirds our perceptions of reality, which is to say that it undergirds our perceptions of what it means to engage with the world, what it means to be pragmatic and committed, what it means to be “functional” in the world. And yet, what do we do when this tacitly experienced hierarchy dissolves and disperses underneath us, around us, inside of us? We will likely need artists, and thinkers, and organizers, and everyday citizens to imagine a lateral rather than hierarchical relationship amongst the elements of what can no longer be a tree. What does it mean to make art from – and a daily life from – an imagination that sees the previously feted human in a lateral relationship with the insects? To see the monkey next to, not above, the spread of lichen? What happens when we take all of these vaguely sentient and lively elements of the planet and elevate them, as we have long done ourselves, to the realm of the angels? Let’s imagine placing an ant next to an angel for a re-calibrating, re-assembling conversation. If this is the re-calibration of reality that a climate politics requires, then eco-art might provide the shifting ground for imagining that conversation.

And indeed, when we turn to the philosophical discourses of climate and eco-art from the late 20th to the 21st century, we see a constant lateralizing of all that we thought hierarchical, horizontalizing all that we thought vertical. We could start with Félix Guattari and his near neighbour Bruno Latour. We could remind ourselves that in Guattari’s *Three Ecologies* of 1986, he imagined re-assembly as transversality. Guattari perceived a general rift between “deterritorializing revolutions linked to scientific, technical, and artistic development,” and “a compulsion toward subjective reterritorialization.”¹¹ Through new technological advances, he foresaw “new emancipatory social practices and, above all, alternative assemblages of subjective production capable of connecting – on a mode different than that of conservative reterritorialization – to the molecular revolutions of our era.”¹² It was in this text that Guattari referred to a concept of a “generalized ecology.” And then, of course, we have Latour at his side, winning new accolades in that supporting

11 Félix Guattari: *Soft Subversions: Texts and Interviews 1977-1985*, Sylvère Lotringer (ed.), Los Angeles 2009, pp. 292-293.

12 Ibid, p. 293.

role, to elaborate the concept of The Thing, where a thing is described as, multiply, both “those who assemble because they are concerned as well as what causes their concerns and divisions.” The Thing for Latour is that which convenes, and therefore levels, “mortals and gods, humans and non-humans.”¹³ Latour has more recently asked us to dissolve the ideological and geological perspective that we feel and see when we continue to imagine our Earth as a blue sphere, a flat blue sphere, and to realize that this functional, pragmatic visualization of our world is, actually a 2D abstraction. Latour has asked for a different abstraction of our planet to do the very belated work of repairing it.

Repair, my goodness, that sounds quite functional. Would we even know what that could be? Probably not yet, but for now, and in the midst of a necessarily short lecture, we can list an abridged inventory of the many conceptual moves made by climate philosophers who have evolved an assemblage imagination, a domain in which autonomous systems converge and where intelligible modes of apprehending it are dispelled (once again, heteronomous practice propels the goals of autonomous thinking). What words do critics give to a dispersal of forms in lateral rather than hierarchical relation? We find Mike Davis calling for an aestheticized geology, in *Dead Cities: and Other Tales*; Isabelle Stengers, discussing an “ecology of practices” in *Cosmopolitics I*; Manuel DeLanda rebuilds political theory as “assemblage theory and social complexity”; Jane Bennett builds a new career as a political scientist preoccupied with the “assemblages” of Vibrant Matter; Nabil Ahmed opines on the entanglements of an “Entangled Earth”; Timothy Morton offers “Mesh” as a netted metaphor in *Ecological Thought* that lateralizes that phylogenetic tree; and Gustav Metzger recalls the experiments of the ’60s and ’70s in a new form to propel a repertoire of “auto-destructive happenings”.¹⁴ All of these metaphors take the idea of assemblage to new heights, or new lows, or new axes for imagining dispersal and re-combination; reality re-ordered.

That dispersal and recombination informs aesthetic practices as well – and it has for a while. Dubuffet, the painter known for formal variations of assemblage painting, used to call his pieces texturologies, aspiring to paint with the weather. As we explore eco-art practiced throughout the world – often supported by international air travel – the forms mix hemispheric conversations with local ones, mixing media and foregrounding the heteronomous conditions of material. Ice, of course,

13 Bruno Latour: “From Realpolitik to Dingpolitik or How to Make Things Public in Making Things Public”, in: Bruno Latour, Peter Weibel (eds.): *Making Things Public: Atmospheres of Democracy*, Karlsruhe 2005, pp. 14-41.

14 Mike Davis: *Dead Cities: And Other Tales*, New York 2003; Isabelle Stengers: *Cosmopolitics I*, Minneapolis 2010; Manuel DeLanda: *A New Philosophy of Society: Assemblage theory and Social Complexity*, New York 2006; Jane Bennett: *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*, Durham, NC 2010; Nabil Ahmed: “Entangled Earth”, in: *Third Text* 27, no. 1 (2013): 44-53; Timothy Morton: *The Ecological Thought*, Cambridge, Mass. 2012.

is a favoured material, appearing to disappear in eco-art around the world, and a genre featured to blockbuster effect in Olafur Elliasson's *Ice Watch* (2014) at COP 21. Oil is also a favoured material, saturating and motoring global art institutions like the Tate, a condition made visceral by Liberate Tate's *Floe Piece* (2012) or *Licence to Spill* (2010). Ursula Bieman's collaboratively conceived platform exemplifies the medium-unspecific swirl of climate re-assembly. In *World of Matter*, she and her collaborators seek to produce a database of cases, media clips, and cartographical combinations, ensuring that "video clips ... can be reconfigured and interlinked to one another, rendering new insights into relations between seemingly distinct resource issues and locations."¹⁵ In this "intricately entangled ecologies of things, places and species interactions," *World of Matter* tracks the forces and tendencies and re-combinations of a world working against itself.¹⁶

In taking the temperature, literally, of these warming, rising climate discourses, Emily Apter has to my mind created the most lucid, if ironically under-played, attempt at a literature review, one that forces a geologic review. Apter adopts the phrase, "planetary dysphoria" to describe the linguistic proliferation, the mix of metaphors, and the grammatically de-familiarized sentences that accompany descriptions of environmental assemblage and re-assemblage.¹⁷ Upending figure and ground amid the choking life of a dispersed phylogenetic tree, she finds in these tendencies a habit of joining the inter-scalic disciplines of the geologic with the intimate inter-personal disciplines of the psychoanalytic. She surveys a range of philosophical genealogies, especially German ones, to find a tacit climate discourse awaiting explicit revelation. From German Romanticism through to Germany's contemporary leading philosophical lights, she finds this insidious glow, reminding us of Kant's master's thesis on fire, the twists and turns of Naturphilosophie, Peter Sloterdijk's "psycho-cosmology," Thacker's *Ungrund*, undergroundedness, Brassier Nihil's "vital eschatology" in *Unbound*, and other leading non-German lights such as Lyotard and his anticipation of "solar catastrophe," Derrida on "Geopsych-analysis," Land's "geocosmic theory of trauma," and Mackay's idea of "geotrauma" as well.¹⁸ The idea of planetary dysphoria describes the effects of a kind of geological melancholia, a splitting of insides and outsides at various scales, of psychic splintering that coincides with the material splintering of rock and the leak of oil. Indeed, says Apter, "Planetary dysphoria captures the geo-psychoanalytic state of the world at its most depressed and *unruhig*, awaiting the triumphant revenge of acid, oil and dust. These elements demonstrate a certain agency: they

15 Ursula Biemann, Peter Mörtenböck, Helge Mooshammer: "From Supply Lines to Resource Ecologies: *World of Matter*", in: *Third Text* 27, no. 1 (2013): pp. 76-94.

16 Ibid, p. 78.

17 Emily Apter: "Planetary Dysphoria," in: *Third Text* 27, no. 1 (2013): pp. 131-140.

18 Ibid.

are sentient materials even if they are not fully licensed subjectivized subjects.”¹⁹ Taking these effects back to the subject of our conference, we might suggest that the heteronomy of planetary catastrophe undoes forms on which a theory of autonomy does not always know it depends. At the same time, an aesthetic theory of autonomy questions received patterns for understanding the world that climate science does not always know it needs. Notably, Apter turns to Mackenzie Wark for a final image of the planet’s finale. Referencing Wark’s equally de-familiarizing notion of *Cyclonopedia* (which he borrows from Negarastani), she focuses on what, for the purposes of this conference, I will call the non-functional aesthetic qualities of our climate’s functional future. Says Wark, “Our permanent legacy will not be architectural, but chemical. After the last dam bursts, after the concrete monoliths crumble into the lone and level sands, modernity will leave behind a chemical signature, in everything from radioactive waste to atmospheric carbon. This work will be abstract, not figurative.”²⁰ Note here that our future will not be imagined or even enacted as an intelligible or referential representation of a destroyed world. Rather it will have the “abstract” look, the abstract look that only a “chemical signature” – composed at the end of human time – can provide.

Scene III: Sun & Sea: The Relative Autonomy of Dysphoric Performance

With that inconvenient thought in mind, let’s go back to the beach, the space of laconic pleasure and of gossipy denial, where the sand artificially lies in drifts beneath the bodies of hired performers, mixed with the occasional volunteer. Up above, viewers/voyeurs find pleasure and pain in the bodies flattened below. They sniffle in ambiguous grief; they walk devoutly from one side of the balcony to another with a vaguely liturgic gait.

This opera-cum-installation-cum-happening was first developed and shown in Lithuania in 2017 in the National Gallery of Art in Vilnius. The work then travelled to Germany, where it was shown in a former movie theatre as part of the Staatsschauspiel Dresden theatre’s repertoire. As a piece that moved from gallery to theatre to site-specific biennial, it is thus one of those kinds of performance pieces that most interest me formally, i.e., one that is de- and re-contextualized by the venue (visual art or theatrical arts) in which it is housed. The key artists are Rugilė Barzdžiukaitė, a filmmaker and theatre maker who serves as director and scenographer for this piece; Vaiva Grainytė, who serves as composer, and Lina Lapelytė, the librettist. Their earlier hybrid work – *Have a Good Day!* (2014) – staged a supermarket in New York and other places, focusing on the performance of customer service. Each artist

19 Ibid, p. 140.

20 Ibid, p. 140.

has solo projects too; in fact, Barzdžiukaitė's next project is a film on cormorants; we can see if she decides to stage the ants in song with the angels.

In *Sun & Sea*, those sentient beings called humans do the singing, alternating amongst solo ballads and choral ensemble scores as this beach day unfolds. Different characters inhabit the beach: curious children, romantic couples, fighting couples, wealthy bourgeois women, entitled male baritones. There are also two dogs; one well-behaved and one not. A summary in a *Frieze* review is as good as any for giving you a sense of the arc and variation:

They sing of passing thoughts, personal tribulations, lovers' conversations, and prophetic warnings of climate change's toll on the earth. ... "What a relief that the Great Barrier Reef has a restaurant and hotel!" she sings. "We sat down to sip our piña colodas – included in the price!" ... Their songs of cocktails and sunscreen soon become laced with threat and tragedy: the woman singing her 'Song of Complaint' wonders at the lack of snow over Christmas, while a man caught up in a 'Philosopher's Commentary' reflects on the Chinese factories that have produced the swimming suits they wear. A pair of identical twins cry over the disappearance of coral life, the extinction of the fish and bees, and muse over the possibilities of a 3D-printed future. Operatic lightness blooms into a transcendental final chorus, bleeding with fantastical imagery and ecological anxiety: "This year the sea is as green as a forest. Eutrophication! Botanical gardens are flourishing in the sea. The water blooms. Our bodies are covered with a slippery green fleece. Our swimsuits are filling up with algae."²¹

While taking in the sun and sea of *Sun & Sea (Marina)* from high above, more intrigue unfolded in the so-called background, that is, the heteronomous domain of the socio-economic. As a piece installed outside of a theatrical venue this time, its artists were required to supply a theatrical infrastructure on their own. That infrastructure included set and lights but also the bodies, musically trained bodies reclining on the ground. Unlike the paint, wood, stone, screens, wires, frames and pedestals of other biennial art, these embodied materials needed housing, needed food, and needed a basic wage to compensate them for their time. With no funding to support these sentient bodies, the team did what any institutionally autonomous artist group does in our neoliberal era: they started a crowd-funding campaign. Circulated on Indiegogo, the pitch differentiated their work from the biennial's visual art focus, that is, they foreground the formal variation of the autonomy/heteronomy dialectic:

21 En Liang Khong: "How a Beach Opera at the 58th Venice Biennale Quietly Contends with Climate Change Catastrophe", in: *Frieze*, 17 May 2019, <https://frieze.com/article/how-beach-opera-58th-venice-biennale-quietly-contends-climate-change-catastrophe>.

The Biennale usually features static art works (sculptures, paintings, drawings, videos or installations), which require thorough preparation before the opening, and then stay as they are. Our case is different. We are working with a team of over than (sic) 30 people and the performers are already learning and practicing their parts. With your support they could sing live at the pavilion from the opening of the Biennale in early May to the end of October.²²

As funds came in, the pitch became more refined, further ironizing the financialization by calculating the cost of each languishing minute:

We have calculated that one minute of appearance of *Sun & Sea (Marina)* costs \$3 (€2,65), not including the rent of the Pavilion, technical assistance and preparatory expenses. If the equivalent of a cup of coffee would turn into a support by 12,000 people, it would secure the salaries for the singers throughout the duration of the Biennale.²³

Time-based art has a different kind of pricing; time is money after all. By the time the biennial opened, they had secured enough funds to be able to perform the opera one day a week; every Saturday, the artificial beach included a cast of singing bathers. Upon winning the Golden Lion award, they and a broader public found no small irony in the fact that a blockbuster success could only be experienced in full once a week, so the Indiegogo campaign started up again, eventually allowing them to add a Wednesday performance to the run. Moreover, they found other ways to populate that beach without recourse to extra cash, using another neoliberal move of an experience economy by inviting volunteer visitors to be part of a “participatory” art event. The invitation read like this:

If you'd like to be implicated even more literally, you have the chance to participate in the production, ... organizers are inviting the public lay (sic) on the beach alongside the performers. All you need to do is fill out a registration form, select a three-hour time window, and show up with a bathing suit and towel... “We will provide free WiFi and good reading light,” the website advises... “You are welcome to bring your kids and pets along.”²⁴

For the rest of the run, trained singers languished next to volunteer performers with their suits and towels. Every other day of the week, the beach was quiet.

So why was this climate performance piece the climactic success of the Venice Biennial? And what does that “success” have to say back to the themes of auton-

22 “Sun & Sea,” Indiegogo, <https://www.indiegogo.com/projects/saule-ir-jura-sun-sea/>

23 Ibid.

24 Julia Halperin: “It’s Hard to Make Good Art About Climate Change: The Lithuanian Pavilion at the Venice Biennale Is a Powerful Exception”, in: *ArtNet*, May 10, 2019, <https://news.artnet.com/exhibitions/lithuanian-pavilion-1543168>

Figure 2: Rugilė Barzdžiukaitė, Vaiva Grainytė und Lina Lapelytė, *Sun & Sea (Marina)*, 2019



Opern-Performance, Litauischer Pavillon, Venedig-Biennale 2019, Foto: Andrej Vasilenko ©
Courtesy die Künstlerinnen

omy and functionalization, as they implicate and are implicated by the dysphoria of environmental politics? Let's start by looking at the dynamics of its reception. First off is how often the piece was lauded for not adhering to the perceived conventions of climate art, or more specifically for not capitulating to the literalizing functionality of climate aesthetics. Reviews contrasted this piece with "ecologically oriented art [that] tends to amplify our sensations in order to enable us to hear more sharply and see more clearly the scale of the climate crisis and ecological collapse," celebrating its orientation toward "the quotidian, the banal".²⁵ An explicitly and directly titled review made the case for this work's implicit and indirect aesthetic sensibility: In "It's Hard to Make Good Art About Climate Change: The Lithuanian Pavilion at the Venice Biennale Is a Powerful Exception," the reviewer opined: "So much art about climate change is bad. It's preachy, literal, unimaginative, and hung up on aerial shots of floods or topographical maps. By contrast, Lithuania's pavilion at the Venice Biennale, titled *Sun & Sea (Marina)*, is a revelation [...]. Unlike

25 Inesa Brasiske: "Sun and Sea in Venice, Lithuania's Prize-Winning Pavilion at the 2019 Venice Biennale", in: CAA News, July 25, 2019.

most works about climate change, which attempt to scare you into action but often simply paralyze you with the vastness of the problem, this performance sinks in by focusing on the mundane.”²⁶ In other words, this piece was lauded because of its re-commitment to being un-committed, to refusing the apparent intelligibility of classic eco-art pieces – we might recall the work of the Harrisons – in favour of oblique aesthetic effects. The piece’s curator, Lucia Pietroiusti, who is also head of the Serpentine Gallery’s climate platform, General Ecology, emphasized this effect, recalling an Adornoian discourse by stating that aesthetics offers a welcome and essential “non-moral” sensibility into what can otherwise be a didactic climate discourse.²⁷

Interestingly, though, next to that un-committed allegiance to the steely legacies of aesthetic autonomy, the stories of this piece’s reception were emotionally ebullient, sighing, sniffing, weeping, crying, keening in operatic tones that bespeak the attachment, not detachment, of receivers invested in the piece. Lucia Pietroiusti was struck by that as well, amidst the laconic, ironic performance of non-commitment, audience members were curiously, affectively committed. “Oh my gosh, the art world is having a nervous breakdown,” said Pietroiusti. “Why is everyone coming out crying?” And then she and others began to elaborate on what might be undergirding this breakdown: “And then I started to think, ‘What do we hold stuck at the back of our throats so close to being released that the tiniest gesture brings it all out?’ ...Why do we hold so much, so close to tears? ... It’s a testament to what art can still do in staying with the trouble, what art can still do in terms of bridging gaps of understanding, gaps of cognition.”²⁸

Understanding the reaction to this piece must mean understanding this peculiar form of “breakdown.” The mix of affect and detachment, of anxiety and pleasure, of sonic resonance next to cognitive dissonance. Recalling the conceptual tendencies of an assemblage imagination, we might frame *Sun & Sea (Marina)*’s affective landscape as the explosion of geo-trauma, a place where planetary systems and psychoanalytic systems met at the back of the throat. Following Emily Apter, the work and the work’s participants found themselves splintered, enduring the breakdown and re-assembly of psyche, stone, hearts and dust that afflict those living with planetary dysphoria.

26 Julia Halperin: “It’s Hard to Make Good Art About Climate Change: The Lithuanian Pavilion at the Venice Biennale Is a Powerful Exception”, in: *Artnet*, May 10, 2019, <https://news.artnet.com/exhibitions/lithuanian-pavilion-1543168>

27 Melanie Gerlis: “How do art fairs contribute to the climate crisis?”, in: *Financial Times*, June 6, 2019, <https://www.ft.com/content/c8f21a30-8386-11e9-a7fo-77d3101896ec>

28 Guy Mackinnon-Little: “Interview with Lucia Pietroiusti”, in: *TANK Magazine*, Issue 80, Autuym/Winter 2019, <https://tankmagazine.com/issue-80/talks/lucia-pietroiusti/>

Well, maybe. At the very least, the piece occasioned the mix of metaphors, affects, critiques and behaviours that seem to appear when a climate consciousness undoes our cognitive mapping, mocking our inherited tools for apprehending the world. In so doing, such forms of eco-art navigate the autonomy/heteronomy dialectic in 21st century form, deploying art's ability to stay "close with the trouble" and detached from the trouble in the same gasping breath. Of course, before indulging in what Apter calls the "Goth spiritualism" of such a rhetorical moment, we might also remind ourselves that such a reaction is still dependent upon the epistemological, formal and institutional conditions in which the work is produced. Recalling my arguments above, we might consider how the mix of form and medium produces such site-specific effects, especially the siting of a performance ecology in an art ecology. By placing an endurance performance in the midst of an art biennial that "usually features static art," *Sun & Sea* created the medium-un-specific conditions of heteronomous rupture. Indeed, perhaps the relative heteronomy of the performance, sited materially and psychically in a scene of historical, laconic detachment, in fact produced this geo-traumatic ebullience. In doing so, it rides a new habit of art world celebration as the art biennial grapples with this mixture; this has happened before – in biennials and museums around the world where the embodied, temporal, collective, and emotional forms of performance are received as novel, exceptional, sacrificial. Two years earlier in 2017, the Golden Lion went to Anne Imhoff's German Pavilion, one populated with dancers who crawled and jumped above and below audience members, receivers who waited in long lines to be undone. Now in 2019 at the Lithuanian Pavilion, the enactment of geo-trauma is made possible via medium-un-specific juxtaposition; arguably, medium heteronomy underwrote the perception of this work's strength, lending that strength to the sensitizing goals of climate art.

Moreover, this piece is saturated by the motors of neoliberal economics, including those motoring the large cruise ships docked in the Venice harbour nearby. The volunteer labour of its own participatory aesthetics is right in line. Inviting participants to "implicate" themselves by voluntarily performing as beach-comers, the piece extracted free labour, offering the thrill of participation with the dread of self-implication in order to sustain the performance event. And we were welcome to bring our kids and pets along.

Finally, without over-celebrating or over-critiquing, without romanticizing or raining chemical rain on this parade, the eruption of bodies, affects amid the stones of a military hanger bespeaks the geo-psycho effects of eco-art's assemblages. Offering another case study in the long, Wagnerian and Brechtian debates about culinary and critical effects of a Total Work of Art, the piece also offers us the chance to think more deeply about how the autonomy/functionality dialectic operates on different registers in the scene of a warming planet. After all, the eco-imagination here and in the practices and discourses I glossed above, does reframe patterns of intel-

ligibility. Conceptions of dysphoric assemblage are undoing perceptions of up and down, figure and ground, inside and outside, and much more through different re-organizations. We might understand climate assemblages as the heteronomous undoing of that which we thought was autonomous. They replace apprehend-able conceptions of time and origin with geological temporality; they unhinge received divisions between figure and ground, self and world. They challenge, à la Latour, the spherical visualization of a planet that humans only recently learned to think was round. They deploy a sentient abstraction and a geologic opacity within these re-arrangements, thereby enacting the epistemological promise of aesthetic autonomy in eco-forms responsive to the opacities and hyper-objects of an eroding planet.

Finally, and to repeat, the heteronomy of planetary catastrophe undoes forms on which a theory of autonomy does not always know it depends. At the same time, an aesthetic theory of autonomy questions received patterns for understanding the world that climate science does not always know it needs. This is a needing, this is a keening, that erupts as we approach the abstraction of the chemical signature, where bad feelings coincide with guilty pleasures coincide with sentient dust. All of it, all of us, hurdle around, atop and inside a no-longer round planet, producing run-on prose like the prose I'm offering to you now where subjects and predicates flow into non-grammaticality. Lie on the beach that lies on you, a beach that is always already lying to you. Feel badly about it.

Teilhabende Kritik – als transformierendes und transversales *Mit*

Begriffliche Annäherungen durch Lektüren kritischer Praktiken des Denkens

Elke Bippus

Der Text diskutiert instituierende und narrative Praktiken des Künstler*innen-Kollektivs *Group Material* und des Künstlers Kemang Wa Leuhere in Beziehung zu kritischen epistemologischen Konzepten, wie sie von Donna Haraway, Eve Kosofsky Sedgwick und Gayatri Chakravorty Spivak formuliert worden sind, in der Absicht, von diesen Materialien ausgehend, eine teilhabende Kritik theoretisierend zu erfassen. Eine teilhabende Kritik, so die untersuchungsleitende These, fügt sich nicht der Dichotomie Autonomie versus Funktionalisierung. Im Gegenteil – sie ist gekennzeichnet von Bemühungen des Autonomwerdens und davon in einer bestimmten Weise wirksam (funktional) zu sein.

1. Partiale Perspektiven

Der Künstler, Autor und Aktivist Gregory Sholette setzt sich in seinem in *Third Text* 1998/99 erschienenen Artikel *News from Nowhere: Activist Art and After* mit der »postpolitischen« Kunst der 1990er Jahre auseinander. Pessimistisch konstatiert er, dass die Aufhebung der Grenze zwischen *high* und *low*, Kunst und Kultur keineswegs dazu geführt habe, unterdrückte Massen zu befreien. Er stellt vielmehr ein Verkaufsschauspiel fest, »where contemporary art merges with designer labels«¹ und dass die Idee einer Gegenkultur verschwunden sei. Seine Analyse problematisiert, dass das Vermächtnis der aktivistischen Kunst, ihr historischer Beitrag, von der Kunstkritik und einer revisionistischen Kunsttheorie auf eine »genteel«-institutio-

1 Gregory Sholette: »News from Nowhere: Activist Art and After«, in: *Third Text*, 45 (Winter 1998/99), S. 45-62, hier S. 45, <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/09528829808576764>

nal critique« of the art industry«² reduziert werde, so dass der »fundamental impact of activist politics«³ auf die Kunstpraktiken der Nachsechziger unkenntlich werde. Die Idealisierung eines institutionellen Kunstraums, die klare Scheidung von intrinsischem und extrinsischem Raum sowie die Polarisierung von Diskurs und Materie haben nach Sholette zur Folge, dass die physischen Spuren von Geschichte, Politik und anderen ideologischen Texten ausgewischt würden.⁴ Mit Sholette möchte ich die Möglichkeiten eröffnen, die entstehen, wenn nicht das vermeintlich »intrinsic transformative or transgressive potential of art«⁵ beschworen wird, sondern die visuelle Kultur als »one component of other social undertakings including political activism, public education and the battle over access to public space itself«⁶ befragt wird.

Sholettes Lektüre dient mir in zweierlei Hinsicht als Ausgangspunkt meiner Überlegungen, auch wenn ich ihm nicht in toto folge. Zum einen nehme ich seine Analyse transversaler Bewegungen zwischen Aktivismus und Kunst der Kollektive *Political Art Documentation and Distribution* (PAD/D) und *Group Material* als Zeichen dafür, dass die Dichotomie von Autonomie und Funktionalisierung für diese Kollektive keine Geltung haben konnte. Zum anderen ist seine Infragestellung der Polarisierung von Diskurs und Materie grundlegend für meine Perspektivierung künstlerischer Praktiken.

Großausstellungen wie die Documenta oder Biennalen haben wie programmatische Ausstellungen und Veranstaltungen in Kunstvereinen oder selbstorganisierten Kunsträumen in den letzten Jahrzehnten Kunst als Wissensproduktion kenntlich werden lassen. Die damit einhergehende Annäherung an epistemologische Fragestellungen und Forschungspraktiken im Feld der Kunst fordert tradierte und institutionalisierte Kriterien und Legitimierungen heraus. Die Indifferenz zwischen künstlerischer und wissenschaftlicher Wissensproduktion wird mit der Gefahr einer Akademisierung und Disziplinierung der Kunst verbunden, oder damit, dass sie wissenschaftlichen Legitimierungen unterworfen und an der Ver-

2 Ebd., S. 46.

3 Ebd.

4 Nach Sholette hat dies zur Folge, die Wirkung des politischen Aktivismus der Sechziger sowie dessen Einfluss auf Künstler*innen unkenntlich werden zu lassen. Die Künstler*innen, die angetreten seien, die »idealised constructions of site-specific art« herauszufordern, würden übergangen und vergessen. (Sholette: »News from Nowhere« (1998/99), S. 47). Konkret bezieht sich Sholette auf die in den späten siebziger Jahren gegründeten aktivistischen Künstler*innen-Kollektive *Political Art Documentation and Distribution* (PAD/D), 1980-1986, und *Group Material*, 1979-1996. Mit ihnen hinterfragt er die von ihm als revisionistisch beschriebene Kunstgeschichtsschreibung.

5 Sholette: »News from Nowhere« (1998/99), S. 62.

6 Ebd.

wertbarkeit ihrer Erkenntnisse gemessen wird, d.h. ihre Autonomie verliert und stattdessen funktionalisiert wird.

Die Unübersichtlichkeit des Feldes der künstlerischen Forschungen und ihrer Wissensproduktionen und die zumeist unproduktiven Zuschreibungen und Abgrenzungen zwischen Skeptiker*innen und Verfechter*innen lassen eine generalisierende Perspektive auf epistemologische Ansätze im Feld der Kunst nicht nur nicht zu, sie machen vielmehr deutlich, dass allein eine partiale und im Sinne von Donna Haraway situierte Perspektivierung Objektivität verspricht.⁷ Objektivität ist nach Haraway eine Vielzahl von partialen und situierten, also auch parteilichen Untersuchungen. Folgende Überlegungen, welche die Interdependenz zwischen Wissensproduktion und künstlerischer Kritik in Relation zu einem ethisch-ästhetischen Kunst-/Kulturverständnis diskutieren, verstehen sich als eine solche partiale und situierte Wissensproduktion, die in einem Feld von *situated knowledges* wirksam wird.

Abbildung 1: Group Material, Handout Inaugural Exhibition, New York 1980

WHO IS GROUP MATERIAL? WHO ARE THEIR AUDIENCES? GROUP MATERIAL IS 5 GRAPHIC DESIGNERS, 2 TEACHERS, A WAITRESS, A CARTOONIST, TWO TEXTILE DESIGNERS, A TELEPHONE OPERATOR, A DANCER, A COMPUTER ANALYST AND AN ELECTRICIAN. GROUP MATERIAL IS ALSO AN INDEPENDENT COLLECTIVE OF YOUNG ARTISTS AND WRITERS WITH A VARIETY OF ARTISTIC AND POLITICAL THOUGHTS AND PRACTICES. GROUP MATERIAL IS COMMITTED TO THE CREATION, ORGANIZATION AND PROMOTION OF AN ART DEDICATED TO SOCIAL COMMUNICATION AND POLITICAL CHANGE. GROUP MATERIAL SEEKS A NUMBER OF AUDIENCES:

WORKING PEOPLE - PEOPLE WHO REALIZE THAT THE FINE ART THEY SEE IS NOT IN GALLERIES AND WORKS HAVE LITTLE RELEVANCE TO THE EVERYDAY INTERESTS AND STRUGGLES THAT CHARACTERIZE THEIR LIVES

NON-ART PROFESSIONALS - HISTORIANS, ANTHROPOLOGISTS, BUSINESSPEOPLE, TEACHERS, SOCIOLOGISTS, JOURNALISTS, ETC.; PEOPLE WHO WOULD LIKE TO LEARN HOW DIFFICULT SOCIAL ISSUES CAN BE CLEARLY INVESTIGATED AND PRESENTED THROUGH ARTISTIC MEANS

ARTISTS, STUDENTS, ORGANIZATIONS - PEOPLE WHOSE WORK IS, DUE TO ITS SEXUAL, ETHNIC, POLITICAL OR IDEOLOGICAL NATURE, USUALLY EXCLUDED OR UNDER-REPRESENTED IN THE OFFICIAL WORLD OF ART AND ACADEMIA

OUR IMMEDIATE COMMUNITY - THE PEOPLE OF MANHATTAN'S LOWER EAST SIDE, THE PEOPLE ON THE BLOCK, THE PEOPLE WHO WILL PASS BY OUR STOREFRONT ON THEIR WAY TO SOME EVERYDAY ACTIVITY

WHAT IS REAL'S PROJECT? IN OUR FIRST YEAR, GROUP MATERIAL WILL EMIT THESE GROUP MATERIAL MEMBERS, COMMUNITY ARTISTS, NON-ARTISTS, FANZINE ARTISTS. THE SHOWS WILL INITIATE A FORM FOR A VARIETY OF ART INTERVENTIONAL FORMS: THE ARTIST OF CONSUMPTION, THE 1980 PRESIDENTIAL ELECTIONS, THE IMAGERY OF ATTENTION, CHANGES, THE CULTURAL SIGNIFICANCE OF HIGH FASHION - POLITICAL, SET BY CHILDREN OF N.Y. TO NAME SOME EXAMPLES. RELEVANT FILMS, LECTURES, PANELS, LITERATURE, AND PERFORMANCE WILL ACCOMPANY EACH EXHIBITION.

WHERE LOCATED AND WHY IS THIS IMPORTANT? GROUP MATERIAL IS LOCATED AT 257 EAST 11TH ST. BETWEEN SECOND AND THIRD AVENUES IN N.Y.C. OUR LOCATION IS AT ONCE PHYSICAL AND SOCIAL. BEYOND OUR ART EXHIBITIONS, GROUP MATERIAL WILL BE DIRECTLY INVOLVED IN THE LIFE OF OUR NEIGHBORHOOD. PART OF G.M.'S WORKING RESPONSIBILITY IS TO THE IMMEDIATE LOCAL PROBLEMS THAT SHAPE THE SPECIFIC CHARACTER OF THIS PLACE. HOUSING, EDUCATION, SANITATION, COMMUNITY ORGANIZING, RECREATION: THESE ARE THE CONCRETE AREAS OF PRACTICE THAT CIVIC, ARTISTIC AND THEORETICAL WORK SUSTAINS AND MEANS. THAT OUR ADDRESS MIGHT SEEM TO BE AN UNLIKELY SITE FOR AN ART GALLERY MAKES IT ALL THE MORE IMPORTANT THAT WE BEGIN TO REVEAL THE PURPOSE OF ART AND THE ORIENTATION OF ITS INSTITUTIONS. GROUP MATERIAL WANTS TO EXPLORE THE ASSUMPTIONS THAT DICTATE WHAT ART IS, WHO ART IS FOR AND WHAT AN ART EXHIBITION CAN BE.

WHEN IS OUR NEXT A BUSINESS? IS GROUP MATERIAL OPEN? AN INDEPENDENT ART DEPENDS ON ITS OWN REVENUE. THEREFORE, WE ARE HELD TOWARD PEOPLE WHO MUST WORK. WE ARE OPEN 5 P.M. TO 10 P.M. ON WEDNESDAYS, 10 P.M. ON SATURDAYS AND SUNDAYS. THERE WILL BE SPECIAL HOURS FOR SPECIAL EVENTS.

WHY WHY ORGANIZED? GROUP MATERIAL WAS FOUND AS A CONSTRUCTIVE RESPONSE TO THE DISENFRANCHISEMENT IN WHICH ART HAS BEEN CONFINED, PROTECTED, DISTRIBUTED AND TRADUIT IN NEW YORK CITY, IN AMERICAN SOCIETY. GROUP MATERIAL IS AN ARTIST-INITIATED PROJECT. WE ARE DEEPLYLY TIED AND CRITICAL OF THE DREAM-OF TRADITIONS OF FORMALISM, CONSERVATION AND PRÉFÉRENTIAL-GARDEN THAT DOMINATE THE OFFICIAL ART WORLD. AS ARTISTS AND WORKERS WE WANT TO MAINTAIN CONTROL OVER OUR WORK, DIRECTING

OUR ENERGIES TO THE DEMANDS OF SOCIAL CONDITIONS AS OPPOSED TO THE DEMANDS OF THE ART MARKET. WHILE NOT ART INSTITUTIONS SEPARATE ART FROM THE WORLD, NEUTRALIZING ANY ABSTRACT FORMS AND CONTEXTS, GROUP MATERIAL ACCENTUATES THE CUTTING EDGE OF ART. WE WANT OUR WORK AND THE WORK OF OTHERS TO TAKE A ROLE IN A BROADER CULTURAL ACTIVISM.

HOW DOES GROUP MATERIAL PLAN TO IMPLEMENT ITS WORK? GROUP MATERIAL RESEARCHES WORK FROM ARTISTS, NON-ARTISTS, THE MEDIA, THE STREETS-FROM ANYONE INTERESTED IN PRESSING SOCIAL CRITICAL INFORMATION IN A COMMUNICATIVE AND INFORMAL CONTEXT. WHILE OUR DIRECT APPROACH IS ORIENTED TOWARD PEOPLE NOT WELL ACQUAINTED WITH THE SPECIALIZED LANGUAGES OF FINE ART, WE EXPECT THAT OUR SHOWS WILL BE VERY REVEALING FOR AN AUDIENCE THAT HAS A LONG-STANDING INTEREST IN QUESTIONS OF ART THEORY AND PRACTICE. IN OUR EXHIBITIONS, GROUP MATERIAL REVEALS THE MULTIPLICITY OF MEANINGS THAT SURROUND ANY VITAL SOCIAL ISSUE SO THAT PEOPLE ARE INTRODUCED TO A SUBJECT, MAKING EVALUATIONS AND FURTHER INVESTIGATIONS ON THEIR OWN.

OUR PROJECT IS CLEAR. WE INVITE EVERYONE TO QUESTION THE ENTIRE CULTURE WE HAVE TAKEN FOR GRANTED.

CALENDAR 1980 - 1981

OCT. 4 - **GROUP MATERIAL OFFS**

OCT. 27 - OUR FIRST SHOW WILL BE A SURVEY OF THE NEW CULTURAL MILITANCY EMERGENT IN THE WORK OF ARTISTS, COLLECTIVES, AND NON-ARTISTS IN THE U.S. AND ABROAD.

OPENING: 12 NOON - 5:30 P.M. RECEPTION: 5:30 - 8:30 P.M. DANCE PARTY: 8:30 - 12 MIDNIGHT

NOV. 16: AN OPEN CALL TO ALL ARTISTS !!!

GROUP MATERIAL WILL ACCEPT FOR EXHIBITION ART AND ALL ART-WORKS CONCERNING THE 1980 ELECTIONS. GROUP MATERIAL WILL BEGIN ACCEPTING WORKS ON OCTOBER 11, 1980. OFFICES WILL BE ACCEPTED UNTIL OUR EXHIBITION SPACE IS EXHAUSTED - FIRST COME, FIRST SERVED.

ELECTION NIGHT OPENING, NOV. 4TH AT 8:00 ! WATCH THE RETURNS WITH GROUP MATERIAL !!!

NOV. 21 - **A B E A T I O N**

DEC. 21: AN EXHIBITION THAT DESCRIBES AND EXPLAINS THE MODERN BREAK-UP OF REALITY: OUR SEPARATIONS FROM EACH OTHER, OUR ART, OUR PRODUCTION, OUR NATURE, OUR SELVES.

IN DECEMBER: **EXHIBITION OF MUSIC IN THE FORM OF A WILD DANCE PARTY!!!**

AN EXHIBITION OF MUSIC IN THE FORM OF A WILD DANCE PARTY!!!

FOR ONE NIGHT ONLY, GROUP MATERIAL WILL D.J. THE REVOLUTIONARY HITS OF THE PAST THREE DECADES: RECORDS THAT ARE OBTAIN AND COVERT DEMONSTRATIONS OF CLASS, SEXUAL AND RACIAL CONSCIOUSNESS.

PLUS FLIES & FILMS OF WESTERN EXHIBITIONS !!

JAN. 9 - **HOW PROGRAM BOOKS**

FEB. 2 :

7 Donna J. Haraway: »Situierendes Wissen. Die Wissenschaftsfrage im Feminismus und das Privileg einer partialen Perspektive«, in: dies.: *Die Neuerfindung der Natur. Primaten, Cyborgs und Frauen*, Frankfurt a.M./New York 1995, S. 73-97, S. 206-210.

2. Group Material – Demokratie instituieren

Die recherchebasierte, kollektive und partizipative Post-Studio-Praxis des von 1979 bis 1996 aktiven Künstler*innen-Kollektivs *Group Material* wurde u.a. wegweisend für die *institutional critique* und die *social art*. Die Mitglieder des Kollektivs definierten sich nicht über ihre rein künstlerische Tätigkeit, sondern bewegten sich zwischen künstlerischen und sozialen Kontexten. In dem Handout [Abb. 1] ihrer ersten Ausstellung heißt es:

»Who is group material? who are their audiences? group material is: 5 graphic designers, 2 teachers, a waitress, a cartographer, two textile designers, a telephone operator, a dancer, a computer analyst and an electrician. Group material is also an independent collective of young artists and writers with a variety of artistic and political theories and practices. Group material is committed to the creation, organization and promotion of an art dedicated to social communication and political change. Group material seeks a number of audiences:

Working people [...], Non-Art Professionals [...], Artists, Students, Organizations [...], Our Immediate Community [...].«⁸

Group Material realisierte 1988 in der Dia Art Foundation New York das Ausstellungsprojekt *Democracy*, das von einer künstlerisch-kuratorischen und konstitutiv partizipativen Praxis getragen war. *Democracy* kombinierte Materialien distinkter Herkunft und kreierte mit ihnen ein Dispositiv, das sich als Assemblage, d.h. ein »emergentes Gefüge heterogener Kräfte von Wissensproduktionen, Regelungen, Machtverhältnissen, AkteuerInnen, situativen Gegebenheiten und Bewegungen des Begehrens«⁹ beschreiben lässt. Das Projekt eröffnete in der non-profit-organisierten und 1974 begründeten Dia Art Foundation Spielräume, welche die gängigen Rahmensetzungen und Praktiken von Ausstellungen perforierten. Es initiierte Verschränkungen und Austauschprozesse, die über Feldgrenzen hinwegreichten. Diese transversale Praxis veränderte das Kunstsystem nachhaltig. Die Ausstellung [Abb. 2-5] behandelt in vier aufeinander folgenden Etappen von September 1988 bis Januar 1989 Krisenfelder der Demokratie: »[E]ducation, electoral politics, cultural participation, and AIDS [are] four significant areas of the crisis in democracy«,¹⁰ heißt es in einem Beitrag des Kollektivs in der von ihm verantwor-

8 Handout in Julie Ault (Hg.): *Show and Tell: A Chronicle of Group Material*, London 2010, S. 22-23.

9 Marianne Pieper, Efthimia Panagiotidis, Vassilis Tsianos: »Konjunkturen der egalitären Exklusion: Postliberaler Rassismus und verkörperte Erfahrung in der Prekarität«, in: Marianne Pieper et al. (Hg.): *Biopolitik – in der Debatte*, Wiesbaden 2011, S. 193-226, hier S. 200.

10 Group Material: »On Democracy«, in: Brian Wallis (Hg.): *Democracy: A Project by Group Material* (Discussions in Contemporary Culture, Nr. 5), Seattle 1990, S. 1-3, hier S. 2. Die vier Felder der Ausstellung wurden in folgenden Zeitabschnitten in den Räumen der Dia Art Foundation in der 77 Wooster Street, New York City, gezeigt: *Education and Democracy*, 14. September – 8.

ten und von Brian Wallis herausgegebenen Publikation *Democracy*. Group Material verschränkt diskursive und materielle Praktiken, dementsprechend gewinnen die Publikation wie die ausgestellten Exponate, die durchgeführten Bürgerversammlungen¹¹ und die Roundtable-Gespräche eine kontextualisierende und diskursivierende Funktion.

In der Projektpublikation sind Texte von Vertreter*innen der vier behandelten Felder zu Bildung und Demokratie, zu Aktivismus und sozialer Ästhetik, zur Funktion von Wahlen sowie die Gesprächsaufzeichnungen der Roundtable zur kulturellen Partizipation und AIDS abgedruckt. Daneben finden sich Beiträge von bell hooks, Catherine Lord oder Vito Russo, Autor*innen, die zu jener Zeit im (Mainstream-)Kunstsystem marginalisiert waren.

Neben künstlerischen Werken von zumeist befreundeten Künstler*innen sind in den vier Ausstellungen Materialien und Objekte von bekannten und unbekanntem Urheber*innen einbezogen: Alltagsgegenstände oder autorlose Bild- und Textquellen, Informations- oder Alltagsmaterialien, die eine bestimmte Thematik entfalten.¹²

October 1988; *Politics and Election*, 15. Oktober – 12. November 1988; *Cultural Participation*, 19. November – 10. Dezember 1988; *AIDS and Democracy: A Case Study*, 17. Dezember 1988 – 14. Januar 1989. Vgl. <https://diaart.org/program/past-programs/group-material-democracy-september-14-1988january-14-1989-exhibition/year/all>

11 Die Bürgerversammlungen fanden in der 155 Mercer Street, einer Dependence der Dia Art Foundation, statt: *Democracy and Education*, unter der Leitung von Tim Rollins, 27. September 1988; *Politics and Election*, 18. Oktober 1988; *Cultural Participation*, unter der Leitung von David Avalos vom Centro Cultural de la Raza in San Diego, 22. November 1988; *Aids and Democracy*, unter der Leitung von Maria Maggenti, Mitglied von ACT UP, 10. Januar 1989. Vgl. <https://diaart.org/program/past-programs/group-material-democracy-september-14-1988january-14-1989-exhibition/year/all>

12 Auf der Webseite der Dia Art Foundation werden folgende Materialien aufgeführt: »The first installation, *Education and Democracy*, presents works related to education by artists including Joseph Beuys, Jenny Holzer, Adrian Piper, and Öyvind Fahlström alongside collaborative contributions by teacher and student groups. *Politics and Election* features a television tuned to major network coverage of the ongoing presidential race between Michael Dukakis and George H. W. Bush amidst objects and artworks by Luis Camnitzer, Leon Golub, Hans Haacke, and Christian Marclay, which deals with the nature of contemporary political power. Juxtaposing works by Carmen Herrera, Mike Kelley, Barbara Kruger, and Ken Lum with snack food packages alluding to commodified versions of multiculturalism, *Cultural Participation* also involves the raffle of a La-Z-Boy recliner, a self-basting turkey, and a color TV to visitors who are sold tickets by Dia guards. Conceived as a space for mourning as well as collective action, the installation *AIDS and Democracy: A Case Study* features two large tables from which stacks of flyers from activist and community organizations are distributed. Videos addressing the AIDS crisis plays on monitors at each end of the tables, surrounded by works by Dorothea Lange, Louise Lawler, Andres Serrano, Nancy Spero, Jannis Kounellis, and others.« <https://diaart.org/program/past-programs/group-material-democracy-september-14-1988january-14-1989-exhibition/year/all>

Abbildungen 2-5: Group Material, Democracy, 1988-1989



Education and Democracy, 14. September – 8. Oktober 1988,
Ausstellungsansicht Dia Art Foundation, New York



Politics and Election, 15. Oktober – 12. November 1988,
Ausstellungsansicht Dia Art Foundation, New York



Cultural Participation, 19. November – 10. Dezember 1988,
Ausstellungsansicht Dia Art Foundation, New York



AIDS & Democracy, 17. Dezember 1988 – 14. Januar 1989,
Ausstellungsansicht Dia Art Foundation, New York

Diese aus verschiedenen soziokulturellen Kontexten stammenden Materialien treten nebeneinander und weben ein Geflecht komplexer Beziehungen, die in verschiedenen visuell-diskursiven Formaten aktiviert werden: durch die Ausstellung, durch Workshops bzw. Veranstaltungen während der Ausstellung und durch die genannte Publikation.

Group Material arbeitet an den Ein- und Ausschlussmechanismen des Systems Kunst: Dementsprechend richten sich die Projekte auch an Gruppierungen außerhalb des gängigen Geltungsbereichs des Kunstbetriebs, die etwa in Form von Diskussionsrunden wie Bürger*innenversammlungen eingebunden werden. Der Ausstellung gingen zudem eine Reihe von Roundtable-Gesprächen voraus, welche unter anderem für die Konzeption der Installation grundlegend wurden. So führte das Kollektiv zur Vorbereitung Gespräche mit dem US-amerikanischen Juristen, Bruce McMarion Wright (1917-2004), der am New York State Supreme Court tätig war, und der Künstlerin, Kunsthistorikerin und Schriftstellerin Eva Cockroft (1937-1999). Am Roundtable zu *Cultural Participation* [Abb. 6] waren u.a. David Avalos, Gründungsmitglied des *Border Art Workshops*¹³, Martha Gever, Redakteurin des Magazins *The Independent Film and Video Monthly* und Lucy Lippard, Kuratorin und Aktivistin, beteiligt.¹⁴ Diese Gespräche begreift *Group Material* als »Zwiesprache«:

»For each topic, we collaboratively organized a roundtable discussion, an exhibition, and a town meeting. For each roundtable we invited individual speakers from diverse professions and perspectives to participate in an informal conversation. These discussions helped us to prepare the installations and provided important information for planning the agendas for the town meetings.«¹⁵

Die das Projekt strukturierende kuratorische Praxis unterstreicht den kollektiv-performativen und (re-)präsentationskritischen Charakter und macht die Ausstellung zu einem Ort der Begegnung und Vermittlung. Teilhabe zeigt sich insofern nicht allein in der transversalen Praxis, welche auf der Produktionsseite aktivistisch-politische und ästhetisch-künstlerische Felder in Beziehung setzt, sondern sie wird auch für die Rezeptionsseite tragend: Der ausgestellte Materialkorpus stellt einen sinnlich-materiellen Operationszusammenhang her, der die Betrachter*innen affiziert und repräsentationskritische Reflexionen mobilisieren soll:

»Mirroring the various forms of representation that structure our understanding of culture, our exhibitions bring together so-called fine art with products from su-

13 »The Border Art Workshop/Tallér de Arte Fronterizo was organized by David Avalos under the sponsorship of the Centro Cultural de la Raza in San Diego, California between June and October 1984 as a multicultural, interdisciplinary group of artists and cultural activists.« https://oac.cdlib.org/findaid/ark:/13030/c8hd81th/entire_text/

14 Die Gespräche sind alle in der von Wallis herausgegebenen Publikation abgedruckt.

15 *Group Material: »On Democracy«*, 1990, S. 2.

permarkets, mass-cultural artifacts with historical objects, factual documentation with homemade projects. We are not interested in making definitive evaluations or declarative statements, but in creating situations that offer our chosen subject as a complex and open-ended issue. We encourage greater audience participation through interpretation.«¹⁶

Democracy ist in diesem Sinne von einem institutionell definierten Rahmen bedingt, zugleich unterstreicht das Projekt Schnittstellen zu soziokulturellen Systemen und verschränkt diese Welten nachdrücklich, indem Teilhabende adressiert und in konstitutiver Weise qua Material einbezogen werden, die – im engeren Sinn – weder das konventionell übliche Publikum des Kunstsystems noch die professionell daran Teilhabenden oder die gängige Ästhetik repräsentieren. In seiner Transversalität und seinen Grenzgängen markiert *Democracy* eine Durchlässigkeit, die über eine bloße Öffnung hinausgeht. Das Projekt zeichnet sich aus durch de- und reterritorialisierende Bewegungen und durch eine radikale Offenheit, die etablierten Regeln, Methoden, Praktiken und Ästhetiken widerspricht. Es ist durch einen institutionell definierten Rahmen bedingt und lässt zugleich Verschränkungen wie Differenzen zwischen den Lebenswelten des Kunstsystems und des gesellschaftlich-politischen Systems explizit werden. Die Betrachter*innen sind in konstitutiver Weise einbezogen, sind als Teilhabende adressiert und die klare Scheidung von Subjekt, Objekt und Raum wird zugunsten relationaler Beziehungen unscharf. Kunst wird nicht als autonomes, sich – wie dies Niklas Luhmann beschrieben hat – allein an eigene Maßgaben haltendes System bestätigt,¹⁷ ebenso wenig als »ästhetisches Regime«,¹⁸ sie zeigt sich vielmehr als transversales, relationales, interdependentes und differentielles Gefüge: Als ein Dispositiv, durchwirkt von Kräften, durch die es allererst »Bedeutung und Funktion, [...] Aktionsweise und Identität«¹⁹ ausbildet.

16 Ebd.

17 Vgl. hierzu Niklas Luhmann: *Die Kunst der Gesellschaft*, Frankfurt a.M. 1997, insb. Kap. 4 »Die Funktion der Kunst und die Ausdifferenzierung des Kunstsystems«, S. 215-300.

18 Jacques Rancière: *Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien*, Berlin 2006, insb. Kap. 2 »Von den Regimen der Künste und der mäßigen Relevanz des Begriffs der Moderne«, S. 35-49.

19 Bini Adamczak: *Beziehungsweise Revolution. 1917, 1968 und kommende*, Berlin 2017, S. 243.

Abbildung 6: Group Material, Town Hall Meeting! Cultural Participation, Programm

TOWN MEETING!
CULTURAL PARTICIPATION
ORGANIZED BY GROUP MATERIAL
Tuesday, November 22, 8 pm
DIA ART FOUNDATION • 155 Mercer St.
AGENDA

Meeting Chairperson: David Avalos, Artist, San Diego

- I. Welcome and introductory remarks by David Avalos
- II. Open to the floor: Discussion on the following questions --
 - A. What are some aspects of the present crisis of cultural participation?
 - B. Culture for whom? Who is given access and who is denied access to the institutions of representation? In what ways do cultural institutions serve and in what ways do they fail their communities and public?
 - C. How does consumerism affect our participatory power? How do various marketplaces and institutions define communities and dictate sociality?
 - D. What are some non-mainstream, alternative, and/or oppositional practices? What are the problems and solutions presented by these practices?
 - E. What are our options? How can we begin to build cultural democracy?

This agenda is based on a panel discussion held in June 1988: David Avalos, Martha Gever, Lucy Lippard, Randall Morris, Robert Farris Thompson, Deborah Wye.

Mit *Democracy* schuf das Künstler*innen-Kollektiv – wie andere Kollektive in den frühen neunziger Jahren auch – keine Werke oder ästhetischen Objekte, es initiierte vielmehr mit seinen materiellen Assemblagen räumlich und zeitlich situierte wie diskursive Ereignisse. Das *Kunstobjekt* wird damit zugunsten von recherchebasierten, kollektiven und offenen Post-Studio-Prozessen aufgegeben. Das Erleben ist nicht auf ein ästhetisches Kunstwerk reduziert und fokussiert, es entfaltet sich vielmehr in einer Auseinandersetzung mit in partizipativen Prozessen gewonnenen und sozial grundierten Materialien.²⁰

Die künstlerische Praxis des Kollektivs ist die des Kuratorischen, die sich mit Beatrice von Bismarck als eine im Kunstfeld relevante Form des Handelns beschreiben lässt, welche eine künstlerische Praxis mit »Sozial- und Selbsttechnologien«²¹ verwebt. Demokratie ist nicht allein thematisch inhaltlich behandelt, sie wird nicht repräsentiert oder im herkömmlichen Sinn kritisiert. Die Ausstellung, ihre Konzeption und ihre Veranstaltungen sind vielmehr von demokratischen Strukturen der Verhandlung durchzogen. In diesem Sinne korrespondiert das Verfahren von *Group Material* mit der Forderung, die Institutionen sowie den Produktionsapparat umzugestalten, die Walter Benjamin in *Der Autor als Produzent* formuliert hat. Bei Benjamin heißt es:

»Anstatt nämlich zu fragen: wie steht ein Werk zu den Produktionsverhältnissen der Epoche? Ist es mit ihnen einverstanden, ist es reaktionär oder strebt es ihre Umwälzung an, ist es revolutionär? – anstelle dieser Frage oder jedenfalls vor dieser Frage möchte ich eine andere Ihnen vorschlagen. Also ehe ich frage: wie steht eine Dichtung zu den Produktionsverhältnissen der Epoche? möchte ich fragen: wie steht sie in ihnen? Diese Frage zielt unmittelbar auf die Funktion, die das Werk innerhalb der schriftstellerischen Produktionsverhältnisse einer Zeit hat. Sie zielt mit anderen Worten unmittelbar auf die schriftstellerische *Technik* der Werke.«²²

20 Einwände gegen eine *social* oder *participative art*, wie sie beispielhaft in Anlehnung an Claire Bishop formuliert werden können, werde ich undiskutiert lassen. Denn meines Erachtens forciert *Group Material* nicht den Wunsch nach Funktionalität oder unterwirft sich »externen« Forderungen, so dass die Kapazität von Kunst neutralisiert würde. Vgl. hierzu Shannon Jackson: *Social Works. Performing Art, Supporting Publics*, New York/London 2011, S. 48.

21 Beatrice von Bismarck fokussiert in ihrem Text die Nähe dieser Sozial- und Selbsttechnologien zu Anforderungen, wie sie an wirtschaftliches Management gestellt sind; dieser Aspekt bleibt hier unthematziert. Siehe dazu Beatrice von Bismarck: »Kuratorisches Handeln. »Immaterielle Arbeit« zwischen Kunst und Managementmodellen«, in: dies., Alexander Koch (Hg.): *Beyond Education. Kunst, Ausbildung, Arbeit und Ökonomie*, Frankfurt a.M. 2005, S. 175-190, hier S. 177.

22 Walter Benjamin: »Der Autor als Produzent« (1934), in: ders.: *Medienästhetische Schriften*, Frankfurt a.M. 2002, S. 231-247, hier S. 233.

3. Konzepte der Kritik

Democracy verschränkt künstlerische, kuratorische, pädagogische und aktivistische Methoden und entzieht sich einer Positionierung entlang der vermeintlichen Alternativen von Autonomie und Funktionalisierung.

Der integrative und partizipatorische Ansatz des Kuratierens, wie er von *Group Material* gepflegt wurde, ist nicht auf die Einbeziehung eines Publikums reduziert, sie strukturiert die künstlerische Praxis des Kollektivs in materieller Hinsicht und macht die Ausstellung zum »zentralen Vermittlungsmedium mit dem Ziel, eine Öffentlichkeit für künstlerische und kulturelle Materialien und Verfahren zu schaffen, sie sichtbar werden zu lassen.«²³ Diese Praxis erlaubt eine Konzeption von Kritik, welche sich von einer Kritik *über*, einer Kritik als *Negation*, einer *urteilenden* Kritik oder einer Kritik in einer vornehmlich *ideologiekritischen* Ausrichtung löst. Mit Michel Foucaults Konzeption von Kritik als *Praxis* einerseits und mit Eve Kosofsky Sedgwicks *Positionen* paranoider und reparativer Kritik und schließlich mit Spivaks Thematisierung des *Double Bind* lässt sich das Verfahren von *Group Material* in Richtung einer *teilhabenden Kritik* theoretisieren.

Michel Foucault unterscheidet in dem 1978 gehaltenen Vortrag *Was ist Kritik?* zwischen Aufklärung und Kritik: Aufklärung wurzelt in unterschiedlichen Kritikformen und formiert sich als kritische *Gegenbewegung* gegen die entstehenden Regierungskünste seit dem 16. Jahrhundert. Sie ist auf die Beziehung von Macht, Wissen und Wahrheit gerichtet. Kritik ist dagegen eine Praxis der Entunterwerfung, die sich das Recht nimmt, die *Macht* auf ihre Wahrheit und die *Wahrheit* auf ihre Machteffekte hin zu befragen. Stefan Nowotny und Gerald Raunig akzentuieren in ihrer Lektüre von Foucaults Kritikbegriff, dass es ihm nicht um die fundamentale »Negation von Regierung« gehe. Kritik vollziehe sich vielmehr in »Ausweichmanövern«. Sie dekonstruiere Dualismen wie jene von Kritik und Affirmation, Regierung und Freiheit. Kritik meine kein: überhaupt nicht regiert werden, sondern, so die Autoren, ein »nicht *derartig* regiert werden«. An die Stelle eines »Phantomkampf[es] um ein *großes Außen*«²⁴ und – so lässt sich aus einer feministischen Perspektive hinzufügen – einer binären Differenz, tritt ein ständiger Kampf »auf der Immanenzebene« und um innere Differenzen. Dieser Kampf aktualisiert sich nicht »(allein) als Fundamentalkritik an Institutionen [...], sondern vielmehr als Kampf gegen Institutionalisation und zugleich als permanenter Prozess der Instituiung.«²⁵

23 Bismarck, von: »Kuratorisches Handeln«, 2005, S. 180.

24 Gerald Raunig: »Instituierende Praxen, No.1. Fliehen, Instituiieren, Transformieren«, in: Stefan Nowotny, ders. (Hg.), *Instituierende Praxen. Bruchlinien der Institutionskritik*, Wien/Linz u.a. 2016, S. 39–58, hier S. 41.

25 Ebd., S. 42.

Praktiken der Institutionierung sind durchzogen von Ambivalenzen und konfrontieren die Akteur*innen mit unlösbaren Widersprüchen. So etwa setzt das Projekt von *Group Material* die Dia Art Foundation unwillkürlich als eine progressive kritische Institution ins Licht und bewegt sich mit der Durchführung von Bürgerversammlungen auf Messers Schneide von Inklusion zur Appropriation kritisch aktivistischer Formate. Das Projekt formuliert eine immanente Kritik und gerät in einen *Double Bind*: Es ist institutions- und insbesondere durch die Fallstudie zu AIDS ideologiekritisch – und damit mit einer Kritikform assoziiert, die scheinbar von außen kommt. Es ist allerdings zugleich auf die eigene künstlerische Praxis und bezogen auf die Institution Kunst instituierend wirksam und insofern mit einer affirmativen Kritik identifizierbar. Wird die kritische Praxis von *Group Material* mit Haraway als situiert, partial und als ein *becoming with* gefasst, dann wird dieser Widerspruch nicht zum Zeichen einer schwachen Kritik. Er erweist sich im Horizont von Haraways Problematisierungen der Wissenschaftstheorie, Sedgwicks kritischer Analyse der »Hermeneutik des Verdachts« und Spivaks Auseinandersetzungen mit epistemischer Gewalt²⁶ als produktive Strategie. In Anlehnung an die kritischen Denk-Praktiken dieser Wissenschaftlerinnen ist eine Konzeption von Kritik zu formulieren, die sich nicht der Polarisierung von negativer versus affirmativer Kritik oder von *critical theory* versus *Kritischer Theorie*²⁷ unterwirft, sondern mit einer *teilhabenden Kritik* eine Alternative zu entwerfen sucht.

Kritik als becoming with

Haraway entwickelt die Figur des SF als eine Praxis des Ent- und Verflechtens verklumpter und dichter Ereignisse sowie als Spurenlese und Analysetechnik. In Haraways *Unruhig bleiben* heißt es: SF ist »eine Methode des Nachzeichnens, des Verfolgens eines Fadens in die Dunkelheit, in eine gefährlich wahre Abenteuergeschichte hinein, in der vielleicht klarer wird, wer für die Kultivierung artenübergreifender Gerechtigkeit lebt oder stirbt und warum.« SF ist aber auch »jenes Muster und jene Versammlung, die eine Antwort verlangen« und SF bedeutet »weitergeben und entgegennehmen, herstellen und aufheben, Fäden aufnehmen und

26 Vgl. hierzu die Texte: Haraway: »*Situiertes Wissen*«, 1995; Eve Kosofsky Sedgwick: »Paranoides Lesen und reparatives Lesen oder paranoid, wie Sie sind, glauben Sie wahrscheinlich, dieser Essay handle von Ihnen«, in: Angelika Baier, Christa Binswanger u.a. (Hg.): *Affekt und Geschlecht. Eine einführende Anthologie*, Wien 2014, S. 355-399; Gayatri Chakravorty Spivak: *An Aesthetic Education in the Era of Globalization*, Cambridge, Mass./London 2012.

27 Vgl. hierzu Kathrin Thiele: »Ende der Kritik? Kritisches Denken heute«, in: Andrea Allerkam, Pablo Valdivia Orozco, Sophie Witt (Hg.): *Gegen/Stand der Kritik*, Zürich 2015, S. 139-162.

fallen lassen. SF ist eine Praxis und ein Prozess, ein Werden-mit-anderen in überraschender Aufeinanderfolge, eine Figur des Fortdauerns im Chthuluzän.«²⁸

Nach Kathrin Thiele zeichnet sich Haraways Kritikkonzeption durch »eine erschaffende sowie mit- und weiter-denkende Argumentationskonstellation« aus, »deren Ziel es ist, die Optionen zu vermehren – d.h. deren Ziel es ist, zu addieren und zu multiplizieren.«²⁹ Kritik als Methode des 21. Jahrhunderts zu revitalisieren bedeutet für Thiele, »Kritik zuallererst nicht mehr im strengen Sinn dialektisch – d.h. basierend auf einer notwendigen Abspaltung dessen, »was man nicht ist« zu fassen. Kritik sei vielmehr zu transformieren in »einen mit-fühlenden und teil-nehmenden (*com-passionate*) Prozess der kritischen Auseinandersetzung, in dem *konstitutive Implikation* und nicht Separierung zum Ausgangspunkt genommen wird.«³⁰ Eine solchermaßen »sorgende und mit-fühlende (*caring*) kritische Haltung« sieht nach Thiele »im kritischen Auseinandersetzen die Möglichkeit eines immanent verstandenen Überschusses [...], der, obgleich niemals frei von Begrenzung, doch etwas anderes hervorbringt als das ewig selbe Spiel der Gegensätze.«³¹

Als »affirmative transformierende Praktik«³² greift Kritik in die Gegenwart ein, bildet neue Interferenzen und ist ein Prozess der Differenzierung. Haraway zieht dem Begriff der Reflexion, der »has been much recommended as a critical practice«, den der Diffraktion vor, weil »reflexivity, like reflection, only displaces the same elsewhere, setting up the worries about copy and original and the search for the authentic and really real.«³³ Auch Diffraktion ist eine »optical metaphor«, allerdings »for the effort to make a difference in the world«³⁴ und »for another kind of critical consciousness.«³⁵

Democracy verfolgt, so möchte ich mit meiner Lektüre des Projekts vorschlagen, Praktiken des Werdens-mit-anderen/mit-anderem. Etwa indem *Group Material* vier verschiedene Themenfelder zueinander in Beziehung setzt, Expert*innen zur Entwicklung derselben heranzieht, Bürgerversammlungen organisiert und schließlich

28 Donna J. Haraway: *Unruhig bleiben. Die Verwandtschaft der Arten im Chthuluzän*, Frankfurt a.M. 2018, S. 11.

29 Thiele, »Ende der Kritik?«, 2015, S. 141.

30 Ebd., S. 142.

31 Ebd., S. 143.

32 Ebd., S. 159. Thiele charakterisiert diese Form der Kritik »als ein[en] Prozess, der sich nicht von dem zur Debatte stehenden Problem oder Gegenstand abwendet, ihn hinter sich lässt, sondern sich als mit diesem strukturell (onto-epistemologisch) verschränkt (*entangled*) begreift« (S. 161).

33 Donna Haraway: *Modest_Witness@Second_Millennium. FemaleMan@_Meets_OncoMouseTM: Feminism and Technoscience*, New York/London 1997, S. 16.

34 Ebd.

35 Ebd., S. 273. Ihre Überlegungen zur Diffraktion entwickelt Haraway in Auseinandersetzung mit Ölgemälden von Lynn Randolph, von denen sie sagt: »Our verbal and visual figures were sometimes developed in direct response to each other's work.« (S. 16)

heterogene Materialien (Kunstwerke wie Manifeste, Flugschriften, Magazine, also graue Literatur) konstellierte. Anstelle einer Engführung des Begriffs der Demokratie auf ein politisches Regierungssystem hin entfaltet *Group Material* demokratische Prozesse: Demokratie wird in ihrem Verhältnis zu Politik und Wahlen, zu Erziehung bzw. Bildung, zu kultureller Partizipation und entlang der spezifischen Fallstudie AIDS durch Materialassemblagen *vorgestellt* und in Veranstaltungen *praktiziert*.

Group Material bildet ent-/unterwerfende und instituierende Praktiken aus. Das heißt, die definitorisch begriffliche und institutionelle Klärung von Demokratie reduziert sich nicht auf ein Parteiensystem, sondern wird durch materielle Prozesse erweitert. Demokratie wird in diesem Sinne als ein von allen Bürger*innen der USA Gemeinsames und Geteiltes nicht nur reflektiert oder repräsentiert, durch kuratorisch-partizipative Praktiken werden vielmehr Strukturen implementiert, die Demokratie in-formieren.³⁶

Democracy eröffnet eine teilhabende Kritik, die sich nicht in Partizipation erschöpft, sondern sich in einem Prozess der Auseinandersetzung als *Werden-mit* und als *An-Teilnahme* vollzieht. Die traditionelle für die Frage der Kritik im Feld der Kunst gängige Polarisierung, die auch das Denken Rancières bestimmt, der nicht müde wird, die Differenz zwischen der Kunst des ästhetischen Regimes und emanzipatorischer Politik zu betonen, kann angesichts von *Democracy* nicht aufrecht erhalten werden.³⁷ Denn entscheidend bei diesem Projekt ist nicht die Kategorie der Identität – Kunst oder Aktivismus –, wie sie in der Polarisierung von Kunst und Politik reproduziert wird, sondern eine kritische Praxis: Eine konkrete Arbeit an der »Aufteilung des Sinnlichen«. *Democracy* interveniert in das Gefüge der Demokratie als hierarchisch organisiertes Regierungssystem und verfolgt eine, wenn auch räumlich und zeitlich beschränkte, demokratische Funktion zwischen ästhetischem Regime und emanzipatorischer Politik. Die Institution Kunst wird nicht zu Repräsentation, gegen die es sich (institutions-)kritisch in Stellung zu bringen gilt und von der man sich durch eine negative Kritik abgrenzt. Die Institution wird vielmehr durch ent-/unterwerfende Praktiken transformierend instituiert. Mit Eve Kosofsky Sedgwick möchte ich die Praxis von *Group Material* als eine Bewegung zwischen Positionen beschreiben, die sich der Positionierung strategisch widersetzt.

36 Mit dieser Schreibweise brachten Dan Graham und Jacques Derrida in den 1960er Jahren die performative Dimension einer jeden Darstellung zum Ausdruck. Vgl. Dan Graham, in: *Konzeption-Conception*, Ausst.-Kat. Städtisches Museum Leverkusen, Schloß Morsbroich, hg. v. Rolf Wedewer, Konrad Fischer, Köln/Opladen 1969, n.p., und Jacques Derrida: *Mochlos oder Das Auge der Universität*, Wien 2004, S. 85f.

37 Vgl. hierzu Ruth Sonderegger: »Ästhetische Regime«, in: *Bildpunkt. Zeitschrift der IG Bildende Kunst* (Frühling 2010), https://www.linksnet.de/artikel/25416#_ftnrefz

Paranoide und reparative Positionen der Kritik

Im vierten Kapitel der 2003 erschienen Publikation *Touching Feeling. Affect, Pedagogy, Performativity* mit dem wunderbaren Titel *Paranoid Reading and Reparative Reading, or, You're So Paranoid You Probably Think This Essay Is About You* verweist Sedgwick auf die Nähe von zeitgenössischem kritischem Denken und der akademischen interpretativen Praxis des »concept of paranoia«. ³⁸

Die einst produktiv kritische Verfahrensweise, die Paul Ricœur 1965 als »Hermeneutik des Verdachts« charakterisiert hatte und die, so Sedgwick, zum Synonym für Kritik ³⁹ schlechthin geworden sei, habe lähmende Nebeneffekte bekommen. Die Hermeneutik des Verdachts privilegiere das Konzept der Paranoia: In ihrer *antizipatorischen* Ausrichtung sichere sich die paranoide Kritik gegenüber jeglichen Überraschungen ab, ja verhindere diese. Als *starke Theorie* beanspruche sie eine Allgemeinheit, eine große Reichweite und zeichne sich als besonders erklärungskräftig aus. Gerade hierdurch sei sie reduktionistisch und erkläre eine Fülle von Phänomenen aus einer Grundannahme. ⁴⁰ Als Theorie *negativer Affekte* habe diese paranoide Kritik den Effekt, »das Streben nach positivem Affekt gänzlich zu blockieren«. ⁴¹ Da die Paranoia auf *Aufdeckung* setze, messe sie schließlich der »Wirksamkeit des Wissens als solchem [...] in der Praxis außerordentliches Gewicht« ⁴² zu und reproduziere die hierarchische Aufteilung von Wissenden und Nicht-Wissenden.

Sedgwick stellt der paranoiden Lektüre reparative Lektüremodi an die Seite. Eine reparative Lektüre ist ihr zufolge eine erkenntnistheoretische Haltung, die nicht aus einer präemptiven Logik hervorgeht, sondern die ängstlich wissende paranoide Entschlossenheit aufgibt zugunsten von Momenten überraschender Erkenntnisse. Sie operiert ästhetisch, ist von Neugierde angeleitet, zielt auf Verbesserung und

38 Eve Kosofsky Sedgwick, *Touching Feeling. Affect, Pedagogy, Performativity*, Durham 2003. Der Text geht auf Publikationen von 1996 und 1997 zurück. Er erschien 2003 im englischen Original und 2014 in deutscher Übersetzung.

39 »Subversive and demystifying parody, suspicious archaeologies of the present, the detection of hidden patterns of violence and their exposure ... these infinitely doable and teachable protocols of unveiling have become the common currency of cultural and historicist studies« (Sedgwick, *Touching Feeling*, 2003, S. 143).

40 In fortführenden Überlegungen weiterer Autor*innen wird der starken Theorie attestiert, dass ihr ein Element des Gewaltigen, ja des Kolonisierenden, auch des Willkürlichen eigen sei. Text-Phänomene werden in starken Theorien in *eine* Perspektivierung »gezwungen«, werden einer Argumentationsfigur untergeordnet, werden nicht in ihrer Komplexität ausgeleuchtet, sondern als Indizien für die starke Theorie genommen.

41 Sedgwick, »Paranoides Lesen und reparatives Lesen«, 2014, S. 375.

42 Sedgwick problematisiert in diesem Zusammenhang das Primat des Sichtbarmachens in einer Gesellschaft, in der gerade Sichtbarkeit einen Großteil der Gewalt ausmacht.

beinhaltet Genuss.⁴³ Ein reparatives Lesen verfolgt eine Erkenntnispraxis, die die Aufmerksamkeit auf den Forschungsgegenstand legt, von dem angenommen wird, dass er einen (affektiven) Scharfsinn für sich entwickelt.⁴⁴ Sedgwick beschreibt die Haltung des Ich gegenüber seinen Objekten in Anlehnung an Melanie Kleins Konzept der *Positionen*.⁴⁵ Mit dem Begriff der *Positionen* fasste Klein die Entwicklungsphasen des psychologischen Erlebens als einen oszillierenden Prozess, als ein Hin und Zurück und nicht als Fixierung.

Eben diese Hin- und Herbewegung, welche die kleinianischen *Positionen* charakterisieren, nutzt Sedgwick für ihre Erörterung paranoider und reparativer kritischer Praktiken, die sie »als sich verändernde und heterogene relationale Haltungen«⁴⁶ fasst. Ihr Entwurf kritischer Praktiken liefert für die Konzeptualisierung einer teilhabenden Kritik wichtige Ansatzpunkte: Die affektive Verfasstheit der Beziehung zwischen Subjekt und Objekt, zwischen Subjekt und Welt versteht Teilhabe nicht als bloße Teilnahme an etwas, sondern als einen generativen Prozess des Werdens von Subjekt und Objekt durch ihre konstitutive affektive Interdependenz. Der reparative Anteil einer paranoid-reparativen Kritik favorisiert ein *Denken mit*, nicht ein *Denken gegen*. Die affirmative Abhängigkeit der Kritik vom kritisierten Objekt zeigt sich in ethischer Weise als Antwort auf die Objekterfahrung und das Objektbedürfnis.⁴⁷ An die Stelle einer reflexiv urteilenden Kritik treten Prozesse der Empfänglichkeit, der Durchdringbarkeit, der Plastizität, der Dehnbarkeit, der Berührung und Affizierbarkeit in einem mehr als humanen Sinn.⁴⁸ Zentral

43 Aus paranoider Perspektive wird die reparative Kritik inoffiziell als bloß ästhetisch und bloß reformistisch abgewertet. Vgl. Sedgwick, »Paranoides Lesen und reparatives Lesen«, 2014, S. 386.

44 Dagegen zeichnet sich die Paranoia aus durch Skeptizismus und Überlegenheit.

45 Klein charakterisiert mit diesem Begriff Organisationsformen des psychischen Erlebens in verschiedenen Entwicklungsstufen. Sie entwickelte die grundlegende Unterscheidung zweier Organisationsformen: die paranoid-schizoide Position und die depressive Position. Letztere zeichnet sich durch eine zunehmende Abgrenzung von Selbst und Objekt aus, wohingegen die paranoid-schizoide Position auf die Entwicklungsstufe des Babys verweist, in der es sich als Teil der Mutter wahrnimmt. Vgl. Markus Antonius Wirtz (Hg.): *Dorsch. Lexikon der Psychologie*, <https://dorsch.hogrefe.com/stichwort/paranoid-schizoide-position>

46 Sedgwick, »Paranoides Lesen und reparatives Lesen«, 2014, S. 362.

47 Robyn Wiegman: »The times we're in: Queer feminist criticism and the reparative ›turn‹«, in: *Feminist Theory* 15/1 (April 2014) S. 4-25, hier S. 18.

48 Vgl. dazu Jean-Luc Nancy: »Mit-Sinn (Zürich, März 2010)«, in: Elke Bippus, Jörg Huber, Dorothee Richter (Hg.): »MIT-SEIN: Gemeinschaft – ontologische und politische Perspektivierungen (= T:G\08), Zürich/Wien/New York 2010, S. 21-32, hier S. 29. Nancy transformiert das Heideggersche Mit-Sein in Mit-Sinn. Das Mit-Sein sei keine bloße äußerliche Bestimmung, sondern »eine Bedingung, die der Möglichkeit selbst der Ek-sistenz innewohnt und damit nicht weniger als den Sinn selbst des Seins oder den Sinn von Sein ins Spiel bringt« (S. 21). Weiter heißt es: »Denn ›Mit‹ ist vor allem anderen das Miteinander-Teilen (*partage*) der Stimmen« (S. 31).

wird ein Raum des Teilens, in dem Kommunikation nicht allein Mit-Teilung ist, sondern Teilhabe und An-Teilnahme. Teilhabende Kritik ist eine performative Kritik, die auf Verbesserung und nicht Negation zielt. Eine Verbesserung, die nicht im Sinne einer Optimierung vorzustellen ist. Dementsprechend ist mit reparativ nicht die Wiederherstellung eines ursprünglich idealen Zustands gemeint, eine reparative Kritik ist vielmehr partiell, d.h. sie ist (an-)teilig und räumlich und zeitlich beschränkt. Sie fokussiert »lokale Theorien« und »Ad-hoc-Taxonomien«⁴⁹. Reparativ ist die Kritik, weil durch sie möglich wird »zu realisieren, dass die Zukunft anders als die Gegenwart sein kann« und weil »es ihr auch möglich [ist], so grundlegend schmerzhaft und erleichternde, ethisch entscheidende Möglichkeiten zu erwägen wie jene, dass die Vergangenheit ihrerseits anders hätte sein können, als sie es tatsächlich war«.⁵⁰

Sedgwick's Konzeption paranoid-reparativer Praktiken der Kritik setzt nicht allein auf Reflexion, auf Distanz, urteilende Vernunft, sondern bezieht Aspekte der Verwundbarkeit und des Sorgetragens mit ein. Mit dieser Bemerkung möchte ich zu meinem zweiten Beispiel übergehen, das ich als eine paranoid-reparative und dekoloniale Praxis der Kritik beschreiben möchte, die aus Prozessen der Teilhabe im beschriebenen Sinn hervorgeht.

4. Kritische Narrative: die (Un-)Möglichkeiten (dekolonialer) Geschichten

Der südafrikanische Künstler Kemang Wa Lehulere⁵¹ wurde 2017 von der Deutschen Bank als Künstler des Jahres ausgezeichnet. Wa Lehulere ist Aktivist, ausgebildeter Schreiner und als Künstler Autodidakt. Er arbeitet als Einzelkünstler und in größeren Projekten in Zusammenarbeit mit anderen Künstler*innen, etwa mit dem südafrikanischen *Center for Historical Reenactments*, das 2010 als Ausstellungsplattform und Kollektiv gegründet wurde. Bereits 2006 hatte er die Künstler*innen-gruppe *Gugulective* in Kapstadt mitbegründet. Häufig sind seine Arbeiten Schwarzen Künstler*innen, Musiker*innen oder Autor*innen gewidmet, die durch Wa Lehulere dem Vergessen entrissen werden. Durch seine Teilnahme an Biennalen (2014 Berlin, 2016 Dakar, 2017 Istanbul, 2019 Venedig) wurde er einem größeren Publikum bekannt.

Auch in seiner Ausstellung *Bird Song* (2017) in der Deutschen Bank Kunsthalle Berlin erzählt Wa Lehulere die Geschichte einer Künstlerin. Gladys Mgudlandlu

49 Sedgwick, »Paranoides Lesen und reparatives Lesen«, 2014, S. 387.

50 Ebd., S. 389.

51 Ich möchte hier Anna Bromley danken, die mich auf den Künstler aufmerksam gemacht hat.

(1917-1979) wurde in den 1970er Jahren als erste Schwarze Künstlerin in südafrikanischen Galerien gezeigt und zugleich als naive Vorzeigemalerin der Weißen kritisiert. Das brachte ihr den Spitznamen »Bird Lady«⁵² ein.

Der Künstler – selbst in Townships von Cape Town aufgewachsen – erfuhr von der Existenz von Wandgemälden der Künstlerin und ließ eines von diesen viele Jahre nach dem Ende des Apartheid-Regimes sorgsam freilegen.⁵³ Mit dieser Arbeit ermöglichte er einen anderen Blick auf die Kunst der Bird Lady. Die Freilegung des Wandbilds ging auf eine Begebenheit aus dem Jahr 2014 zurück. Wa Lehulere hatte seine Tante, Sophia, besucht und ein Nachbar kam vorbei und schenkte ihm ein Buch von Gladys Mgudlandlu. Kemang Wa Lehulere kannte ihre Arbeiten, hatte aber zuvor kein großes Interesse an den Bildern der Künstlerin gezeigt. Seine Tante erzählte ihm, dass sie 1971 als Teenager im Haus der Künstlerin gewesen sei und dort deren Wandmalereien gesehen habe. Nach einigen Recherchen stellte sich heraus, dass es nahezu unmöglich war, in das Haus zu kommen, und so fragte Wa Lehulere seine Tante, ob sie die Wandmalereien rekonstruieren könne. Seine Tante, die keinerlei Kunstausbildung und ebenso wenig Erfahrungen mit Kunst hatte, begann zu zeichnen. Wa Lehulere hatte hierfür in seinem Atelier einen Raum des Hauses von Mgudlandlu rekonstruiert. Im Laufe des Prozesses erhielt Wa Lehulere die Erlaubnis, ein Wandbild im Haus der Künstlerin freizulegen. Er zog eine professionelle Restauratorin hinzu, die auf italienische Fresken spezialisiert war.⁵⁴ In dem Video *The Bird Lady in Nine Layers of Time* (2015)⁵⁵, das in der Ausstellung in Berlin gezeigt wurde, dokumentiert Wa Lehulere die Freilegung eines Teils des Wandbildes, das von sieben Farb- und zwei Putzschichten verdeckt war. [Abb. 7] Der Prozess der Freilegung und Sichtbarmachung ist mit Verletzungen verknüpft, die in zweifacher Weise lesbar sind: Die vorsichtig vollzogene Abtragung der Schichten ist gleichwohl verbunden mit Beschädigungen des Bildes. Eben dieser gewaltvolle Prozess der Freilegung verweist umgekehrt auf die Verdeckung und Ausgrenzung des künstlerischen Werks von Mgudlandlu. Deren Werk – trotz seiner Präsenz in Galerieausstellungen in den 1960er Jahren – nach

52 Britta Färber: »Interview mit Kemang Wa Lehulere«, <https://www.hatjecantz.de/interview-mit-kemang-wa-lehulere-7149-0.html>

53 Siehe dazu das Video »History will break your heart«, <https://africasacountry.com/2015/07/KEMANG-WA-LEHULERE-HISTORY-WILL-BREAK-YOUR-HEART/>

54 Während des Projekts wurden Werke von Gladys Mgudlandlu auf einer Auktion in London versteigert. Kemang versteigerte ein Drittel der Werke. Er bat seine Tante wieder ins Studio zu kommen und forderte sie auf, weiterzuzeichnen. Diese Bilder stellt er neben jenen von Gladys aus. Die Serie *Does this Mirror have a Memory* von 2015 baut auf der Zusammenarbeit mit seiner geistig beeinträchtigten Tante auf, welche die Wandbilder von Gladys Mgudlandlu aus der Erinnerung rekonstruiert hatte.

55 Das Video war Teil von Wa Lehuleres Ausstellung *History Will Break Your Heart*, Iziko South African Gallery, Cape Town, South Africa, 19. November 2015-20. Januar 2016.

dem Tod der Künstlerin 1979 von so geringer Bedeutung war, dass die Wandbilder einfach übermalt und immer wieder übermalt wurden. Die Arbeit von Wa Lehulere schreibt diese Geschichte nicht um, etwa indem er das Wohnhaus von Gladys Mgudlandlu zum Ausstellungs- und Pilgerort inszeniert. Die Geschichte lässt sich nicht reparieren im Sinne einer wundersamen Heilung. Die Arbeit von Wa Lehulere ist von Wunden und Narben gezeichnet, diese sind Spuren der Geschichte von Gladys Mgudlandlu, sie markieren aber ebenso den Arbeitsprozess mit Geschichte als einen schmerzhaften, verantwortungsvollen und potentiell zerstörerischen.

Wa Lehuleres sozialer und kollektiver Produktion von Kunstwerken korrespondiert die Auffassung der Offenheit von Geschichte, wie sie Michel-Rolph Trouillot in *Silencing the Past. Power and the Production of History* formuliert hat:

»Geschichte bezeichnet sowohl die Fakten eines Themas als auch das Narrativ, sie umfasst beides, das, was wirklich geschehen ist und ›das, wovon man nur sagt, dass es geschehen sei‹. Die erste Auslegung umfasst den soziohistorischen Prozess, die zweite hingegen bezieht sich auf unser Wissen oder die Erzählungen von diesem Prozess.«⁵⁶

Trouillot ist davon überzeugt, dass Geschichte kollektiv geschrieben wird. Elvira Dyangani Ose schließt in ihrem Text zu Wa Lehuleres *Bird Song* an diese Überlegungen an und stellt fest, dass der Künstler mit seiner Intervention dem Narrativ eine Komplexität hinzufügt, auch wenn diese die Geschichte nicht wirklich zu transformieren vermag. Wa Lehulere und mithin das von ihm mitbegründete Kollektiv Gugulective widersetzen sich mit ihren Interventionen dem Herrschaftssystem von innen heraus, so Elvira Dyangani Ose.⁵⁷ Sie unterwanderten die Rahmenbedingungen, die ein autoritäres Regime aufgestellt hatte und ermöglichten eine Teilhabe an Geschichte.

Die Freilegung des Wandbildes erschöpft sich nicht in der bloßen Aufdeckung der Verdrängung einer Schwarzen Künstlerin aus der Kunstgeschichte. Mit seiner kollektiv-partizipatorischen Arbeitsweise entzieht Wa Lehulere die Kunst Gladys Mgudlandlus gängigen Werturteilen. Seine Praxis zielt nicht auf die Entscheidung oder das Urteil darüber, ob die Künstlerin sich von den Weißen funktionalisieren ließ und ihnen romantisierende Landschaftsdarstellungen lieferte oder ob in diesen verborgene, doch widerständige Botschaften einer autonomen Kunst zu finden sind. Wa Lehuleres Arbeit scheint vielmehr von einer reparativen oder Sorge

56 Michel-Rolph Trouillot zit.n. Elvira Dyangani Ose: »Das Werden der Post-Apartheid und andere Überlegungen zur Geschichte im kollektiven Werk von Kemang Wa Lehulere«, in: *Kemang Wa Lehulere. Bird Song*, Berlin 2017, S. 36-40, hier S. 38.

57 In seiner Arbeit im Kollektiv Gugulective versuchte Wa Lehulere die Vorurteile, die über Jahrzehnte das Bild wie die Narrative der Townships geprägt hatten, zu dekonstruieren. Das Kollektiv schuf alternative, positiv besetzte Positionen.

tragenden Kritik gespeist zu sein und von dem Wunsch nach und der ethischen Notwendigkeit von (nicht idealisierenden und romantisierenden) dekolonialen Geschichten.

Kritik und die (affektive) Ethik der Entscheidung

Was Leheres Praxis sagt der hegemonialen Geschichtsschreibung den Kampf an – nicht indem er sie umkehrt oder aus einer vermeintlich ganz anderen, autonomen Perspektive erzählt. Er nimmt vielmehr an der Geschichte erzählend teil und praktiziert seine Kritik durch diese Teilhabe. Dies erinnert an Spivaks Überlegungen zum Double Bind. Wie María do Mar Castro Varela festgestellt hat, bedient sich Spivak »des Begriffs *double bind* in einer originellen Weise, um damit die spezifische postkoloniale Situation im Bildungskontext zu beschreiben und darauf aufbauend Schlüsse zu ziehen, die den Anspruch erheben, einen epistemischen Wandel vorantreiben zu wollen.«⁵⁸ Der Begriff des Double Bind⁵⁹ in der Lesart Spivaks ist für die Überlegungen einer teilhabenden Kritik insofern von Interesse, da mit ihm die eine teilhabende Kritik charakterisierenden Widersprüche nicht ausgegrenzt oder marginalisiert werden müssen, um ein kohärentes Konzept von Kritik zu bilden, sondern produktiv gewendet werden können.

Der Double Bind spielt eine wichtige Rolle in Spivaks Bemühen, die europäische Aufklärung von unten zu benutzen beziehungsweise sie missbräuchlich zu verwenden. Spivak wählt den Ausdruck *ab-use*, »because the Latin prefix ›ab‹ says much more than ›below‹. Indicating both ›motion away‹ and ›agency, point of origin‹, ›supporting‹, as well as ›the duties of slaves‹, it nicely captures the double bind of the postcolonial and the metropolitan migrant regarding the Enlightenment.«⁶⁰

58 María do Mar Castro Varela: »Ambivalente Botschaften und Doppelbindung – Warum Kulturelle Bildung das Verlernen vermitteln sollte« (2019), https://www.kiwit.org/kultur-oeffnet-welten/positionen/position_13120.html

59 In *An Aesthetic Education in the Era of Globalization* übernimmt Spivak Gregory Batesons Konzept des Double Bind, das er gemeinsam mit Jay Haley, Donald Jackson und John Weakland entwickelt hatte. Das Phänomen des Double Bind entsteht durch einen Konflikt zwischen zwei Botschaften oder einer »situation in which no matter what a person does, he ›can't win‹« (Gregory Bateson, Don D. Jackson, Jay Haley, John Weakland: »Toward a Theory of Schizophrenia«, in: *Behavioral Science* 1/4 (1956), S. 251-264, S. 251).

60 Spivak, *An Aesthetic Education in the Era of Globalization*, 2012, S. 1f.

Abb. 7: Kemang Wa Lehulere, The Bird Lady in Nine Layers of Time, 2015



Videostills, © Kemang Wa Lehulere



Es ist Spivaks Sympathie für die europäische Aufklärung, die sie zu einer subversiven und kritischen Auseinandersetzung mit diesem Erbe aufruft. Mit anderen Worten: Ihr Verhältnis zur Aufklärung ist selbst von einer Art Double Bind gekennzeichnet, der sie daran hindert, sich auf eine einzige Seite zu stellen: für oder gegen sie. Im Gegensatz zu einer klassischen (paranoiden) Kritik, die das falsche Bewusstsein aufdecken will, und im Gegensatz zu militanten dekolonialen Konzepten, die ein unabhängiges, ein nicht-eurozentrisches Wissen beanspruchen, versucht Spivak, den Double Bind zu lernen. Nicht um darüber zu reden oder »resolve double binds by playing them«. ⁶¹ Sie plädiert vielmehr dafür, sich dem Double Bind zu stellen, die Widersprüche zu benennen. ⁶² Für sie ist es eine Übung zur Ausbildung einer ethischen Haltung, die sie u.a. auch im Denken von Melanie Klein findet. Der Double Bind ist kein logisches oder philosophisches Problem, das gelöst werden könne. Er sei eine Erfahrung, in der unmöglich zu verbleiben sei. Eine Erfahrung, die – Sedgwicks Konzeption entsprechend formuliert – dazu auffordert, *Positionen* zu ergreifen, auch wenn sie partial sind. Spivak stellt über den Double Bind fest: »Again, it must be insisted that this is the condition of possibility of deciding.« ⁶³ Sich im Double Bind befindend zu entscheiden, ist die Bürde der Verantwortung. Der Double Bind ist nicht auflösbar und deshalb ist die Entscheidung, nicht die eines selbstbewussten, souveränen Subjekts. »The typecase of the ethical sentiments is regret, not self-congratulation.« ⁶⁴

Die vorgestellten künstlerischen Projekte von *Group Material* und Wa Leulere wie die Konzepte von Haraway, Sedgwick und Spivak fassen Kritik in einer Weise, die nicht auf dem Gegensatz von Autonomie versus Funktionalisierung gründet, im Gegenteil, sie stellen diesen grundlegend in Frage.

Haraways Konzept der *situated knowledges* stellt die Vorstellung von Objektivität auf den Prüfstand und proklamiert,

»nur eine partiale Perspektive verspricht einen objektiven Blick. Dieser objektive Blick stellt sich dem Problem der Verantwortlichkeit für die Generativität aller visuellen Praktiken, anstatt es auszuklammern. Eine partiale Perspektive kann sowohl für ihre vielversprechenden als auch für ihre destruktiven Monster zur Rechenschaft gezogen werden.« ⁶⁵

61 Ebd., S. 1.

62 In einer Fußnote beschreibt Spivak die Methode der Dekonstruktion, wie sie Jacques Derrida etabliert hat, als eine Praxis des Double Bind: »This may be the moment to suggest that the pervasive presence of the acknowledgment of the double bind in Derrida's work can allow us to think of deconstruction as a philosophy of (praxis as) the double bind.« (Ebd., S. 588)

63 Ebd., S. 104.

64 Ebd., S. 105.

65 Haraway, »Situierendes Wissen«, 1995, S. 82.

Sedgwick wiederum gelingt es, sich mit dem Konzept der kleinianischen *Positionen* dem Dilemma einer (ideologischen) Entscheidung für eine entweder paranoide oder reparative kritische Lektürepraxis zu entziehen und Spivak entwirft mit dem Verweis auf den Double Bind eine (kulturelle) Bildung, »die sich nicht aus der dilemmatischen postkolonialen Situation hinausschleicht«,⁶⁶ sondern Verantwortung übernimmt.

Mit diesen Konzepten wird Kritik nicht als ein *Gegen* lesbar, nicht als *Negation* oder *Urteil*, sondern als ein *Mit*, als *Teilhabe* und *An-Teilnahme*, die sich in Praktiken des *Mit* vollzieht. In den vorgestellten Beispielen ist Kritik transversal zur modernen Engführungen von Kritik, die sich im Spiel der Gegensätze bewegt. Mit ihrer transformierenden Erweiterung und Korrektur der modernen, hegemonialen Wissensordnung formuliert sie einen epistemischen Ungehorsam. Sie ist erschaffend und setzt auf die Eröffnung von Möglichkeiten und nicht auf abschließende Urteile.

Abbildungsnachweis

Abb. 1: *Show and Tell: A Chronicle of Group Material*, hg. v. Julie Ault, New York 2010, S. 22-23; © Group Material

Abb. 2-5, Abb. 6: *Democracy. A Project by Group Material*, hg. v. Brian Wallis, DIA Art Foundation, New York, Seattle/Washington 1990, S. 26-27, S. 214; © Group Material, Fotos: Ken Schles und Noel Allum (Abb. 2-5)

Abb. 7: Kemang Wa Lehulere, *The Bird Lady in Nine Layers of Time*, 2015; © Kemang Wa Lehulere

Mach mal: Oder Produktion ist anderswo

Hans-Jürgen Hafner, Thorsten Schneider

»[Es] lässt überhaupt keine Autonomie der Kunst ohne Verdeckung der Arbeit sich denken.«¹

Die Frage, wo künstlerische Praxis – als spezifisch ›künstlerische‹ Form von Praxis und damit als ›Kunstform‹ – zwischen Autonomie und Funktionalisierung zu lokalisieren wäre und ob überhaupt, lässt sich nicht in einer einfachen Wahl entscheiden. Vielmehr verläuft sie quer zu allen politischen Überzeugungen und künstlerischen oder kritischen Praktiken samt der sie grundierenden Ökonomien. Ohne die Frontstellung der Konzepte von Autonomie und Funktion vorerst näher zu erläutern, wäre festzuhalten, dass man sich das eine – die ideelle Zweckfreiheit der Kunst bzw. die relative Freiheit zur Kunst – wie das andere – die Freiheit der Kunst, sich selbst einen Zweck zu geben, etwa den, in irgendeiner praktischen Form zu funktionieren – leisten können muss. Dinge oder Systeme funktionieren oder nicht, egal ob in der Theorie oder der Praxis.

Das Konzept der Autonomie, einerseits als Selbstbestimmung und andererseits als Freiheit ›der‹ und ›zur‹ Kunst gefasst, ist seit jeher umstritten – es würde zu weit führen, diese Diskussion hier auch nur abzubilden. Deswegen ein pragmatischer Zugang: Kunstfreiheit ist in der Bundesrepublik Deutschland (und war es in der DDR) verfassungsrechtlich garantiert und wird in der Regel so ausgelegt, dass Künstler*innen doch bitte schön tun und lassen sollen, was sie wollen, solange das im Rahmen der Kunst stattfindet. Die Kunst als ästhetisch-gesellschaftliches Produkt künstlerischer Arbeit ist schließlich frei – so eine populäre Auslegung des natürlich sehr viel vielfältigeren Autonomiebegriffs.² Zumindest ideell soll damit der Zugang zu Kunst, ihre Produktion ebenso wie ihre Rezeption, inklusiv ›Allen‹ offenstehen oder möglich sein, ohne dass damit auch die realen Kosten der Produktion schon automatisch abgegolten wären. Inwieweit eine ›freie‹ Kunst im Sinne

1 Theodor W. Adorno: *Versuch über Wagner*, München/Zürich 1964, S. 88f.

2 Vgl. etwa bei Hanno Rauterberg: *Wie frei ist die Kunst? Der neue Kulturkampf und die Krise des Liberalismus*, 3. Aufl., Frankfurt a.M. 2018.

eines garantierten ›all-inclusive‹-Zugangs zu allen Leistungen, wie im Pauschal-tourismus geläufig, möglich und wünschenswert wäre, ist eine andere Debatte.

Doch exponiert das staatliche System der Kunstförderung in Deutschland die Paradoxien dieser Ausgangslage in besonderer Weise, da sie zwar Projekte und Publikationen von Künstler*innen fördert bzw. bezuschusst, die von Künstler*innen dafür geleistete Arbeit aber nicht. Kunstförderung befördert also weder die Freiheit zur Kunst noch ihre Zweckfreiheit, sondern ihre Funktionalisierung durch Vermittlung und Vertrieb. Dies geschieht als Form der Kommodifizierung durch Dritte, in der Regel Institutionen und Verlage, die die eigentlichen Profiteure der Förderung sind. Dabei wird Kunst zur Ware in Form von Ausstellungs- oder Werk-produktionen und Büchern, Vermittlungsprogrammen, Events oder diskursiven Rahmungen, von deren Verkauf Künstler*innen zwar nicht leben können, dafür aber zumindest idealerweise Anerkennung finden.³ Tatsächlich gefördert werden vorrangig die Rahmenbedingungen und Apparate des Kunstbetriebs, dessen Öko-nomie in Deutschland aus einer Mischkalkulation aus über den Kunstmarkt und über private, korporative sowie staatliche Kunstförderung geregelten Anteilen be-steht. Zugleich ist ein nationales und jenseits des Ökonomischen reguliertes Kunst-geschehen auch durch kultur- und bildungspolitische Rahmenbedingungen einge-bunden in die nunmehr globalisierte *Art World*: Eine traditionell ›universal‹ verstan-dene Kunst lässt sich kaum auf Ländergrenzen fixieren. Dennoch bestimmen öko-nomische und politische Faktoren die Lebens- und Arbeitssituation der Akteur*in-nen des Kunstfelds immer schon mit und lassen sich daher auch nicht völlig von den internationalen Bedingungen der Kunstproduktion und -rezeption isolieren.⁴ Ohne dieses Problem vertiefen zu wollen, ist festzuhalten: Besonders förderwür-dig sind jene Kunstformen, die sich gut vermitteln lassen, sei es durch Bestätigung eines bereits etablierten Kunstverständnisses – egal, ob es sich eher konservativ oder progressiv versteht, – oder durch Einbindung in Narrative, die sie als gesell-schaftliche, politische oder ästhetische Innovation begründen und entsprechen-de Funktionalisierungseffekte zeitigen. Neben Kunstkritiker*innen, Kunsthistori-ker*innen und nicht zuletzt auch Künstler*innen selbst übernehmen diese Ver-mittlungsfunktion auch Akteur*innen, die ihre Expertise nicht aus dem Kunstfeld im engeren Sinne ziehen und Verknüpfungen zu anderen Feldern – etwa Verwal-tung, Wissenschaft und Wirtschaft – herstellen. Die Aussicht auf Förderung ist

3 Georg Seeflén hat angesichts der Debatte um eine »Systemrelevanz« von Kunst und Kultur in der Corona-Krise die Befürchtung geäußert, dass sich die Förderung der Kulturindustrie zu Lasten von Künstler*innen weiter verschärfen wird. Siehe <http://culturmag.de/crimemag/georg-seesslen-zur-systemrelevanz-von-kultur/128182>

4 Auch Kerstin Stakemeier betont das brisante »Verpflichtungsverhältnis«, das »moderne Sub-jekte« und »nationalstaatliche Gesellschaftlichkeit« aneinanderbindet; siehe dies.: *Entgrenz-ter Formalismus. Verfahren einer antimodernen Ästhetik*, Berlin 2017, besonders S. 24–29.

vor allem dann günstig, wenn sich das Material vergangener Produktionen wiederum zur Akquise neuer Projekte erfolgreich nutzen lässt. Neben dem primären Kunstmarkt, der auf den Verkauf von Kunstwerken durch Galerien oder Kunsthändler*innen zielt (in der Regel von der ›künstlerischen Praxis‹ scharf getrennt), bestimmt auch die Kunstförderung die Formen und Formate der Kunstproduktion und verschiebt damit zugleich die zwischen Kunst und ihrer Ökonomie bestehenden Grenzen. Ausstellungen, Biennalen, Artist-in-Residence-Programme, Stipendien, postgraduale Studiengänge, künstlerische Forschung und dergleichen bilden spezifische Marktsegmente mit unterschiedlichen Möglichkeiten aus, erzeugen damit aber auch Systemzwänge für Künstler*innen. Die geläufigen Genrebezeichnungen der Kunstkritik von Galerien-, Antrags-, Biennale- oder Förderkünstler*innen sind in ihrer Zuspitzung nicht sehr trennscharf, beschreiben aber die zunehmende Ausdifferenzierung des Kunstfeldes, die weit mehr einem ökonomischen Imperativ zu folgen scheint, als Effekt künstlerischer Selbstbestimmung zu sein. Da die Spezialisierung auf nur einen exklusiven Teilbereich dieses Spektrums an Öffentlichkeit und Märkten nur in den seltensten Fällen ausreicht, um darauf eine Karriere aufzubauen, sind Künstler*innen darauf angewiesen, ihre Praxis auf ein Funktionieren unter komplexen Produktionsbedingungen auszurichten. Es geht darum, sich zwar immer wieder neu, aber immer auch wiedererkennbar zu erfinden. Angebot und Nachfrage bestimmen den Preis, zumindest was die Förderlandschaft betrifft. Zugleich jedoch werden Förderrichtlinien, die sich nicht allein aus den Formen und Praktiken künstlerischer Produktion herleiten, häufig aus der Kultur- und Bildungspolitik übernommen. In solchen Fällen sind thematische Vorgaben an die eingereichten Kunstwerke oder -projekte geläufig oder aber der Fokus wird wieder stärker auf die Person der Künstler*innen selbst gerichtet. Dieses Vorgehen jedoch führt nicht selten zu weitreichenden oder gar ›strukturellen‹ Diskriminierungen, die in der Regel diskursiv schwer zu fassen sind. Die oftmals ausgewiesene Altersgrenze für Bewerber*innen ist nur ein Beispiel.

Die kompetitiv gewonnene Pluralität der Formate, in der Kunst praktiziert, produziert, rezipiert und diskutiert wird, lässt sich auch als ein permanenter Transaktionsprozess beschreiben, in dem kulturelles Kapital, ökonomisches Kapital und Kunst gegeneinander abgewogen und eingetauscht werden.⁵ Nicht zuletzt aufgrund staatlicher Lenkung (Akademien, Institutionen, Förderung) und gut eingespielter Lobbyarbeit (Advisory Boards, Freundeskreise, private und korporative Förderer und Förderinnen) sind Kursschwankungen und Wechselverluste jedoch sehr ungleich verteilt. Ein systemisches Problem. Von Joseph Vogl wissen wir, dass Kompetitivität allerdings selten Pluralität im Sinne der Diversität erzeugt, sondern einen nivellierenden Effekt hat. Wettbewerb erzeugt mehr vom Gleichen

5 Siehe hierzu David Joselit: *After Art*, Princeton/Oxford 2013.

– egal, ob in Form von Gemälden oder als künstlerische Praxis. So lässt sich das Fördersystem mit Vogl analog zum ökonomischen Preissystem beschreiben, »das Nachfragen und Angebote koordiniert und über negative Rückkopplungen ›selbstorganisierende Systeme‹ einrichtet; und das System der Preise [oder Förderung; d. Verf.] schließlich ist es, das den unpersönlichen, zwanglosen Zwang des Wettbewerbs instruiert und wenn nicht ein stabiles Gleichgewicht, so doch eine schwankende Annäherung an ein optimales Gleichgewicht vollbringt«. ⁶ Die ständige Herausforderung, sich immer wieder neu auf Förderungen bewerben zu müssen, erzeugt einen ›zwanglosen Zwang‹, der sich als Formprozess auch auf die Formen künstlerischer Praxis und die daraus resultierenden förderungswürdigen Kunstformen auswirkt. Förderwürdige Kunst gibt somit immer auch Aufschluss über die der Förderung zugrunde liegenden Norm- und Qualitätsurteile und reproduziert eine spezifische Ästhetik, die Formate unabhängig davon prägt, ob sie in traditioneller Werk- oder innovativer Praxisform daherkommen, solange sie nur ›Kunst‹ sind. Ob Werk- oder Praxisformen mithin die bessere oder schlechtere Wahl innerhalb der künstlerischen Möglichkeitspalette sind, ist so gesehen grundsätzlich von der Finanzierbarkeit und speziell von den Konjunkturen des Fördersystems abhängig.

Der Ausgangsfrage geht noch grundsätzlicher eine andere voran. Künstlerische Praxis ist ein Sammelbegriff, der im engeren Sinne verschiedenste Formen künstlerischer Praktiken über disziplinäre, formale oder thematische Kategorisierungen hinweg (etwa als performative, interventionistische oder institutionskritische Praxis) sammelt und in den allgemeinen Kunstjargon eingegangen ist. Zudem lässt sich festhalten, dass ›Praxis‹ im Zuge der Konzeptualisierung der Kunst und als Phänomen der zeitgenössischen Kunst ein eigenes Genre ausgebildet hat, das sich am ehesten in Abgrenzung zur klassischen Objektproduktion oder ›Studiopraxis‹ und der Herstellung materialer Kunst-›Werke‹ bestimmen ließe. Die Frage ist nun, was eine ›Praxis‹ zur ›künstlerischen‹ macht, wie Kunst und Praxis mithin also in Beziehung stehen und was die ›künstlerische Praxis‹ gegenüber anderen Formen der Kunst – ebenso wie von anderen nicht-künstlerischen, etwa kuratorischen oder medizinischen Praktiken – abhebt, und in diesem Sinne wahlbeeinflussend für die Einleitungsfrage sein mag. Dabei steht ihr bezeichnenderweise keine ›künstlerische Theorie‹ als Pendant im Sinne der traditionellen Dichotomie von Praxis und Theorie gegenüber, während sich eine progressiv verstandene ›(Anti-)Ästhetik der Praxis‹ allerdings der Einordnung in eine traditionelle ›Werkästhetik‹ zu widersetzen scheint. Durch ihre Wirkungsabsicht wird der Werkcharakter gewissermaßen obsolet. Eine kritische Praxis der Kunst – beziehungsweise eine aus taktischen oder wirkungspragmatischen Gründen innerhalb der Kunst verortete Praxis – konnte bislang jedoch nicht völlig suspendieren, dass ihr Gelingen als kritische

6 Joseph Vogl: *Das Gespenst des Kapitals*, 6. Aufl., Zürich 2012, S. 57.

und künstlerische Praxis – mithin ihr Erfolg – sowohl als Praxis als auch als Kunst gleichermaßen zur Evaluierung steht. Sebastian Egenhofers Neufassung des Konzepts der *Produktionsästhetik*⁷ lässt genau darauf schließen. Dieses Konzept trage, so Egenhofer, »der zentralen marxistischen Einsicht Rechnung, dass die Produktion nicht dargestellt, nicht sichtbar gemacht oder erzählt werden kann. Die Darstellung kommt gegenüber der Produktion immer zu spät, denn das Produzierte der Produktion ist die Ebene der Darstellung selbst.«⁸ Mit Blick auf die gegenwärtigen Produktionsbedingungen von Künstler*innen hieße dies, dass alles, was sie anfassen, in Kunst – oder künstlerischer Praxis – aufgeht und so alle Arbeit verbirgt. Eine hochgradig ambivalente Bestimmung, die ebenso wie König Midas' Gabe alles, was er berührt, in Gold zu verwandeln, an die Existenz geht. »Produktionsästhetik«, wie Egenhofer sie versteht, »arbeitet die Struktur dieses Risses heraus, der jede Darstellung von ihrem Gewordensein trennt. In diesen Riss ist das Kunstwerk eingelassen. Mit der Seite seiner Anschaulichkeit, seiner ästhetischen oder bildförmigen, verdeckt es ihn. In der ästhetischen Präsenz ist die Produktion konstitutiv vergessen.«⁹ Zwischen der Präsenz des Kunstwerks und dem Arbeitsprozess seiner Herstellung oder Aufführung wäre somit ein wesentlicher Antagonismus als unauflöslicher Widerspruch bestimmt, ohne den Kunst nicht als Kunst gedacht werden könnte. »Es gehört jedoch zur Struktur des Kunstwerks, den Rand dieses Vergessens zu berühren und umzuwenden«,¹⁰ so Egenhofer. Also auch dasjenige, was nicht Kunst ist, in Kunst zu verkehren, und somit auch die ausgeschlossene Arbeit als künstlerische Praxis in die ästhetische Form von Kunst zu verwandeln. Oder wiederum mit anderen Worten: »Durch diese Umwendung, die die Beziehung seiner Form zur Produktion expliziert, wird die ästhetische Gegenwart in eine Krise versetzt, die sich als Geschehensstruktur des Werkes bestimmt.«¹¹ Das Argument zielt auf eine ausgreifende Expansion »der Kunst«, die auch noch ihr scheinbar Gegensätzliches unter einen absoluten Formbegriff bringt – und die sich anhand der Kunstgeschichte an der Wende von der modernen zur gegenwärtigen Kunst leicht exemplifizieren ließe. »Produktionsästhetik« würde den Produktionsprozess (oder die künstlerische Praxis?) dem Kunstwerk als Produkt zuschlagen und dabei die Produktionsbedingungen der Produzent*innen vergessen (machen). Arbeit erscheint hierbei auch als eine mögliche Funktion innerhalb der alles subsumierenden Form autonomer Kunst.

Damit konvergiert tatsächlich die für Akteur*innen des Kunstbetriebs täglich zu machende Erfahrung: Im allgemeinen Kunstjargon – vom Presstext über den

7 Siehe hierzu Sebastian Egenhofer: *Produktionsästhetik*, Zürich 2010.

8 Ebd., S. 7.

9 Ebd.

10 Ebd.

11 Ebd.

Fachartikel bis in die Konversation hinein – hat sich die Rede von der ›künstlerischen Praxis‹ längst dahingehend durchgesetzt, dass der Praxisbegriff weitgehend unspezifisch verwendet wird und alle möglichen Handlungen abdeckt, die in irgendeiner Weise zum Kunstmachen (der ›Produktion‹ von Kunst) zählen können. Das kann traditionelle, auf eine künstlerische Technik bezogene Handlungen einschließen – wie im Falle der Malerei das Grundieren von Leinwänden und das Auftragen von Farbe – ebenso wie die konzeptuelle Entscheidung, Malerei überhaupt als Technik zu benutzen oder sich generell künstlerisch mit einem bestimmten Thema in einem spezifischen Format auseinanderzusetzen, und bis hin zur aktivistischen Praxis als spezifischer Form der künstlerischen reichen. Darüber hinaus dehnt die Formulierung sich auf die Bereiche aus, in denen Künstler*innen tätig sind, etwa wenn sie außerdem schreiben, kuratieren, in einer Band spielen, einen Projektraum betreiben usw., was in der nichtkünstlerischen Arbeitswelt als Hobby oder Engagement bezeichnet wird. Diese Handlungen werden durch einen expansiven Praxisbegriff der Kunst eingemeindet und gerade darum sorgfältig vom Leben geschieden. Nicht wenige Künstler*innen werden außerdem auch schlafen, Rad fahren, Kaffee kochen, einem Brotjob nachgehen oder in durchaus zahlreichen Ausnahmefällen – als Professor*innen oder Lehrende – Angestellte im öffentlichen Dienst oder sogar verbeamtet sein. In all diesen Fällen würde erst unter den Vorzeichen der Kunst eine wie auch immer ›künstlerisch‹ geartete Arbeit geleistet und dabei das ›Produkt Kunst‹ entstehen. Eine entsprechende Differenzierung der geleisteten Arbeit oder des dabei entstandenen Produkts – an der eine ambitionierte Kunstkritik ordentlich zu knabbern hätte, will sie der unausweichlichen Differenziertheit gerecht werden – wäre etwa gegenüber dem Finanzamt, der Künstlersozialkasse oder bei Anträgen auf Kunstförderung zu leisten und wird von diesen Instanzen tatsächlich auch eingefordert. Auch auf das Risiko reduzierter Differenziertheit hin, vom plötzlich ziemlich zwingenden Zwang ganz zu schweigen. Das Beispiel René Magrittes, der seine künstlerische Praxis bewusst »in der Geborgenheit eines gut bürgerlichen, geordneten Lebens« – mit dem Brotjob des Grafikers und zumindest zeitweise dem Parteibuch der kommunistischen Partei in der Tasche – situierte, um getrennt davon »in [s]einer Freizeit mit aller Kraft an dem Werk [zu] arbeiten, das [er] der Welt hinterlassen«¹² wollte, ist gegenwärtig kaum noch vorstellbar. Künstler*innen arbeiten selbst und ständig, so scheint es, und umso mehr, wenn sie Professor*innen auf Lebenszeit sind: Die Kunst wird qua Besoldung und dem Zeitmanagement geschuldet zum Hobby degradiert und muss zur Berufslegitimation hochstilisiert werden, mithin muss ständig vom heteronomen Stand- zum autonomen Spielbein hin- und hergewechselt werden. Als Kleinunternehmer*innen oder Soloselbstständige sind Künstler*innen

12 René Magritte zit.n. David Sylvester: *René Magritte*, Köln 2009, S. 53.

überdies auch noch zur Freiheit verdammt, als Angestellte ihrer selbst für Management, Booking, Controlling, Ein- und Verkauf sowie Kundenbetreuung zuständig zu sein. Was nicht unmittelbar ›künstlerischer Praxis‹ zugeschlagen werden kann, soll ihr zumindest funktional zuspätspielen, sofern es überhaupt als Aktivität wahrgenommen werden kann. Markus Miessen hat für diese anhaltende Dauertätigkeit den Begriff des »Crossbench-Praktiker«¹³ vorgeschlagen. Dessen Praxis beschreibt Miessen als Reaktion auf ein wesentliches Dilemma zeitgenössischer Produktionsbedingungen: »Um sich im gegenwärtigen gesellschaftspolitischen Klima der Praxis zumindest ein kleines bisschen Optimismus zu bewahren, muss man einen Bereich schaffen, indem es möglich zu sein scheint, den ständig jammernden Pessimismus und die Schwarzmalerei des heutigen Lebens zu überwinden.«¹⁴ Kunst könnte demnach als ein Bereich des uneingeschränkten Optimismus verstanden werden, in dem eine idealisierte Praxis ebenso voraussetzungs- wie klaglos all das noch leisten sollte, was in anderen Lebensbereichen als Zumutung erfahren würde. Anders formuliert wäre die Annahme einer autonomen künstlerischen Praxis nur aufrechtzuerhalten, indem alle Funktionen der Arbeitsorganisation, die diese Vorstellung ermöglichen und tragen von Künstler*innen selbst erbracht werden. Folglich muss man es sich erarbeiten, an den eingangs angeführten Vorstellungen ideeller Zweckfreiheit der Kunst und einer relativen Freiheit zur Kunst, an die Freiheit der Kunst, sich selbst einen Zweck zu geben oder in irgendeiner Form zu funktionieren, festzuhalten zu können. Wie Miessen im Anschluss an Peter Sloterdijk meint, »muss der einzelne Designer [oder Künstler*in; d. Verf.] versuchen, ein bestimmtes Kompetenz-Universum zu schaffen, ein Territorium, in dem man als souveränes Individuum existieren kann, und zwar nicht im Sinne relativer Spezialisierung, sondern eher umgekehrt: Der zeitgenössische Experte darf nicht zu einem noch spezifischeren Könnler auf einem einzigartigen Gebiet werden, sondern zu einem inkompetenten Könnler, der im Ozean der Praktiken navigiert.«¹⁵ Demnach wären »Crossbench-Praktiker*innen« Dilettant*innen, deren Maxime auf den Werbeslogan einer bekannten Baumarktkette heruntergebrochen werden könnte: »Respekt, wer's selber macht!« Doch reicht dies hin, um die Komplexität gegenwärtiger künstlerischer Praxis zwischen Autonomie und Funktionalisierung genauer zu bestimmen? Immerhin: keine Kunst, mithin auch keine künstlerische Praxis ohne Arbeit – womit in Adornos Sinne eine Binnengrenze des Autonomiebegriffs bestimmt wäre.

13 Markus Miessen: »Der Crossbench-Praktiker«, in: ders.: *Albtraum Partizipation*, Berlin 2012, S. 196.

14 Ebd.

15 Ebd. Miessen verweist auf Peter Sloterdijk, Sven Voelker: *Der Welt über die Straße helfen – Designstudien im Anschluss an eine philosophische Überlegung*, München 2010, S. 11-12.

Dass ›Arbeit‹ und ›Praxis‹ ›künstlerisch‹ wurden beziehungsweise an die Stelle des ›Kunst-Machens‹ traten, vollzog sich in zwei Phasen: Zunächst im Zuge des *conceptual turn* der Kunst. Dieser erfolgte parallel zur Konjunktur des Kunstmarktes der 1960er und brachte neben einer massiven Ausweitung künstlerischer Darstellungsformen auch eine funktionale Expansion für Kunst mit sich. In der zweiten Phase begünstigten die postkonzeptuellen Verfahren der 1980er und 1990er Jahre eine Transformation von ›Werken‹ zu ›Projekten‹ und ›Vermittlung‹. Dies war auch eine Reaktion auf die veränderten ökonomischen Bedingungen, nachdem der Kunstmarktboom der 1980er Jahre implodiert war und die letzte Dekade des 20. Jahrhunderts mit einer Rezession begonnen hatte. Zugleich lässt sich mit Helmut Draxler seit Ende der 1970er Jahre ein erstarkendes Interesse an der Ausstellungs- und Diskursförmigkeit von Kunst feststellen, das zu ihrer »Praxis-Orientierung« sicherlich beiträgt.¹⁶ Dass mit der Konzeptualisierung der Kunst verstärkt ihre politischen und ökonomischen Grundlagen in den Blick gekommen sind, hat diese Entwicklung nur begünstigt – auch wenn sich das mit der konzeptuellen Kunst der 1960er Jahre explizit formulierte und bald enttäuschte Versprechen ihrer Dematerialisation¹⁷, mithin eine Grundsatzkritik an ihrer Objekt- und Warenförmigkeit, nicht eingelöst hat. Eher im Gegenteil, wie der Blick auf die Wirtschaftsgeschichte der konzeptuellen Kunst selbst zeigt:¹⁸ Zum traditionellen ›Objekt‹-Portfolio aus Gemälden, Skulpturen und Reproduktionstechniken kam nun ein Portfolio ästhetisch-kultureller ›Dienstleistungen‹ hinzu, das seither noch angewachsen ist und sich je nach Verwertbarkeit in den kommerziellen oder institutionellen Segmenten des Kunstbetriebs weiter ausdifferenziert hat.

Schon in den 1970er Jahren kam Dieter Hoffmann-Axthelm in seiner *Theorie der künstlerischen Arbeit*¹⁹ zu der Überzeugung, dass unter den Bedingungen einer »durchkapitalisierten Gesellschaft« Kunst zwar »vernichtet« worden sei, dies jedoch »unauffällig« geblieben sei. Als »scheinbar nur bürgerlicher Fetisch« ihrer Autonomie wäre sie schlicht unglaubwürdig geworden.²⁰ Gleich zu Beginn seiner Ausführungen kommt er zu dem konsequenten Schluss: »Das Ende des Fetischs – desjenigen Kunstwerkes, das von Verwertungen frei war unter der Bedingung, gesellschaftlich wirkungslos zu sein – wird akzeptieren und als Fortschritt fassen, wer begriffen hat, dass die Frage nach den Bedürfnissen aller sich nur auf

16 Siehe Helmut Draxler: »Die Abkehr von den Wenden. Eine zentrifugale Avantgarde (1986-1993)«, in: Matthias Michalka (Hg.): *to expose, to show, to demonstrate, to inform, to offer. Künstlerische Praktiken um 1990*, Köln 2015, S. 47-62.

17 Lucy R. Lippard: »Postface«, in: dies.: *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*, Berkeley/Los Angeles/London 2001, S. 263f.

18 Vgl. Sophie Richard: *Unconcealed. The International Network of Conceptual Artists 1967-77. Dealers, Exhibitions and Public Collections*, London 2009.

19 Dieter Hoffmann-Axthelm: *Theorie der künstlerischen Arbeit*, Frankfurt a.M. 1974.

20 Ebd., S. 7.

Basis der Aufhebung jeglicher Form des Eigentums weniger stellen kann.«²¹ Diese Aufhebung erscheint jedoch auch unter den aktuellen Produktionsbedingungen in weiter Ferne, wenn nicht weiter denn je. Bemerkenswert ist an dieser Stelle Hoffmann-Axthelms rigorose Absage an jegliche Autonomie von Kunst bei gleichzeitiger Feststellung ihrer Funktionalisierung durch kapitalistische Gesellschafts- und Klassenverhältnisse. Die Hoffnung, Kunst könne selbst eine Funktion zur Veränderung dieser Verhältnisse zum – wie auch immer gestalteten – Besseren jenseits ihrer Eignung als »bürgerlicher Fetisch« übernehmen, scheint hingegen vollständig enttäuscht.

Fand in den 1960er Jahren in post-avantgardistischen und aktivistischen Zusammenhängen ein semantisch-soziologischer Transfer von Künstler*innen zu Kulturarbeiter*innen – etwa im Zusammenschluss der Art Workers' Coalition (AWC)²² – statt, haben die 1990er Jahre keine gleichwertige Transformation von Künstler*innen zu Kunstpraktiker*innen hervorgebracht, sondern vielmehr eine Spaltung zwischen gewissermaßen rückverzauberten Künstler*innen im Besonderen und Kulturschaffenden im Allgemeinen erzeugt; oder in Förderkategorien gesprochen zwischen (professionellen) Künstler*innen und »freier Szene«, von der sich, wer als Künstler*in etwas auf sich hält, selbstverständlich absetzen muss. Die zahlreichen Serviceangebote einer als Dienstleistung inszenierten Kunst mit Vorläufern in den staatlich-korporativ geförderten Skulpturenprogrammen für den öffentliche Raum in Großbritannien seit Mitte der 1960er Jahre über Community-basierte künstlerische »Projekte« bis hin zu *New Genre Public Art*²³ waren oft nicht mehr als spielerische oder ironische Kommentare auf eine postfordistische Dienstleistungsgesellschaft, ohne jedoch in letzter Konsequenz eine weitreichendere »praktische« Gesellschaftskritik daraus abzuleiten. Praktisch kamen sie häufig über Kommissionierungen zustande und förderten neue Formen künstlerischen Unternehmertums. Bereits in den 1990er Jahren wurden entsprechende Entwicklungen, insbesondere die mangelnde Widerstandskraft gegen kommerzielle und institutionelle Absorption kritisiert. So weist Miwon Kwon ausgehend von Isabelle Graws griffiger Formel einer zum Spektakel gewordenen Kritik auf die Entgrenzung der Kommodifizierung »as a cipher of production and labor

21 Ebd.

22 In der Art Workers' Coalition fanden sich neben Künstler*innen aus verschiedenen Feldern zudem aber auch Autor*innen, Kritiker*innen, Kurator*innen und Museumsmitarbeiter*innen zusammen. Neben öffentlichkeitswirksamen Protestaktionen – etwa die 13 an das Museum of Modern Art gerichteten Reform-Forderungen (»13 Demands«, 28. Januar 1969) sowie ein gegen die Fortsetzung des Vietnamkriegs gerichteter Kunststreik (»Moratorium of Art to End the War in Vietnam«, 15. Oktober 1969) – wurden im Rahmen der AWC auch gewerkschaftliche Strukturen erprobt. Siehe hierzu Julia Bryan-Wilson: *Art Workers: Radical Practice in the Vietnam War Era*, Berkeley/Los Angeles/London 2009.

23 Siehe hierzu Susan Lacy: *Mapping the Terrain. New Genre Public Art*, Seattle 1995.

relations«²⁴ hin, die nunmehr nicht nur den Bereich der materialen Objektproduktion, sondern auch die Dienstleistungs- und Managementbereiche erfassen würde. Noch deutlicher wurde die Problematik anhand der im institutionellen Ausstellungsbetrieb und im Kunsthandel ungleich erfolgreicherer Praktiken, die sich den *Relational Aesthetics* zuschreiben lassen.²⁵ Die Nullerjahre haben vielleicht als Effekt der ökonomistisch-neoliberalen Kolonialisierung des Kunstjargons zu einer paradoxen Resubstanzialisierung, Privatisierung und Individualisierung von Kunstansprüchen beigetragen, die sich sprichwörtlich in den Redensarten »I do XXX as my art« oder »my art is XXX« ausdrückt.

Marx' utopisches Bonmot einer (kommunistischen) Gesellschaft, in der jede*r frei wäre, »heute dies, morgen jenes zu tun, morgens zu jagen, nachmittags zu fischen, abends Viehzucht zu treiben und nach dem Essen zu kritisieren«,²⁶ scheint unter gegenwärtigen (kapitalistischen²⁷) Bedingungen Realität geworden zu sein, wenn auch unter gänzlich anderen Vorzeichen. Die im Zuge der Covid-19-Pandemie zumal aus der Kulturszene lauter werdenden Forderungen nach einem bedingungslosen Grundeinkommen weisen jedenfalls auf eine drastische Verschärfung der ökonomischen Situation von Künstler*innen und kulturellen Akteur*innen selbst in einem einkommensstarken Land wie Deutschland hin. Wie Feldversuche etwa in Alaska, Brasilien, Finnland, im Iran oder in Kenia zeigen, ist das bedingungslose Grundeinkommen in Ländern mit niedrigem Bruttosozialprodukt ein probates Mittel der Armutsbekämpfung und beschränkt sich entsprechend auf ärmere Bevölkerungsgruppen – mit durchaus messbaren Effekten, was Gesundheit, Infrastruktur und Bildung betrifft.²⁸ Ohnehin zeichnen sich die Biografien zahlreicher Kulturarbeiter*innen – Künstler*innen im spezifischen Sinn ebenso wie allgemein Kulturschaffende – durch komplexe Patchworks aus, wie sie auch für den Niedriglohnsektor und durch die digital-technologisch angeschobene Gig-Economy zu verzeichnen sind und die einen

24 Vgl. Miwon Kwon: *One Place After Another*, Cambridge, Mass./London 2002, S. 47 und S. 50.

25 Siehe hierzu Nicolas Bourriaud: *Radikant*, Berlin 2009, sowie besonders die Entgegnungen von Claire Bishop: »Art of the Encounter: Antagonism and Relational Aesthetics«, in: *Circa*, 114 (Winter 2005), S. 32-35, und Georg Baker: »Beziehungen und Gegenbeziehungen: Ein offener Brief an Nicolas Bourriaud«, in Yilmaz Dziewior (Hg.): *Zusammenhänge herstellen. Contextualize*, Köln 2003, S. 126-140.

26 Karl Marx/Friedrich Engels: »Die deutsche Ideologie«, in: dies.: *Ausgewählte Werke in sechs Bänden*, Bd. 1, Berlin 1970, S. 201-273, hier S. 225.

27 Präziser müsste hier von einem finanzialisierten Kapitalismus als »weiterer realer Mystifikation der Natur des Kapitalismus« (Jörg Huffschild) und seinen Effekten auf Polit-, Wirtschafts- und Gesellschaftssystem und vor allem seine – negativen – Auswirkungen auf die Konzepte von Arbeit und Wert die Rede sein.

28 Vgl. <https://katapult-magazin.de/de/artikel/wo-klappts-wo-nicht> vom 10. Juli 2019.

Nachhall auf die Arbeitsbedingungen im Kunstfeld erzeugen. Es sei nur am Rande auf die prekären und damit zu Patchwork-Verdienstformen zwingenden Beschäftigungsverhältnisse in der universitären Forschung und Lehre, nicht nur in den Geisteswissenschaften hingewiesen. All diese prekären Patchworks wirken sich durch ihre politischen, sozialen und nicht zuletzt ökonomischen Produktionsbedingungen auf die Spielräume für ästhetische – oder wissenschaftliche – Differenzen in stark begrenzender Weise aus. Wie und ob eine Ausdifferenzierung von Autonomie und Funktionalisierung – wenn auch nur als Leitgedanke – vorstellbar ist, hängt wohl wesentlich von den allgemeinen Rahmenbedingungen und dem individuellen Vermögen (kein Witz!) ab, in denen dieser Anspruch erhoben wird. Wiewohl das Kunstfeld mit seinen Akteur*innen und Institutionen einen gesellschaftlichen Teilbereich ausbildet, ist Kunst keineswegs eine Klasse für sich, sondern bildet als Traverse ein breites Spektrum an ökonomischem, sozialem und kulturellem Kapital ab. Dessen Diversität und die Verteilung von Kapital und Privilegien werden jedoch im Jargon der *Creative* oder *Cultural Industries* und unter der Proklamation einer *Global* und *Contemporary Art* weniger beschrieben als überschrieben – und somit verdeckt.

Innerhalb dieses heterogenen Feldes finden sich, qua Reichtum abgestützt, exponierte Privilegien ebenso wie strukturell bedingte äußerste Prekarität, die auch in globaler Perspektive sehr ungleich verteilt sind.²⁹ Über viel Geld und ebensolche Privilegien zu verfügen, ist nicht nur in Deutschland von Vorteil. Über Geld und/oder Privilegien zu verfügen, ist freilich nicht nur in einer westlichen Industrienation möglich, so wie sich diese Privilegien nicht auf eine Minderheit weißer, heterosexueller, alter Männer beschränken. Die Verfügungsgewalt über Geld und Privilegien ist auch innerhalb verschiedener Gruppen meist sehr ungleich verteilt. Verteilungsgerechtigkeit ist ein global zu beobachtendes Phänomen – jedoch mit regional sehr unterschiedlichen Niveaus zu Ungunsten des globalen Südens.

Am unteren Ende des Spektrums muss das Ideal von Autonomie der alltäglichen Lohnarbeit abgerungen werden, wenn es nicht gänzlich illusorisch erscheint. Und dennoch übt dieses Ideal nicht unähnlich wie zu Zeiten Karl Philipp Moritz' auf viele eine besondere Faszination aus – nunmehr als postbürgerlicher Fetisch. Als Hoffnung auf eine bessere Zukunft erlaubt es, all die Strapazen und Zumutungen der Gegenwart mit einer utopischen Zukunft zu verrechnen. Die gesellschaftlichen Funktionen von Kunst werden häufig als Gestaltungsspielräume überschätzt oder als Rückzugsorte verklärt, ohne den gesellschaftlichen und ökonomischen Druck angemessen zu berücksichtigen, der noch die marginalste Nische heimsucht, um sie zu kommodifizieren. Die Möglichkeit hingegen, gesellschaftliche Funktionen wahrzunehmen oder (kultur-)politische Forderungen zu formu-

29 Siehe hierzu, Hans-Jürgen Hafner, Steffen Zillig: »Kontostände«, in: *Intercity*, 2 (Sommer 2018), S. 2-4 u. S. 27-32, www.eurogruppe.be

lieren, beschränkt sich bei einem Großteil der prekären Kulturschaffenden auf ein bescheidenes Maß an Widerspruch, der sich nicht wesentlich von den Möglichkeiten des nicht ins Kunstfeld eingeschlossenen Prekariats unterscheidet. Die immer wieder beschworene gesellschaftliche Bedeutung von Kunst und Kultur lässt sich nur selten anhand ihrer Wirksamkeit nachvollziehen und kann daher nur als schwacher Trost für die ökonomische und politische Mittellosigkeit gelten.

Dem gegenüber stellt sich Künstler*innen, deren Karrieren aufgrund welcher Faktoren auch immer durch ökonomischen Erfolg und Anerkennung ausgezeichnet sind, diese Herausforderung nicht in gleicher Weise. Sie verfügen über Mittel und Aufmerksamkeit und dennoch erscheinen ihre Positionen nicht selten gerade dadurch korrumpiert oder nach dem calvinistischen Muster ohnehin über jede Kritik erhaben, wenn Erfolg automatischer Ausweis von Qualität ist und sich entsprechend zwangsläufig für diejenigen einstellt, die ihn immer schon verdient haben. Die Autonomie dieser Kunst geht in ihrer Funktion innerhalb einer ästhetisch, kulturpolitisch und ökonomisch seit den 1960er Jahren zunehmend nahtlos in die Kulturindustrie eingegliederten Kunst nunmehr vollständig auf. Ökonomischer Erfolg und emanzipatorische Glaubwürdigkeit sind gerade unter kulturindustriellen Bedingungen aber oft nur schwer vereinbar. Innerhalb der zeitgenössischen Kunst, die sich längst über alle Maßen hinaus entgrenzt hat und auch noch die letzten Unterscheidungskriterien zwischen Sub-, Durchschnitts- und Hochkultur sowie allen Gattungen, Genres und Geschichten in pures ›Sich-Ereignen‹ aufgelöst hat, wird auch der letzte Funke Glauben an eine Ästhetik des Widerstands – oder eine widerständige Ästhetik – erstickt. Längst lassen sich in der Erfahrung von Kunst, egal ob sie in Form von Werken ästhetisch oder im Rahmen von Praxen teilnehmend erfahren oder vollzogen wird, nicht mehr die Erlebnisse behaupten, die alleine durch ihre Form oder Erscheinung kritisch zu allen anderen Erzeugnissen der kapitalistischen Produktion stehen können. Ein kritischer Diskurs, der dies immer wieder an spezifischen künstlerischen Formaten nachweist, wird nicht selten durch die ökonomischen und/oder politischen Produktionsbedingungen ad absurdum geführt, unter denen diese oder jene Kunst entstanden ist. Das Geld wird ohnehin auf dem Sekundärmarkt, zumal im Auktionswesen gemacht.

Die Arbeitsteilung der postindustriellen Gesellschaften teilt auch die Kulturarbeiter*innen in der Wahrnehmung und Forderung ihrer politischen Funktionen. Gerald Raunig bezeichnet dies als »Tendenzen der Modulation der Kreativität«³⁰, um einen Interessenkonflikt zu beschreiben, der Marx' Utopie auf den Kopf stellt:

»Der ›freischaffende Künstler‹ dient als modellhaftes Instrument für die Modulation der Kulturarbeit hin zu einer Feier von Entrepreneurship, Selbstunterneh-

30 Gerald Raunig: »17 Tendenzen der Kreativität«, in: ders.: *Industrien der Kreativität. Streifen und Glätten 2*, Zürich 2012, S. 31-36.

mertum und Gründer-Pathos. Was einst als Autonomie der Kunst auf die freien Kunstschaffenden projiziert wurde, wird nun einem immer weiter ausfransenden Feld von Kulturarbeit zugemutet.«³¹

Längst sucht der *Neue Geist des Kapitalismus*³² – wie gesagt ein zudem finanzialisierter Kapitalismus – die materiellen Produktionsverhältnisse von Kunstschaffenden heim. Die Verschiebung von einer Kritik der Kulturindustrie aus der Warte ›der Kunst‹, beides im Singular, wie sie seit Horkheimers und Adornos *Dialektik der Aufklärung*³³ eine linke Kritik an den ökonomischen Verhältnissen des Kunstbetriebs formulierte, hin zum differenzgesättigten Plural der *Creative* und *Cultural Industries*, die in den Wordings des Kultur- und Stadtmarketings wie ein Mantra beschworen werden, verkehrt alles Negative in das begehrenswerte Versprechen unendlichen Wachstums und Aufstiegschancen für alle und jede*n.³⁴ In diesem Wettbewerb schrumpft Autonomie zum Asset und Feigenblatt eines hemmungslosen Individualismus, indem es vorrangig um die Verwirklichung persönlicher Ziele geht: »my art« auch im Sinne einer Verwechslung des Ästhetischen mit dem Ökonomischen. Künstler*innenbiografien sind dabei äußerste Verkörperungen des Wunsches nach einem besonders einzigartigen und originellen Leben, das sich innerhalb einer *Gesellschaft der Singularitäten*³⁵ von allen anderen Lifestyles abhebt. Künstler*innen stehen diesem gesellschaftlichen Ideal – oder dieser Ideologie – im eigenen Selbstverständnis zwar meist grundsätzlich ›kritisch‹ und oppositionell gegenüber, sind aber gerade darin noch exponierte *Role Models* eines scheinbar autonomen und authentischen Lebens: ›Kuba‹ und ›Paris‹ sind die namensgebenden Bestandteile eines 2014 in Berlin gegründeten Kunstmagazins »for young art«, das sich explizit als »platform to extend personal and professional networks«, nicht aber als Ort der theoretisch-kritischen Reflexion der Kunst und ihrer Diskurse versteht.³⁶ Unausgesprochen bleibt, ob mit ›Kuba‹ auf das karibische Touristenziel oder eines der letzten realsozialistischen Projekte, das politisch und ökonomisch noch *in action* ist, referiert wird und mit Paris auf die Stadt der Träume oder der modernen Kunst – der ›unique selling point‹ des Magazins ist es, ganz auf gängige Kunstmarkt- und Selbstverwirklichungsstrategien ausgerichtet zu sein: Praxis statt Theorie.

Um den Anspruch auf die Professionalität eines Global-Players aufrechterhalten zu können, werden all zu oft besonders prekäre und entfremdete Arbeitsver-

31 Ebd. S. 31.

32 Vgl. Luc Boltanski, Ève Chiapello: *Der neue Geist des Kapitalismus*, Konstanz 2003.

33 Max Horkheimer, Theodor W. Adorno: *Dialektik der Aufklärung*, 16. Aufl., Frankfurt a.M. 2006.

34 Vgl. Gerald Raunig: »Industrial Turn«, in: ders.: *Industrien der Kreativität. Streifen und Glätten* 2, Zürich 2012, S. 37-50.

35 Andreas Reckwitz: *Die Gesellschaft der Singularitäten. Zum Strukturwandel der Moderne*, 6. Aufl., Frankfurt a.M. 2018.

36 Siehe <https://kubaparis.com>

hältnisse in Kauf genommen, in denen Künstler*innen als billige Dienstleister*innen oder *content farmers* funktionalisiert werden. Die Übergänge zwischen Freundschaftsdiensten, Netzwerkpflege und Lohnarbeit sind fließend. »Gefragt ist eine wache Sensibilität für die wechselnden Chancen, eine Vertrautheit mit dem Kaleidoskop der sich bietenden Gelegenheiten, ein intimes Verhältnis zum Möglichen als solchem«, wie Paolo Virno festhält, um daraus eine Gegenwartsdiagnose kapitalistischer Gesellschaftsverhältnisse abzuleiten: »In der Produktionsweise des Postfordismus nimmt der Opportunismus zweifellos Züge einer Technik an.«³⁷ Als Technik lässt sich dies jedoch nicht lediglich als ein Kalkül charakterisieren, das allein Zugänge zu den Verwertungsprozessen der Kulturindustrie garantieren könnte. Das, was Virno als Opportunismus beschreibt, lässt sich nicht einfach erlernen, um es dann zielgerichtet zur Erfolgsmaximierung einzusetzen. Vielmehr hält Virno an anderer Stelle fest, »dass sich im Opportunismus die Sensibilität all jener manifestiert, die keine klare und definitive Richtung haben. Das heißt: Es handelt sich um eine verzweifelte Sensibilität für das Kontingente und Mögliche.« Von dieser Sensibilität ausgehend ließen sich nach Virnos Einschätzung allerdings »die Mächte der Gesellschaft neu denken«.³⁸

Versucht man dies, so lässt sich auch eine tiefe Spaltung beschreiben, die das Feld der sogenannten »freien« Kunstschaffenden durchzieht. So wäre am unteren Ende der prekär Arbeitenden damit eine ökonomische Überlebensstrategie benannt, deren Möglichkeiten permanent bedroht sind. Als ginge es vielmehr darum, sich eine »Sensibilität« im Sinne einer Hoffnung auf eine Utopie zu bewahren, als tatsächlich nicht vorhandene Möglichkeiten zu nutzen. Dem gegenüber gilt es am oberen Ende des Spektrums eine »Sensibilität« zu behaupten, die die vorhandenen Vermögen und Privilegien zu legitimieren vermag. Auch hier lässt sich eine Abstiegsangst erkennen, die zwar nicht von derselben existenziellen Bedrohung bestimmt wird, aber dennoch als anspornendes Narrativ zur Bestandssicherung oder Wachstumssteigerung gebraucht werden kann.

Eine »Gesellschaft der Singularitäten«, in der Kreativität zu einem gesellschaftlichen Imperativ stilisiert wird, sodass der Wunsch nicht kreativ sein zu wollen, »die Grenzen des Verstehbaren sprengt«³⁹, wie wiederum Andreas Reckwitz ausführt, erweist sich im selben Moment ebenso sehr als eine *Abstiegsgesellschaft*⁴⁰, wie

37 Paolo Virno: *Grammatik der Multitude. Untersuchungen zu gegenwärtigen Lebensformen*, Berlin 2005, S. 93.

38 Paolo Virno: »Ihr seid euer Potenzial! Gespräch mit Isabelle Graw«, in: Isabelle Graw, Helmut Draxler, André Rottmann (Hg.): *Erste Wahl (II). 20 Jahre »Texte zur Kunst«, 2. Dekade*, Hamburg 2011, S. 338-354, hier S. 353.

39 Andreas Reckwitz: *Die Erfindung der Kreativität. Zum Prozess gesellschaftlicher Ästhetisierung*, 2. Aufl., Frankfurt a.M. 2012, S. 9.

40 Oliver Nachtwey: *Die Abstiegsgesellschaft. Über das Aufbegehren in der regressiven Moderne*, 8. Aufl., Frankfurt a.M. 2018.

mit Oliver Nachtwey zu entgegnen wäre. Der von Ulrich Beck noch erwartete »Fahrstuhleffekt«⁴¹ will sich einfach nicht für alle gleichermaßen einstellen – kein Wunder, sind Fahrstühle zurecht auf eine bestimmte Benutzer*innenzahl beschränkt und auch der Platz auf dem Olymp ist nicht unendlich. Kein Wunder auch, dass dies Zweifel an Kreativität und Risikobereitschaft als kausal verschränktem Erfolgsrezept sät, es mit Alternativen dazu allerdings ebenfalls dürrig aussieht. Mangels Alternativen werden besonders die *Creative* und *Cultural Industries* immerzu als das ausgezeichnete Modell für sozialen Aufstieg beschworen. »Sehnsuchtsobjekt, Handlungsnorm, politisches Leitbild bleibt der soziale Aufstieg« trotz des wachsenden Bewusstseins von strukturellen gesellschaftlichen Ungleichheiten, wie Nachtwey herausstellt.⁴² Gerade im vergleichsweise inklusiven Kunst- und Kulturbetrieb hält sich (auch dank weicherer Evaluationskriterien als etwa im Sport) die Vorstellung, dass hier immer noch – eventuell die meisten – Chancen liegen. Die Sehnsucht nach sozialer Absicherung in einem »Normalarbeitsverhältnis«, die Nachtwey in steigendem Maße bei Studierenden diagnostizierte, scheint immer noch unvereinbar mit dem (Selbst-)Bild der freien Kunstschaffenden. Die Chancen auf dem kulturellen Arbeitsmarkt ein solches Arbeitsverhältnis realisieren zu können, erscheinen weitgehend illusorisch. Verbreitete Vorstellungen von Autonomie und Funktionalisierung von Kunst werden von diesen Gegenwartsdiagnosen nicht grundlegend in Frage gestellt, sondern lassen sich in einer Vielzahl differierender Narrative an entscheidenden Stellen zur Imagepflege einbauen, umso mehr, wenn das Image mit der jeweiligen Identität als *conditio sine qua non* hinterlegt ist. Diverse Akteur*innen können sich, auf das eine oder das andere berufen, um damit widerstreitende Agenden zu verfolgen. Heterogenste Lebensformen lassen sich so begründen, Mitbewerber*innen damit kritisieren und, wenn es angebracht erscheint, aus dem Feld schlagen.

Ad Reinhardts hintersinniges Dogma »Kunst ist Kunst-als-Kunst, und alles andere ist alles andere«⁴³ findet sich nicht selten in der Pragmatik einer doppelten Buchführung wieder, die es erlaubt, ein und dieselbe Tätigkeit mal einer künstlerischen Praxis, mal dem überlebensnotwendigen Broterwerb zuzurechnen. Reinhardt selbst hat sein »Kunst-als-Kunst«-Dogma in einer Reihe scheinbarer Paradoxa weiter ausgebaut:

»Eine künstlerische Arbeit ist nicht Arbeit. Arbeiten in der Kunst ist nicht Arbeiten. Arbeit in der Kunst ist Arbeit. Nichtarbeiten in der Kunst ist Arbeiten. Spiel in

41 Ulrich Beck: *Risikogesellschaft. Auf dem Weg in eine andere Moderne*, Frankfurt a.M. 1986.

42 Nachtwey: *Die Abstiegs-gesellschaft*, 2018 S. 12.

43 Ad Reinhardt: »Kunst-als-Kunst«, in: Thomas Kellein (Hg.): *Ad Reinhardt. Schriften und Gespräche*, München 1984, S. 136-141, hier S. 136.

der Kunst ist nicht Spiel. Geschäft in der Kunst ist Geschäft. Kunst im Geschäft ist Geschäft. Das Geschäft der Kunst ist nicht Geschäft.«⁴⁴

Eine einfache Handreichung zur Auflösung jedweder Paradoxien zwischen Autonomie und Funktionalisierung, die sich besonders im Alltag noch vor jeder etwaigen theoretischen Bestimmung von Kunst oder auch beim Kunstmachen – der ›künstlerischen Arbeit‹ – ständig auftun, gibt Reinhardt nicht. Dazu ist das Verhältnis zwischen Kunst und Arbeit auch zu verwickelt. Er selbst betrieb eine Form der doppelten Buchführung, indem er ein malerisches Werk entwickelte, das am gleichermaßen klassischen wie marktfähigen Format des Tafelbildes, der Präsentation im institutionellen und kommerziellen Ausstellungsbetrieb sowie dem Galeriesystem als Vertriebsform festhielt und als diskursive Flanke daneben in bissigen Comics und Texten finiten- und kenntnisreiche Kritik am Kunstsystem übte. Reinhardt war in politischen und kunstpolitischen Organisationsfragen bestens bewandert, wirkte aktiv etwa auch bei Künstlervereinigungen mit. Ohne sich aber exklusiv auf eine Seite festlegen zu lassen, praktizierte er eine das Leben mit der Kunst verbindende Trennung von Kunst und Leben. Eine Kritik, die in Anlehnung an Virno als ein sensibler, aber richtungsloser Opportunismus beschrieben werden kann, der weniger Möglichkeiten als Paradoxien und Herrschaftsstrukturen erkennt.

Innerhalb der Debatte um einen »kognitiven Kapitalismus«⁴⁵ wird die gesteigerte Flexibilisierung von Arbeit erneut problematisiert. Isabell Lorey verweist wiederum im Anschluss an Virno auf Marx' Unterscheidung von produktiver und unproduktiver Arbeit⁴⁶, kommt jedoch zu dem Schluss, dass »Marx' Instrumentarium [nicht] länger ausreichend erscheint, um gegenwärtige Produktions- und damit verbundene Lebensweisen zu verstehen«.⁴⁷ Ausgehend von Marx' prominentem Beispiel der Sängerin, die als eine frühe Vertreterin der *Creative Class* verstanden werden kann, zeigt Lorey eine innere Spaltung im Verhältnis von Arbeit und Kapital. So verdichtet Lorey ihre Analyse in zwei präzisen Fragen, die sich durchaus als rhetorische Fragen zu verstehen geben:

»Ist sie [die Sängerin] in Marx' Denken als ›unproduktiv‹ zu bezeichnen, wenn sie in ihrer künstlerischen Selbständigkeit, ihren zeitlich begrenzten Projekten nicht mehr ihre Stimme allein zu Markte trägt, sondern sich ständig mit ihrer gesamten Persönlichkeit verkauft, wenn ein Singen ›wie der Vogel‹ der Akquise des nächsten Jobs dient? Stehen darstellende, kommunikative Wissensarbeiter*innen, um

44 Ad Reinhardt: »Kunst-als-Kunst Dogma«, Teil V, in: ebd., S. 159-163, hier S. 159.

45 Vgl. Isabell Lorey, Klaus Neundlinger (Hg.): *Kognitiver Kapitalismus*, Wien 2012.

46 Karl Marx: »Produktivität des Kapitals. Produktive und unproduktive Arbeit«, in: Karl Marx, Friedrich Engels: *Werke (MEW)*, Bd. 26.1: *Theorien über den Mehrwert*, Berlin 2000.

47 Isabell Lorey: *Die Regierung der Prekären*, Wien 2012, S 105.

von den performativen Virtuos*innen heute zu sprechen, als gleichzeitig Dienstleistende, Produzent*innen und Entrepreneure ihrer selbst nicht in den von ihnen geschaffenen Werten immer auch sich selbst als kapitalisierte Lebensform gegenüber, ähnlich und zugleich vollkommen anders als im Verhältnis, das Marx als ›produktive Arbeit‹ definiert hat?«⁴⁸

Unabhängig von einer Diskussion der Marx'schen Begriffe zur Beschreibung gegenwärtiger Arbeitsverhältnisse lässt sich vereinfacht festhalten, wie problematisch das Verhältnis von Arbeit zu allen anderen Lebensbereichen – und längst nicht nur der Kunst – geworden ist. Da wohl die Mehrzahl der Sänger*innen – um im Marx'schen Bild zu bleiben – ihr Auskommen nicht allein durch Singen erwirtschaften können, sondern daneben noch einer Vielzahl weiterer Erwerbsformen nachkommen müssen, beschränkt sich ihr Leben nicht allein auf Wissens- oder Kulturarbeit, wie auch immer man diese definieren mag. Folglich ist es keine Frage, unter welche Begriffe man das eigene Tun fasst, sondern vielmehr wie sich die einzelnen Teile prekärer Erwerbsbiografien zueinander verhalten. Wenn Künstler*innen als Aufbauhelfer*innen arbeiten, hilft dies nicht unbedingt bei der Akquise von Ausstellungen in einer nächst größeren Institution – eher im Gegenteil. Auch würde man sicherlich nicht davon ausgehen, dass ihre Fähigkeiten im Art Handling qualifizierten Aufschluss über ihre künstlerische Praxis geben können. Sofern dies nicht explizit im Rahmen eines konzeptionellen Werkbegriffes diskursiv wird, wie es etwa Jason Hirata in seiner Ausstellung *Lutz Bacher, Alex Bienstock, Matt Browning, Dora Budor, Levi Easterbrooks, Jim Fletcher, Saidiya Hartman, Debbe Hirata, Jason Hirata, Adam Khalil, Zack Khalil, Pope.L, Jason Loebs, Jordan Lord, Balthazar Lovay, Zoey Marks, Park McArthur, Vreni Naess, No Total, Jackson Polys, Lucas Quigley, Nick Raffel, Carissa Rodriguez, Noam Segal, Knut Olaf Sunde* 2019 im Kunstverein Nürnberg⁴⁹ versuchte, wird Aufbauarbeit meist nicht weiter erwähnt. Die Nürnberger Ausstellung wollte diese Arbeit explizit als von den genannten Künstler*innen organisierte ›Arbeit‹ – ›work‹ – allerdings in einem recht allgemeinen, nicht spezifisch künstlerisch eingeschränkten Sinn verstanden wissen.⁵⁰ Das machte es allerdings auch schwierig, die entsprechenden Arbeitsanteile oder -einsätze ästhetisch zu qualifizieren (und analytisch oder emanzipatorisch nutzbar zu machen). Demnach wäre dann alles irgendwie von irgendjemandem geleistete Arbeit, nachdem Produktion laut Egenhöfer ohnehin unsichtbar bleiben müsse.

Als Technik eines Opportunismus scheinen die Möglichkeiten, die sich daraus ergeben könnten, einem hohen Maße an Unwägbarkeiten ausgesetzt. Die Präsenz

48 Ebd. S. 104f.

49 Zur Ausstellung siehe: <https://kunstvereinnuernberg.de/ausstellungen/jason-hirata>

50 Siehe hierzu auch die Kritik von Michael Franz: »Institution: Full-Circle«, <https://brand-new-life.org/b-n-l-de/institution-full-circle/> vom 23.07.2019.

innerhalb eines bestimmten Feldes sagt noch nichts über die Verteilung von Sichtbarkeiten und Machbarkeiten darin aus. Das stete Vertrauen in Netzwerke wird durch die schlichte Beobachtung konterkariert, dass wohl nichts so wenig wahrgenommen wird wie der Mikrofonhalter einer*s herausragenden Sänger*in – sofern er seine Funktion erfüllt und nicht zur Intensivierung von ›Performancearbeit‹ herumgeschleudert oder sonst wie ›bearbeitet‹ wird. Ähnlich ergeht es häufig auch ›Performer*innen‹, die als Interpret*innen an der Aufführung von Performance-Kunst anderer mitwirken. Über ihre physische Präsenz oder körperliche Arbeit hinaus sind sie mehr und mehr auch aufgefordert, ihre Subjektivität als Künstler*innen oder schlicht Menschen mit in diese Tätigkeit einzubringen, um so die Konzepte anderer zu erweitern oder fortzuführen. In Zeiten, in denen alle ohnehin jederzeit alles geben, eher eine Selbstverständlichkeit. Geht Teilhabe über das strenge Skript delegierter Performance hinaus, bedeutet dies nicht zwingend auch geteilte Autorschaft.⁵¹ Freilich, Treuepunkte, Bonuszahlungen oder Erfolgsgarantien kann man auch in anderen Wirtschaftszweigen nicht erwarten. Auch Virno stellt derlei nicht in Aussicht, sondern hebt die hochgradige Ambivalenz des Opportunismus noch einmal deutlich hervor. Dazu verwendet er das Bild von Zwillingenbrüdern, »dem aktuellen Opportunisten, der ein extrem unangenehmer, manchmal sogar schrecklicher Typ ist« und einem, »der ebenfalls eine Sensibilität für das Kontingente und Mögliche besitzt, die in eine ganz andere Richtung geht«.⁵² Diese beiden Typen zu unterscheiden, verlangt wiederum eine gesteigerte Sensibilität auch gegenüber dem Opportunismus als Sensibilität, auch dort noch, wo er sich in der banalsten Skrupellosigkeit zeigt. Eine Herausforderung, die in letzter Konsequenz das eigene Handeln immer auch selbst in dieser Ambivalenz befragt, anstatt sich vorschnell mit dem ›richtigen Opportunismus‹ zu identifizieren. Als Handreichung zur Veränderung des Status Quo, wie auch immer man diesen begreifen mag, dient dies nicht unmittelbar.

Doch kann auch Opportunismus nicht exklusiv für Kunst und Kultur im engeren Sinne reklamiert werden, sondern diffundiert mit der wachsenden Bedeutung, die den *Cultural Industries* als prägendem Modell gegenwärtiger Arbeitsformen zugeschrieben wird. Reckwitz spricht in diesem Zusammenhang von »Spannungsfelder[n] hochqualifizierter Arbeit: Zwischen Künstlerdilemma und Superökonomie«⁵³. Genauer diagnostiziert er: »Die Arbeit und das Profil der Subjekte sind somit in einem *double bind* gefangen: Die Arbeit ist für sie von eigenem Wert und soll als autonome Tätigkeit Befriedigung verschaffen – aber zugleich ist sie

51 Siehe hierzu Bojana Kunst: *Artists at Work. Proximity of Art and Capitalism*, London 2014, sowie Claire Bishop: *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, London/New York 2012.

52 Virno: »Ihr seid euer Potenzial! Gespräch mit Isabelle Graw« (2011), S. 353.

53 Reckwitz: *Gesellschaft der Singularitäten*, 2018, S. 216ff.

nur erfolgreich, wenn sie den schwankenden Erfordernissen der Märkte und den wechselnden Erwartungen des Publikums folgt.«⁵⁴ Es gehe darum Potenziale zu entwickeln und Talente zu entfalten, um permanent an einem Profil mit Alleinstellungsmerkmalen zu arbeiten. In Anlehnung an Boltanski und Chiapellos Begriff der Künstlerkritik⁵⁵, der sich ebenso breiter wie mitunter unscharfer Rezeption erfreute, benennt Reckwitz dies als »Künstlerdilemma«. Auch er geht dabei, wie schon Boltanski und Chiapello in ihrer Analyse von Management-Rhetoriken, von einer als *Creative Economies* sehr allgemein beschriebenen Arbeitskultur aus, deren Vorstellung von Kreativität aber ganz klar einer ökonomischen Ausrichtung folgt. Die bereits mit Raunig beschriebene Verschiebung von einer Kritik der Kulturindustrie hin zu einer Kritik der *Cultural Industries*, die noch weiter zu einer »Wissens- und Kulturökonomie«⁵⁶ ausgeweitet wird, ist als Modus der Kritik über Einzelpositionen hinweg etabliert und findet sich in diversen Diskursformationen.

Ohne damit Reckwitz' Analyse in Gänze gerecht zu werden, lässt sich an dieser Stelle festhalten, dass sie von ihrem Ansatz auf eine allgemeine Bestimmung eines zeitgenössischen »postmaterialistischen Ethos von Arbeit als Selbstverwirklichung«⁵⁷ zielt. Dieses Ethos findet auch weite Verbreitung unter Kunst- und Kulturschaffenden im engeren (Selbst-)Verständnis und schlägt auf die Form künstlerischer Praxis unmittelbar durch. Die Produktionsbedingungen von Kunst- und Kulturschaffenden – als materiale Ausgangslage und nicht nur, indem sie etwa Material der künstlerischen Praxis werden – sind damit jedoch nur sehr einseitig darstellbar. Ihr Arbeitsalltag ist häufig weit mehr durch die Aneinanderreihung wechselnder Lohn- und Broterwerbstätigkeiten bestimmt, als durch die Arbeit (oder Akquise) am eigenen unternehmerischen Potenzial, das seinerseits Basis der künstlerischen Tuns ist, egal ob es sich in Werk- oder Praxisform äußert. Beispielhaft zeichnen sich Aufbauhelfer*innen gerade nicht durch die Singularität ihrer Arbeit aus, sondern richten sich an den Qualitätsmaßstäben des Handwerks aus. Komplementär dazu verschwindet die unbestritten kreative und in einem komplex hetero-/autonomen Spannungsfeld stehende Arbeit. Über Ideen-Produkt-Portfolios stellen interessierte Künstler*innen outgesourcte kreative Dienstleistung für qualifizierte Kunstproduktionsagenturen zur Verfügung. Gegen Bezahlung verschwindet ihre anonymisierte Autorschaft hinter dem Namen der Leistungsnehmer*innen.⁵⁸ Trotz eines hohen Anteils an Einzel- und Sonderanfertigungen sowie sehr

54 Ebd., S. 217.

55 Vgl. Boltanski/Chiapello: *Der neue Geist des Kapitalismus*, 2003, besonders S. 215ff.

56 Reckwitz: *Gesellschaft der Singularitäten*, 2018, S. 217.

57 Ebd.

58 So ist die staunenswerte Künstler*innenliste, mit der die Berliner Produktionsfirma mixed-media für ihre Ideen und Produkte wirbt, eine Referenzliste der im Haus produzierten, aber erfolgreich im Namen dieser Künstler*innen kursierenden Werke.

spezifischer Dienstleistungen lässt sich hier schwerlich von einer »gebundenen Kreativität« sprechen, die mit dem Rezipienten und Nutzer kooperiert.⁵⁹ Damit ist Reckwitz' Diagnose jedoch nicht widerlegt, vielmehr zeigt sich hier, wie sehr die ständige Beschwörung von »Kreativität« zur Begründung der Flexibilisierung sämtlicher Arbeits- und Lebensbereiche die materiellen Produktionsbedingungen von Kunst verkennt und diese dennoch zugleich den herrschenden Verhältnissen immer mehr anpasst.

Daraus lassen sich verschiedene Feststellungen und vor allem Fragen ableiten: Erstens wäre zu fragen, ob Kunst – entlang der berühmten Achse von Basis und Überbau – in ihrer symbolischen Funktion und realen Wirkungsmacht gerade in der arbeits- und werttheoretischen Diskussion überbewertet wird und die angemessene Analyse ihrer spezifischen Ökonomie und gesellschaftlichen Funktion dabei regelrecht verstellt wird. Zweitens stellt sich die Frage, ob nicht vielmehr Kunst für die Entwicklung von Arbeit unter kapitalistischen Bedingungen über Gebühr in Haftung genommen wird, eben auch, indem die Diskussion ihrer symbolischen Funktion durch die nicht minder symbolische Kritik an ihr als Arbeit, Ware und Wert die realen Produktionsbedingungen, denen sie unterliegt, verkennt. Und drittens, inwieweit sich »Praxis« im künstlerischen Sinne als Form eignet, die Polarität zwischen real heteronomen und ideal autonomen Produktionsbedingungen von und für Kunst spezifisch zu adressieren.

Beat Wyss' kunsthistorischer Forschung zur Entwicklung des Kunstsystems lässt sich die bündige Formulierung entnehmen: »Erst in Anlehnung an das Marktsystem wird Kunst zu dem, was sie heute ist.«⁶⁰ Diese paradoxe Ausgangslage wurde vielfach beschrieben: Indem Kunst als Ware auf den Märkten kursiert, hat sie sich vom Zustand der Heteronomie – der Abhängigkeit von feudalen und klerikalen Auftraggebern und der damit einhergehenden Repräsentationsverpflichtung – befreit, um die neu gewonnene Autonomie gleich wieder stück-, oder besser gesagt, werkweise zu Markte zu tragen. Tatsächlich markiert der Anschluss von Kunst an das kapitalistische Marktsystem den Moment ihrer irreversiblen Modernisierung, die freilich einen historischen Prozess als Auslöser für eine ästhetische Transformation zum Abschluss bringt, der in den aufblühenden Bürgerstädten, internationalen Finanz- und Handelsmetropolen der Niederlande an der Schwelle des 16. Jahrhunderts begonnen hatte: An dessen Ende steht die moderne Kunst einerseits als ästhetisches Modell und andererseits als gesellschaftliches Feld, das sich hinsichtlich seiner sozialen und kulturellen Funktion – derjenigen, »bürgerlicher Fetisch« und zugleich symbolischer Horizont zu sein – ausdifferenziert hat. Hier gewinnt die moderne Kunst ihr Profil als Verhältnisform, die es nunmehr un-

59 Reckwitz: *Gesellschaft der Singularitäten*, 2018, S. 218.

60 Beat Wyss: *Vom Bild zum Kunstsystem*, Bd. 2, Köln 2006, S. 228.

ter den Bedingungen des ›Zeitgenössischen‹ produktiv zu machen und – als Kunst – je nach den historischen Gegebenheiten spezifisch zu behaupten gälte.

In den gegenwärtigen Diskursen um *Creative* oder *Cultural Economies* scheint dieses Verhältnis zunehmend auf den Kopf gestellt: Erst in Anlehnung an das Freiheitsversprechen der Kunst, so wäre zuzuspitzen, wird das Marktsystem, was es heute ist. Rhetoriken des Managements, der Werbung und des Verkaufs, wie sie u. a. Boltanski/Chiapello und Reckwitz präzise analysieren, greifen auf Narrative entgrenzter Kunstdiskurse zurück. Als Referenztexte für die Bestimmung einer Autonomie von Kunst sind sie jedoch mit Vorsicht zu genießen, da sie Autonomie immer schon zum Zwecke eine Flexibilisierung und Deregulierung des Arbeitsmarktes importieren. Mit anderen Worten handelt es sich dabei um einen kapitalistischen Opportunismus, der die Möglichkeiten und Kontingenzen des Kunstsystems zu seinen Gunsten ausnutzt. Nichts anderes beschreiben Boltanski/Chiapello als »neuen Geist des Kapitalismus«. Dennoch lässt sich dieser Prozess nicht einfach auf eine feindliche Übernahme einer vormalig (relativ) autonomen Kunst durch eine hegemoniale kapitalistische Marktlogik herunter brechen. Die Genealogie des gegenwärtigen Kunstsystems ist weitaus komplizierter. So gibt auch Helmut Draxler zu bedenken: »Künstlerische Praxen geschehen immer schon im Rahmen je spezifischer Bedingungen des Kunstfeldes, die zugleich ermächtigen und Hindernisse für ihre spezifische Produktivität sind. Noch die direktesten oder unmittelbarsten Zugriffsversuche auf die Kunstwelt sind symbolisch, kulturell und ökonomisch durch diese Bedingungen gekennzeichnet.«⁶¹ Dies kann ohne Übertreibung als eine der grundlegendsten Erkenntnisse kunsthistorischer Forschung verstanden werden, insofern sie sich nicht auf formale Strukturanalysen von Einzelwerken zurückzieht und, wenngleich philologisch detailliert, im Grunde ahistorisch argumentieren muss.

Mit Blick auf zeitgenössische Kunst erkennt Draxler jedoch eine weitreichende Verkennung ihres Verhältnisses zu den gesellschaftlichen Bedingungen ihrer Zeit und ihres Ortes: »Das bedeutet, dass sich extrinsische Begründungen nie nur auf die Welt so wie sie ist oder sein sollte, sondern auf eine gesellschaftliche Sphäre beziehen, die den individuellen Zugang zu jener Welt erlauben und die Perspektiven, Sprecherpositionen und phantasmatischen Visionen der eigenen Rolle in ihr ausformt.«⁶² In einer ›Welt‹ in der ökonomischen Interessen höchste (politische) Priorität zugesprochen wird und dieser Vorrang auch in symbolischen wie kulturellen Formen und Narrativen Verbreitung findet, ist der Geltungs- und Wirkungsbereich von Kunst kaum anders als in Relation zur Ökonomie zu betrachten. Insofern ihre zählbaren ökonomischen Marktanteile an einer finanzialisierten

61 Draxler: »Die Abkehr von den Wenden. Eine zentrifugale Avantgarde (1986-1993)« (2015), S. 48.

62 Ebd.

Weltwirtschaft im Vergleich zu anderen Branchen geringes Gewicht haben, da ihre Gewinne, auch trotz ihrer hohen symbolischen Strahlkraft und chronischer Überschätzung, eher bescheiden ausfallen, bleiben der Kunst trotz ihrer angestregten Flirts mit Kultur- und Celebrityindustrien doch enge Grenzen gesetzt. Jeder Gestaltungsspielraum von Kunst bleibt letztlich durch diese politischen und ökonomischen Rahmenbedingungen beschränkt. Doch hält Draxler ebenso treffend fest: »Für das Feld der Kunst scheint auf ideologischer Ebene die Tendenz charakteristisch, die eigene Spezifität zu verkennen und sich noch immer für eine Darstellung der Welt als solcher zu halten; darum erscheint innerhalb seiner Begrenzungen alles möglich außer der Infragestellung dieser Bedingungen.«⁶³ Draxlers Diagnose unterstreicht auch die bereits festgestellte Asymmetrie zwischen einem Diskurs von Kunst als Rollenmodell der *Creative Industries* und einer Analyse ihrer ökonomischen Produktionsbedingungen. Kerstin Stakemeier kommt zu vergleichbarem Schluss, wenn sie festhält:

»Auch wenn in unserer eigenen Gegenwart die sogenannte politische Kunst Hochkonjunktur hat, schließt dies doch kaum je eine Auseinandersetzung mit der Kunst selbst als institutionalisierter Funktion kapitalistischer Reproduktion ein. Kunst wird vielmehr als modernistisch geformte, erzieherische Hülle (folgenloser) politischer Botschaften fetischisiert. Dass dies selbst dort häufig gilt, wo künstlerische Formen der Arbeit diskutiert werden, hängt an der selbstgenügsamen Nischenexistenz dieser Debatten im Gegenwartskunstbetrieb, die sich in direktem Zusammenhang mit der Globalisierung der kapitalistischen Krise 2008 zwar substantiell ausweitet, jedoch kaum je bereit war, den Modernismus als sichere Form aufzugeben.«⁶⁴

Zugespitzt wäre das Problem, dem sich künstlerische Praxis heute zu stellen hat, das der Repräsentation. Tatsächlich ›performt‹ künstlerische Praxis im erweiterten Sinne bestens als kunstbetrieblich anerkannter und entsprechend repräsentativer Teilbereich, der in mehr oder minder expliziter Überwindung der Kunstfreiheit Kritik am Zustand der Welt übt. Unabhängig von den unterschiedlichen referenziellen Bezugnahmen je besonderer künstlerischer Praktiken eint diese die operative Ausgangslage, als – kunstbetrieblich sanktionierte und in verschiedenen Anwendungsbereichen mehr oder weniger ›gewollte‹ – Kunst Praxis sein zu wollen und als solche Effekte jenseits der Kunst zu zeitigen.

Dabei wird die Rechnung allerdings einseitig und letztlich zu eigenen Lasten gemacht. Unter Verkennung der eigenen künstlerischen Produktionsbedingungen

63 Ebd.

64 Kerstin Stakemeier: »Gegen den Modernismus: Der feministische Dienst der Gegenwartskunst«, in: Annette Emde, Radek Krolczyk (Hg.): *Ästhetik ohne Widerstand*, Mainz 2013, S. 222-248, hier S. 224f.

läuft das Konzept der künstlerischen Praxis Gefahr, das ›Leiden an den Ausbeutungsverhältnissen Anderer‹ zu repräsentieren, ohne jedoch die ›eigenen‹ systemischen Anteile und spezifischen Produktionsbedingungen einzubeziehen. Der Begriff der Praxis bleibt so entweder auf die Möglichkeiten eines spezifischen Genres innerhalb des Kunstfeldes begrenzt, ohne den ökonomischen und politischen Rahmen, in dem dies erst möglich wird, operativ mitzudenken und ›praktisch‹ zu betreffen. Oder er verliert sich unspezifisch in der Illusion, jegliche Form von Praxis künstlerisch darstellen zu können, um so andere Praktiken repräsentieren zu können. So gerät sowohl die Involviertheit von (westlicher) Kunst in die Verhältnisse eines finanzialisierten Kapitalismus aus dem Blick wie auch die politischen Gestaltungsspielräume überschätzt werden. Wenn »Darstellung [...] gegenüber der Produktion immer zu spät«⁶⁵ kommt, wäre dies eine recht praktische Ausgangslage, um in der alltäglichen und künstlerischen Arbeit an Darstellungsformen Widerspruch gegen die Bedingungen zu erheben, nach denen wir – in der Regel – immer schon funktionieren.

65 Egenhofer: *Produktionsästhetik*, 2010, S. 7.

Die Politiken der künstlerischen Selbstorganisation

Rachel Mader

Selbstorganisierte Initiativen sind mittlerweile selbstverständlicher Bestandteil des Kunstbetriebes. Kulturpolitisch hat sich dies allerdings bis heute nur sehr bedingt niedergeschlagen, das zeigt sich besonders ausgeprägt bei der Verteilung der Fördergelder, die diesem Sektor weiterhin lediglich einen Bruchteil der Subventionen zuerkennt, die etablierten Institutionen zugestanden werden. Obwohl Museen und Galerien die ›freie Szene‹ – dies ein häufig verwendeter Begriff – unterdessen zu schätzen wissen und es zu vielgestaltigen Kooperationen gekommen ist, bleibt die Rolle dieser Klein- und Kleinstinitiativen innerhalb des gesamten Systems diffus, entsprechend schwierig zu verhandeln und vor allem für die Akteur*innen der Selbstorganisation angesichts ihrer Wichtigkeit zunehmend unzufriedenstellend. Als Reaktion auf diese unbefriedigende Situation haben sich im internationalen Kontext unterschiedliche Parteien zu Wort gemeldet und Klärungen, aber auch politischen Stellungnahmen und Taten gefordert und vorgeschlagen. Die höchst unterschiedlichen Perspektiven der Involvierten und ihre entsprechend diversen Interessen haben in den letzten Jahren nicht selten zu Kontroversen geführt, die über den kulturpolitischen Bereich hinaus eine intensive, international geführte theoretische Debatte angestoßen haben.

Diesen Diskussionen gehen die nachfolgenden Ausführungen nach. In einem ersten Teil wird das aktuelle Verständnis von Selbstorganisation vor seiner historischen Entwicklung verortet und nachgezeichnet, wie aus Versuchen einer begrifflichen Klärung normative Festschreibungen wurden, die paradoxe Rückwirkungen auf die Akteur*innen lokaler Szenen wie auch auf die kulturpolitischen und theoretischen Diskussionen haben. Im zweiten Teil werden Narrative und Argumentationen der Debatte vorgestellt und erläutert, wo die Interessen der einzelnen Parteien einander konflikthaft gegenüberstehen. Der Fokus liegt dabei auf Großbritannien, weil dort die Standpunkte der unterdessen internationalisierten Diskussion aufgrund der politischen Konstellationen in besonderer Deutlichkeit zu Tage treten. Die in den Nachkriegsjahren im Rahmen des Aufbaus des Wohlfahrtsstaates eingeführte Kunstförderung hat unter der Regierung Thatcher eine radikale gesellschaftliche Umdeutung erfahren, mit dem Effekt, dass die Unterstützung kultureller Aktivitäten ökonomischen Prinzipien zu folgen hatte, und dies

mit fatalen Folgen insbesondere für kleinere Kunstinitiativen. Im abschließenden dritten Teil werden diejenigen Stimmen ins Zentrum gerückt, die angesichts der gesellschaftlichen und politischen Entwicklungen Taktiken, Strategien und Ideen der Selbstorganisation als emanzipatives Potential behaupten sowie die entsprechenden Aktivitäten stärken wollen. Von besonderem Interesse ist die häufig geäußerte Befürchtung, die systemisch angelegten Abhängigkeiten der selbstorganisierten Initiativen von anderen Akteur*innen des Betriebes, also etwa der Kunstförderung, würde der in und mit denselben Initiativen postulierten Autonomie widersprechen. Jüngere Beiträge schlagen dagegen vor, die eng verzahnten Zustände nicht als Zeichen einer umfassenden Funktionalisierung zu lesen, sondern regen an, darin Handlungsspielräume aufzuspüren und zu benennen.

Zur neuen Aktualität der künstlerischen Selbstorganisation

Die Aktualität der künstlerischen Selbstorganisation zeigt sich auch in der stattlichen Anzahl von Publikationen, die in den letzten Jahren erschienen sind. Viele davon sind von den Akteur*innen selbst oder zumindest von lose mit den Initiativen verbundenen Sympathisant*innen verantwortet und dem Anliegen verpflichtet, dieser ihrer Ansicht nach unterrepräsentierten Szene zu mehr Sichtbarkeit und Anerkennung zu verhelfen. Die Klage über mangelnde Wertschätzung wiederum weist bereits auf das Neue an der Aktualität: Das Selbstverständnis der Betreiber*innen, vor dessen Hintergrund sie mehr Würdigung einfordern, hat sowohl mit der inzwischen großen Anzahl selbstorganisierter Initiativen wie auch dem gestiegenen Stellenwert dieser innerhalb des Kunstbetriebes insgesamt zu tun. Letzterem wurde zwar unterdessen mit diversen kulturpolitischen Maßnahmen Rechnung zu tragen versucht, doch ist die Unzulänglichkeit dieser Unterstützung immer wieder Anlass für Missmut und Kritik. Es ist also gerade die steigende Resonanz auf dieses, nun doch bereits vor gut fünf Jahrzehnten in seiner Eigenständigkeit wahrgenommenen Phänomens, das zu einer Reihe von neuen Problemfeldern geführt hat.

Punktuell verdichtet findet sich Selbstorganisation in der Kunst ab den 1960er Jahren, dann meist in urbanen Zentren und – nur auf den ersten Blick – paradoxerweise in eher engem Abgleich zu den etablierten Kunstinstitutionen: Ein dichtes Netz an Kunstinstitutionen sowie ein lebendiger Kunstmarkt waren in aller Regel die Voraussetzung für Aktivitäten einer nicht etablierten Szene, das gilt auch heute noch. Selbstorganisierte Initiativen reagierten entsprechend auf einen von ihnen deklarierten Mangel an adäquaten Möglichkeiten für künstlerische Praktiken, die etwa aufgrund ihres experimentellen Charakters, ihrer politischen Ausrichtung oder schlicht fehlender Bekanntheit keinen Zugang zur (Kunst-)Öffentlichkeit erhielten. Das angemahnte Defizit war also eines, das aus dem Verhältnis

zwischen den bestehenden, inhaltlich vorwiegend auf etablierte Positionen ausgerichteten Strukturen und einer stark anwachsenden jungen Szene, die keinen Zugang zu diesen fand, erwuchs. Die vom monierten Mangel ausgehenden Initiativen wurden vorwiegend von einer jungen Generation angestoßen, waren aber sowohl in ihrem Selbstverständnis, den Organisationsformen wie auch den inhaltlichen Ausrichtungen und dem Ausgreifen auf einen größeren gesellschaftlichen Kontext äußerst heterogen.

Bereits die vielfältige Bezeichnungspraxis der Initiativen, die sich sowohl aus Selbst- wie Fremdzuschreibungen generiert, zeugt von einem ausgesprochen heterogenen Feld von Haltungen und Positionierungen, deren Handhabung sich zudem über die Jahrzehnte ihrer Existenz in aufschlussreicher Weise verändert hat. Im internationalen Kontext kommt der Begriff Selbstorganisation selbst erst ab den 2010er Jahren verstärkt zur Anwendung. In den Anfängen selbstorganisierter Praktiken in der Kunst war die Bestimmung und Einordnung des eigenen Tuns in ein begriffliches Raster von kulturellen Spezifitäten ebenso abhängig wie von programmatischen Setzungen. Im angelsächsischen Sprachraum wurden ab den 1960er Jahren vor allem Bezeichnungen wie ›artist-run‹ oder ›alternative‹ für ähnlich gelagerte Bestrebungen verwendet. In der Einleitung zur historischen Aufarbeitung selbstorganisierter Initiativen in New York *Alternative Art New York 1965-1985* nimmt die Herausgeberin Julie Ault mit der Bezeichnung ›alternative‹ retrospektiv auch eine funktionelle Bestimmung dieser Aktivitäten vor:

»For the sake of visibility and clarity, I find *alternative* to be useful as a general term because it declares historical and critical relations between the structures thus classified and the then-existing institutions and practices. This book emphasizes the ways alternative enterprises shape and position themselves in relation to that for which they are an alternative: on understanding the relationships and interdependencies between profit and nonprofit sectors of the cultural economy, how ›mainstream‹ and ›alternative‹ determine and influence one another, and how they blend.«¹

Im deutschen Sprachraum finden sich nebst dem bereits in den 1970er Jahren genutzten Terminus der Selbstorganisation,² sehr früh auch Produzentengalerie

1 Ault, Julie (Hg.): *Alternative Art New York 1965-1985*, Minneapolis 2002, S. 4. Auch die 2012 erschienene Anthologie *Alternative Histories. New York Art Spaces 1960 to 2010*, hg. v. Lauren Rosati, Mary Anne Staniszewski (Cambridge, Mass./u.a. 2012), nutzt ›alternative‹ als Sammelbegriff für die inhaltlich sehr divergenten Initiativen.

2 Vgl. etwa bei Hans-Christian Dany, Ulrich Dörrie, Bettina Sefkow (Hg.): *dagegen dabei. Texte, Gespräche und Dokumente zu Strategien der Selbstorganisation seit 1969*, Hamburg 1998, sowie Rita Baukowitz, Karin Günther (Hg.): *Team Compendium: Selfmade Matches. Selbstorganisation im Bereich Kunst*, Hamburg 1994. Und als Aktualisierung bei Sönke Gau, Katharina Schlieben (Hg.): *Work to Do! Selbstorganisation in prekären Arbeitsbedingungen*, Nürnberg 2009.

oder etwas später auch Projektraum. Erst im Verlaufe der 1990er Jahre hat sich interessanterweise vor allem im deutschsprachigen Kontext die Bezeichnung Off-Space durchgesetzt.³ Während sowohl in den USA und in einigen Teilen Kontinentaleuropas selbstorganisierte Bestrebungen zu Beginn eng mit den gesellschaftlichen Umwälzungen der 1960er und 70er Jahre verbunden waren, zeigte sich die Verschränkung mit politischen Anliegen in Großbritannien dagegen nicht in gleicher Weise.⁴ Positionierten sich Initiativen außerhalb der etablierten Institutionen, war dies in aller Regel pragmatisch motiviert. Dies auch dann, wenn sie ausgeprägt selbstorganisierten Strategien verpflichtet waren. Kaum je wurde Selbstorganisation als ideologisches Konzept gefasst, vielmehr war sie Modus des Agierens.

Gemeinsam ist den frühen Phänomenen dennoch, dass sie ihr Reagieren auf den Mangel an Möglichkeiten durchaus als emanzipative Geste verstanden. Dieser lag jedoch selten eine ausdifferenzierte Programmatik zu Grunde. Eher ließe sich von gewissen Strategien und Attributen reden, mittels derer viele dieser Initiativen charakterisiert werden können. Nebst ›Unabhängigkeit‹, einer der zentralsten Kriterien im Selbstverständnis, benennt die Kuratorin und Kunstwissenschaftlerin Carla Orthen auch weitere gängige Merkmale: »So oder so ist man auf jeden Fall: unabhängig. Weitere Attribute der selbstorganisierten Kunstszene: alternativ, kollektiv, vernetzt, interdisziplinär, projektförmig, anti-institutionell, nicht-kommerziell, experimentell, subkulturell, hybrid, temporär, jung, (noch) nicht etabliert.«⁵ Diese vorerst eine Alltagspraxis beschreibenden Attribute haben sich in der Theorieproduktion zur künstlerischen Selbstorganisation der letzten Jahre zu

3 Zur Bezeichnungspraxis im deutschsprachigen Raum vgl. Carla Orthen: »Innerhalb – Zum Phänomen Produzentenraum. Vielfalt, Popularität und Prekarität«, in: *Rot. Das Kunstmagazin des Kunstvereins Eulengasse*, 2 (2014), <https://www.rotmagazin.de/innerhalb-zum-phaenomen-produzentenraum/>

4 Rebecca Gordon-Nesbitt verwendet in ihrem kurzen historisch angelegten Übersichtsartikel »Surprise Me« aus dem Jahr 1996 zwar fast ausschließlich den Begriff ›alternative‹, weist aber auf dessen Unbeliebtheit in Großbritannien hin. Rebecca Gordon-Nesbitt: »Etonnez-moi (Surprise me)«, in: Aline Pujo (Hg.), *Life/Live. La scène artistique en Royaume-Uni en 1996, de nouvelles aventures*, Paris 1996, S. 134–144. Auch der britische Kunstwissenschaftler Julian Stallabrass erachtet den Begriff als problematisch, dies insbesondere, weil die Szene der Young British Artist den Begriff unpassenderweise zur Beschreibung ihrer Aktivitäten genutzt habe. Vgl. Julian Stallabrass: *High Art Lite. The Rise and Fall of Young British Art*, London 2006. Die 2007 von Jacqueline Cooke an der Goldsmith University of London verfasste Doktorarbeit mit dem Titel *Ephemeral traces of ›alternative space‹: the documentation of art events in London 1995–2005*, in *an art library* (unpubliziert) nutzt ›alternative‹ fast ausnahmslos in Anführungsstrichen und gelegentlich im Abtausch mit ›artist-run‹. Ihre skeptische Einstellung gegenüber ›alternative‹ teilt sie mit Stallabrass; beiden scheint diese Bezeichnung nicht mehr geeignet, um eine kritische oder gar subkulturelle Praxis zu bezeichnen, viel zu sehr seien die darin summierten Aktivitäten im kulturellen Mainstream angekommen.

5 Orthen: »Innerhalb – Zum Phänomen Produzentenraum« (2014), S. 1.

einer essentialisierten Beschreibung des »spirit and culture of artist-run spaces«⁶ verdichtet, die sich sowohl in retrospektiv angelegten Publikationen wie auch in den Veröffentlichungen der Räume selbst wiederfindet. Exemplarisch verdeutlicht findet sich eine solche Charakterisierung in dem 2012 von Gabriele Detterer und Maurizio Nannucci herausgegebenen Band *Artist-Run Spaces. Nonprofit Collective Organizations in the 1960s and 1970s*. Bevor sie eine Auswahl internationaler Initiativen der ersten Generation vorstellen, unternehmen sie einleitend den Versuch einer systematisierenden Beschreibung des Phänomens. Zu den wichtigsten Parametern gehören gemäß den beiden Autor*innen, dass Strukturen gemeinschaftlich erarbeitet, das Kuratieren und Veranstalten kooperativ angegangen, eine Distanzierung von kommerziellen Interessen postuliert, der inhaltliche Schwerpunkt auf künstlerische Experimenten bzw. eine progressive Ästhetik gelegt, professionelle Rollenbilder aufgeweicht und die inhaltliche und finanzielle Unabhängigkeit als Leitmotiv hochgehalten werden.⁷ Nebst dieser in den meisten Publikationen übereinstimmenden Charakterisierung finden sich darin, wenn auch in je unterschiedlicher Gewichtung, fast durchwegs eine Kombination von theoretisch gelagerten Texten mit Stimmen und/oder Bildern aus der Praxis, allerdings meist, ohne dass diese konkret aufeinander verweisen, sich gegenseitig kommentieren oder argumentativ stärken würden. Stattdessen bestehen die beiden Narrationen weitgehend unabhängig nebeneinander und plädieren ungewollt – so meine These – für nicht zwingend deckungsgleiche Anliegen. Die häufig ausgiebigen Bildstrecken etwa zeigen nicht nur eine äußerst heterogene künstlerische Praxis, die sich über die Benennung von traditionellen Gattungen wie Malerei, Installation oder Medienkunst kaum sinnvoll fassen lässt. Auch werden damit die für selbstorganisierte Aktivitäten zentralen Bestandteile wie die Ausstellungsgestaltung insgesamt, Publikationstätigkeiten, Veranstaltungen oder auch aktionistische oder interventionistische Praktiken über eine ausgreifende Bildpolitik repräsentiert und so von der Lebendigkeit, der undisziplinierten Originalität und der Gegenwartsbezogenheit dieser Szene berichtet. Dies zeigt sich genauso in Raumaufnahmen während der Umbauphase wie den zahlreichen Variationen von sozialen Szenerien wie Vernissagen, Lesungen oder Konzerten, die begleitend zu den Ausstellungsansichten eingebunden werden.⁸

6 Gabriele Detterer, Maurizio Nannucci (Hg.): *Artist-Run Spaces. Nonprofit Collective Organizations in the 1960s and 1970s*, Zürich 2012, S. 20-21.

7 Ebd., S. 10-49.

8 Diese Form der Zusammenstellung von theorieorientierten Beiträgen mit ausgiebigen dokumentarischen Bildstrecken von ausgewählten Initiativen sowie erzählerisch gehaltenen Berichten von Betreiber*innen finden sich in der großen Mehrzahl der in den letzten Jahren publizierten Publikationen zu künstlerischer Selbstorganisation. Vgl. u.a. Stine Herbert, Anne Szefer Karlsen (Hg.): *Self-Organised*, London 2013; Nico Dockx, Pascal Gielen (Hg.): *Mobile Autonomy. Exercises in Artists' Self-Organization*, Amsterdam 2015; Gavin Murphy, Mark Cullen

Diese vor allem über die Bild- und Dokumentationsstrecken vermittelte Betonung der Praxis und ihrer spezifischen Qualitäten wird flankiert von Texten, die einerseits die Wichtigkeit selbstorganisierter Bestrebungen angesichts ihrer grundlegenden Bedeutsamkeit im aktuellen Kunstbetrieb betonen, wie sie deren kulturpolitische Handhabung und die damit verbundenen prekären Arbeitsbedingungen beklagen. In dieser Argumentationsweise wird auf eine normative Charakterisierung von Selbstorganisation rekurriert, die der faktischen Heterogenität des Phänomens nur ungenügend Rechnung trägt. Die sich daraus ergebende Problematik zeigt sich exemplarisch beim Begriff ›Off-Space‹, der sich seit den späten 1990er Jahren im deutschsprachigen Raum, besonders prägnant in der Schweiz, zu etablieren begonnen hatte. Seit dieser Zeit wird er ebenso von der Szene zur Selbstbezeichnung beansprucht, etwa in der von dieser 2007 aufgesetzten Website www.offoff.ch, wie er von privaten und öffentlichen Förderstellen für die Benennung von Fördergefäßen benutzt wird, in denen das unabhängige, experimentelle und meist junge und nicht-kommerzielle Kunstschaffen unterstützt werden soll.⁹ Auf Basis der Verschiebung vom deskriptiven hin zu einem normativen Gebrauch der Bezeichnung werden in dessen kulturpolitischer Anwendung Einschluss- und Ausschlusskriterien formuliert, die im Rückschluss auf die Initiativen wiederum auch deren Selbstverständnis und Alltagspraxis beeinflussen. Die neue Aktualität zeigt sich also als komplexe Verschränkung eines theoretisch abstrahierten, internationalisierten Diskurses zu Selbstorganisation im Feld der Kunst mit der faktischen Ausbreitung des Phänomens, die regional jedoch höchst unterschiedlichen Kontexten und Rahmenbedingungen ausgesetzt ist.

Narrative und Konflikte

Die mit der wachsenden Zahl von Initiativen einhergehende steigende Relevanz wurde nicht von allen involvierten Akteur*innen gleich beurteilt und eingeordnet. Sarah Thelwall, eine auf Forschung und Beratung von kulturellen Institutionen und der Kreativindustrie spezialisierte Beraterin, diagnostizierte in einem Bericht über die sogenannten ›small-scale visual arts organisations‹ in Großbritannien eine

(Hg.): *Artist-Run Europe: Practice/Projects/Spaces*, Dublin 2016; *Freedom of Space. 5 Jahre Auszeichnungen an freie Berliner Projekträume und -initiativen*, hg. v. Der Regierende Bürgermeister von Berlin, Berlin 2016; Juliane Wolski, Beate Engel (Hg.): *Grand Palais. Ein ABC der OffKultur*, Bern 2019.

9 Neben den Städten Zürich und Bern nutzt auch die in Basel basierte und für ihre innovative Unterstützung von selbstorganisierten Kunsträumen bekannte Christoph Merian Stiftung den Begriff ›Off-Space‹. Interessanterweise wird das Präfix ›Off‹ im angelsächsischen Sprachraum, wo es seinen Ursprung im Bereich des Theaters (Off-Broadway) hatte, für den Kunstkontext nicht benutzt.

grundlegende Diskrepanz zwischen der nur einzelnen Kreisen bewussten »crucial role«, die diese kleinen Kunstinitiativen innerhalb der »arts ecology« spielen würden, und den Maßstäben, die seitens Verwaltung und Förderern zur Beurteilung von deren Arbeit angelegt würden.¹⁰ Die einseitige Konzentration auf »tangible assets« wie Besucher*innenzahlen und eingeworbene Drittmittel würde nicht nur die mit denselben Kriterien evaluierten großen Institutionen bevorzugen. Auch seien damit die zahlreichen »intangible assets«, die weniger klar benennbaren Qualitäten der kleineren Kunsträume, nicht benannt und so auch nicht sichtbar gemacht. In der Konsequenz sehen sich diese Initiativen einer chronischen Unterfinanzierung ausgesetzt und ihr Status bleibe, so die Autorin, unsicher und diffus.

Thelwall hatte diese Studie im Auftrag von *Common Practice* verfasst, einer 2009 auch dank finanzieller Unterstützung des Arts Councils England gegründeten »advocacy group«, die sich für die Anerkennung und Unterstützung des in Großbritannien eigens abgegrenzten Sektors der »small-scale visual arts organisations« einzusetzen beabsichtigte.¹¹ Die Behauptung eines eigenständigen Charakters und Status von kleineren Kunstinitiativen innerhalb der zeitgenössischen Kunst, geht einher mit der Ansage, sich für den spezifischen Wert dieses Bereiches einsetzen zu wollen. Diese Thematik – angesichts der verschärften Mittelverteilung in Großbritannien seit den 2010er Jahren könnte man auch sagen Problematik – war in der Folge Gegenstand sämtlicher Aktivitäten von *Common Practice*. Neben der Analyse von Thelwall wurden zwei weitere sogenannte »research papers« publiziert, in denen die jeweils vorangehende Diskussion aufgegriffen wurde. Dazu wurde eine Tagung organisiert, ein Statement zum Ende der finanziellen Unterstützung von *Electra*, einem der neun Mitglieder der Gruppe, durch das Arts Council veröffentlicht sowie der Hinweis auf zwei weitere, unter demselben Namen, typähnlichem Design und mit nahezu gleichem Vokabular agierende Netzwerkpartner in New York und Los Angeles gemacht. Sowohl Thelwall als auch die Autorinnen der nachfolgenden Studien und die Redner*innen der Tagung widmeten sich in der Folge der Frage, mittels welcher Strategien der diagnostizierte Missstand behoben werden könnte. Zentrales und gemeinsames Ziel dieser ansonsten durchaus kontroversen Debatten war die mehrfach geäußerte Absicht, diesen Initiativen zugehörige Argumente und Qualitäten, die im Zuge gesellschaftlicher Entwicklungen von politischen und ökonomischen Kräften mit anders gelagerten Interessen einverleibt worden waren, zurückzuerobern. Andrea Philips, eine der Initiantinnen von

10 Sarah Thelwall: *Size Matters: Notes Towards a Better Understanding of the Value, Operation and Potential of Small Scale Visual Arts Organiations*, London 2011, S. 6.

11 www.commonpractice.org.uk/

Common Practice, schlug vor, diese sich mittels eines »pragmatischen Widerstands« wieder zu eigen zu machen.¹²

In ihrem Text *There is No Alternative: The Future is (Self-)Organised* folgt das Autorentrio Anthony Davies, Stephan Dillemoth und Jakob Jakobsen sowohl in Bezug auf die Diagnose aktueller Verhältnisse als auch hinsichtlich der Beschreibung notwendiger Schritte einer durchaus vergleichbaren Argumentation, wenn auch in Tonfall und Einschätzung deutlich alarmierter: Die weltweit entfesselte Ökonomie und die dadurch verschärfte globale Ungleichheit, eine politische Orientierungslosigkeit und die mit diesen beiden Entwicklungen zusammenhängende Pervertierung des Selbstverständnisses von Institutionen kennzeichne die aktuelle Krise. In dieser Situation hat die einst emanzipatorische Ausrichtung der Selbstorganisation an Potenz eingebüßt, so die Autoren des Textes, und sie klären, worum es ihnen zu tun ist:

»The text sought to place self-organisation back within its oppositional and revolutionary vocabulary, also setting it off against ›self-help‹ and ›self-enterprise‹, terms with which self-organisation had become confused and whose tendency was to stabilise and extend rather than challenge institutional hegemony.«¹³

Die Debatten zur Selbstorganisation, auch wenn dies nicht die deklarierte Referenz von *Common Practice* ist, sind auch für diese Diskussion ergiebig, weil darin eine Reihe von Aspekten adressiert wird, die in einer auf institutionelle Mechanismen fokussierten Erzählung unterbelichtet bleiben. Dazu zählen die Modi des Agierens und Organisierens ebenso wie die Betonung inhaltlicher Arbeit und die Entwicklung adäquater Formate der Dissemination dieser oder auch die maßgeschneiderte Konzeption von Strukturen, innerhalb derer sich neue Themen und ein Austausch dazu erst entwickeln können. Den Blick hier exemplarisch auf London zu richten, ist darum besonders ergiebig, weil dort die von Davis/Dillemoth/Jakobsen kritisierten Verunklärungen zwischen ›self-help‹, ›self-enterprise‹ und ›self-organisati-

12 Andrea Philips in der Einleitung zur Tagung *Public Asset. Small-Scale Arts Organisation and the Production of Value*, einsehbar auf der Website von Common Practice: www.commonpractice.org.uk/category/news/

13 Anthony Davies, Stephan Dillemoth, Jakob Jakobsen: »There is No Alternative: THE FUTURE IS (SELF-)ORGANISED PART 2«, in: Stine Herbert, Anne Szefer Karlsen (Hg.), *Self-Organised*, London 2013, S. 28. Ein vergleichbares politisches Verständnis von Selbstorganisation findet sich auch in der Publikation *Self-Organisation/Counter-Economic Strategies*, die nebst Beispielen aus dem Kunstkontext auch selbstorganisierte Vorgehen aus dem politischen Aktivismus oder aus interventionistischen Praktiken aufführt. Gemeinsam ist den Publikationen die Überzeugung, dass die Selbstorganisation als Folge des gesellschaftlichen Wandels von hegemonialen Akteur*innen absorbiert wurde und sich dadurch die einstigen Absichten ins Gegenteil verdreht habe. Vgl. Will Bradley, Mika Hannula, Christina Ricupero, *Superflex: Self-Organisation/Counter-Economic Strategies*, Berlin 2006.

on« kulturpolitisch gewollt und umgesetzt sind. Die Gründung von *Common Practice* ist auch eine Reaktion auf die Unzufriedenheit mit einer Kulturpolitik, in der kleine, der Selbstorganisation verpflichtete Kunsträume hinsichtlich Funktionsweisen und Anforderungen den etablierten, zunehmend privatwirtschaftlich ausgerichteten Institutionen gleichgestellt werden. Aus dieser Feststellung leiten sich auch die Ziele dieser Gruppierung ab: mehr Anerkennung der Spezifik der »small-scale visual arts organisations« und dadurch eine klarere Positionierung gegenüber den anderen Akteur*innen des Feldes.

Der ausgesprochen zentral gelegene *Showroom*, eines der neun Mitglieder von *Common Practice*, steht in gleicher Weise exemplarisch für diesen Sektor, wie er auf dessen Heterogenität verweist und die damit verbundenen Schwierigkeiten einer adäquaten Repräsentation prozess- und diskursorientierter, kollaborativer Arbeitsweisen anzeigt.¹⁴ 1983 im Osten Londons gegründet, brachte der Umzug 2009 von dem unterdessen trendigen Osten in ein Wohnviertel in der Stadtmitte neue Aufgaben mit sich, der sich die vorerst auf die Unterstützung junger Kunstschaffender ausgerichtete Initiative engagiert stellte. Verstärkt richteten sich die Aktivitäten auf eine direkte Auseinandersetzung mit dem umliegenden multikulturellen Quartier. Das seit 2010 laufende Programm *Communal Knowledge* ist sprechender Ausdruck dieses Bestrebens, in dem mit und über Kunst nicht nur ein Dialog mit der Nachbarschaft entwickelt werden sollte, sondern auch die im Kunstsystem etablierten Wertesysteme und Normen kritisch re-evaluiert, ja gar verlernt werden sollten.¹⁵ Ein »collaborative approach« sowie die entschiedene Hinwendung zur Produktion nicht nur von Projekten, sondern auch von Diskurs und die Adressierung einer diversen Öffentlichkeit sind entsprechend Kennzeichen dieser inhaltlichen Ausrichtung. Wie viele andere, ähnlich große Kunsträume in London wird der *Showroom* über das Gefäß »national portfolio organisations« des Arts Councils England mit einem Jahresbeitrag, in diesem Fall von 127.000 Pfund, unterstützt. Er ist damit eine derjenigen Institutionen, die auf einen seit Jahren mehrheitlich gleichbleibenden finanziellen Zustupf zählen kann. Diese Kontinuität in der Unterstützung ist keineswegs selbstredend: *Beaconsfield*, eine Organisation von ähnlicher Größe und vergleichbarer, wenn auch anders fokussierter inhaltlicher Ausrichtung, wurde ab 2018 die zuvor über mehr als zwanzig Jahre bezahlten Jahresbeiträge vollständig gekürzt;¹⁶ dem einst sogar auf Initiative des Arts Councils gegründeten *Institute of International Visual Arts (Iniva)* wurden in derselben Runde die Gelder so

14 Vgl. <https://www.theshowroom.org/>

15 »Communal Knowledge is a programme of collaborative projects where artists and designers are invited to work with community groups, organisations, schools and individuals from The Showroom's neighbourhood.«, <https://www.theshowroom.org/programmes/communal-knowledge>

16 Vgl. <https://beaconsfield.ltd.uk/>

massiv gekürzt, dass sie die repräsentativen, ebenfalls hoheitlich angeregten und finanzierten Räumlichkeiten im East End verlassen mussten und nun im Chelsea College einquartiert sind.¹⁷ Dagegen wurde der Betrag der auf künstlerische Einzigartigkeit (»Extraordinary art. Unexpected places« so der Werbeslogan) ausgerichteten »production company« *Artangel* um weitere 100.000 auf 852.000 Pfund erhöht. Diese nicht als kulturpolitische Richtungswechsel deklarierten Entscheide des Arts Councils sind vor dem Hintergrund der 2012 erfolgten Namensänderung dieses Gefäßes von »regularly funded organisations« hin zu »national portfolio organisations« deutlich als solche zu lesen: Die einst aufgrund ihrer strukturellen Wichtigkeit geförderten Organisation hatten neue Aufgaben einer übergeordneten und nicht selten fachfernen politischen Agenda zu erfüllen, deren Einlösung jährlich mit einem umfassenden Fragebogen überprüft wird.¹⁸

Diese äußerst cursorisch geschilderten Entwicklungen bilden die Folie, vor der *Common Practice* sich formierte und die die Diskussion vorerst durch den Auftrag eines »research papers« an Sarah Thelwall angestoßen hatte. Ihre umgehend sowohl von den Mitgliedern von *Common Practice* als auch einem weiteren Kreis von Interessierten sehr grundlegend kritisierte Studie verfolgt eine schwierig einzuordnende Argumentation, die aber entschieden war im Vorhaben, die Wertedebatte zu Gunsten der »small-scale visual arts organisations« zu klären und zu stärken. Zum einen tat sie dies über eine ökonomische, aber auch diskursanalytische Sezierung des Begriffes »Wert«, wie er ihres Erachtens kursierte. Dabei kritisierte sie, wie bereits erwähnt, nicht nur die Fokussierung v.a. kulturpolitischer Diskussionen auf quantifizierbare Werte, die einseitig und in jedem Fall zu Ungunsten kleiner Kunsträume ausfallen würde. Auch machte sie eine breitere Auslegeordnung der ökonomischen Konstellationen geltend und nahm diese als Grundlage für eine alternative Konzeptualisierung von Bewertung. So postulierte sie etwa für die gleichwertige Anerkennung immaterieller Werte wie Expertise oder Recherchekompetenzen, auch weil – so ihre Überzeugung – diese Werte längerfristig sich mehr auszahlen würden als materielle Ressourcen. Auch plädierte sie für den Einbezug eines sogenannten »deferred values«, gemäß dem die Investitionen der kleineren Kunsträume sich erst Jahre später etwa entlang erfolgreicher Karrieren zeige; und sie forderte eine kontextsensible Analyse der finanziellen Situation der Institutionen, in der unter anderem auch die zwangsläufig unterschiedlichen Möglichkeiten zur Einwerbung von Drittmitteln oder die effiziente Mittelverteilung, die ihres Erachtens klar zu Gunsten der kleineren Kunsträume ausfällt, einbezogen würden. Diese

17 Vgl. <https://iniva.org/>

18 Listen der geförderten Organisationen inklusive der Unterstützungsbeiträge im Vergleich zu den zwei vorangegangenen Perioden sind auf der entsprechenden Unterseite der Website des Arts Council England einsehbar: <https://www.artscouncil.org.uk/our-investment/national-portfolio-2018-22>

Überlegungen resultieren im Vorschlag, Wert über vier sich ergänzende Kategorien zu erfassen: Der ›artistic value‹ bezieht sich auf das künstlerische Produkt selbst; der ›social value‹ zeigt sich an der Sichtbarkeit und Anerkennung der künstlerischen Aktivitäten; der ›societal value‹ umfasst die Rezeption durch die Öffentlichkeit in einem weiten Sinne; und der ›fiscal value‹ adressiert die Wertsteigerung, die allerdings nicht nur auf Objekte, sondern auch auf Diskursprodukte bezogen sein soll. Ohne weitere Erläuterung nutzt sie in ihrer Studie zur Beschreibung der systemischen Verfasstheit den Begriff ›arts ecology‹, eine im englischen Sprachraum seit einigen Jahren gängige Wendung, mit der die relationalen Konstellationen und Austauschbeziehungen der einzelnen Akteur*innen ins Zentrum gerückt werden. Just auf Basis dieser Konzeptualisierung formulierte Thelwall eine ihrer markantesten Behauptungen: Die großen Häuser könnten ihr Budget nur darum einhalten, weil sie die, in ›small-scale visual arts organisations‹ geleisteten Vorarbeiten, ohne die sie ihre Aufgabe gar nicht erfüllen könnten, nicht entgelten müssten.

Thelwalls Studie führte nicht nur wegen ihrer offenkundig ökonomischen Fokussierung zu Kontroversen, die erst in einen Workshop und daraus resultierend in einer zweiten Studie, diesmal verfasst von der Kunstwissenschaftlerin Rebecca Gordon-Nesbitt, mündeten. Obwohl Thelwalls emanzipatorisch ausgerichteter Zugriff auf die ökonomische Inwertsetzung durchaus anerkannt wurde, stießen eine Reihe ihrer Überlegungen auf dezidierte Kritik: Dazu gehörte ihr Vorschlag, diverse Qualitäten in messbare Daten umzuformen, ein Vorhaben das im englischen Kontext schon darum einen schweren Stand hat, weil Kulturpolitik seit geraumer Zeit hauptsächlich auf Basis von Evaluationen mit quantifizierbaren Parametern unternommen wird. Die als dominant wahrgenommene Einschätzung dieses Bewertungsmodus benennt Gordon-Nesbitt in ihrem Text als »Tyranny of Measurement«¹⁹. Unter Beschuss geriet auch das Konzept des ›deferred values‹, also die zeitversetzt sich einstellende Wertvermehrung, die, so der Einwand, von einer ›linear progression‹, also einer Leiterlogik ausgehe, entlang der sich künstlerische Karrieren entwickeln würden und worin die kleinen Kunsträume die unterste und baldmöglichst zu überwindende Stufe darstellen würden. Gegen diese Setzungen postulierte Gordon-Nesbitt eine ganze Reihe von Kriterien, die zu einer besseren Sichtbarkeit und vor allem auch adäquateren Wertschätzung von ›small-scale visual arts organisations‹ führen sollen: Die Stärkung des ›human values‹, mit dem das Arts Council bereits heute den individuellen Gewinn der Kunstrezeption zu erfassen versuche, scheint ihr dabei ebenso bedenkenswert, wie sie eine differenzierte Betrachtungsweise der qualitativ vielfältigen Arbeitszusammenhänge empfiehlt. Auch die in diesen kleinräumigen Zusammenhängen häufig praktizierte Selbstbestimmung streicht sie mit Bezug zu einer jüngst erschienenen Studie

19 Rebecca Gordon-Nesbitt: *Value, Measure, Sustainability: Ideas Towards the Future of the Small-Scale Visual Arts Sector*, London 2012.

hervor, die diese als zentralen Faktor für Zufriedenheit bei der beruflichen Tätigkeit bezeichnet habe. Auf diese grundlegenden Betrachtungen folgen konkretere Vorschläge, wie dieser Sektor breiter abgestützt und damit gestärkt werden könnte: Aufgrund der ausgewiesenen Qualifikationen in diskursiven und rechnerbasierten Tätigkeiten sei die Zusammenarbeit mit Hochschulen und Universitäten eine aussichtsreiche Möglichkeit zur Konsolidierung und Verbreitung dieser Kompetenzen; kollektive Aktivitäten seien insgesamt stärkend und effizient und den bestehenden quantitativ orientierten Evaluationen seien Messungen des Impacts – Wirkungen im weitesten Sinne – zur Seite zu stellen, die über Narrative des projektbasierten Arbeitens, also über Inhalte, zu fassen seien.²⁰

In zwei der jüngeren Aktivitäten von *Common Practice*, der im Februar 2015 durchgeführten Tagung *Public Assets: Small-Scale Arts Organisations and the Production of Value* sowie dem ein Jahr später erschienenen Forschungsbericht *Practicing Solidarity* erfuhren die Schilderungen zum Zustand der Situation an Dringlichkeit und die vorgeschlagenen Maßnahmen an Eindeutigkeit, wenn einige von ihnen auch – wie es der Titel des letzten Dokumentes deutlich macht – im Anspruch immer noch ausgesprochen umfassend waren. Von der kulturindustriellen Maschine, die ihr einst kritisch gegenüberstehende Begriffe vereinnahmt hat,²¹ ist ebenso die Rede wie von einem ›clash of values‹, der einen Austausch unter den unterschiedlichen Akteur*innen (etwa zwischen Betreiber*innen, Förderer*innen oder auch Kulturpolitiker*innen) erschweren würde.²² Auf ähnliche Punkte weist auch Rebecca Gordon-Nesbitt in ihrer Studie hin: Sie konstatiert die Inkompatibilität der aktuell geführten Debatten untereinander, also etwa von derjenigen der Kulturpolitik mit derjenigen von Thelwall, die beide wiederum wenig Überschneidungen aufweisen würden mit dem konkreten Alltag der Betreiber*innen.²³

Parallel zur steigenden Anerkennung der selbstorganisierten Praxis haben sich unterschiedliche, jedoch nicht kompatible Narrative dazu etabliert. Die darin im-

20 In dem den Bericht abschließenden Kapitel *Next Steps* formuliert Gordon-Nesbitt zehn Vorschläge für weitere Vorgehen, die allerdings nicht besonders konkret sind, vielmehr die Richtung alternativer Argumentationsweisen anzeigen. Die im Text erwähnten Punkte sind dieser Aufzählung entnommen. Ebd., S. 16-17.

21 In ihren einleitenden Voten benennt Andrea Philips die Kunstinstitutionen als »kulturindustrielle Maschinen«. Vgl. Andrea Philips in der Einleitung zur Tagung *Public Asset. Small-Scale Arts Organisation and the Production of Value*, einsehbar auf der Website von *Common Practice*: www.commonpractice.org.uk/category/news/

22 Diesen ›clash of values‹ benennt die Kuratorin Maria Lind als eine über Großbritannien hinaus sich verschärfende Problematik im politischen und damit auch kulturpolitischen Diskurs. Maria Lind in ihrem Beitrag zur Tagung *Public Asset. Small-Scale Arts Organisation and the Production of Value*, einsehbar auf der Website von *Common Practice*: www.commonpractice.org.uk/category/news/

23 Gordon-Nesbitt: *Value, Measure, Sustainability*, 2012, S. 6.

plizit oder explizit vorgenommenen Charakterisierungen des Phänomens resultieren aus der Perspektive der jeweiligen Akteur*innen, die im Zuge der zunehmenden Diskursivierung als sich unvereinbar gegenüberstehende Positionen konzeptualisiert wurden.

Taktiken der Selbstorganisation als Perspektive

In der vorgängig am Beispiel London skizzierten Gemengelage zwischen emanzipativer Wiederaneignung, kulturpolitischer Akzeptanz und ökonomistischer Verwertung ist Selbstorganisation aktuell zu verorten. Und just mit Bezug auf die darin angelegten Spannungsfelder wurden in jüngeren Publikationen Vorschläge dazu gemacht, wie Praxis und Theorie der Selbstorganisation neu und perspektivisch in die Zukunft gedacht werden könnten. Die dabei thematisierten Aspekte umfassen die theoretischen Grundlagen ebenso wie Überlegungen zur programmatischen Positionierung, zum strategischen Vorgehen oder auch einer Pragmatik des Alltags. So fand beispielsweise der jüngst breit diskutierte Aspekt der Care-Arbeit in adaptierter Form auch Eingang in vor allem kleinere Kunstinstitutionen. In seinem Text *Take Care* schildert der Kurator Anthony Huberman, wie er in dem von ihm mitgegründeten *The Artists Institute* (New York) versuchte, sowohl gegenüber den von ihm eingeladenen Künstler*innen genauso wie in Bezug auf das Publikum nicht primär »effective«, sondern »affective« zu handeln. Sich Zeit zu nehmen für die immer wieder spezifischen Anliegen der eingeladenen Künstler*innen gehört dabei genauso dazu wie eine zurückhaltende, die künstlerischen Ideen nicht dominierende kuratorische Handschrift oder schlicht sich Themen über eine längere Zeit zu widmen.²⁴ In eine ähnliche Richtung gehen die anlässlich der Tagung *Institutional Attitude* (Brüssel, 2010) vorgetragenen Ideen von Alex Farquharson, Kurator und seit 2015 Direktor der Tate Britain, zu »hospitality« als einem grundlegenden Prinzip der Zusammenarbeit zwischen Institution und Akteur*innen, um damit die Machtkonstellation zwischen Veranstalter*in und Gast weit möglichst einzuebnen. Simon Sheikh fordert im Rahmen derselben Tagung ein reflektiertes Agieren auf allen Ebenen des institutionellen Handelns: Nicht nur soll das Kuratieren weniger kanonisierten Regeln folgen und der Vermittlung eine zentrale Rolle zugestanden werden, auch verlangte er eine weniger hermetische Sprache der Expert*innen und eine Architektur, die anpassungsfähig ist und nicht primär auf Selbstinszenie-

24 Anthony Huberman: »Take Care«, in: Mai Abu Eldahab, Binna Choi, Emily Pethick (Hg.), *Circular Facts*, Berlin 2011, S. 9-17.

zung zielt.²⁵ Die von Barnaby Drabble in die Diskussion eingebrachte Idee einer ›de-organisation‹ ergänzt die beschriebenen Alltagstaktiken und -strategien um eine Haltung, die der ›excessive organisation‹ den Mut, Dinge geschehen zu lassen, gegenüberstellt. Dies, so erläutert er, sei nicht nur der eigentliche Grundgedanke der Selbstorganisation, auch würden dadurch fälschlicherweise potentielle Konflikte, die für die Entwicklung von Ideen aber von zentraler Bedeutung seien, in organisatorischen Rahmungen erstickt.²⁶

An der von *Common Practice* organisierten Konferenz *Public Assets* zielte Kodwo Eshun, Filmemacher, Theoretiker und Mitglied der Otholit-Group, in seinem Input auf eine spezifische Positionierung dieser kleineren, der Selbstorganisation verpflichteten Kunsträume. Er regt an, diese Orte als Plattformen oder ›Plotformen‹ zu behaupten, innerhalb derer sich sogenannte »interpretative communities« bilden und von denen aus sie auch selbstbestimmt an die Öffentlichkeit treten und kommunizieren könnten. Diese Momente seien Teil von langsam wuchernden Diskursen bzw. »theoretical subcultures«, die zwischen Anerkennung durch etablierte Strukturen und eher latent wirkenden Szenen oszillieren würden. Imaginierte Ziele und Sehnsüchte, gemeinsame Referenzen und Lösungsvorschläge sind darin Gegenstand konstanter Verhandlungen ebenso wie die Modi des Agierens, die diese an die Oberfläche zu bringen vermögen. Kunsträume böten so Zonen temporärer Kondensation, ohne damit institutionell verfestigte Tatsachen zu behaupten.²⁷

Eine ganze Reihe von Beiträgen nimmt Selbstorganisation zur Ausgangslage, um in ganz grundsätzlicher Weise über das Verhältnis von selbstverantwortlichem Tun, kreativem Handeln und dessen gesellschaftlichen Bedingungen nachzudenken. In diesen meist theoretisch-analytisch ausgerichteten Beiträgen spielt der Begriff ›Autonomie‹ eine wichtige Rolle, den es gemäß den Autor*innen im Sinne einer emanzipatorischen Aneignung neu zu definieren gelte. Die Politikwissenschaftlerin Isabell Lorey unternimmt es dabei, die v.a. historisch männlich und in jüngerer Zeit neoliberal geprägte Vorstellung von Selbstverantwortlichkeit von der Selbstständigkeit eines Individuums zu trennen, das gesellschaftlich getragen und nicht als Einzelkämpfertum konzipiert wird.²⁸ Eine Konkretisierung dieser Überlegungen unternimmt Kuba Szreder mit seinen Ausführungen zur Projektkultur, die nicht nur in der künstlerischen Selbstorganisation unterdessen

25 Alex Farquharson und Simon Sheikh in ihren Vorträgen anlässlich der Tagung *Institutional Attitude*, einsehbar auf Vimeo, Alex Farquharson: <https://vimeo.com/12206073>; Simon Sheikh: <https://vimeo.com/12433857>

26 Barnaby Drabble: »On De-Organisation«, in: Herbert/Szefer: *Self-Organised*, 2013, S. 17-26.

27 Kodwo Eshun in seinem Beitrag zur Tagung *Public Asset. Small-Scale Arts Organisation and the Production of Value*, einsehbar auf der Website von Common Practice: www.commonpractice.org.uk/category/news/

28 Isabell Lorey: »Autonomy and Precarization«, in: Dockx/Gielen (Hg.): *Mobile Autonomy*, 2015, S. 47-62.

Standard ist, aber hier besonders problematische Effekte hervorgebracht hat. Diese Problematik erwächst aus dem Umstand, dass Projektarbeit konstant und unauflöslich zwischen Management-Logik und selbstbestimmtem Arbeiten oszilliert, beides Denkmuster, die das Kunstsystem in mannigfaltiger Weise durchkreuzen. Szreder schlägt vor, diesen Konstellationen mit dem Konzept des ›radical opportunism‹ zu begegnen. Darunter, so führt er aus, sei ein taktischer und engagierter Pragmatismus zu verstehen, der stets die Parameter der Rahmung, innerhalb der er zu agieren hat, analysiert und auf Basis der Idee von Unabhängigkeit darin Entscheidungen trifft.²⁹

Die Einsicht, dass Unabhängigkeit von vielem abhängig ist, hat sich also mittlerweile in Theorie und Praxis eingemischt.³⁰ Daraus ergibt sich die Notwendigkeit eines konstanten Aushandelns von Bedingungen, Positionen und Aktivitäten, weil es keine abgeschlossene Entität gibt, der gegenüber es sich aufzustellen gelte. Vielmehr gefragt ist, das zeigen die jüngsten Beiträge, eine Praxis, in der Programmatik und Pragmatismus nicht als Gegensätze, sondern als produktives Wechselspiel aufgefasst werden.

29 Kuba Szreder: »How to radicalize a mouse? Notes on radical opportunism«, in: Dockx/Gielen (Hg.): *Mobile Autonomy*, 2015, S. 183-205.

30 Ausführlicher zu dieser Idee vgl. Rachel Mader: »Relative Heterotopie. Oder: Unabhängigkeit ist von vielem abhängig«, in: Juliane Wolski, Beate Engel (Hg.): *Grand Palais. Ein ABC der Off Kultur*, Bern 2019, S. 277-284.

So subversiv wie eine Tüte Chips?

Versuch einer Neuperspektivierung des ›Artist as Curator‹

Fiona McGovern

›The Artist as Curator‹¹ ist eine Wendung mit kurzer, aber prägnanter Geschichte. Ihre Entstehung ist auf die 1990er Jahre zurückzuführen und bezeichnete zunächst einen meist temporär und kontextspezifisch vollzogenen Rollenwechsel von Künstler*innen und damit eine Form der Institutionskritik. Sie verweist insofern auf eine Auseinandersetzung mit den Machtverhältnissen im Kunstbetrieb sowie dem Ringen um Deutungshoheiten und evoziert Fragen nach der Spezifik einer künstlerischen Praxis des Ausstellens und deren Differenzen zu einer nicht dezidiert als künstlerisch ausgewiesenen kuratorischen Praxis. Inzwischen hat die auch vom großen Hype um die Kurator*innenfigur als solche profitierende Wendung und der Diskurs hierum eine zunehmende Kanonisierung erfahren und ist zu einem festen Topos innerhalb der jüngeren Kunst- und Ausstellungsgeschichte wie der Curatorial Studies geworden. Fast formelhaft ist sie inzwischen in Titeln von Monographien und Anthologien wie in denen von Symposien, Vorlesungsreihen und Seminaren im Bereich der Curatorial Studies, der Kunst- und Ausstellungsgeschichte zu finden.

Das Anliegen der folgenden Überlegungen ist es, diese sich im Verlauf der letzten gut 30 Jahre vollzogenen Prozesse zunächst in aller Kürze zu skizzieren, um sie dann in einem zweiten Schritt erneut in Bewegung zu versetzen. Die im Zentrum stehende Frage dabei ist, unter welchen Bedingungen es überhaupt angemessen und im besten Sinne produktiv ist, vom ›Artist as Curator‹ zu sprechen, und ob dies nicht inzwischen selbst ein historischer und letztlich in die Enge führender Ausdruck geworden ist. Was wären Alternativen und wie lässt sich gerade angesichts der fortgeschrittenen Kanonisierung ein möglichst ausdifferenziertes Bild

1 Eine frühere, kürzere Version dieses Textes erschien unter dem Titel »Über den Rollenwechsel hinaus. The Artist as Curator Extended Version«, in: *Kunstforum International*, 270 (Oktober 2020), S. 90-99. Meine 2016 unter dem Titel *Die Kunst zu zeigen. Künstlerische Ausstellungsdisplays bei Joseph Beuys, Mike Kelley, Martin Kippenberger und Manfred Pernice* erschienene Dissertationsschrift diskutiert hiermit verbundene Fragen vor allem unter dem Begriff des ›Display‹.

kuratierender Künstler*innen zeichnen? Titelgebend ist hierbei eine Äußerung des Künstlers und Kurators Olu Oguibe im Zuge des noch genauer zu erläuternden Publikationsprojekts *The Next Documenta Should be Curated by an Artist* (2003-2004). Als Künstler*in eine Großausstellung wie die Documenta zu kuratieren, schrieb er in diesem Zusammenhang, sei »as subversive as a pack of potato chips«. ² Vor dem Hintergrund, dass mit ruangrupa die nächste Documenta tatsächlich von Künstler*innen kuratiert wird, möchte ich diese Aussage aufgreifen und zugleich als Frage formulieren – eine Frage, die sich weniger an die kuratierende Praxis von Künstler*innen richtet als daran, wie über sie gesprochen wird.

The Artist as... Curator

Die Wendung ›The Artist as Curator‹ impliziert durch das ›as‹ zunächst, dass im Bourdieuschen Sinne Künstler*innen und Kurator*innen zwei verschiedene Positionen im Kunstfeld einnehmen, wobei erstere (unter bestimmten Bedingungen) die Rolle letzterer annehmen bzw. als diese auftreten können. Damit steht diese Formulierung im direkten Zusammenhang der Debatten um das Subjektverständnis von Künstler*innen, wie sie in der offeneren Wendung vom ›The Artist as...‹ in den frühen 2000er Jahren im angloamerikanischen und schließlich auch deutschsprachigen Raum vermehrt zur Sprache kam. Eine zentrale Referenz hierfür bildet Walter Benjamins Vortragsmanuskript *Der Autor als Produzent* von 1934, das dieser anlässlich einer Einladung des Instituts für Faschismusstudien in Paris verfasste. ³ Benjamin setzt sich hierin mit den Handlungsmöglichkeiten von Künstler*innen auseinander, und zwar gezielt im Kampf des Proletariats gegen den Kapitalismus. Die Hauptfrage, mit der er sich beschäftigt, ist also die nach der Funktion von Kunst *innerhalb* der Produktivverhältnisse, in diesem Fall der Literatur, des Theaters, der Fotomontage und der Musik. Modellcharakter für eine Veränderung der Verhältnisse aus der Produktion heraus hat für Benjamin das Epische Theater von Bertolt Brecht.

Mit seinem Aufsatz *From Work to Frame, or, Is There Life After ›The Death of the Author‹* knüpft Craig Owens gut fünfzig Jahre später direkt an diese Überlegungen an. Unter Bezugnahme auf heute der Institutionskritik zugeordneten Künstler*innen wie Marcel Broodthaers, Daniel Buren, Michael Asher, Hans Haacke und Louise

2 Olu Oguibe, unbetitelter Eintrag im »Open Forum« vom 15. Juli 2003, in: Jens Hoffmann (Hg.): *The Next Documenta Should be Curated by an Artists*, Frankfurt a.M. 2004, S. 82-83, hier S. 83.

3 Walter Benjamin: »Der Autor als Produzent. Ansprache im Institut zum Studium des Fascismus in Paris am 27. April 1934«, in: ders.: *Gesammelte Schriften*, Bd. II, Frankfurt a.M. 1982, S. 683-701. Ob dieser Vortrag tatsächlich gehalten wurde, ist unklar.

Lawler thematisiert er die selbstreflexive Auseinandersetzung mit dem künstlerischen Subjekt.⁴ Spezifischer noch interessiert ihn besonders der Moment, in dem Wahrnehmung und Bedeutungszuschreibung aufeinandertreffen. Hierunter versteht Owens zum einen den Rahmen, d.h. den physischen Ort, an dem das Werk erfahrend wird, und zum anderen den sozialen Kontext der Produktion und Rezeption.⁵ Der »Tod des Autors« markiert für ihn »a historical watershed between the avant-gardes of the '10s and '20s and the institutional critiques of the '70s«. ⁶ Letztere als Erneuerung von ersteren zu verstehen, so argumentiert Owens weiter, führe allerdings in die Irre. Als Paradebeispiel jüngerer Ansätze nennt er in diesem Zusammenhang den von Broodthaers vollzogenen Wechsel von der Rolle des Künstlers zu der des Direktors eines fiktiven Museums. Für die USA habe Robert Smithson bereits einige Jahre zuvor die kulturpolitische Lage auf den Punkt gebracht: »Cultural confinement«, zitiert Owens Smithsons gleichnamigen Text, »takes place when a curator imposes his own limits on an art exhibition, rather than asking an artist to set his limits.«⁷

Dass diese Überlegungen auch Anfang der 2000er Jahre noch nichts an ihrer »Brisanz« verloren hatten, macht der von Matthias Michalka herausgegebenen Band *The Artist as...* deutlich.⁸ In seiner Einleitung bezieht sich Michalka direkt auf Owens und baut damit indirekt ebenfalls auf Benjamin auf. In dem auch dort abgedruckten Beitrag *Haltloses Ausstellen: Politiken des künstlerischen Kuratierens* stellt Beatrice von Bismarck rückblickend fest, dass Künstler*innen spätestens seit den 1990er Jahren kuratorische Rollen übernehmen, sich ihre Ansätze jedoch stark voneinander unterscheiden. Während sich einerseits zunehmend eine diverse »kuratorische[] Kunstpraxis« etabliere, drängten zunehmend auch Vertreter*innen anderer Berufssparten wie der Literatur, Philosophie, Kunstkritik und Soziologie auf dieses, wie sie schreibt, »langjährig der kunsthistorischen Disziplin vorbehalten[e] Terrain, während andererseits immer wieder auch von wissenschaftlicher Seite aus Grenzübertritte auf das Gebiet der Kunst erfolgen«. ⁹ Ihr zufolge ist die Annahme allerdings zu kurz gegriffen, dass diese Rollen im Kunstbetrieb beliebig getauscht werden können. Vielmehr schwängen dabei immer auch »verhandelbare Hierarchi-

4 Vgl. Craig Owens: »From Work to Frame, or, Is There Life After The Death of the Author«, in: ders., *Beyond Recognition. Representation, Power and Culture*, hg. v. Scott Bryson, Barbara Kruger, Lynne Tillman und Jane Weinstock, Berkeley/Los Angeles/London 1994, S. 122-139.

5 Vgl. ebd., S. 126.

6 Ebd., S. 127.

7 Ebd., S. 129.

8 Matthias Michalka, »Einleitung«, in: ders.: *Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien* (Hg.): *The Artist as...*, Nürnberg 2006, S. 7-12, hier S. 8.

9 Beatrice von Bismarck: »Haltloses Ausstellen: Politiken künstlerischen Kuratierens«, in: Michalka (Hg.): *The Artist as...*, 2006, S. 33-47, hier S. 33.

en, Machtausübungen und Statuszuweisungen« mit.¹⁰ In diesem Zusammenhang streicht von Bismarck besonders das Potenzial kuratierender Künstler*innen heraus, »mittels selbstreflexiver Vorgehensweisen die in Ausstellungen herrschenden Verhältnisse – zwischen Orten, Exponaten, Ausstellenden und Öffentlichkeiten in Bewegung zu versetz[en]«. ¹¹ Im zuvor mit Owens skizzierten Konfliktpotenzial zwischen Künstler*innen und Kurator*innen sieht sie ein Ringen um Deutungshoheit, wie es etwa auf der von Harald Szeemann verantworteten Documenta 5 mit Daniel Burens Kritik am Prinzip der Gruppenausstellung eine Zuspitzung fand. Burens Hauptvorwurf gegenüber Szeemanns Ausstellung war, dass diese durch die thematische Ausrichtung selbst künstlerische Qualitäten annehme und somit in Konkurrenz zu den dort ausgestellten Arbeiten stehe.¹² Er reagierte hierauf, indem er in sieben Räumen der Neuen Galerie eine in sich gestreifte, weiße Tapete anbringen ließ, auf der die Arbeiten anderer Künstler*innen präsentiert wurden. Mit dieser *Exposition d'une exposition: Une Pièce en sept tableaux* (1972) markierte Buren eben jene Rahmung und machte sie zum Gegenstand seines eigenen künstlerischen Beitrags. Historisch führt von Bismarck, die, wie sie betont, »nicht zuletzt auch politisch wirksame Perspektive« kuratorischer Kunstpraxis daher zum einen auf die Entstehung der Konzeptkunst und insbesondere die Praxis der Institutionskritik und zum anderen auf die Entstehung freischaffender Kurator*innen zurück, wie sie in Szeemann eine paradigmatische Verkörperung fand.

Anders als von Bismarck verwenden Terry Smith und Paul O'Neill in ihren 2012 erschienenen Monographien *Thinking Contemporary Curating* und *The Culture of Curating and the Curating of Culture(s)* explizit die Formulierung »Artist as Curator« und sehen hierin, wie in der Variante des »Artist-Curator«, eine dezidiert oppositionelle Figur. O'Neill hebt hervor, dass inzwischen viele Künstler*innen die Praxis des Kuratierens »as a medium of production in its own right« adaptiert hätten.¹³ In Anschluss an Pierre Bourdieu betont er zugleich, dass der künstlerische Wert dabei stets höher bemessen wurde als jedwede kuratorische Rolle. Unauflösbar bleibt für ihn daher »a contradictory pull between artistic autonomy, on the one hand, and curatorial interventions on the other«. ¹⁴ Unter dem Terminus des »Artist-Curator« verweist er auf eine Verschiebung, die sich im Laufe der 1990er Jahre vollzogen habe: Wurde dieser zunächst schlichtweg für Künstler*innen verwendet, die Ausstellung kuratierten, bezeichnet er nun etwa das Display autonomer Objekte, das Aus-

10 Ebd., S. 34.

11 Ebd.

12 Vgl. Daniel Buren: »Ausstellung einer Ausstellung«, in: ders.: *Achtung! Texte 1967-1991*, hg. v. Gerti Fietzek und Gudrun Inboden, Basel/Dresden 1995, S. 181-183.

13 Paul O'Neill: *The Culture of Curating and the Curating of Culture(s)*, Cambridge, Mass./London 2012, S. 87.

14 Ebd., S. 88.

stellungsdesign oder den Entwurf einer übergeordneten kuratorischen Struktur als Teil eines erweiterten Verständnisses künstlerischer Praxis.¹⁵ Von Künstler*innen kuratierte Ausstellungen stellen O'Neill zufolge daher inzwischen ein »distinct model of curating« dar, »with the group exhibition being employed as the main mode of artistic production«.¹⁶ Beispielhaft hierfür seien die Arbeit von Group Material oder General Idea. Ähnlich wie von Bismarck schlägt er daher vor, die Verschmelzung von kuratorischer und künstlerischer Praxis als Möglichkeit zu sehen, sich innerhalb des Feldes kultureller Produktion als Ganzes kritisch einzubringen. Die Entstehung des ›Artist-Curator‹ könne insofern als Versuch gewertet werden, die vorherrschenden Rollen innerhalb der üblichen Aufteilungen innerhalb der Kunstwelt zu überwinden und etwa kollektive *Agency* (wie im Falle von Group Material und General Idea) an dessen Stelle zu rücken.¹⁷

Terry Smith hingegen diskutiert den ›Artist as Curator‹ in direkter Gegenüberstellung zum ›Curator as Artist‹ und knüpft damit an die bereits von von Bismarck hervorgehobene beidseitige Annäherung der Tätigkeitsfelder an. Ihm ist es – auch angesichts der wachsenden Prominenz einzelner Kurator*innen – wichtig zu betonen, dass es Künstler*innen waren, die einer »radical exhibition practice« vorausgingen und deren kuratorische Praxis bis vor Kurzem derjenigen von Kurator*innen in diesem Feld vielfach überlegen war.¹⁸ Beispiele wie Marcel Broodthars' *Musée d'Art Moderne – Département des Aigles* oder Andy Warhols *Raid in the Icebox* (1969/70) dienten inzwischen als Modelle gegenwärtiger kuratorischer Praxis. Das gelte nicht nur für den europäischen und US-amerikanischen Raum, sondern ließe sich auch in Südamerika feststellen, wie er unter Verweis auf die 1968 im argentinischen Rosario stattgefundene Ausstellung *Tucumán Arde* oder Hélio Oiticicas performativ angelegten *Parangolés* verdeutlicht. Er geht zudem detaillierter darauf ein, dass Künstler*innen verschiedentlich mit kritischem Blick in Sammlungen interveniert (wie etwa im Fall von Fred Wilsons *Mining the Museum*) oder alternative Displays entwickelt haben (wie etwa im Fall der *The Artist's Eye*-Serie in der Londoner National Gallery). Auch weist Smith darauf hin, dass zum Zeitpunkt des Entstehens seines Buches eine Tendenz zum Co-Kuratieren erkennbar gewesen sei, der er durch das damit einhergehende Abhängigkeitsverhältnis skeptisch gegenübersteht.¹⁹ Zudem führt er »exhibition makers«, die sich vor allem mit der Ausstellung als Kunstwerk auseinandersetzen und zu denen er Künstler*innen wie

15 O'Neill bezieht sich hierbei auf Gavin Wades Text »Artist + Curator =«, in: *AN Magazine* (April 2000), S. 10-14. Vgl. O'Neill, *The Culture of Curating and the Curating of Culture(s)*, 2012, S. 105.

16 Ebd.

17 Ebd., S. 110.

18 Terry Smith: *Thinking Contemporary Curating*, New York 2012, S. 103.

19 Ebd., S. 128.

Martin Beck, Liam Gillick, Dominique Gonzales-Foerster, Walid Raad oder Rirkrit Tiravanija zählt, als eigene Kategorie an.

The Artist as Curator

Zum Formelhaften verfestigt hat sich die Wendung ›Artist as Curator‹ im englischsprachigen Kunstdiskurs nicht zuletzt durch zwei gleichnamige Anthologien: Die eine wurde 2015 von Celina Jeffery herausgegeben, die andere, bekanntere, zwei Jahre später von Elena Filipovic. Letztere zeichnet sich durch eine Auswahl von Einzelbeispielen aus, in diesem Fall chronologisch angeordnet, die mit Richard Hamilton und Victor Pasmores *an Exhibition* von 1957 beginnt und mit Mark Leckey's *UniAddUmThs* aus den Jahren 2014-2015 endet. Insgesamt werden 22 von Künstler*innen (mit-)kuratierte Ausstellungen von jeweils unterschiedlichen Autor*innen detailliert und materialreich vorgestellt und analysiert. Diese einzelnen Beiträge waren vorab als Beilagen in dem italienischen Kunstmagazin *Mousse* erschienen und trugen damit dazu bei, dass das Thema und die damit verbundenen künstlerischen Ansätze insgesamt eine größere Aufmerksamkeit erfuhren.²⁰ Hauptanliegen der Anthologie war, wie Filipovic in ihrer Einleitung darlegt, die Frage danach, in welchem Verhältnis von Künstler*innen kuratierte Ausstellungen zur Kunst- bzw. Ausstellungsgeschichte stehen und wie sich eine Geschichte der damit verbundenen Praxis schreiben lässt. Was können uns, so Filipovic, von Künstler*innen kuratierte Ausstellungen über Geschichte, Kunst- und Ausstellungsgeschichte erzählen? Und darüber, wie letztere geschrieben und gelesen, neugeschrieben und neugelesen werden?²¹ Wie wären sie zu kontextualisieren und welcher narrativen Logik sollten sie folgen? Ganz gleich, ob nach chronologischen oder topologischen Kriterien scheiterten alle diese Ansätze daran, argumentiert Filipovic, die vielen der von Künstler*innen kuratierten Ausstellungen zugrundeliegenden Bedingungen zu adressieren: »namely, that their aims, methods, structures, and modes of address undermine, or even denature, established ideas of the exhibition.«²²

Leicht sei zu erkennen, dass von Künstler*innen kuratierte Ausstellungen unser Verständnis von ›künstlerischer Autonomie‹, ›Autorschaft‹, ›Kunstwerk‹, ›künstlerischem Œuvre‹ auf die Probe stellen können. Weniger offensichtlich sei, mutmaßt Filipovic, dass sie auch in Frage stellen, was überhaupt eine Ausstellung

20 Die Reihe zog sich über elf Ausgaben von *Mousse*, beginnend mit Nr. 41 (Dezember 2013/Januar 2014) bis Nr. 51 (Dezember 2015/Januar 2016).

21 Elena Filipovic, »Introduction«, in: dies. (Hg.): *The Artist as Curator. An Anthology*, London/Mailand 2017, S. 7-14, hier S. 8.

22 Ebd., S. 8.

ist.²³ Dabei sei die Ausstellung als Form inzwischen selbst zu einem künstlerischen Medium geworden. Mit Verweis auf Gustave Courbets *Pavillon du Réalisme* von 1855 bringt sie ein Beispiel einer von einem Künstler selbst initiierten Ausstellung ein, sieht die eigentliche Geburtsstunde hierfür jedoch in den Avantgarde-Bewegungen des frühen 20. Jahrhundert mit Marcel Duchamp als ihrem zentralen Vertreter. Seither fungiere die Ausstellung als außerordentlich produktiver Ort der Intervention, für die die ausgewählten Beispiele paradigmatisch seien, auch wenn Filipovic einräumt, dass nicht alle von Künstler*innen kuratierten Ausstellungen das Ziel verfolgten, die Bedingungen der Ausstellung als solche zu verändern. »For the crucial task of a history of artist-curated exhibitions«, heißt es zum Abschluss ihrer einleitenden Worte, »is to attend to the particularities not only of what was shown, but also to the form the exhibitions assumed. That form may or may not be considered an artwork, or even an exhibition, but the cases explored in this project will ask us to fundamentally reconsider what an artwork or an exhibition are – or could be.«²⁴ Der Fokus dieser Publikation liegt damit vor allem auf der von Künstler*innen kuratierten Ausstellung in ihrer jeweiligen Spezifik.

Im Unterschied zu Filipovic verfolgt Jeffery mit ihrer Anthologie keinen historischen Überblick des »Artist-Curator«, sondern versucht vielmehr eine »particular and discrete perspective« auf kuratorische Praxis zu eröffnen.²⁵ Als das vereinende Bestreben der in den einzelnen Beiträgen angeführten Beispiele nennt sie »a creative praxis of sorts and a purposeful transgression of the disciplinary boundaries of art, curation and institution«.²⁶ Durch alle hierin versammelten Texte hindurch ziehe sich das Argument, dass Kuratieren als *Erweiterung* künstlerischer Kreation verstanden werde. Damit bezieht sie sich in ihrer Einleitung auf O'Neill und Smith, öffnet aber zugleich den Diskurs und bringt dezidiert Perspektiven mit ein, die in den bisher genannten Publikationen keine Aufmerksamkeit gefunden haben. Dies betrifft etwa die zeitgemäße Erweiterung um digitale Praktiken des Kuratierens sowie den Einbezug einer indigenen Perspektive. Ihr Ansatz unterscheidet sich auch insofern von der bisherigen Literatur, als dass einige der Essays, darunter *Artists Curating the Exhibition* von Jeffery über Mark Dions *Oceanomania* (2012), die Beziehung des kuratorischen Aktes mit dem, wie sie es nennt, »ethischen Imperativ« und dem affektiven Potential des Kuratierens zum Thema machen.²⁷

Mit Rückblick auf die zuvor genannten Denkansätze stellt sich umso mehr die Frage, inwiefern eben jene von Filipovic angesprochenen »aims, methods, struc-

23 Ebd.

24 Ebd., S. 13.

25 Celina Jeffery, »Introduction«, in: dies. (Hg.): *The Artist as Curator*, Chicago 2015, S. 5-14, hier S. 7.

26 Ebd.

27 Ebd., S. 11.

tures, and modes of address« von Ausstellungen sich nicht nur im Spezifischen und Singulären analysieren lassen, sondern auch etwas Grundsätzlicheres darüber aussagen, welche – häufig zentrale – Rolle Künstler*innen innerhalb der Strukturen, in denen sie agieren, einnehmen und wie sie damit nicht zuletzt maßgeblich zur Kunst- und Ausstellungsgeschichte beitragen. Anders formuliert: Wie ließen sich das Spezifische der jeweiligen Ausstellungsform, ihre Position innerhalb der Kunstgeschichte *und* die strukturellen Bedingtheiten wie ethischen Dimensionen einer kuratorischen Praxis von Künstler*innen zusammendenken?

Künstlerisches Kuratieren vs. kuratierende Künstler*innen

Eine in dieser Hinsicht hilfreiche Perspektive offeriert Alison Green mit ihrem im Jahr 1980 ansetzenden Buch *When Artists Curate*, das ebenfalls 2018 erschien. Das Buch verweist schon im Titel auf eine Loslösung von der Formel ›Artist as Curator‹ und Verschiebung hin zum Kuratieren als einer Praxis, derer sich (auch) Künstler*innen bedienen. Sie endet ihre Einleitung mit einem Plädoyer dafür, endlich zu verstehen, dass »the idea that an artist who makes exhibitions, of their own work, of work by other artists, or as their work, is not rare but commonplace«. ²⁸ Damit stellt sie sich gegen die Erwartung, dass künstlerisches Kuratieren stets »unorthodox or ground-breaking« und »against business-as-usual« gerichtet sein soll. ²⁹ Ihr Anliegen ist daher, den Raum zwischen dem Exzeptionellen und Normativen als Raum für eine historische Revision zu nutzen, aus der ersichtlich werde, »that artists curate all the time, and that sometimes this offers something of critical importance to both art and curating«. ³⁰ Greens wie zu bestimmten Teilen auch Jefferys Publikation lassen sich insofern als ein Versuch verstehen, dieser lange als blinder Fleck geltenden kuratorischen Praxis von Künstler*innen Anerkennung zu verschaffen, ohne diese jedoch zu eng zu fassen oder per se als Ausnahmeerscheinung darzustellen. So macht etwa besonders der Beitrag *Say My Name* von Brenda L. Croft in Jefferys Band deutlich, dass eine ›künstlerische Praxis des Kuratierens‹ und eine ›kuratorische Praxis von Künstler*innen‹ nicht zwangsläufig dasselbe sind. Croft erläutert dies anhand ihres eigenen Werdegangs, der eine Doppelqualifikation als Künstler*in und Kurator*in einschließt und sie gerade dadurch immer wieder unter Rechtfertigungsdruck setzte. Bevor ich auf die genaueren Umstände eingehe, möchte ich die im Verlaufe des Buches verschiedentlich geäußerte

28 Alison Green, *When Artists Curate. Contemporary Art and the Exhibition as Medium*, London 2018, S. 27.

29 Ebd.

30 Ebd.

Frage aufgreifen, inwiefern ›Artist is Curator‹ oder auch ›Artist and Curator‹ vielfach die adäquateren Formulierungen anstelle von ›Artist as Curator‹ oder ›Artist-Curator‹ darstellen. Das jeweilige Selbstverständnis wie die Rollenzuschreibung kuratierender Künstler*innen hängt demnach stets davon ab, in welchem Verhältnis die kuratorische Praxis zur eigenen künstlerischen Praxis steht, aus welchen Beweggründen heraus kuratiert wird oder auch welche Ziele die einladende Institution verfolgt. Ähnliches betrifft Fragen nach der künstlerischen Autor*innenschaft der jeweiligen Ausstellung wie der Autonomie der jeweiligen kuratorischen Praxis. Nicht zuletzt wäre mit Blick auf die zitierte Literatur zu fragen, inwiefern die Rede vom ›Artist as Curator‹ in einer vom westlichen Kunstdiskurs geprägten Tradition steht, die sich nur bedingt kontextunabhängig anwenden lässt.³¹

Um dieser in mehrfacher Hinsicht strukturellen Dimension kuratierender Künstler*innen genauer auf den Grund zu gehen, werde ich mich auf drei, teils sich überschneidende Aspekte konzentrieren, die mir in diesbezüglich zentral erscheinen: erstens wie Künstler*innen sich und/oder anderen Künstler*innen durch kuratorische Eigeninitiative Infrastrukturen des Zeigens, der gegenseitigen Unterstützung und des Austausches schaffen, wie sie zweitens mit Ausstellungen gezielt in einen bestehenden Kanon intervenieren und drittens wie umgekehrt Künstler*innen von etablierten Kunstinstitutionen eingeladen werden, Ausstellungen aus ihren Sammlungsbeständen zu kuratieren oder zu Kurator*innen internationaler Großausstellungen nominiert werden. Es stehen insofern vor allem solche Beispiele im Fokus, die im bisherigen Diskurs um die Figur des ›Artist as Curator‹ eher als Grenzfälle gelten und teilweise, aber nicht zwangsläufig in den bereits existierenden Narrativen und Theoretisierungsansätzen erwähnt wurden. Damit verfolge ich zugleich das Anliegen, ein allzu dichotomisches Denken in Bezug auf die Geschichtsschreibung von Ausstellungen weiter aufzubrechen, ohne die jeweils spezifischen Bedingt- und formalen Eigenheiten aus dem Blick zu verlieren. Die vorgeschlagenen Kriterien sind daher als Mittel zu verstehen, möglichst ausdifferenzierte Perspektiven auf die kuratorische Praxis von Künstler*innen zu entwickeln, ohne Gefahr zu laufen, selbst zu klar umrissenen Kategorien zu werden.

Infrastrukturen schaffen

Ein Aspekt, der, wie bereits anklang, bei einer zu engen Lesart kuratierender Künstler*innen im Sinne eines Rollenwechsels leicht aus dem Blick gerät, ist,

31 Vgl. hierzu Simon Soon: ›Rethinking Curatorial Colonialism‹, in: Ute Meta Bauer, Brigitte Oetker (Hg.): *SouthEastAsia. Spaces of the Curatorial. Räume des Kuratorischen* (= Jahresring 63: Jahrbuch für moderne Kunst), Berlin 2016, S. 220-229.

dass Künstler*innen seit jeher die Initiative ergriffen haben, Räume für die Präsentation von Kunst zu schaffen oder leitende Funktionen im bestehenden Ausstellungsbetrieb zu übernehmen. Oft geschah und geschieht dies aus einem Mangel an bestehender Infrastruktur heraus – oder aber aus Mangel an Präsentationsmöglichkeiten der eigenen Position. Für letzteres wird, wie etwa auch von Filipovic, häufig Gustave Courbet mit seinem *Pavillon du Réalisme* angeführt, in dem er 1855 seine vom offiziellen Pariser Salon abgelehnten Bilder zeigt. Fortführen ließe sich dieser Strang des selbst initiierten Ausstellens bis hin zu sogenannten *artist-run spaces*, wie sie auch heute noch zahlreich existieren. Die Transmission Gallery in Glasgow beispielsweise wurde 1983 von Studierenden der Glasgow School of Art mit dem Anspruch gegründet, ihre Mitglieder, umliegende Communities und darüber hinaus zu unterstützen sowie von ihnen unterstützt zu werden. Der Ausstellungsraum arbeitet unter dem »banner of autonomy«, wie es auf dessen Website heißt, und auf operationaler Ebene zugleich absolut (co-)abhängig vom Mitspracherecht verschiedenster Akteure und von äußeren Faktoren.³² Ähnliches lässt sich zumindest für die Anfangsjahre des bereits 1972 gegründete Artists Space in New York sagen. Nicht nur wurden dessen Ausstellungen in den ersten Jahren seiner Existenz fast ausschließlich von Künstler*innen organisiert, auch ging dies einher mit der Einrichtung eines Hilfsfonds (*Emergency Materials Fund*), der Künstler*innen bei der Präsentation ihrer Arbeiten in etablierten, nichtkommerziellen Kunsträumen half, sowie mit einem unabhängigen Ausstellungsprogramm (*Independent Exhibition Programm*), das Künstler*innen bei Ausstellungenvorhaben jenseits etablierter Kunstinstitutionen unterstützte. Inzwischen hat sich der Artists Space zu einer festen Instanz innerhalb der New Yorker Kunstszene etabliert und sein Programm den Bedürfnissen und Belangen von Künstler*innen wie seinem Publikum in und außerhalb von New York angepasst.³³

Das Cemeti Institute für Art and Society in Yogyakarta oder die Arab Image Foundation in Beirut wären weitere Beispiele für von Künstler*innen (mit)initiierte Kunstinstitutionen, die innerhalb der jeweiligen kulturellen Landschaft einen festen Platz einnehmen. Zudem spielt besonders jenseits der üblichen westlichen Kunstzentren die Beteiligung von Künstler*innen am Aufbau von Biennalen eine größere Rolle. Patrick D. Flores beispielsweise hat in seinem Buch *Past Peripheral. Curation in Southeast Asia* auf zwei in diesem Zusammenhang zentrale Künstler*innen-Kurator*innen-Figuren hingewiesen: Apinan Poshyananda in Thailand und Jim Supangkat in Indonesien.³⁴ Vor allem ihre Fähigkeit, zwischen dem Lokalen und Nationalen sowie Regionalen und Globalen zu vermitteln, habe ihnen,

32 Vgl. <https://www.transmissiongallery.org/Info>

33 <https://artistspace.org/about#history>

34 Patrick D. Flores: *Past Peripheral. Curation in Southeast Asia*, Singapur 2008, S. 35ff.

so Flores, dabei geholfen, die Infrastruktur der Kunstszene ihres Landes – etwa durch die Initiierung von Biennalen – entscheidend mitzuprägen. Ähnliches berichtet der bereits erwähnte nigerianisch-amerikanische Künstler und Kurator Olu Oguibe für die Lage auf dem afrikanischen Kontinent. Die Luanda Triennale in Angola etwa wurde 2006 vom Kunstkritiker, Autor und Kurator Simon Njami sowie dem Künstler und Kurator Fernando Alvim gegründet. Oguibe war bei der ersten Ausgabe neben drei weiteren Künstler*innen Teil des erweiterten Organisationsteams.³⁵ Selbst als die 15. Istanbul Biennale 2017 vom Künstlerduo Elmgreen & Dragset kuratiert wurde, führte dies zwar bei vielen zu einer bestimmten Erwartungshaltung, aber keinen allzu großen Diskussionen mehr. Auch machte, da keiner der beiden eine künstlerische Ausbildung im klassischen Sinne durchlaufen hat und sie ihre eigenen Ausstellungen oft als Gesamtkunstwerke konzipieren, der Kuratoren-Titel für ihr Selbstverständnis als Künstler nach Eigenaussagen keinen großen Unterschied.³⁶ Nur im Zugang unterschieden sie sich von anderen Kurator*innen, so Elmgreen & Dragset, als sie bei ihrem »persönlichen Universum« anfangen statt ein theoretisches Konzept mit Kunst zu illustrieren.³⁷ Sie konstatieren allerdings auch, dass das Kuratieren der Istanbul Biennale wahrscheinlich ein einmaliges Angebot war und sie es allein dadurch schon nicht ausschlagen konnten.³⁸

Komplizierter wird es, wenn Künstler*innen, die *auch* eine eigenständige kuratorische Expertise aufweisen, eingeladen werden, innerhalb bestehender Infrastrukturen zu agieren. Die ebenfalls bereits erwähnte Brenda L. Croft beispielsweise schreibt von einer zunehmenden Frustration, die mit ihrem künstlerischen wie kuratorischen Werdegang einherging. So wurde die von ihr kuratierte Ausgabe der Adelaide Biennale *Beyond the Pale: Contemporary Indigenous Art*, die erstmals zeitgenössische indigene Positionen zeigte, zwar als Erfolg gewertet, führte aber auch zu einem neokolonialen Backlash in Bezug auf die Verkaufspolitik. Zudem erlebte Croft in anderen Zusammenhängen, wie von ihr verfasste Texte und Wandlabel ohne Rücksprache mit ihr verändert – sie spricht von »white-washed« – wurden. Grund hierfür sieht sie hauptsächlich in den diskriminierenden Strukturen der Kunstwelt und einem zu schematischen Denken – sowohl in Bezug auf ihr eigenes

35 Oguibe, in: Hoffmann (Hg.): *The Next Documenta Should Be Curated by an Artist*, 2004, S. 82.

36 Vgl. <http://moussmagazine.it/elmgreen-dragset-15th-istanbul-biennial-2017/>

37 Niedergeschlagen hat sich dies etwa in der für Elmgreen & Dragset typischen dialogischen Herangehensweise und der Anlage der Pressekonferenz, bei der 40 Menschen unterschiedlichen Alters und gesellschaftlichen Status orientiert am Titel der Biennale *A Good Neighbour* je die Frage stellten, was es heißen, ein »guter Nachbar« zu sein. Vgl. Elmgreen & Dragset im Gespräch mit Nicola Kuhn: »Wir machen keine Zeitgeist-Biennale«, in: *Der Tagesspiegel* vom 03.04.2017, <https://www.tagesspiegel.de/kultur/elmgreen-und-dragset-im-gespraech-wir-machen-keine-zeitgeist-biennale/19604068.html>

38 Ebd.

Rollenverständnis wie das ihrer Identität. In Bezug auf ihre eigene Praxis schreibt sie:

»My practice-led research entails elements of all that I have been, all that I am – creative and visual, observant and literary, representational and analytical. Whatever may await me, it must involve engagement with, and for my community/ies, whether in traditional homelands, or as part of the Indigenous diaspora that lives in every part of Australia – be it metropolitan, pastoral or remote. Where I fit within this landscape, figuratively and factually, will be signposted as the journey is undertaken. What remains indelible and irrefutable is this: Aboriginal land, always was, always will be.«³⁹

In dieser engen Verknüpfung des Persönlichen und Politischen und der Betonung des ›und‹ liegt für sie auch die Parallele zu den Konflikten, mit denen sie sich als Kuratorin konfrontiert sah: »It was a similar argument levelled earlier in my professional career that I could not be an artist *and* a curator; it had to be one or the other. One could not be Indigenous and non-Indigenous, or, as contemporary Indigenous artist Judy Watson once stated, ›I am Country and Western‹.«⁴⁰

Diese Erkenntnis führte sie schließlich dazu, ihre kuratorische Tätigkeit aufzugeben und sich voll und ganz ihrer akademischen Tätigkeit zu widmen.

Mit etwas anders gelagerten Konflikten hatte sich die philippinische Künstlerin Judy Freya Sibayan auseinandersetzen, als sie eine leitende Position in einer bereits bestehenden musealen Infrastruktur übernahm. In ihrer Autobiographie *The Hypertext of HerMe(s)* berichtet sie davon, wie sie sich bereits in den 1970er Jahren im staatlich geleiteten Cultural Center of the Philippines Art Museum (CCP) in Manila einen Namen machen konnte, dort wenig später als kuratorische Assistentin angestellt wurde und durch den Erhalt eines renommierten Kunstpreises immer tiefer im dortigen Kunstsystem verankert war. Neben ihrer eigenen Ausstellungstätigkeit und ihrem US-amerikanischen Universitätsabschluss qualifizierte sie dies 1987 schließlich dazu, die Leitung des neu gegründeten Contemporary Art Museum of the Philippines (CAMP) zu übernehmen, ein Zusammenschluss des CCP Museums und dem Museum of Philippine Art.⁴¹ Die Ausarbeitung eines wirtschaftlichen Zehnjahresplans brachte sie, wie sie schreibt, jedoch nicht nur in Konflikt mit sich selbst, da sie letztlich Teil eines geschlossenen, gegenüber den (anderen) Künstler*innen machtvolleren Zirkels geworden war. Am Ende wurde ihr ihr ›westlicher Führungsstil‹ zum Verhängnis und sie verließ den Posten auf Drängen ihrer damaligen Museumskolleg*innen nach zwei Jahren wieder. Aufgrund dieser Erfahrung

39 Brenda L. Croft: »Say My Name«, in: Jeffery: *The Artist as Curator*, 2015, S. 113-130, hier S. 125.

40 Ebd., S. 128.

41 Judy Freya Sibayan: *The Hypertext of HerMe(s)*, London 2014, S. 113ff. Mein Dank gilt an dieser Stelle Lizza May David für den Hinweis und Austausch hierzu.

bezüglich der *Agency* von Künstler*innen desillusioniert, konzentrierte sie sich in den folgenden Jahren auf ihr eigenes, fortlaufendes und institutionskritisches Ausstellungsprojekt, die *Scapular Gallery Nomad*.⁴²

In den Kanon intervenieren

Ein zweiter Punkt, der sich wie dargelegt durch den Diskurs um den ›Artist as Curator‹ hindurchzieht, ist, dass der implizite Rollenwechsel häufig mit der Ausstellung als einem künstlerischen Medium zusammen gedacht wird. Dies hat zur Folge – und darauf hat Filipovic in ihrer Einführung hingewiesen –, dass Ausstellungen, die nicht zwangsläufig selbst als Kunst gedacht und zu verstehen sind, in den entsprechenden Publikationen meist fehlen. Zugleich fehlen sie aber oft auch in allgemeineren oder anderweitig thematisch spezifischen Anthologien zur Ausstellungsgeschichte, eben *da* sie von Künstler*innen initiiert und organisiert wurden. Feststellen lässt sich dies insbesondere bei Ausstellungen, deren Ausgangspunkt eine klar formulierte Kritik an unterrepräsentierten Themen und künstlerischen Praktiken im Ausstellungswesen und damit auch innerhalb der Kunstgeschichte darstellt. Dies betrifft etwa Ausstellungen, die sich identitätspolitischen Themen annahmen und/oder Künstler*innen in den Vordergrund rückten, die aufgrund ihrer eigenen Identität bis dato in den öffentlichen Institutionen, musealen Sammlungen oder Galerien nicht oder kaum vertreten waren. Crofts Biennale *Beyond the Pale* 2000 im australischen Adelaide etwa wäre auch unter diesem Punkt zu nennen. Ein anderes Beispiel wäre Harmony Hammonds *A Lesbian Show*, eine Gruppenausstellung von ausschließlich lesbischen Künstlerinnen, die 1978 im alternativen New Yorker Kunstraum 112 Greene Street stattfand. Sie richtete gerade auch durch das umfassende Rahmenprogramm das Augenmerk auf das Schaffen von Sichtbarkeit und bot Anlass für einen – durchaus kritischen – Austausch untereinander.⁴³ Für viele Künstlerinnen war die Teilnahme an *A Lesbian Show* ein großer Schritt, ging diese doch oft mit einem öffentlichen Outing und der Angst vor Konsequenzen für die Karriere einher. Erst vier Jahre später, 1982, zog das New Museum mit der Ausstellung *Extended Sensibilities, Homosexual Presence in Contemporary Art* nach,

42 Ebd., S. 108 u. S. 111ff.

43 So sah Hammond sich etwa mit dem (berechtigten) Vorwurf konfrontiert, lesbische Künstler*innen of Colour und der ›Dritten Welt‹ außen vor zu lassen. Die Salsa Soul Sisters und das Jemima Writers Collective organisierten daraufhin eine separate Veranstaltung, um Positionen zu Sichtbarkeit zu verhelfen, die ihnen zufolge ausgeschlossen waren. Vgl. Harmony Hammond: »A Lesbian Show«, in: Nayland Blake, Lawrence Rinder, Amy Scholder (Hg.): *In a Different Light. Visual Culture, Sexual Identity, Queer Practice*, San Francisco 1995, S. 45-49.

organisiert vom damals noch jungen Gastkurator Dan J. Cameron.⁴⁴ Wirklich in der Ausstellungsgeschichte verankert jedoch hat sich das Thema Homosexualität und Queerness erst im Lauf der letzten Jahre.⁴⁵

Ebenfalls 1978 schlug Rasheed Araeen in London dem britischen Arts Council (erfolglos) das Konzept für eine Ausstellung vor, die *Black Artists* in Großbritannien gewidmet sein sollte. Ausgangspunkt für ihn war die bis dato nur wenig beachtete, weil marginalisierte Geschichte des Modernismus in Werken britischer Künstler*innen mit karibischer und asiatischer Herkunft. Realisiert wurde die Ausstellung erst 1989 – im selben Jahr wie die Dritte Havanna Biennale und die wesentlich berühmtere Ausstellung *Magiciens de la Terre* in Paris – unter dem Titel *The Other Story: Afro-Asian Artists in Post-War Britain* im Londoner Southbank Centre. Wie Jean Fisher herausgestellt hat, zeigte diese Ausstellung nicht nur eine Leerstelle auf, vielmehr sprach aus ihr eine aktive Forderung nach Inklusion und Gerechtigkeit.⁴⁶ Dadurch unterliege ihrem Ansatz ein unvermeidliches Paradox: Sie wehre sich nicht gegen, sondern schreibe sich letztlich in ein »korruptes System« ein⁴⁷ – in der Hoffnung, dieses zu ändern.

Für Araeen war diese Form der Systemkritik keine einmalige Angelegenheit. Bereits zwei Jahre zuvor hatte er die Kunstzeitschrift *Third Text* gegründet, die sich – geprägt durch postkoloniale Ansätze – seither der kritischen Analyse von Kunst im globalen Kontext widmet. Harmony Hammond sah sich Jahre später veranlasst, eine Monographie zum Thema *Lesbian Art in America* zu publizieren, die ihren Beitrag zur Kanonisierung leisten sollte. Es ist zudem aufschlussreich, sich die Rezeptionsgeschichte der beiden genannten Ausstellungen noch einmal vor Augen zu führen. *A Lesbian Show* etwa wurde jüngst durch die Erwähnung in Maura Reillys viel rezipiertem Buch *Curatorial Activism. Towards an Ethics of Curating* einem breiteren Publikum zugänglich gemacht, aber im Gegensatz zu der an verschiedenen Orten in den USA und Kanada stattfindenden, ebenfalls von Künstlerinnen initiierten *Great American Lesbian Art Show (GALAS)* aus dem Jahr 1980 nicht ausführlich behan-

44 In Deutschland bot die Ausstellung *Eldorado* im Städtischen Museum Berlin 1984 einen bemerkenswerten Auftakt in dieser Hinsicht. Während sich hieraus anschließend die Gründung des seither aktiven Schwulen Museums ergab, hat die erste umfassende Ausstellung zum Thema in Bezug auf die bildenden Künste mit *Das achte Feld. Geschlechter, Leben und Begehren in der Kunst seit 1960* im Kölner Museum Ludwig bis 2006 auf sich warten lassen.

45 Vgl. z. B. die *Queer Curating* gewidmete Ausgabe von *On Curating*, 37 (Juni 2017), <https://on-curation.org/issue-37.html>

46 Ebd.

47 Vgl. Jean Fisher: »The Other Story and the Past Imperfect«, in: *Tate Papers*, 12 (2009), <https://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/no-12/the-other-story-and-the-past-imperfect>

delt. Ein Grund hierfür wird die schlechte Materiallage gewesen sein.⁴⁸ *The Other Story* kam vor dem Hintergrund einer Re-Lektüre des Jahres 1989 im Rahmen eines von dem in London ansässigen Kunstmagazin *Afterall* mitveranstalteten Symposiums 2009 (wieder) erhöhte Aufmerksamkeit zu und findet auch in überblickshaften Darstellungen zur postkolonialen Ausstellungsgeschichte Erwähnung. Beide fehlen aber beispielsweise in der eingangs erwähnten, von Filipovic herausgegebenen Anthologie *The Artist as Curator* und auch in Greens *When Artists Curate* ist lediglich Araeens Ausstellung kurz erwähnt. Als Künstler kam Araeen selbst erst 2017/2018 eine Retrospektive zuteil, Hammond immerhin bereits im Jahr 1981. Erstere fand in dem für seine politische Agenda bekannten Van Abbemuseum in Eindhoven statt, letztere in dem feministischen Ausstellungsraum WARM und der Glen Hanson Gallery in Minneapolis, Minnesota.

Auch die Ausstellung *Dialectics of Isolation: An Exhibition of Third World Women Artists of the United States* in der A.I.R. Gallery in New York taucht in den genannten Anthologien nicht auf. Sie wurde von den Künstlerinnen Ana Mendieta, Kazuko Miyamoto und Zarina 1980 organisiert und verfolgte einen intersektionalen Ansatz. Die Gruppenausstellung umfasste Arbeiten von Judith Baca, Beverly Buchanan, Janet Olivia Henry, Senga Nengudi, Lydia Okumura, Howardena Pindell, Selena W. Persico und Zarina und richtete sich zum einen gegen die exkludierenden Ausstellungspolitiken der New Yorker Kunstinstitutionen der Zeit und zum anderen gegen den von *weißen* Frauen der Mittelklasse dominierenden Feminismus. »This exhibition points not necessarily to the injustice or incapacity of a society that has not been willing to include us«, schrieb Mendieta in ihren einführenden Worten, »but more towards a personal will to continue being ›other«.«⁴⁹ Durch die Gegenüberstellung von Werken zeitgenössischer Künstlerinnen mit Performances, Video- und Textarbeiten versuchten sie zu zeigen, wie der Austausch und die Bedingungen ihres soziopolitischen Kontextes sich verändert haben oder auch nicht.⁵⁰ Die A.I.R. Gallery selbst wurde 1972, also im selben Jahr wie der Artists Space, als Initiative von Künstlerinnen gegründet. In ihrem *Mission Statement* schreiben sie, dass dies aus einem Manko an Ausstellungsmöglichkeiten heraus geschah und sie sich mit

48 Zuvor erwähnt wurde die Ausstellung in dem Katalog zur Ausstellung *In a Different Light. Visual Culture, Sexual Identity, Queer Practice* im UC Berkeley Art Museum and Pacific Film Archive in San Francisco 1995. Online verfügbar ist zudem die von Anna J. Weick 2010 am Wellesley College eingereichte Masterarbeit zum Thema.

49 Ana Mendieta, »Dialectics of Isolation: An Exhibition of Third World Women Artists of the United States«, maschinengeschriebenes Manuskript mit handschriftlichen Korrekturen, False Archive, New York Public Library, New York. Mein herzlicher Dank gilt an dieser Stelle Janice Mitchell, die es mir trotz Pandemiezeiten möglich machte, Einblicke hierin zu erhalten.

50 Ebd.

ihrem Fokus auf *Community Building* als modellhaft für andere alternative Galerien und Organisationen verstehen.⁵¹

Die Ausstellung *Dialectics of Isolation* fand durchaus einige Aufmerksamkeit in der lokalen Presse, ist aber wissenschaftlich bisher nicht umfassend aufgearbeitet. Stattdessen kam es 2018 als Teil des 45-jährigen Jubiläums der A.I.R. Gallery zu einem zeitgenössischen *Reframing* der Ausstellung unter dem Titel *Dialectics of Entanglement: Do We Exist Together?* Diese von Roxana Fabius und Patricia M. Hernandez organisierte Ausstellung war einerseits als Würdigung angelegt und andererseits – wie der Begriff des *Entanglements* deutlich macht – auch eine Revision vor dem Hintergrund der veränderten soziopolitischen Lage und der Fortentwicklung postkolonialer Ansätze. An die Stelle des selbst vollzogenen *Othering* trat nun die Frage nach möglichen Interdependenzen. Dabei stellte dieses *Reframing* einer Ausstellung durch eine Ausstellung selbst eine Form kuratorischer Praxis dar, die jenseits der ›offiziellen‹ Kunstgeschichtsschreibung für eine Intervention in den Kanon sorgte.⁵²

Institutionalisierte Kritik, oder: Ein Anstoß von außen

Mit der in den 1990er Jahren vollzogenen Verschiebung vom objektzentrierten zum projektbasierten Arbeiten wurde es zunehmend gängiger, dass Künstler*innen Ausstellungen in bereits etablierten Kunstinstitutionen organisierten, sich kritisch mit den Sammlungsbeständen und dessen Display auseinandersetzen oder in dieses intervenierten. Auch Kooperationen zwischen Künstler*innen und Kurator*innen kamen häufiger vor, wie beispielsweise die von Andrea Fraser und Helmut Draxler 1993 im Kunstraum Lüneburg eben diesem Phänomen gewidmete Ausstellung *Services* zeigt. Sie umfasste neben Archivmaterial auch zahlreiche Gesprächsrunden. Es sind die Künstler*innen, die nun, so der sich durchziehende und ganz dem *Neuen Geist des Kapitalismus* verschriebene Unterton dieses Projekts, den Institutionen ihre (kritisch informierten) Dienstleistungen anbieten, wenn auch nur für eine bestimmte Zeitspanne – und damit ohne Garantie auf Langzeitwirkung. Einer der an den Gesprächsrunden beteiligten Künstler*innen war Fred Wilson, der auf Einladung der Initiative *The Contemporary* 1992 in der Maryland Historical Society in Baltimore sein inzwischen selbst kanonisch

51 *Mission Statement* der A.I.R. Gallery, False Archive, New York Public Library, New York.

52 Ähnliches ließ sich etwa bei dem ebenfalls 2016 vollzogenen *Reframing* der von der Künstlerin Ellen Cantor 1993 für die David Zwirner kuratierten Ausstellung *25 Years of X-Plicit Art by Women* sagen, die in den USA eine der ersten, wenn nicht die erste Ausstellung darstellte, die explizite Darstellungen von Sexualität aus weiblicher* Perspektive dezidiert zum Thema machte.

gewordenes Ausstellungsprojekt *Mining the Museum* realisiert hatte. Die Initiative hatte es sich zum Auftrag gemacht, Kunstprojekte zu organisieren, die lokale Communities ansprechen und direkt involvieren. Wilsons Beitrag, der aus einer anti-rassistischen, dekolonialen Intervention in das bestehende Display des historischen Museums bestand und viel Arbeit hinter den Kulissen involvierte, wurde zu einem unerwartet großen Erfolg. Er zog nicht nur eine hohe Anzahl Besucher*innen an und festigte Wilsons Karriere als Künstler, er sollte sich auch für die nachfolgenden Generationen gerade Schwarzer Kurator*innen aus den USA für enorm einflussreich und inspirierend erweisen.⁵³ Interessant ist in diesem Zusammenhang, dass er sich – ebenso wenig wie etwa Joseph Kosuth, der fast zeitgleich die Ausstellung *Play of the Unmentionable* 1992 im New Yorker Brooklyn Museum realisierte – nicht als Kurator verstand. Dies erscheint mir insofern ein wesentlicher Punkt, als die Rede vom ›Artist as Curator‹ durchaus eine ist, die von außen und oft nachträglich verwendet wird, ohne dass sie zwangsläufig mit dem jeweiligen künstlerischen Selbstverständnis einhergeht. Auf umgekehrte Weise deutlich macht das etwa Mike Kelleys Ausstellung *The Uncanny*, die dieser erstmals 1993 im Rahmen von Sonsbeek 93 im niederländischen Arnheim realisierte und deren einführenden Text er mit der Selbstbezeichnung »Sunday-Curator« beendete. In dem aktualisierten *Re-Staging* der Ausstellung in der Tate Liverpool und dem Wiener Museum Moderner Kunst 2004 wurde er auf dem Cover des Katalogs schließlich ganz zum kuratierenden Künstler: »THE UNCANNY by Mike Kelley, Artist«.

Heutzutage ist es ein verbreitetes Phänomen, dass Künstler*innen von Institutionen dazu eingeladen werden, sich aus ihrer Perspektive mit der Sammlung des jeweiligen Hauses auseinanderzusetzen und/oder mit Hauskurator*innen zusammenzuarbeiten. Das kann Teil eines von (institutions-)kritischen Ansätzen informierten Leitungsstils und/oder in Form eines Hilfesuchens sein, wenn eine Institution mit ihrem bisherigen Ansatz nicht mehr dem Zeitgeist entspricht, aber selbst nicht die entsprechende Expertise aufweist. In der Literatur wiederkehrende Beispiele hierfür sind die bereits 1977 in der Londoner National Gallery eingeführte Reihe *The Artist's Eye* sowie die 1989 im Museum of Modern Art in New York lancierte *Artist's Choice*-Serie. Letztere entstand aus der Einsicht heraus, dass, wie es der damalige Chef-Kurator für Malerei und Skulptur Kirk Varndoe formulierte, »[...] that a crucial part of the modern tradition is the creative response of artists

53 Die Maryland Historical Society selbst hingegen spricht heute davon, Künstler*innen dazu einzuladen, das Museum zu »unterminieren«, ohne Fred Wilson explizit zu erwähnen oder ihm die entsprechenden Credits zu geben und scheint so über ihre eigene Geschichte nicht im Klaren zu sein. Vgl. »Artist Fred Wilson in conversation with Curator-In-Residence George Ciscle«, Pérez Art Museum Miami am 25. Juni 2015, <https://www.youtube.com/watch?v=iSKTbwYVM6g>

to the works of their peers and predecessors«. ⁵⁴ Es liegt sicherlich auch an den in der Trump-Ära wiedererstarkten Forderungen nach mehr Diversität im Kulturbetrieb, dass eben jene ›moderne Tradition‹ heute selbst vermehrt auf dem Prüfstand steht. 2017/2018 etwa kuratierte der für seine kalkulierte Abstinenz vom Kunstsystem bekannte afroamerikanische Künstler David Hammons eine Ausstellung, in der er die Zeichnungen seines ehemaligen (ebenfalls afroamerikanischen) Lehrers Charles White denen von Leonardo da Vinci gegenüberstellte. Ein dazu von Hammons eingeladenem Astrologe strich darüber hinaus die Gemeinsamkeiten dieser beiden auf den ersten Anschein so verschiedenen Künstlerpersönlichkeiten heraus. Die im Rahmen der *Artist Choice*-Reihe zuletzt eingeladene Künstlerin Amy Sillman setzte mit ihrer Ausstellung *Shape of Shapes* 2020 ausgehend von ihrer eigenen malerischen Auseinandersetzung den Fokus auf Form und zeigte eine Vielzahl oftmals eher selten gezeigter Arbeiten, die in ihrem dicht gedrängten Display jeglichen kunsthistorischen Kategorisierungen zuwiderzulaufen schienen. ⁵⁵

Eine jüngere, noch einmal neu gedachte Version dieses Programms findet sich in der Reihe *Plug in to PLAY* wieder, die Charles Esche, selbst einflussreiche Figur der sogenannten dritten Welle der Institutionskritik, zu Beginn seiner Direktorenschaft des Van Abbemuseums gemeinsam mit seinem kuratorischen Team initiierte. Die von 2006 bis 2009 laufende Reihe bestand aus sich stetig verändernden Sammlungspräsentationen mit dem Ziel, den kunsthistorischen Kanon aufzubrechen. Um eine möglichst große Vielfalt verschiedener Perspektiven zu erreichen, wurden zahlreiche Gastkurator*innen eingeladen, zu denen sowohl hauptberufliche Kurator*innen wie Künstler*innen zählten. Darüber hinaus konnten Besucher*innen im Sinne eines *collective curating* darüber mitbestimmen, welche Werke aus der Sammlung gezeigt werden sollten. ⁵⁶ Aber auch andere etablierte Museen wie das Museum Moderner Kunst in Wien versuchen, über die Einladung von Künstler*innen neue Perspektiven auf ihre Sammlungsbestände zu öffnen. Dort werden schon seit geraumer Zeit Künstler*innen von einzelnen Hauskurator*innen dazu eingeladen, ihre meist eher thematisch als chronologisch ausgerichtete Sammlungspräsentation (mit) zu kuratieren. Ein prominentes Beispiel hierfür ist die Ausstellung *Oh... Jakob Lena Knebl und die mumok Sammlung*, die die Künstlerin im Jahr 2017 dort in Zusammenarbeit mit den Kuratorinnen Barbara Rüdiger

54 Website <https://www.moma.org/calendar/groups/19>. Vgl. hierzu auch Lewis Kachur: »Re-Mastering MoMA: Kirk Varndee's ›Artist's Choice‹ Series«, in: Jeffery: *The Artist as Curator*, 2015, S. 45-57.

55 Vgl. hierzu auch Aruna d'Souzas Besprechung »Overcoming Isms«, in: *Texte zur Kunst*, 117 (März 2020), S. 176-179, <https://www.textezurkunst.de/117/overcoming-isms/>

56 Christiane Berndes, in: »From Plug In to Play. A conversation with Sven Lütticken, Christiane Berndes, Charles Esche, Annie Fletcher, Diana Franssen and Steven ten Thije«, in: *Plug in to PLAY*, Ausst.-Kat. Van Abbemuseum, Eindhoven, Eindhoven 2009, S. 78-80, hier S. 78.

und Susanne Neuburger realisiert hat. Kunst, Mode und Design aus den hauseigenen Beständen mischen sich hier in ungewohnter Weise mit den Arbeiten Knebls und schaffen, wie sie in einem in *Kunstforum* erschienenen Gespräch darlegt, »Begehrensräume«, die humor- und lustvoll museale Hänge- und Sehgewohnheiten außer Gefecht setzen.⁵⁷ In beiden Fällen sind (u.a.) Künstler*innen gefragt, dezidiert aus *ihrer* Perspektive zu arbeiten, d.h. als kuratierende bzw. intervenierende Künstler*innen und nicht so sehr im Sinne eines Rollenwechsels, wie es noch für eine Generation vor ihnen üblich war. Es geht um einen *anderen*, von den jeweiligen Institutionen und ihren Vertreter*innen differierenden Blick.

Eine Zuspitzung hat dieses Vorgehen in jüngster Zeit in Bezug auf die Revision und Dekolonisierung ethnologischer Sammlungsbestände erfahren. Letzteres wurde etwa bei der Ausschreibung einer Künstler*innen-Residenz am Museum Rother Baum in Hamburg im Sommer 2019 evident: Gesucht wurde nach einem*r »professionellen Künstler*in«, der*die eine theoretische Expertise sowie praktische Erfahrung im Umgang mit »complex and sensitive issues such as colonialism, migration, climate change and/or the reinterpretation of ethnographic collections«⁵⁸ einbringt. Der Blick von außen gilt hier als wichtiger Beitrag zu einem erfolgreichen Wandel. Dabei geht es nicht zuletzt darum, die Legitimität der jeweiligen Institution zu bewahren. Die Krux dieser Praxis liegt – neben der Frage der Ethik – vor allem im Aspekt der Nachhaltigkeit. Schon Wilson hatte deutlich gemacht, dass er mit seinen kritischen Museumsinterventionen lediglich einen Anstoß liefern und im besten Fall für diejenigen *empowernd* wirken kann, die eh bestrebt sind, Veränderungen innerhalb der jeweiligen Institution vorzunehmen. Die eigentliche Arbeit jedoch müsse danach passieren.⁵⁹

The Next Documenta Will Be Curated By Nine Artists

Um den Bogen zu schließen und ganz in der Gegenwart zu landen, sei der Blick noch einmal auf das bereits eingangs kurz erwähnte Publikationsprojekt *The Next Documenta Should Be Curated by an Artist* gerichtet. Als dem Kurator Jens Hoffmann in einem Gespräch mit dem Künstler Carsten Höller 2002 die Idee zu diesem Projekt kam, war für die wenigsten der Beteiligten abzusehen, dass 20 Jahre später

57 Jakob Lena Knebl: »Die Ausstellung als Begehrensraum«. Ein Gespräch von Fiona McGovern, in: *Kunstforum International*, 270 (Oktober 2020), S. 100-107.

58 Aus dem mir vorliegenden Ausschreibungstext.

59 Ausführlicher diskutiere ich die in diesem Abschnitt genannten Beispiele in einem sich derzeit im Erscheinen befindenden Artikel, der auf einen Vortrag im Rahmen der Tagung *Joint Ventures. Der künstlerische Zugriff auf Kunstsammlungen und Ausstellungsgeschichte* im September 2019 in Zürich zurückgeht und in der Zeitschrift 21: *Inquiries into Art, History and the Visual* erscheinen soll.

nicht nur ein*e Künstler*in, sondern mit ruangrupa gleich ein ganzes Kollektiv und dies aus dem südostasiatischen Raum die Documenta kuratieren würde. Was aber heißt das nun genau?

Das von Hoffmann kuratierte Projekt umfasst Statements von gut 30 Künstler*innen zum Thema. Anlass hierfür war, wie es in seiner Einleitung heißt, weniger eine Kritik an bisherigen kuratorischen Ansätzen, denn eine bewusst provokativ angelegte Untersuchung der Beziehung, die Künstler*innen zur Profession des Kuratierens haben.⁶⁰ Im Zusammenhang dieses Textes ist vor allem der eingangs schon kurz erwähnte Beitrag von Olu Oguibe im letzten Teil des Buches interessant. Das dort abgedruckte *Open Forum* war ursprünglich von Juli 2003 bis Februar 2004 auf der Website des Projekts von *e-flux* eingerichtet worden und gab somit allen Interessierten die Möglichkeit, sich zu Wort zu melden.⁶¹ Oguibe wies in seinem Kommentar nicht nur darauf hin, dass in der Liste der eingeladenen Kommentator*innen niemand mit afrikanischer Herkunft auftauche, sondern – mit Verweis auf die bereits erwähnte Luanda Triennale – auch darauf, dass von Künstler*innen kuratierte Ausstellungen aus seiner Sicht heutzutage alles andere als radikal seien.⁶² Er kritisierte zudem, dass das von Hoffman initiierte Projekt Lösungen vorschlägt, ohne jedoch das eigentliche Problem zu identifizieren. Für ihn hänge gelungenes Kuratieren nicht davon ab, wer aus welcher Rolle heraus kuratiert, sondern vielmehr davon, ob es Prinzipien von Sensibilität, Integrität und einem ›guten Auge‹ folge. Mehr noch, die Übernahme der Venedig Biennale oder der Documenta durch Künstler*innen ist ihm zufolge letztlich auch nicht wichtig. Vielmehr sei die Obsession von Künstler*innen mit Orten wie der Documenta und Venedig und die Unfähigkeit, außerhalb der »little box of puny, sanctified moments« zu denken und zu arbeiten, ein wesentlicher Teil des Problems.⁶³ Um seinen Punkt zu verdeutlichen, bringt Oguibe das zitierte Bild der Tüte Chips ins Spiel – ein Zitat Ian Durys, der sich damit ursprünglich auf seinen Musiker*innenkollegen Lou Reed bezog.⁶⁴

Lässt sich das auch von der Nominierung ruangrupas sagen? Zunächst einmal ist es bemerkenswert, wie wenig die beteiligten Künstler*innen sich von dieser Nominierung (zumindest nach außen hin) beirren lassen. Auch wenn die *FAZ* davon berichtete, dass aufgrund der Vorbereitung der Documenta die für das vergangene

60 Jens Hoffman, »Introduction« in: ders. (Hg.): *The Next Documenta Should Be Curated by an Artist*, New York/Frankfurt a.M. 2004, S. 7.

61 Vgl. projects.e-flux.com/next_doc/cover.html. Der Link zu den Kommentaren funktioniert leider nicht mehr.

62 Vgl. Oguibe, in: Hoffmann (Hg.): *The Next Documenta Should Be Curated by an Artist*, 2004, S. 82.

63 Ebd., S. 83.

64 Ebd.

Jahr vorgesehene Jakarta-Biennale wie auch die letzte Ausgabe des heimisches OK.-Video-Festivals ausfallen mussten,⁶⁵ scheinen die Tätigkeiten der 2018 von ruangrupa mit zwei weiteren Kollektiven, Grafis Huru Hara und Serrum, gegründeten Gudskul im Süden der Stadt weiterhin auf Hochtouren zu laufen. Diese *good school* fungiert als öffentlicher Lernort mit einem Fokus auf kollektive und gemeinschaftlich orientierte Arbeitsansätze. Sie umfasst neben einzelnen Künstler*innenstudios und Gemeinschaftsräumen auch eine Bibliothek und ein Café. Besonders über diese Organisationsstruktur hat das derzeit sein zwanzigjähriges Jubiläum feiernde Kollektiv ruangrupa es geschafft, auch unter Zusammenschluss mit anderen Kollektiven im Verlauf der letzten Jahre ein »Ökosystem« aufzubauen, das es nicht nur von der landeseigenen Förderstruktur, sondern auch vom Erfolg im westlichen Kunstbetrieb unabhängig macht – ungeachtet dessen, dass es nun selbst dort gelandet ist. Die Grundelemente von ruangrupas Aktivitäten – Gemeinschaft, Kollektivität und Freundschaften – haben hierzu entscheidend beigetragen. Zudem hat das Kollektiv bereits 2016 mit der Sonsbeek-Biennale im niederländischen Arnheim Erfahrungen in der Leitung von Großausstellungen sammeln können, und schon dort war von einer Großausstellung im üblichen Sinne wenig zu spüren. An dessen Stelle trat unter dem Titel *transACTION* ein auf die Strukturen, urbanen Gegebenheiten und Bedürfnisse der Menschen vor Ort eingehendes partizipatives Konzept, das am ehesten mit dem eines langen Festivals vergleichbar ist. Die die lokale Bevölkerung dezidiert mit einbeziehenden Aktivitäten und vielfach ortsspezifischen künstlerischen Arbeiten verteilten sich auf den Stadtraum, den lokalen Park und das städtische Museum, wobei das sogenannte ruru huis im Stadtzentrum eine Art Knotenpunkt, Arbeitsplatz und Versammlungspunkt bildete. Ähnliches ist auch für die Documenta zu erwarten. Einen ersten Hinweis dafür gibt das bereits 2020 (unter Pandemie-Bedingungen) eröffnete ruruHaus, das als offener Raum der Begegnung und des kollektiven Miteinanders angelegt ist. Dort fand etwa das letztjährige Dokfest statt, im Rahmen dessen auch das OK.-Videofestival vorgestellt wurde. Die schon für die Gudskul leitgebende Idee des »lumbung«, eine gemeinschaftlich genutzte Reisscheune, in der die überschüssige Ernte zum Wohl der Gemeinschaft gelagert wird, gibt weiteren Aufschluss. Im Zuge dessen wurden etwa verschiedene Institutionen wie Más Arte Más Acción aus Nuquí in Kolumbien, das Festival sur le Niger aus Ségou in Mali und die OFF-Biennale aus dem ungarischen Budapest als zusätzliche lumbung-Mitglieder und damit Kooperationspartner*innen eingeladen. Insofern unterwerfen sich ruangrupa weniger einem westlichen Modell von Großkurator*innenschaft, als dass sie im Sinne das Araeenschen Paradoxes versuchen, neue, auch auf dieser Ebene *andere* Ansätze salonfähig zu machen. Das

65 Marco Stahlhut: »Kassel liegt ihnen näher als die Heimat«, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* vom 04.11.2019, S. 13.

ist weniger subversiv als ein von beiden Seiten beschlossener Pakt. Mit Blick zurück auf die vorangegangenen Ausgaben der Documenta, die sich zunehmend mit ihrer eigenen Legitimation und neuen Autor*innenschaftsmodellen auseinandersetzten, erscheint dieser Schritt als logische Konsequenz. Nach dem ›Lernen von Athen‹ ist nun ›Lernen von Künstler*innen‹ angesagt. Es ist ein Lernen vom Kollektiv und ein Lernen vom globalen Süden. Danach mögen im besten Fall auch hierzulande die Debatten um den Rollenwechsel hinfällig werden und ein den jeweiligen Herausforderungen gerecht werdendes, einem ›guten Auge‹ folgendes wie ethisch verantwortungsvolles Kuratieren das Maß angeben.

Aporien des Artivismus

Christian Krüger

1. Symptome des Artivismus

Es gibt unaufhaltsam sich fortpflanzende Katastrophen, die Spaß machen. Desaströse Entwicklungen, die man nicht stoppen, dafür umso mehr genießen kann – fatalistischer Fun sozusagen. Dazu gehören etwa spektakuläre Sprengungen alter Gebäude und Industrieanlagen, die Schaulustige zu Tausenden in die Nähe der Sperrzonen locken. Im Netz kursieren davon zahllose Aufnahmen, Trash-TV im buchstäblichsten Sinne. Eine kulturell ungleich arriviertere Spielart solcher *demolition events* ist die Nonsense-Maschine des Schweizer Künstlerduos Fischli & Weiss, deren fortlaufende Selbstzerstörung ihr Film *Der Lauf der Dinge* festhält¹ – ein Publikumsshit der documenta 8.

Warum eigentlich? Sonst lassen wir den Dingen doch höchst ungern ihren Lauf. Schon gar nicht, wenn sie falsch laufen oder zu scheitern drohen. Vielleicht deshalb, weil Kunst, wie Arnold Gehlen meint, grundsätzlich etwas zu tun hat mit einem »merkwürdig taten- und handlungslos, aber im höchsten Grade beglückenden Aufgehen in einer Anschauung«² – wohl eher nicht. Die Lust am Fatum, die sich beim Schauen des Filmes einstellt, ist ja durchaus eine ambivalente Lust. Wir sind nicht nur vom alltäglichen Handlungsdruck entlastet und kontemplieren das Zerstörungswerk raffiniert arrangierter Mechanismen. Sondern zugleich sind wir auf sehr eindringliche Weise von jeder Möglichkeit des Eingriffs abgeschnitten. Gebannt verfolgen wir, ob die fragile Konstruktion gelingt, und können doch nichts dafür oder dagegen tun. Der Film generiert *suspense*, indem er uns vom tätigen Mitwirken suspendiert. Er zeigt ein »geschlossenes System«, eine »unheimliche

1 Alles beginnt mit einem schwarzen Müllsack, der durch die freigesetzten Kräfte eines zuvor eingedrehten Seils zu rotieren beginnt und auf diese Weise eine Ereignisfolge in Gang setzt, bei der allerhand mechanisch raffiniert verbundener Schrott und recycelte Materialien wie Holzlatten, Autoreifen, Blech, Eimer etc. unter Klappern, Zischen und Blubbern auskippen, verdampfen, herunterfallen, in Flammen aufgehen.

2 Arnold Gehlen: »Über einige Kategorien des entlasteten, zumal des ästhetischen Verhaltens«, in: Dieter Henrich, Wolfgang Iser (Hg.): *Theorien der Kunst*, Frankfurt a.M. 1982, S. 237.

Konsequenz des Geschehens«³, bei der wir nichts, rein gar nichts zu melden haben. Wir sind dazu verdammt, zuzuschauen, wie die Sache ausgehen wird. Unsere Handlungsfähigkeit ist blockiert.

Das kann uns modernen Subjekten eigentlich nicht schmecken, die wir uns doch wesentlich als solche verstehen, die handelnd etwas in der Welt bewirken können – und sei es, indem wir aus freien Stücken etwas geschehen lassen. Doch auch diese Möglichkeit selbstbestimmter Passivität ist uns genommen durch den Umstand, eben nur nachträglich die filmische Aufnahme der in Gang gesetzten Maschine sehen zu können. Die Ereignisse, die der Film zeigt, so prekär sie auch sind, haben sich damit längst ereignet. Doch nur dort, wo wir handelnd etwas verändern können, können wir auch selbstmächtig etwas geschehen lassen. Beides lässt das Vergangene prinzipiell nicht zu, dessen Dokument der Film ist.

Die Art und Weise, wie uns *Der Lauf der Dinge* zugleich entmachtet und in Bann schlägt, macht den Film zum Sinnbild für ein bestimmtes Verständnis davon, wie Kunst praktisch wirksam werden kann (oder besser: es gerade nicht kann). Man braucht dafür nur die Rollen zu vertauschen: Dann sind es nämlich nicht wir, sondern dann ist es die Kunst, der die Hände gebunden sind. Sozusagen in vollem Bewusstsein gesellschaftlicher Dramen, auf unsere sozialen und politischen wie existentiellen Nöte geradezu fixiert, muss sie hilflos mitansehen, wie unser, des Menschen Schicksal seinen Lauf nimmt.⁴ Anders gesagt: Kunst (lies: unsere künstlerische Praxis) ist praktisch machtlos und schwach. Dieses Kunstverständnis hat etwa der Kunsthistoriker Leonhard Emmerling jüngst erst wieder betont.⁵ Das ist für diesen allerdings kein Grund zur Klage. Im Gegenteil: Der mangelnde *impact* der Kunst soll einer subtileren und unbestimmteren Form des ästhetischen Einspruchs gegen die realen nicht-künstlerischen Verhältnisse Raum geben. Alles andere sei angeblich auch zu viel gewollt von der Kunst. Emmerling zeigt sich darin als Adept eines streng negativitäts- und autonomieästhetisch gelesenen Adornos.⁶ Dieser meint: »Dass Kunstwerke politisch eingreifen, ist zu bezweifeln; geschieht

3 Per Engström in: *Palette*, 1/96, Nr. 224, S. 59f.

4 Ob Fischli & Weiss sich mit ihrem documenta-Beitrag in diesem Sinne ironisch distanzieren wollten von Manfred Schneckenburgers kuratorischem Konzept, das die Kunst auf ihre gesellschaftliche Verantwortung verpflichten wollte, oder ob das Werk vielmehr ein politisiertes Kunstverständnis affirmiert, da es sich, wie die Künstler betonen, »auch um das Problem von Schuld und Unschuld« drehe (Fischli/Weiss, zit.n. Lorette Coen: »Der Bär und die Maus«, in: Patrick Frey (Hg.): *Das Geheimnis der Arbeit. Texte zum Werk von Peter Fischli & David Weiss*, München/Düsseldorf 1990, S. 233-237, hier S. 236), muss an dieser Stelle nicht entschieden werden.

5 Vgl. Leonhard Emmerling: *Kunst der Entzweiung. Zur Machtlosigkeit von Kunst*, Berlin/Wien 2017.

6 Dass man Adorno auch anders lesen kann, zeigt der Beitrag von Georg W. Bertram in diesem Band.

es einmal, so ist es ihnen meist peripher; streben sie danach, so pflegen sie unter ihren Begriff zu gehen. [...] Praktische Wirkung üben Kunstwerke allenfalls in einer kaum dingfest zu machenden Veränderung des Bewusstseins aus...«⁷. An einer anderen Stelle heißt es bekanntlich noch schärfer, dass das Engagement, das mancher von der Kunst fordere, »selber schon die Katastrophe«⁸ sei, die es eigentlich zu verhindern gelte. Eine vergleichbare Abneigung gegen eine allzu kalkulierte Ästhetik der Intervention hegt bekanntermaßen auch der Noch-immer-Theorie-Star des gegenwärtigen Kunstbetriebs, Jacques Rancière. Für ihn folgt eine partizipatorisch-agitatorische Kunst einer »Logik der verdummenden Pädagogik«⁹, da sie Rezipient*innen dem geistigen Stand der Werke subordiniere.

Ungeachtet dieses wiederholten Verdiktes (oder auch durch dieses herausgefordert) florieren spätestens seit den 1980er Jahren Kunstpraktiken, die eben jene »mißliebige[n] Zustände [unmittelbar; Verf.] verbessern«¹⁰ wollen, an die Kunst laut Adorno, wenn überhaupt nur mittelbar heranreicht. Mit programmatischer Verve überspringen solche Praktiken sogleich auch die beinahe schon »inflationär[e] Beschwörung von Criticality«¹¹ im zeitgenössischen Kunstbetrieb.¹² Dieser nicht selten im Rückgriff auf eine adornitische Theorietradition kultivierte, kritische aber zugleich praktisch enthaltsame Gestus, der den Finger der Kunst bloß mahnend auf die gesellschaftlichen Missstände richtet, über die wir uns jenseits der Kunst angeblich fortlaufend hinwegtäuschen, ist ihnen bei weitem nicht genug. Hier sind echte Macher und nicht nur Bewusst-Macher am Werk. Tania Bruguera, um gleich eine der bekanntesten und interessantesten Protagonist*innen zu nennen, fordert in diesem Sinne »new uses for art within society«¹³ und nennt das Ganze recht plakativ »Arte Útil«. Die us-amerikanische Kuratorin Mary Jane Jacob spricht unumwunden von »Social Practice«, als ob von Kunst gar nicht mehr zu reden wäre.¹⁴ Andere sagen Socially Engaged Art, partizipative Kunst oder eben: Artivismus. Ohne den Selbstauskünften der Artist*innen einfach blind zu folgen

7 Theodor W. Adorno: *Ästhetische Theorie*, Frankfurt a.M. 2003, S. 359f.

8 Theodor W. Adorno: *Engagement*, in: ders.: *Noten zur Literatur III*, hg. v. Rolf Tiedemann, Frankfurt a.M. 1965, S. 409.

9 Jacques Rancière: *Der emanzipierte Zuschauer*, Wien 2015, S. 24.

10 Adorno: *Ästhetische Theorie*, 2003, S. 365.

11 Ines Kleesattel: *Politische Kunst-Kritik. Zwischen Rancière und Adorno*, Wien 2016, S. 11.

12 Jedenfalls insofern, als der Ausdruck ›criticality‹ im hier gemeinten Kunstbetrieb zumeist nicht so gebraucht wird, dass damit metaphorisch auf eine sich selbst fortpflanzende nukleare Kettenreaktion angespielt wird, wofür der Ausdruck im Englischen ursprünglich nämlich steht.

13 Vgl. www.arte-util.org/about/colophon/

14 Vgl. dazu das Interview mit Jacob in: Karen van den Berg, Cara M. Jordan, Philipp Kleinmichel (Hg.): *The Art of Direct Action. Social Sculpture and Beyond*, Berlin 2019, 189-198, hier S. 190.

– was hieße, etwa die Eigensinnigkeit der Werke zu vergessen, die sich den artistischen Agenden oft so gar nicht einfach bruchlos fügen wollen – will ich hier dennoch kurz vier solche programmatischen Merkmale oder besser: Symptome¹⁵ des Artivismus umreißen. So soll deutlich werden, welcher spezifische Anspruch mit dem Artivismus verbunden ist – und es ist eben nicht zuletzt dieser explizit formulierte Anspruch, die manifestartig propagierte Lesart des eigenen künstlerischen Tuns, die die Differenz zu hergebrachten Kunstpraktiken am deutlichsten markiert (und wohl auch markieren muss, da es die Werke allein nicht leisten).

Als Artivismus bezeichne ich sehr unterschiedliche künstlerische Praktiken, die auf den ersten Blick jedoch zweierlei gemeinsam haben: Sie wollen (1) direkt eingreifen in politische oder soziale Prozesse und (2) am Erfolg solcher Eingriffe auch gemessen werden.¹⁶ Diese Ziele verfolgt der Artivismus dabei auf eine Weise, die ihn absetzt von der langen Geschichte engagierter Kunst. Das zeigt sich zum Beispiel daran, dass (3) viele Artist*innen die »Institution Kunst, als eine von der Lebenspraxis der Menschen abgehobene«¹⁷, nicht mehr zwingend schleifen wollen. Ein mehr oder minder vager Rekurs auf die hergebrachte Idee der Kunstautonomie bildet vielmehr eine willkommene »strategische Ressource«¹⁸. In diesem Sinne spürt zum Beispiel Jean Peters vom Berliner Künstlerkollektiv Peng!, »eine soziale Verantwortung, das juristische Privileg der Kunstfreiheit [zu] nutzen«, um sich politisch und gesellschaftlich einzumischen. Überdies fordert er »künstlerisches Asyl« für Kunst-Aktivist*innen, damit diese fernab der Realpolitik »das scheinbar Unmögliche denken« können.¹⁹ Eine Infragestellung der Institution Kunst ist das jedenfalls nicht. Zudem (4) ist auch der vertraute avantgardistische Anspruch, »von der Kunst aus eine neue Lebenspraxis zu organisieren«²⁰, nicht notwendig Sache des Artivismus. Man begnügt sich vielfach damit, im Rahmen geltender Normen »sozial effektiv«²¹ zu sein. Anders gesagt: Die Mitbestimmung der Zwecke, die Aushandlung dessen, worin ein gutes Leben, eine gerechte Gesellschaft etc. bestehen soll, bleibt anderen gesellschaftlichen Praxisformen überlassen. Kunst beschränkt

15 Ich spreche bewusst mit Nelson Goodman von Symptomen. Ein Symptom ist nämlich weder eine notwendige noch eine hinreichende Bedingung für eine artistische Praxis. Das heißt: Oft aber nicht immer weisen artistische Praktiken alle diese Merkmale auf.

16 Vgl. dazu Vid Simoniti: »Assessing Socially Engaged Art«, in: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 76/1, 2018, S. 71–82.

17 Peter Bürger: *Theorie der Avantgarde*, Göttingen 2017, S. 67.

18 Vgl. Uta Karstein und Nina Tessa Zahner: »Autonomie der Kunst? Dimensionen eines kunstsoziologischen Problemfeldes«, in: dies. (Hg.): *Autonomie der Kunst? Zur Aktualität eines gesellschaftlichen Leitbildes*, Wiesbaden 2017, 1–47.

19 Impulsrede anlässlich der Verleihung des George Tabori Preises 2018.

20 Bürger: *Theorie der Avantgarde*, 2017, S. 68.

21 Judith Siegmund: *Zweck und Zweckfreiheit. Zum Funktionswandel der Künste im 21. Jahrhundert*, Stuttgart/Berlin 2019, S. 11.

sich, zugespitzt und etwas böse gesagt, auf die Rolle eines *social engineering tools*. Alles in allem erweist sich der Artivismus so als künstlerischer Aktivismus einer moderaten Mitte, die den ganz großen Bruch mit den Verhältnissen nicht sucht, vielmehr an der funktionalen Ausdifferenzierung verschiedener gesellschaftlicher Subsysteme und den darin je spezifisch artikulierten normativen Ansprüchen festhält, ihnen nurmehr auch mit künstlerischen Mitteln Geltung verschaffen will. In diesem Sinne zielt etwa die Künstler*innengruppe Wochenklausur gemäß einer Selbstauskunft darauf, »in zeitlich begrenzten Intensiveinsätzen Lösungen für erkannte Probleme zu erarbeiten«. ²² Das sieht dann etwa so aus, dass arbeitslose Frauen auf den Weg in die berufliche Selbstständigkeit geführt oder Sprachschulen für Bürgerkriegsflüchtlinge gegründet werden.

Um nicht missverstanden zu werden: Mir sind solche Initiativen zunächst einmal sympathisch, weil mir soziales oder politisches Engagement – wohlgemerkt für die richtige Sache – grundsätzlich sympathisch ist. Ich will daher hier auch nicht in den üblichen Kanon der Kritik einstimmen. Gleichwohl sehe ich, dass bestimmte Vorwürfe fallweise sicher nicht so leicht von der Hand zu weisen sind: etwa dass artistische Praxis verantwortungslos ist, wenn sie ohne Rücksicht auf und ohne Wissen um gut begründete Standards der sozialen Arbeit agiert, oder paternalistisch, wenn Adressat*innen um willen der pädagogischen Effekte manipuliert werden, wie etwa in Augusto Boals *Unsichtbarem Theater*, oder dass sie das Elend neoliberalisierter Wohlfahrtsstaaten kaschiert, wo sie entlastend für diesen einspringt – alles beinahe klassische Vorwürfe, die eine eigene Diskussion wert sind. Mich interessiert hier aber etwas anderes: nämlich der rege Streit um den Kunststatus artistischer Praktiken, terminologisch gesprochen: das Problem ihrer ästhetischen Differenz oder plakativ, die immer wieder diskutierte (oder auch provokativ ignorierte) Frage: Ist das noch Kunst?

Für Peter Weibel vom ZKM in Karlsruhe jedenfalls ist dieser Status ausge-machte Sache. Weibel vermutet im Artivismus sogar die »erste neue Kunstform des 21. Jahrhunderts«. ²³ Auch Oliver Marchart applaudiert dem Artivismus in seiner jüngsten Publikation *Conflictual Aesthetics*, da Kunst nun endlich eintauche in die »muddy waters of social struggle«. ²⁴ Marchart ist es auch, der sich den Kunst-Praktiker*innen als theoretischer Sekundant andient. Ganz im Sinne der genannten anti-adornitischen Grundhaltung geißelt er die bei Adorno entwickelte Dialektik von Kunst und Gesellschaft in einem Handbuch für Aktivist*innen kurzerhand als schieren Nonsens. ²⁵ Adornos berühmt-berüchtigte »Funktion der Funktions-

22 Wochenklausur, www.wochenklausur.at/kunst.php?lang=de

23 <https://zkm.de/de/blog/2013/12/peter-weibel-global-activism>

24 Oliver Marchart: *Conflictual Aesthetics. Artistic Activism and the Public Sphere*, Berlin 2019, S. 14.

25 Vgl. Oliver Marchart: *(Counter)Agitating*, in: Steirischer Herbst, Florian Malzacher (Hg.): *Truth is Concrete. A Handbook for Artistic Strategies in Real Politics*, Berlin 2014, S. 225.

losigkeit«, oder die vermeintliche Politizität nicht-tendenziöser Werke qua Form ist für Marchart nichts als bloße Funktionärsideologie eines gentrifizierten Kunstbetriebs. Marchart dagegen mag es eingängig. Seine Losung lautet entsprechend simpel, wie er selber betont: »Art is political when it is political. It is not, when it is not.«²⁶ Ich fürchte, dass es ganz so einfach dann doch nicht ist. Im Folgenden werde ich daher einen zentralen, den Kunststatus der Werke und Praktiken betreffenden Widerspruch des Artivismus beleuchten und überlegen, wie dieser sich auflösen lässt.

2. Ernst machen

Artistische Kunst will also einen konkreten, greifbaren Beitrag zu nicht-künstlerischen Praktiken leisten. Sie will das Gesellschaftliche nachhaltig verändern, prägen, mitgestalten. Dafür reichen die im Akademie- und Kunstbetrieb gleichermaßen liebgewonnenen negativitätsästhetischen oder dissensualistischen Kategorien und Register der Irritation, des Schocks, des Bruchs, der Krise, der Desautomatisierung alltäglicher Routinen offenkundig nicht hin. Das, was zum Beispiel Chantal Mouffe an der Kunst von Alfredo Jaar so schätzt, dass sie Menschen zum Handeln veranlasse, indem sie ihnen mittels einer Destabilisierung des Common Sense »das Gefühl [vermittelt], dass alles auch anders sein könnte«²⁷, ist den Artist*innen zu schwammig. Zu Recht. Denn dass alles auch anders sein könnte, schließt ja erstens nicht aus, dass alles auch noch viel schlimmer kommen könnte. Vor allem aber lässt dieser durch die Kunst eröffnete Horizont zweitens die entscheidende praktische Frage unbeantwortet, wie es nach der einschneidenden Kunsterfahrung weitergehen soll. Was genau sollen wir anders machen und vor allem wie? Die lebenswelt- und lebensformbezogenen Lektionen einer so verstandenen Kunst sind mit anderen Worten: leer.

Diese Unbestimmtheit können wir uns angesichts des Zustands der Welt aber nicht leisten, so die verständliche Reaktion des Artivismus. Anstelle eines Moratoriums oder unbestimmter Eröffnungsfiguren wollen Artist*innen daher sogleich die aus ihrer Sicht richtigen nicht-künstlerischen Veränderungen initiieren und anstoßen. Das ist vermutlich sogar noch zu schwach formuliert. Denn Anstöße können verpuffen und Initiativen versanden. Artistische Kunst im strengsten Sinne aber ringt nicht mehr mit der Schwierigkeit, künstlerische Impulse in soziale oder politische Aktion überführen zu müssen (oder meint jedenfalls, diese Probleme nicht zu haben). Sie will vielmehr gleich selbst diese soziale oder politische

26 Marchart: *Conflictual Aesthetics*, 2019, S. 14.

27 Chantal Mouffe: *Agonistik. Die Welt politisch denken*, Berlin 2014, S. 147.

Aktion sein.²⁸ Es ist genau diese scheinbar restlose Umwandlung, die Marchart beschwört: that »art turns [or is transformed] into politics«²⁹. Marchart scheint auch bereit, dafür den Preis der vollständigen Entkunstung der Kunst zu zahlen. Hauptsache ist, der politische Antagonismus betritt die Bühne, und sei es, dass dafür die Kunst das Theater verlassen muss.³⁰ Nachzulesen ist das sehr deutlich in Marcharts Aufsatz *Staging the Political. (Counter)publics and the Theatricality of Acting*, in dem er die Besetzung des Théâtre de L'Odéon während der Pariser Studentenrevolte 1968 diskutiert. Anders gesagt: Artist*innen machen Ernst mit einem Programm, das z.B. Juliane Rebentisch der gegenwärtigen Kunst gerade nicht zugestehen will, dass nämlich der Artivismus »das Ästhetische zugunsten des Realraums politischen oder moralischen Handelns«³¹ suspendiere.

Marchart steht mit dieser Lesart keineswegs allein: Auch Karen van den Berg wird in dem von ihr mitherausgegebenen Band *The Art of Direct Action* zunächst nicht müde, zu betonen: »It cannot be emphasized enough that these projects do not aim to produce art.«³² Stattdessen gehe es den von ihr besprochenen Projekten ganz buchstäblich um Traumatherapie oder die Herstellung sozialer Inklusion. Aber Van den Berg lässt zugleich keinen Zweifel daran, wenn auch rhetorisch viel dezent, dass mit dem Ausdruck »Art« in »The Art of Direct Action«, eben doch Kunst und nicht bloß ein Heilverfahren oder eine sozialpädagogische *techné* gemeint ist. Nicht von ungefähr stellt sie die besprochenen Projekte daher in eine Traditionslinie mit Beuys' Idee der sozialen Plastik. Diese Widersprüchlichkeit ist kurios. Aber sie weckt Hoffnung, dass es mit der Kunst vielleicht doch noch nicht ganz aus ist. Auch der britische Kunstphilosoph John Roberts stellt in demselben Band fest: »Many of the new forms of collaborative and participatory art make no distinction between art as political praxis and political praxis itself; art, it is claimed, is a form of political praxis.«³³ Man wundert sich auch hier, warum Roberts sich eigentlich nicht wundert über diese Inkonsistenz. Eine künstlerische Praxis, die sich durch nichts von einer politischen Praxis unterschieden wissen will, aber dabei doch künstlerische Praxis bleiben will – wie soll das gehen? Das Prinzip der Identität des Ununterscheidbaren gilt doch wohl auch hier. Natürlich ließe sich

28 Das steht offenkundig im Widerspruch zu meiner obigen Charakterisierung des Artivismus als einer Spielart von Kunst, die keineswegs die Differenz zwischen Kunst und Nicht-Kunst negieren will. Doch es ist eben genau dieses eigentümliche Schwanken zwischen der Berufung auf das eigene Kunst-Sein einerseits und dem zugleich ausgestellten Desinteresse an diesem bis hin zu dessen Nivellierung andererseits, das mich hier interessiert.

29 Vgl. Marchart: *Conflictual Aesthetics*, 2019, S. 55.

30 Vgl. ebd., S. 52ff.

31 Juliane Rebentisch: *Theorien der Gegenwartskunst zur Einführung*, Hamburg 2013, S. 79f.

32 Karen van den Berg: »Socially Engaged Art and the Fall of the Spectator since Joseph Beuys and the Situationists«, in: *The Art of Direct Action*, 2019, S. 16.

33 John Roberts: »Art, Neoliberalism, and the Fate of the Commons«, in: ebd., S. 240.

einwenden, dass Roberts nur behauptet, Kunst sei eine *Form* der politischen Praxis unter anderen Formen politischer Praxis. Fair enough. Dann aber müssten sich immerhin *formale* Differenzen zwischen diesen Praktiken angeben lassen, was nichts anderes wäre, als eben doch Unterschiede zu machen.

Nun ist es nichts Neues, dass etwas Theaterdonner zum Geschäft der Kunst dazugehört. Der offenkundig widersprüchliche Doppelzug des Artivismus, nämlich zugleich die ästhetische Differenz kassieren und bewahren zu wollen, könnte man daher als allzu bekannte wie energieverzehrende Neon-Reklame abtun. Und bei genauerer Betrachtung nicht weniger artistischer Werke und ihrer Rezeption wird die Paradoxie sich auch schnell auflösen lassen. Anders gesagt: Es gehört schon einiges an Mutwillen dazu, Projekte von Bruguera oder Aktionen des Zentrums für politische Schönheit restlos aufs Soziale oder Politische zu verrechnen. Was man zugestehen wird, ist doch wohl, dass es sich hierbei um Fälle handelt, die in eminenter Weise mindestens Streit darüber auslösen, ob sie noch Kunst sind oder wo die Grenze zwischen Kunst und Nicht-Kunst verläuft. Das können echt-sozialpädagogische oder echt-politische Aktionen und Aktivitäten nicht von sich behaupten. Damit soll natürlich nicht gesagt sein, der bloße Umstand, mit solchen Fragen konfrontiert zu werden, entscheide schon den Streit über den Kunststatus dieser Praktiken. Als Antwort auf die notorische Frage nach der Definition von Kunst würde das nicht weit führen. Vor allem aber verspielte man die Chance, tieferliegende Motive kennenzulernen für die charakteristische Ambivalenz des Artivismus, wenn man diese Anti-Kunst-Pose artistischer Kunst als bloßen Knalleffekt abtut. Das würde obendrein unterschlagen, wie ernst es der Praxis und der Theorie des Artivismus mit dieser Ambivalenz ist. Viele Künstler*innen sind nämlich weit entfernt davon, mit ihrer eigentümlichen Unentschiedenheit in Bezug auf den Kunststatus ihrer Praxis nur zu kokettieren. Sie laborieren vielmehr ernsthaft und aufrichtig daran. Mich interessiert daher, wie es kommt, dass im Nachdenken über den Artivismus diese aporetische Situation entsteht. Diese Frage verstehe ich als Frage nach den Gründen, die jeweils für die eine oder die andere Option vorgebracht werden. Ich frage daher: Was spricht aus Sicht der jeweiligen Parteien dafür, artistische Praktiken mal (mehr oder weniger ganz) der Kunst und mal (mehr oder weniger ganz) der Politik oder einer anderen nicht-künstlerischen Praxis zuzuschlagen?³⁴

34 Ich beschränke mich im Folgenden auf die Gegenüberstellung zweier vom Ansatz her plausibler Begründungen, die mir zudem weit verbreitet zu sein scheinen. Eine andere Darstellung der Debatte ist sicher möglich.

3. Ein dürftiger Kunstbegriff

Mein Lagebild ist das Folgende: Auf der einen Seite stehen jene, die ich die Aktivist*innen unter den Artivist*innen nennen möchte. Sie plädieren dafür, dass Kunst für ihre Praxis zweitrangig, wenn nicht irrelevant ist und sein sollte. Dafür spricht aus ihrer Sicht ein zeitdiagnostischer Befund, den die Soziologie hierzulande unter dem Stichwort der gesellschaftlichen Ästhetisierung diskutiert. Gesellschaftliche Ästhetisierung heißt, dass Selbstverständnisse und Handlungsmaxime gesamtgesellschaftliche Geltung erlangt haben, die spätestens seit der Zeit der Romantik im Kunstfeld präfiguriert sind. Oder zugespitzt gesagt: Das ehemals gegenkulturelle Potential des Schöpferisch-Kreativen, des Hedonistischen, des Kallistischen und Sinnlichen ist mittlerweile hegemonial geworden. Das ist der ambivalente Erfolg der von Luc Boltanski und Ève Chiapello sogenannten »Künstlerkritik« an der normativen Ordnung der bürgerlich-kapitalistischen Moderne.³⁵ Andreas Reckwitz spricht auch davon, dass die Abweichung, einst Domäne der unangepassten Kunst, heute Leitnorm für alles und jeden geworden ist.³⁶ Symptomatisch für diesen Befund betitelte etwa das Wirtschaftsmagazin *Brand eins* seine Dezemberausgabe von 2009 mit der Aufforderung: »Sei einzigartig!«. Adornos in seiner *Ästhetischen Theorie* profilierte »Kategorie des Neuen«³⁷, als Begriff für die je eigensinnige Anlage einzelner Kunstwerke, scheint unter den Bedingungen des, wie ich sagen möchte, gegenwärtigen *Novitäts-Regimes*, nichts mehr zu sein, was die Kunst sich noch als Spezifisches zugutehalten kann. Und weil das so ist, hat die Kunst nicht nur ihr disruptives Potential gegenüber dem Identitätszwang eingebüßt. Sondern Kunst machen selbst hieße darum heute, Mitmachen in der an der Kunst geschulten, allgegenwärtig gewordenen Kreativitätsindustrie. Kurzum: Kunst machen wäre blanker Opportunismus. Daher müsse eine artistische Praxis, die wirklich etwas ändern will, Kunst hinter sich lassen und es der politischen Praxis gleichtun. Sie muss wie diese etwa vornehmlich Propaganda, Agitation und Organisation betreiben.³⁸ Die Austreibung des Künstlerischen aus der Kunst oder der Verzicht auf das, was einmal Kunst-Machen war, ist unter den gegebenen gesellschaftlichen Bedingungen der einzige emanzipatorische Weg, der den unangepassten Kreativen, dem kreativen Widerstand noch offensteht.

Demgegenüber stehen jene, die ich die Artist*innen unter den Artivist*innen nennen möchte. Sie plädieren dafür, dass Kunst für ihre Praxis eine, vielleicht die

35 Vgl. Luc Boltanski, Ève Chiapello: *Der neue Geist des Kapitalismus*, Konstanz 2003.

36 Vgl. Andreas Reckwitz: *Die Erfindung der Kreativität. Zum Prozess gesellschaftlicher Ästhetisierung*, Frankfurt a.M. 2012.

37 Adorno: *Ästhetische Theorie*, 2003, S. 37.

38 So u.a. Marchart: *Conflictual Aesthetics*, 2019.

entscheidende Ressource ist und sein sollte. Sie teilen gleichwohl mit ihren Kontrahent*innen die soziologische Ästhetisierungsdiagnose.³⁹ So reformuliert etwa der italienische Philosoph Paolo Virno gegenwärtige Arbeits- und Produktionsformen auch außerhalb des Kunstfeldes in ästhetischen Begriffen, zum Beispiel dem der Virtuosität.⁴⁰ Der Unterschied liegt nun darin, wie die Artist*innen sich zu diesem gesellschaftlichen Strukturwandel verhalten. Sie betrachten den Prozess der gesellschaftlichen Ästhetisierung nämlich vielmehr als Chance. Der Prozess entfaltet aus ihrer Sicht eine Dynamik oder einen Möglichkeitsraum, den es in eigener Sache zu nutzen gilt. Das Unvermeidliche kann und soll gestaltet werden. In diesem Sinne plädiert Virno für folgendes Programm – ich zitiere Chantal Mouffes Darstellung seiner Position:

»Diese Veränderungen [lies: der gesellschaftliche Prozess der Ästhetisierung; Verf.] machen den Weg für neue Formen von sozialen Beziehungen frei, in denen Kunst und Arbeit in neuen Konfigurationen existieren. Das Ziel künstlerischer Praktiken sollte es sein, die Ausprägung dieser neuen sozialen Beziehungen, die durch die Transformation des Arbeitsprozesses ermöglicht werden, zu unterstützen. Ihre Hauptaufgabe ist die Produktion neuer Subjektivitäten und die Ausarbeitung neuer Welten.«⁴¹

Und das ist auch möglich. Denn der postfordistische Kreativ-Kapitalismus ist aufgrund seiner Affirmation und Adaption des Ästhetischen nicht davor gefeit, dass mit ebenjenen Mitteln des Ästhetischen eine kritische Agenda lanciert wird. Man könnte das auch eine Trojanisches-Pferd-Strategie nennen: Eine Gesellschaft, die sich dem Kreativitätsimperativ unterworfen hat, ist anfällig dafür, sich mit Gegenentwürfen zu infizieren, die in ebenjenem artistischen Gewand daherkommen, das man selbst tagein tagaus trägt.

Soviel zur schematischen Gegenüberstellung der beiden Lager. Was deutlich geworden sein sollte, ist, die Argumente der Aktivist*innen und Artist*innen, oder wie man auch sagen könnte, der Fundis und Realos in Sachen Artivismus, teilen eine entscheidende Prämisse. Es ist dies die These vom Distinktionsverlust der Kunst im Zuge der gesellschaftlichen Ästhetisierung. Aber stimmt das denn? Ist diese Prämisse überhaupt wahr?

Schauen wir dazu exemplarisch darauf, wie Andreas Reckwitz, einer der profiliertesten Vertreter dieser These, das Ästhetische fasst, von dem es heißt, es sei von der Kunst ausgehend ubiquitär geworden. Reckwitz schreibt: »Das Ästhetische, [...] auf das ich zurückgreifen möchte [bezieht sich auf] *eigendynamische*

39 Vgl. dazu auch Maurizio Lazzarato: »Art, Work and Politics in Disciplinary Societies and Societies of Security«, in: *Radical Philosophy*, 149 (2008), S. 26–32.

40 Vgl. dazu Paolo Virno: *Grammatik der Multitude. Die Engel und der General Intellect*, Wien 2005.

41 Vgl. Mouffe: *Agonistik*, 2014, S. 135.

Prozesse sinnlicher Wahrnehmung [...]. Deren Spezifikum ist ihre Selbstzweckhaftigkeit und Selbstbezüglichkeit, [...] ihre Sinnlichkeit um der Sinnlichkeit willen, ihre Wahrnehmung um der Wahrnehmung willen.«⁴² Darüber hinaus schließe ästhetische Wahrnehmung von Kunst »eine spezifische Affiziertheit des Subjekts durch einen Gegenstand oder eine Situation ein, eine Befindlichkeit oder Erregung, ein enthusiastisches, betroffenes oder gelassenes Fühlen.«⁴³ Genau solche Erfahrungsmodi seien es denn auch, die außerhalb der Kunst um sich zu greifen beginnen. Noch einmal Reckwitz: »In Prozessen der Ästhetisierung dehnt sich innerhalb der Gesamtgesellschaft das Segment ästhetischer Episoden [...] aus.«⁴⁴ Als durchaus überraschendes Beispiel nennt er unter anderem das selbstreferenzielle Spekulationsspiel der Börse.

Offensichtlich arbeitet Reckwitz hier mit einem Kunstbegriff, der über einen spezifischen Begriff der ästhetischen Erfahrung bestimmt wird. Dieser Begriff der ästhetischen Erfahrung ist sowohl an einem empiristischen Erfahrungsbegriff im Allgemeinen als auch an einem Kantischen Begriff ästhetischer Erfahrung im Besonderen geschult – oder an einigen Momenten von Kants Bestimmung, wie man vielleicht vorsichtiger sagen sollte. Kurzum: Kunst wird über den Begriff einer eigentümlich selbstbezüglichen Episode sinnlich-affektiven Erlebens definiert. Man findet ähnlich lautende Erläuterungen bei anderen für die Artivismus-Debatte einschlägigen Autor*innen: So stehe im Zentrum der bereits erwähnten Künstlerkritik, wie etwa Chiapello schreibt, »ein Konzept der freien Tätigkeit«. Und frei soll eine Tätigkeit eben genau dann sein, wenn »deren einziger Zweck in ihrem Vollzug liegt«.⁴⁵

Zunächst überrascht es sicher, dass in der Artivismus-Debatte, die sich ja dem Selbstverständnis nach um alles andere dreht, als nun ausgerechnet um eine selbstzweckhafte Kunstpraxis, implizit ein Kunstbegriff reüssiert, der ausgerechnet dieses selbstzweckhafte Moment stark macht. Warum auch immer das der Fall ist, hier sei vor allem daran erinnert, dass eine ebensolche Engführung des Begriffs der ästhetischen Erfahrung (zumal in kunstdefinitorischer Absicht) seit langem von verschiedenen Seiten erheblichen und gut begründeten Zweifeln ausgesetzt ist. Man denke etwa nur an Arthur Dantos Galerie ununterscheidbarer Gegenstände, mit der er zeigt, dass der Versuch, Kunst von Nicht-Kunst über den Begriff sinnlich-ästhetisch zu erfahrender Gegenstände zu unterscheiden, ein Holzweg

42 Reckwitz: *Die Erfindung der Kreativität*, 2012, S. 23.

43 Ebd., S. 24.

44 Ebd., S. 28.

45 Ève Chiapello: *Evolution und Kooption. Die »Künstlerkritik« und der normative Wandel*, in: Christoph Menke, Juliane Rebentisch (Hg.): *Kreation und Depression. Freiheit im gegenwärtigen Kapitalismus*, Berlin 2010, S. 43.

ist.⁴⁶ Einschlägig ist auch die von Noël Carroll angebotene Rekonstruktion der Erfolgsgeschichte des Begriffs einer um ihrer selbst willen gesuchten und geschätzten Kunsterfahrung, wonach dieser Begriff vor allem ein ideologisches Mittel zur Behauptung einer autonomen Sphäre der Kunst sei⁴⁷ – ebenjener Sphäre, deren Logik nach Reckwitz et al. nunmehr jene lebensweltlichen Sphären erfolgreich kolonisiert, von denen sie sich zuvor mühsam abzugrenzen suchte.

Doch man muss den Begriff der ästhetischen Erfahrung gar nicht grundsätzlich in Frage stellen. Es reicht schon, sich klar zu machen, dass andere, bessere Bestimmungen dieses Begriffes zu haben sind. Und mit besser meine ich hier, Bestimmungen, die den künstlerischen Phänomenen in ihrer Vielfalt und der Praxis der Kunst, wie wir sie kennen angemessener sind, gerade indem sie ästhetische Erfahrung eben nicht als eine intrinsisch wertvolle und bloß sinnliche-affektive Größe bestimmen. Es handelt sich dabei ganz pauschal gesprochen um Bestimmungen, die den Begriff des ästhetischen Erlebens und Erfahrens vor dem Hintergrund komplexer Zusammenhänge zwischen Kunsterfahrungen und alltäglichen Erfahrungen entfalten, die die fraglos vielfach relevanten sinnlichen Momente in Auseinandersetzung mit Kunstwerken durch solche des Inhalts oder Gehalts ergänzen, phänomenales Erleben um Vorgänge des (kognitiven) Verstehens und so weiter und so fort.⁴⁸

Doch was hat das mit den Aporien des Artivismus zu tun? – nun: Wenn die Kritik an dem Kunstbegriff triftig ist, der der Ästhetisierungsthese zugrunde liegt, jene Kritik, die besagt, dass der Begriff einer intrinsisch-wertvollen, sinnlich-affektiven Erfahrung das Phänomen der Kunst und ihre lebensweltliche Relevanz, wenn überhaupt nur sehr ungenügend fasst, dann lässt sich die Kernthese nicht halten, dass im Zuge der gesellschaftlichen Ästhetisierung Kunst ihre Spezifik eingebüßt hat. Denn Kunst ist dann wahrscheinlich so viel mehr und anderes als sinnlich-affektive Bewegtheit um ihrer selbst willen, mehr als pure Kreativität und dergleichen. Man muss keineswegs leugnen, dass es genau solche Momente sind, die sich gesamtgesellschaftlich ausbreiten.⁴⁹ Und man muss auch nicht leugnen, dass sie in

46 Vgl. Arthur C. Danto: *Die Verklärung des Gewöhnlichen. Eine Philosophie der Kunst*, Frankfurt a.M. 1991.

47 Vgl. Noël Carroll: »Aesthetic Experience, Art and Artists«, in: Richard Shusterman, Adele Tomin (Hg.): *Aesthetic Experience*, New York 2010, S. 145-165.

48 Zu dieser Alternativen siehe den Band *Kunst und Erfahrung. Beiträge zu einer philosophischen Kontroverse*, hg. v. Stefan Deines, Jasper Liptow, Martin Seel, Frankfurt a.M. 2013; sowie Georg W. Bertram: *Kunst als menschliche Praxis. Eine Ästhetik*, Berlin 2014.

49 Die Kritik an dem Kunstbegriff, der jener von beiden artistischen Lagern geteilten kunstsoziologischen Ästhetisierungsdiagnose zugrunde liegt, kennt wiederum ihr gesellschaftssoziologisches Pendant: Demnach ist nicht nur zu bezweifeln, dass die Praxis der Kunst zunehmend ununterscheidbar wird von anderen menschlichen (Kreativ-)Praktiken, sondern es wird ebenso bezweifelt, dass die Verfassung der nachmodernen Gesellschaften richtig be-

der Kunst seit jeher eine wichtige Rolle spielen. Das wäre sicher absurd. Aber man darf bezweifeln, dass Kunst über dieses Moment erschöpfend bestimmt ist und ergo aufhört, eine spezifische Praxis zu sein, wenn sich solche Momente auch jenseits der Kunst zeigen. Es gibt reichhaltigere Bestimmungen der Praxis der Kunst, die geeignet sind, zu zeigen, worin nach wie vor eine Spezifik der Kunst liegt. Und wenn diese Kernthese nicht zu halten ist, so kann man weiter schließen, dann verliert wiederum auch der Streit zwischen Fundis und Realos seine Dringlichkeit. Die Fundis verweigern sich ja nur deshalb der Kunst, weil sie meinen, dass ihre Praxis sonst ununterscheidbar würde von der allgegenwärtigen Kreativindustrie. So wie die Realos gerade aufgrund dieser Ununterscheidbarkeit auf künstlerische Strategien setzen. Eine nicht-reduktionistische (oder: nicht-ästhetizistische, wie ich in diesem Falle auch sagen könnte) Bestimmung von Kunst dagegen macht deutlich, dass diese Alternative nicht vollständig ist und man also nicht gezwungen ist, sich entweder auf die Seite der Kunst oder die der Nicht-Kunst zu schlagen.

Ich möchte die vielleicht überraschend (er-)nüchternde These, für die ich argumentiert habe, noch einmal etwas provokanter formulieren: Der aporetische Streit um den Status artistischer Praktiken ist Symptom eines dürftigen Kunstbegriffs. Es rächt sich hier, dass eine engagierte Kunstpraxis ihren Blick (in Absetzung von einer womöglich zu sehr mit sich selbst beschäftigten bürgerlichen Kunsttradition) undialektisch auf den Wert und die Relevanz der Kunst für das außerkünstlerischen Sonst allein richtet. Sie vergisst über ihr Engagement, was ihr ebendieses in Verruf geratene Tradition als unabweisbare Aufgabe ins Stammbuch geschrieben hat: stets auch klären zu müssen, inwiefern Kunst eben einen besonderen, spezifischen, eigensinnigen Beitrag zu diesem außerkünstlerischen Sonst zu leisten vermag, um in diesem nicht einfach auf- oder unterzugehen.⁵⁰ Vielleicht trifft auch Folgendes zu: Sich der eigenen künstlerischen Mittel als künstlerische Mittel gelegentlich zu sicher seiend, mit blindem Selbstverständnis, dass schon Kunst sein wird, was man macht, stürzt sich manche Artist*in beherzt in die »muddy

stimmt ist, wenn man sie (restlos) auf Hedonismus, Ästhetizismus, Kreativität, Virtuosität und dergleichen ausgerichtet sieht, oder sie gar auf so etwas wie ein ästhetisch-resonantes Weltverhältnis verpflichtet sieht, wie dies der Tendenz nach etwa der Fall ist bei Hartmut Rosa: *Resonanz. Eine Soziologie der Weltbeziehung*, Berlin 2019. Man wird dagegen all die konfliktiven, irritierenden, routinehaften, un kreativen, unsinnlichen, durchrationalisierten etc. Momente hervorheben, von denen es in unseren Lebenswelten auch heute nur so wimmelt und die ihr (insbesondere die konfliktiven nicht-resonanten Momente) in einem normativen Sinne womöglich auch zugehören sollten. Diesen Hinweis zur Stoßrichtung, die eine komplementäre Kritik nehmen müsste, verdanke ich Georg W. Bertram.

50 Zu den Schwierigkeiten, die Spezifik der Kunst begrifflich zu fassen, sobald man sich einmal eingelassen hat auf das anti-künstlerische Selbstverständnis artistischer Kunstpraktiken vgl. auch Christian Krüger: »Überengagement«, in: Birgit Eusterschulte, ders., Judith Siegmund (Hg.): *Funktionen der Künste. Transformatorische Potentiale künstlerischer Praktiken*, Stuttgart 2021, S. 45-60.

waters of social struggle«, bis der realpolitische Schlamm ihr künstlerisches Antlitz bis zur Unkenntlichkeit verd(r)eckt. – Mit diesen Überlegungen mache ich ein Angebot an die Debatte, das dort vielleicht gar nicht so willkommen ist, weil es eben Luft aus einem hitzigen Streit lässt, an den manche sich schon zu sehr gewöhnt haben dürften. Diese Überlegungen sind aber vielleicht auch dazu angetan, über diesen Streit vergessene Dimensionen der komplexen Praxis der Kunst wieder in den Blick zu nehmen, die den Reiz wesentlich mitausmachen, der uns immer wieder davor zurückschrecken lässt, Kunst irgendeiner anderen Praxis, z.B. der Politik oder der sozialen Arbeit, einzugemeinden.

Coda

Kehren wir abschließend noch einmal zurück zu Fischli & Weiss' *Der Lauf der Dinge*. Wer den Film gesehen hat, wird vermutlich monieren, dass etwas an meiner eingangs gegebenen Charakterisierung nicht stimmt – je länger man schließlich über gute Werke nachdenkt, umso mehr gibt es an ihnen zu entdecken. Ich hatte davon gesprochen, dass sich das Werk als ein geschlossenes System präsentiert, ein System, das alle Möglichkeiten des Eingriffs verwehrt. Dem ist auf den zweiten Blick vielleicht doch nicht so. Denn zum einen handelt es sich bei dem Film nicht um einen sogenannten One-Shot, obwohl er sich große Mühe gibt, seine wenigen Schnitte zu kaschieren. Vielmehr wird die aufmerksame Betrachter*in an verschiedenen Stellen Überblendungen wahrnehmen. Diese bezeugen subtil, dass eingegriffen werden musste in den Lauf der Dinge, und sie lenken die Interpretation darauf, dass die Anmutung der Geschlossenheit, der Eindruck eines unverrückbar sich abspulenden Mechanismus nur das Ergebnis eines Eingriffs ist, nämlich eines modernen Künstler*innen-Subjektes, das uns nur vorgaukelt, diese Option, diese Freiheit könnte für uns womöglich nicht gelten. Dies korrespondiert damit, dass die schiere Dauer des *Laufs der Dinge* die Rezipient*in dazu drängt, sich früher oder später eine Blick-Pause zu nehmen von ebendiesem Lauf. Wir schauen dann auf und zu anderen Zuschauer*innen, schauen nach, wieviel Zeit vergangen ist, checken die neusten Tweets auf dem Handy oder was auch immer. Das heißt: Auch mit der vermeintlichen Passivität, in die uns der Film zwingt, ist es nicht so weit her. Man könnte vielmehr sagen, der Film ist auf unsere aktive Rezeption angewiesen, um sich in seiner Geschlossenheit zu konstituieren. Erst im Zusammenspiel mit unseren Blickinitiativen und dank unserer Bereitschaft dranzubleiben entfaltet der Film seine eigene auf Kontinuität angelegte Struktur. Der Film ringt darum, uns bei der Stange zu halten. Denn er läuft stets Gefahr, dass der anfängliche Bann, das Mitfiebern mit dem fragilen Lauf der Dinge an irgendeinem Punkt in Langeweile umschlägt, nämlich wenn sich die Mechaniken zu wiederholen beginnen – und dann verliert der Film uns, wir steigen aus. Es macht die Güte des Werkes von

Fischli & Weiss aus, sich uns in dieser tendenziell langweiligen, redundanten Länge und Gestalt darzubieten und dieses Risiko in Kauf zu nehmen. So ist der Film am Ende vielleicht doch noch Sinnbild für eine alternative Auffassung der möglichen Wirkweise von Kunst: Der unerbittliche Lauf der Dinge jedenfalls erweist sich als so unerbittlich nicht. Stattdessen kommt es zu einer subtilen Interaktion zwischen alltäglichen Wahrnehmungspraktiken des Blickens und Zuschauens und dem, was der Film uns an Wahrnehmbarem darbietet. Die hierbei entwickelten (neuen, anderen) Wahrnehmungsmuster kann man als Möglichkeiten begreifen, die sich auch mit Blick auf nicht-künstlerische Gegenstände realisieren lassen.⁵¹ Ob das allerdings der Fall ist oder nicht, vermag die Kunst nicht zu programmieren. In diesem Sinne garantiert sie weniger an Wirkung als mancher Artist*in, aber doch mehr an Wirkung, als mancher Adornit*in lieb sein dürfte.

51 Vgl. dazu auch den Text von Sophia Prinz in diesem Band.

Transfiguration of a Discipline

What is the Point of Interdisciplinarity in Contemporary Art?

Vid Simoniti

As though the two were formed of warming wax,
each clung to each and, mingling in their hues,
neither now, seemingly, was what it was.

—Dante, *Inferno*, Canto XXV¹

Art in the time of liquid modernity

Political-discourse-within-art and art-within-political-discourse are two separate, indeed painfully separate, matters. Within the sphere of contemporary art, political positioning matters hugely, but within most spheres of socio-political discourse *outside* the artworld (academic disciplines, journalism, elections, activism), social issues are not usually discussed by referring to the artworld, nor to aesthetics more generally. I feel this lack of connection most tangibly when, after an intense period of investigating a topic like the democratic merits of participatory art, I find myself outside the library and the museum, discussing some current political issue with, for example, a political philosopher with a predilection for chamber music or an environmentalist who enjoys Hollywood romcoms. To sincerely *demand*, in that context, that the conversation partner should abandon their artistic pastimes and instead apply themselves to avant-garde contemporary art would not only seem strangely meddlesome, but also politically superficial. Whatever buzz we might have felt around a political issue within the artworld, it seems hard or even embarrassing to insist on a deep interest in art when we are in the political “outworld,” apart from, perhaps, making a passing reference to an exhibition or offering a stilted illustration of a broader point with an artistic example. After all, we have global inequalities and a burning planet to talk about.

1 Dante Alighieri: *Divine Comedy. Inferno*, trans. Robin Kirkpatrick, London 2006, p. 218.

Such compartmentalisation of artistic and political preferences is a relatively recent phenomenon, and it would have seemed strange in the world of our philosophical grandparents, whose writings on art continue to inform the art practice and theory of our own time. Consider, for example, Theodor Adorno's preference for avant-gardist, modernist, dissonant forms of art in his *Aesthetic Theory*, and the way in which that preference is tightly interwoven with Adorno's political philosophy. To philosophers like Adorno—and I do not mean here only those affiliated with the Frankfurt School, but most other political thinkers active within the early-to-mid twentieth century cosmopolitan culture—questions of aesthetics were important because of a broadly shared cultural assumption that *some* alignment between a person's political and aesthetic preferences could be meaningfully expected. But today we have moved firmly beyond such social-political-aesthetic integration. The division of these spheres points, instead, to what sociologist Zygmunt Bauman described as “liquid modernity”, that is, late capitalism's regime of total flexibility: of working hours, of software and hardware, of ethical systems, of place, of personal preferences, of culture, all shifting to comply with the fast-changing demands of capital.² A modern precarious worker must shift from the working habits of a doctoral student to that of a barista overnight; a global entrepreneur must conform to the asceticism of Saudi Arabia one day, to hedonism of New York the next. Similarly, whatever critical position you take as an artist, art critic or audience member, it seems the position will lose its grip once you mutate into another role: a university bureaucrat, an airline traveller, a precarious wage worker, an Amazon shopper, a voter. Political-discourse-within-art, however committed, remains within its own, separate, discipline of thought and action. This fact weighs heavily, I think, on any artworld participant; it manifests itself as a soft, anxious glow of irrelevance that surrounds politically committed contemporary art when it enters the world-at-large.

I begin with this provocation not because I would wish to engage in some deep pessimism about contemporary art, but because I think that it is under the sign of such anxiety—the anxiety of liquid modernity, the anxiety of always being able to shift one's *modus operandi*—that we should understand some recent developments in art, and, in particular, contemporary art's *interdisciplinary nature*.³ Despite (or perhaps because of) the potential irrelevance just described, contemporary art has developed a kind of shapeshifting ability that allows the artist to take on the goals

2 Zygmunt Bauman: *Liquid Modernity*, Cambridge 2000.

3 Following the core ideas of *Liquid Modernity*, Bauman wrote a number of studies on different aspects of society, including an essay on art (Zygmunt Bauman: “Liquid Arts”, in: *Theory, Culture & Society*, 24, no. 1 [2007]). Though this text draws some speculative parallels between Bauman's sociological model and the impermanent materials used by neo-modernist painters, it is not relevant to my aims in this essay.

and practices of other disciplines engaged in producing action or knowledge. The contemporary artist *doubles* as a bioengineer, hacker, researcher, archivist, journalist, activist, among many other roles; she seems to, strangely, *embody* precisely the kind of flexibility that is demanded of us in liquid modernity. We may find a suitable allegory for this kind of shapeshifting in Canto XXV of Dante's *Inferno*, which I have cited in the epigraph, where the damned souls of thieves are compelled to perpetually steal each other's shapes. Dante witnesses how one sinner, in the shape of a lizard, ambushes another: the first tightly embraces the second, then their colours and shapes intermingle, until the lizard becomes a human, and the previously human shade must scuttle away in the lizard's likeness. The shapeshifting nature of interdisciplinary contemporary art, like that of Dante's sinners, is a curse of sorts: it exemplifies the unstable, frenetic structure of liquid modernity. But, at second glance, shapeshifting may also be a capacity: an ability of art to transform ordinary ways of doing and thinking, and to reconnect the disconnected spheres of life.

The present chapter attempts to think through the interdisciplinary structure of contemporary exhibition-based art under the regime of liquid modernity, that is, to think through art's parasitic relation to other disciplines of thought and action. First, I try to define the scope and nature of interdisciplinarity in art, inscribing interdisciplinarity within a longer art historical trajectory (sections 1 and 2). As I argue, interdisciplinarity is much more than a niche phenomenon: it is a defining feature of much critical art practice today, the latest stop in a key current derived from politically engaged postmodernism. At the end of section 2, I offer the concept of "adaptive artforms" to define the specific form of interdisciplinarity in contemporary art. Here, art no longer distinguishes itself as a separate domain of medium, genre, technique or aesthetic experience (traditional conception of autonomy), nor does it organically connect to life and politics (traditional conception of heteronomy); instead, contemporary art is always an adaptation to other disciplines, an act of borrowing from non-artistic disciplines of knowledge or activity. This is also what differentiates exhibition-based art from other contemporary cultural forms, such as literature, feature films or popular music. In the third section of the chapter, I speculate as to what new *criteria* of artistic value follow from this description of contemporary art. Contemporary interdisciplinary art succeeds when it *transfigures* another discipline of knowledge and action, and fails when it is completely *absorbed* into it.

Two examples of adaptive artforms in contemporary art

To get some grip on the concepts of "adaptive artforms" and "transfiguration of a discipline", let me begin by considering two relatively recent art exhibitions. The first is the 2012 Berlin Biennale exhibition, entitled "Forget Fear" and curated by

Artur Żmijewski. The centrepiece of this exhibition was an activist encampment, shown on the exhibition grounds.⁴ Two political groups, the German section of the Occupy movement and the Spanish anti-austerity Indignados protesters, were invited to host political events in the main hall. The preceding year, 2011, had seen the beginning of the Occupy, anti-austerity and anti-capitalist protests around the world; these galvanised a new optimism on the Left that the neoliberal consensus in the West could finally be overturned. Tying in with this new grassroots optimism, the artistic projects selected for the 2012 biennial also bristled with political initiative. The artist Khaled Jarrar created unofficial postal and passport stamps for Palestine and stamped them into visitors' passports (*State of Palestine*, 2011-12). Marina Naprushkina's artwork consisted of creating a political opposition newspaper, to be clandestinely distributed in Belarus (*self# governing*, 2012). A third artist, Renzo Martens, created an institute called Institute for Human Activities in the small town of Lusanga in the Democratic Republic of the Congo. The aim of the institute was to create craft-based traditional sculptures in Congo, sell them in the West, and thereby funnel development funds into this town (the project was ironically called *A Gentrification Program*, 2012-17). Such works, then, emphasised political action and a blending of artistic, organisational and activist tactics. The leading text of the Biennale catalogue, penned by Żmijewski, proclaimed that the curators' work is "the process of arriving at real action within culture, at an artistic pragmatism,"⁵ and concluded that "the goal [of making art] is pragmatic—the creation of social and political facts; taking and bearing responsibility for views publicly expressed and decisions taken; real action in the real world and a final farewell to the illusion of artistic immunity."⁶

The goal of the projects at the 2012 Berlin Biennial, then, was not to just *portray* social problems, but to solve them through concrete commitments and actions. These aims are by now readily recognisable as belonging to a particular genre of contemporary art: what we may call art of the social turn or "socially engaged art," that is, art for which both the aims and the means of the project are largely co-extensive with non-art, socially ameliorative social work or activism.⁷ Curiously, however, if we were to return to the Berlin Biennale only two instantiations later,

4 See <https://www.berlinbiennale.de/en/biennalen/22/forget-fear>, and Artur Żmijewski, Joanna Warsza (eds.): *Forget Fear: 7th Berlin Biennale for Contemporary Art*, Köln 2012.

5 Artur Żmijewski: "Forget Fear - Foreword", in: Żmijewski, Warsza (Eds.): *Forget Fear*, 2012, p. 10.

6 *Ibid.*, pp. 17-18.

7 See, e.g., Grant H. Kester: *Conversation Pieces: Community and Communication in Modern Art*, Berkeley 2004; Claire Bishop: *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, London 2012; Vid Simoniti: "Assessing Socially Engaged Art," in: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 76, no. 1 (2018).

in 2016, we would encounter a seemingly entirely different set of artistic practices and quite a different political agenda.

Curated by the New York-based DIS collective, the 2016 Berlin Biennale did not engage in grassroots political activism; instead, it explored the consumerism and narcissism that is enabled by contemporary digital technologies. The vanities of Instagram influencers, the mind-numbing fun of YouTube's attention algorithms, the identikit performativity of social media: all of this was foregrounded in a manner that we would today probably associate with the term "post-internet art".⁸ The artist Anna Uddenberg showed an installation of department store mannequins, which had smartphones attached to their hands; their limbs were arranged so that they were taking selfies in sexually explicit poses (*Transit Mode* series, 2014-16). These were not merely sculptural installations: the visitors were encouraged to photograph themselves with these mannequins and circulate the photographs on social media, thereby accomplishing the very act of vapid self-promotion that the mannequins represented. At the entrance to one of the galleries, one could see a large cardboard cut-out of the singer Rihanna; this work, called *Ewaipanoma (Rihanna)* (2016), was created by Juan Sebastián Peláez. Rihanna's image had been modified in Photoshop so that her face was transposed onto her chest; the effect was a visual quotation of the mythical headless people of faraway lands, found in medieval legends. Accordingly, the explanatory text vaguely pointed towards the European 'othering' of non-European subjects; but as a fun, attention-grabbing, whacky image, the artwork was more readily recognisable as an appropriation of the aesthetic of online memes. Indeed, the work almost *became* a meme when the real Rihanna photographed herself in front of it and shared the image online.⁹ Elsewhere, one could see a work called *Privilege* by Amalia Ulman, though the work that had made this young artist famous shortly before the Berlin Biennale would have been more suitable to its theme: here I have in mind Ulman's presentation of an Instagram account (an online photographic diary profile) as an artwork (*Excellences and Perfections*, 2014).¹⁰ For about five months in 2014, Ulman was posting images of herself engaging in luxury shopping, pole-dancing and high-end yoga, before the narrative took a darker turn and the pictures showed her with bandages after a breast-enlargement operation, simulating pornographic poses, or crying in her hotel room. While Ulman's subscribers initially took her Instagram to be a

8 <https://bb9.berlinbiennale.de/>; DIS Collective: 9. *Berlin Biennale Für Zeitgenössische Kunst = 9th Berlin Biennale for Contemporary Art*, Berlin 2016. For more on post-internet art, see Gene McHugh: *Post Internet: Notes on the Internet and Art* 12.29.09>09.05.10, Brescia 2011; Omar Kholeif (ed.): *You Are Here: Art after the Internet*, Manchester 2015.

9 <https://news.artnet.com/art-world/rihanna-stops-off-at-the-berlin-biennale-during-her-anti-tour-611573>.

10 Amalia Ulman: *Excellences & Perfections*, London 2018.

genuine representation of the artist's hunger for fame and eventual mental breakdown, she later revealed that it was all merely performance. Gathering such works, the 2016 Biennale, entitled *The Present in Drag*, was, then, a far cry from the anti-establishment earnestness of its 2012 predecessor; instead, it embodied a sort of Andy Warhol mentality for the digital age, allowing the visitors to ironically indulge in the zaniness and posturing that we associate with new online consumerism.

The 2012 and 2016 Berlin Biennials, then, explored widely different artistic positions. Given the diversity of works and themes, we might wonder whether there is anything that they have in common. There is no obvious medium, technique or methodology that a Rihanna meme, an Instagram account, a Belorussian opposition newspaper and a development project in Congo share; nothing obvious that would make us include all of them under the category "contemporary art". Of course, art theory offers an easy way out of the puzzlement: we might say that anything at all can be art, as long as it is recognised as such by members of the artworld.¹¹ As Arthur Danto claimed, (contemporary) art is engaged in the *transfiguration* of the *commonplace*; and this, we might think, is precisely what is going on here.¹² Just as Marcel Duchamp presented a urinal as art (*Fountain*, 1912), and just as Andy Warhol made silkscreen cubes printed to look exactly like cardboard boxes (*Brillo Boxes*, 1964), we here have artists presenting Instagram accounts or political protests as art. However, there is an important difference at play. By transfiguring the commonplace, Duchamp and Warhol changed a commonplace object into an aesthetic and interpretative one, completely displacing the object's original (mundane) function. The activities shown in the two Berlin exhibitions, by contrast, *retain* much of their original function when they enter the artworld. All these artworks have a kind of second identity: *as* an opposition newspaper, *as* a developmental initiative, *as* an Instagram account, *as* an online meme. They perform their non-art function in a way that Duchamp's urinal or Warhol's packaging boxes certainly do not. In the recent practices, then, the artwork is not only indiscernible from the non-artwork, but it also loses the aura of a definite, autonomous practice of aesthetic contemplation or interpretation. Instead of bringing the commonplace into the artworld, the artist's activity exhibits a strange, liquid-like *adaptability*, oozing into non-art fields, shaping itself into other spheres, disciplines and practices.

Against the old cliché that anything at all can be art, then, we might notice that a certain definitive and recognisable structure has come to define recent art production. It is not that anything can be art: what characterises all these works

11 As per institutional theories of art, such as George Dickie: "Defining Art", in: *American Philosophical Quarterly*, 6, no. 3 (1969).

12 Arthur C. Danto: *The Transfiguration of the Commonplace: A Philosophy of Art*, Cambridge, Mass. 1981.

is something specific, and that something is these works' relation *with another activity or discipline*. This parasitic or relational structure in contemporary exhibition-based art is unusual. It may be contrasted with the more stable identities of the other art kinds of our time (e.g. novels, computer games, feature films, hip hop albums, etc.), which, despite various experimental permutations they have experienced, have remained grounded in a more robust set of media, resources, techniques and conventions, what philosopher Dominic Lopes has called an art kind's *medium-profile*.¹³ The medium-profile of oil painting, for example, includes the physical medium of pigments suspended in oil, as well as certain established techniques, like the application of brushstrokes; the medium-profile of comic books might include the convention of segmenting the narrative into panels; and so forth.¹⁴ The medium-profile of the type of contemporary art I am describing here, however, appears not to be some such set of media, genres and conventions, but the process of borrowing from *other* non-art disciplines of knowledge and activity. We may use the term *adaptive artforms* to describe this process. Art becomes the thief trying on another's form; art's identity becomes a transfiguration of another discipline.

It may be objected that I am overstating the case; that the exhibitions I am describing simply track art's turn towards heteronomy, that is, towards political commitment and "real-world" engagement that has clearly been the hallmark of the "critical postmodernism" of contemporary art, even more so since the 1990s and the globalised era of biennial-based art.¹⁵ However, the distinction I am hoping to draw is both more modest and more *specific*, and is perhaps more easily noticed if we compare biennial-based art with other contemporaneous art forms. Beyoncé's album *Lemonade* (2016) is aligned with the concerns of Black Lives Matter movement, but it is hard to imagine an R&B singer who would organise a political march and declared that to be *her album*. Gianfranco Rosi's film *Fire at Sea* (2016) is a powerful combination of storytelling and documentary, tracing life on the Italian island of Lampedusa at the height of the refugee crisis; by applying directorial decisions typical of fiction to film footage that is entirely 'real', the work can clearly be described as belonging to a mixing of art and "life", rather than film for film's sake. Still, no film director would create a workshop for refugees and enter that project into a film festival *as a film*. Salman Rushdie's novel *The Golden House* (2017) is a thinly fictionalised portrayal of the (real) election of Donald Trump; but the

13 This is a rough characterisation of medium-profiles. Lopes attempts a more precise (and also more complex) definition, see Dominic Mclver Lopes: *Beyond Art*, Oxford 2014, pp. 133-42.

14 As Lopes rightly notes, the invocation of medium-profiles need not lead us to modernist, medium-centred theories of Clement Greenberg and similar critics. *Ibid.*, pp. 135-38.

15 See, e.g. Terry Smith: *What Is Contemporary Art?*, Chicago 2009; Pamela M. Lee: *Forgetting the Art World*, Cambridge, Mass. 2012.

writer is not publishing an opposition newspaper as his latest novel. In all this intermingling of art's autonomy and heteronomy, the conventions governing other cultural forms remain today more solid than those of exhibition-based art, and do not exhibit the same adaptability to target disciplines.

These comparisons are schematic, and probably overstate the stability of art-forms like contemporary music and film. Indeed, the bolder claim to make would be that we can see a degree of adaptability and "transfiguration of discipline" across the arts of liquid modernity, but, as it is, let us proceed with the focus on exhibition-based contemporary art, where adaptability can be observed most acutely.

The scope of adaptive artforms: "artist as..." and the "turns" of contemporary art

A reader well-informed of developments in recent art might have already recognised that my discussion of adaptive artforms, and their attendant interdisciplinarity, captures a phenomenon broader than the two Berlin Biennale examples. Since at least the 1990s, we may notice this trend spreading through exhibition-based art in a series of what art historians and critics have designated artistic "turns", such as the site-specific turn, social turn, archival turn, curatorial turn, pedagogic turn, as well as in the various "artist as ..." locutions, such as artist *as* researcher, *as* ethnographer, *as* scientist, *as* environmentalist. What these developments have in common, as I shall now go on to illustrate, is that they involve artistic projects which borrow their methodology from other disciplines. The scope of adaptive artforms, therefore, is much broader than a few isolated examples.

The turn to "site-specificity" is perhaps the earliest term used by art critics and historians to describe the trend of adaptability. "Site-specificity" was initially used to denote sculptural work which responded to the particularities of the landscape or space where it was exhibited. As art historian Miwon Kwon has argued in her seminal study *One Place After Another*, by the 1990s "site-specificity" came to denote something broader: not just sculptural work, but a methodology of responding to the social and institutional characteristics of a given "site" or location.¹⁶ For Kwon, "site-specificity" thereby also came to include works previously theorised under the label "institutional critique"—a good example is the artist Fred Wilson's project *Mining the Museum* (1993), which responded to the "site" of the Maryland Historical Society museum by rearranging the collection, foregrounding histories of American slavery in the process. For instance, Wilson juxtaposed a sedan chair used by the governor of Maryland, and a baby carriage containing a Ku-Klux-Klan hood,

16 Miwon Kwon: *One Place After Another: Site-Specific Art and Locational Identity*, Cambridge, Mass. 2002.

and then attached to the display a harrowingly simple label: “Modes of Transport 1770-1910.”¹⁷ Wilson achieved the chilling effect by appropriating the most prosaic methodologies of non-art museum curating: creating a narrative by juxtaposing items, affixing labels and adopting a neutral and objective mode of address.¹⁸

Other recent “turns” in contemporary art exhibit a comparable adaptability. We have already mentioned the so-called “social turn” in art, also describable as “useful art” or “socially engaged art”: all these labels describe the moment when methodologies of activism, community organising and international development are practised within an artistic context. As said, here the activity of the artist becomes nearly indistinguishable from the activities of a non-art social worker or activist. The “Forget Fear” Berlin Biennale, discussed above, is a perfect example, as are many other artistic programmes, for example those associated with the work of curators like Mary Jane Jacob and Nato Thompson, and artists like Suzanne Lacy, Tania Bruguera and Theaster Gates.¹⁹

But aside from the social turn there are, in fact, many more such “turns”. The ethnographic turn, and associated terms “artist as anthropologist” and “artist as ethnographer,” has come to denote a slightly different subset of artists: those who double as social investigators rather than social instigators. Artists-as-ethnographers typically enter a disadvantaged community, spend some time within, and report their findings, whereby, as Hal Foster noted, “it is the cultural and/or ethnic other in whose name the committed artist most often struggles.”²⁰ Martha Rosler’s art project on homelessness in New York, *If You Lived Here...* (1989) is a good example, encompassing, as it did, three exhibitions which presented in-depth information on housing and homelessness; other representative artists include Hans Haacke, Alfredo Jaar, Gülsün Karamustafa, Allan Sekula, Camille Henrot and Omer Fast.²¹

The term “archival turn” meanwhile points to an overlapping subset of artists who work with various archives, often producing work that borders that of a historical exhibition, though often with a personal touch (e.g. some works of Elizabeth Price, Jeremy Deller, Goshka Macuga, Danh Võ).²² More broadly, we may here speak

17 Fred Wilson, Howard Halle: “Mining the Museum”, in: *Grand Street*, no. 44 (1993), p. 159.

18 For discussion of this piece see Kwon, *One Place After Another*, 2002, p. 47; Hal Foster: *The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century*, Cambridge, Mass. 1996, p. 191.

19 Kester: *Conversation Pieces*, 2004; Bishop: *Artificial Hells*, 2012; Simoniti: “Assessing Socially Engaged Art”, 2018.

20 Hal Foster: “The Artist as Ethnographer” in: Foster: *The Return of the Real*, 1996, p. 173ff.

21 See also Joseph Kosuth: “The Artist as Anthropologist”, in: Joseph Kosuth: *Art after Philosophy and After: Collected Writings, 1966-1990*, ed. Gabriele Guercio, Cambridge, Mass. 1991, pp. 107-128.

22 Hal Foster: “An Archival Impulse”, in: *October* 110 (2002), pp. 3-22; Charles Merewether: *The Archive*, Cambridge, Mass. 2005.

of the idea of “artistic research”, which is perhaps the broadest category, and suggests the incorporation of any number of research methods into the work of artists, usually within a university setting.²³ The work of the artist-researcher collective Forensic Architecture merits special mention here; part of a trend recently identified as “evidence-based art”,²⁴ this collective combines attractive design with precise empirical methods to forensically reconstruct various violent events (be it in the context of war or civilian life), in at least one case leading to the presentation of their work in a court of law as evidence.²⁵

Meanwhile, other adaptable artforms share methodologies with technological engineering. In the 1990s and early 2000s, “net artists” used simple HTML code to create art in the form of websites (e.g. Olia Lialina, Keith Obadike and the eToy collective); above we have already met some representatives of “post-internet art”, some of whom may be considered as the inheritors of this approach.²⁶ In the 1990s and 2000s, new technology-driven futures were also suggested by advances in biotechnology, and this gave rise to artistic movements sometimes grouped under the labels “bio art” or “sci-art” (e.g. the work of Eduardo Kac, Paul Vanouse, Beatriz da Costa, Oron Catts, Ionat Zurr, the Critical Art Ensemble and Maja Smrekar).²⁷ Eco-artworks, meanwhile, have become distinguished from land art in that they do not only consist of aesthetic interventions in a landscape (e.g. Robert Smithson, Walter de Maria), but incorporate the methods and disciplines of ecology and environmental care for the environment in order to accomplish the specific and often quantifiable goal of repairing environmentally destroyed land (e.g. the work of Agnes Denes, Mark Dion and Alan Sonfist).²⁸ In the wake of the financial crash of 2008, some artists’ collectives have even incorporated financial technologies into their work; for example, the Robin Hood collective have created an artist-run investment mechanism, the artist collective Okhaos have incorporated blockchain

-
- 23 Christopher Frayling: “Research in Art and Design”, in: *Royal College of Art Research Papers* 1, no. 1 (1993); James Elkins (ed.): *Artists with PhDs: On the New Doctoral Degree in Studio Art*, 2nd ed., Washington 2014.
- 24 Andrew McGibbon: *Evidently Art*, podcast audio (2019), <https://www.bbc.co.uk/programmes/m0007bk3>
- 25 <https://forensic-architecture.org/>. Eyal Weizman: *Forensic Architecture: Violence at the Threshold of Detectability*, Cambridge, Mass. 2017.
- 26 Rachel Greene: *Internet Art*, London 2004; Lauren Cornell, Ed Halter (eds.): *Mass Effect: Art and the Internet in the Twenty-First Century*, Cambridge, Mass. 2015.
- 27 See, e.g., Beatriz Da Costa, Kavita Philip: *Tactical Biopolitics: Art, Activism, and Technoscience*, Cambridge, Mass. 2008; Vid Simoniti: “The Living Image in Bio-Art and in Philosophy”, in: *Oxford Art Journal*, 42, no. 2 (2019).
- 28 Jeffrey Kastner, Brian Wallis: *Land and Environmental Art*, London 2005; T. J. Demos: *Decolonizing Nature: Contemporary Art and the Politics of Ecology*, Berlin 2016; *Against the Anthropocene: Visual Culture and Environment Today*, Berlin 2017.

technologies into their work, while the Rolling Jubilee group evolved their art projects into a financial instrument aiming to bring about debt relief.²⁹ In all these cases, the identity of a project as *art* is parasitic upon another discipline for creating knowledge or undertaking political action.

The introduction of the different “turns” and “artist as” locutions in recent art historical scholarship has been important in documenting such practices and enabling individual artists to stake their claim to a specific identity of “artist as...” or “artist and...” (in the footnotes I have only included a fraction of the literature that already exists on each of these subgenres). However, we may also observe that the introduction of these seemingly diverse categories obscures the scale of the change. Considering each category separately, one has the impression of studying a hyper-specialised subculture of the contemporary artworld (such as “environmental art” or “bio-art”), however, if we put these together, we see that they represent a change of significant proportions; indeed, perhaps even the *mainstream* of what we understand under the label “contemporary art”.

Looking beyond the specialist interest of interdisciplinarity, we will notice that some of the most recognizable (“mainstream”) names of contemporary art could be reasonably related to some “artist as” category or other; for example: Olafur Eliasson (eco-art), Suzanne Lacy (socially engaged art), Hito Steyer (artist-as-ethnographer of digital culture), Kara Walker (the archival turn), Ai Weiwei (art-as-activism). Contemporary art is a diverse field in terms of its poetics and themes, but it is surprisingly common to find this ability of artists to inhabit methodologies of other fields, be it social work, ethnography, journalism, financial engineering, artificial intelligence design, biotechnology or something else. Indeed, at least for the “critical” subsection of the artworld, which is not primarily commercial but geared towards the twin goals of formal experimentation and political critique,³⁰ we might even venture the proposal that the concept “adaptive artforms” is more informative than those more rigid media-based subcategories like “video art”, “performance art” or “installation”. Though Olafur Eliasson largely makes installation and Agnes Denes largely makes land art, it is their adaptive identity of artists-as-ecologists that makes it meaningful to read their practices

29 See P. Piironen and A. Virtanen: “Democratizing the Power of Finance: A Discussion About Robin Hood Asset Management Cooperative with Founder Akseli Virtanen”, in: Geert Lovink, Nathaniel Tkacz, Patricia de Vries (eds.): *Moneylab Reader*, Amsterdam 2015; Laura Lotti: “Contemporary Art, Capitalization and the Blockchain: On the Autonomy and Automation of Art’s Value”, in: *Finance and Society* 2, no. 2 (2016); Yates McKee: *Strike Art: Contemporary Art and the Post-Occupy Condition*, London 2017.

30 For a convincing division of the artworld into two such subsets, see Malcolm Bull: “The Two Economies of World Art”, in: Jonathan Harris (ed.): *Globalization and Contemporary Art*, London 2011.

together, and it is through that lens that their work invites either positive or negative critique.

What explains this shift towards interdisciplinary, project-based artforms since the 1990s is an important art historical question, one that has not yet had a comprehensive answer.³¹ Among the more immediate causes, the most important is perhaps the rise of the large-scale temporary survey exhibition on the biennial model, which has come to play a large role in how contemporary art is displayed and received in the post-Cold War era. Biennials have often conceptualised the art exhibition as not merely a display of the newest trends, but also an opportunity for social amelioration of the host city through socially engaged projects.³² The “de-skilling” and academicisation of arts education, which begun in the 1960s and intensified in the 1990s, is perhaps another factor—in particular the rise of art PhD programmes and the need to justify these through a notion of “artistic research”—simultaneously, we may note the rise of “art residencies” in institutions not usually associated with art, such as hospitals, archives, science laboratories and so forth.³³ Apart from such immediate causes, we may also inscribe the history of adaptable artforms within the longer trend of experimentation in art since the 1960s: the process that art historian Rosalind Krauss first described using the term the “expanded field” of art, and later “the post-medium condition”.³⁴ The field now somewhat infelicitously called “contemporary art”, and which originated in institutions traditionally associated with sculpture and painting, should now be better understood (as Peter Osborne has convincingly argued)³⁵ as post-conceptual art, that is, as growing out of those forms and processes in the 1960s that obliged artists to incorporate (often haphazardly and experimentally) the media and procedures of conceptual, non-art disciplines such as philosophy, sociology and theory broadly speaking. Therefore, artists representative of Conceptual Art, institutional critique and other forms of critical postmodernism of the 1960s and 1970s—such as Joseph Beuys, Marcel Broodthaers, Hans Haacke, Mary Kelly, Suzanne Lacy, Adrian Piper or Robert Smithson—can be seen as preparing the terrain for labels such as art-

31 Kwon: *One Place After Another* and Bishop: *Artificial Hells* are perhaps two of the most informative studies in this regard, though they focus not on interdisciplinarity as such, but on site-specificity and participation in art, respectively.

32 Anthony Gardner, Charles Green: *Biennials, Triennials, and Documenta: The Exhibitions That Created Contemporary Art*, Chichester 2016, 183–205, p. 275.

33 Howard Singerman: *Art Subjects: Making Artists in the American University*, Berkeley 1999; Elkins: *Artists with PhDs*, 2014. There is less published on artists' residencies, but see OMC Working Group: “Policy Handbook on Artists' Residencies”, in: *European Union: European Agenda for Culture* (2014), pp. 15–24; and <https://www.transartists.org/residency-history>

34 Rosalind E. Krauss: *A Voyage on the North Sea: Art in the Age of the Post-Medium Condition*, London 1999.

35 Peter Osborne: *Anywhere or Not at All: Philosophy of Contemporary Art*, London 2013.

as-philosophy, art-as-research or art-as-ecology, which can be more systematically affixed to art since the 1990s.

With this outline of the longer view of artistic transfiguration of other disciplines now in place, we can more confidently assert both the definition of adaptive artforms and a claim about their pervasiveness.

An adaptive artform is a kind of art, the medium-profile of which is the transfiguration of another, non-artistic discipline of knowledge or activity.

The medium of contemporary art is another discipline of thought or action. The interdisciplinarity in question here is then quite different from the sort that arises in either the humanities or the natural sciences, where multiple established methodologies of knowledge-creation are combined to create new insights. Instead, we have a one-way, parasitic relation, where the artist obtains a secondary discipline, but where it is not yet clearly mandated *what* the artist herself contributes to it by means of methodology. As to the pervasiveness of adaptive artforms, it seems that once the different “turns” and “artist-as” phenomena are combined and salvaged from terminological fragmentation, adaptive artforms constitute a central mode of production in contemporary exhibition-based art.

Criteria for contemporary art: transfiguration of a discipline and absorption into a discipline

Adaptive artforms present us with a paradigmatic shift in artistic activity that requires us to rethink the notions of artistic autonomy and heteronomy—art’s independence from the broader world, and its embeddedness within it. In the 1960s and 70s, artistic experimentation with commonplace materials led to concepts like Arthur Danto’s “transfiguration of the commonplace” and Rosalind Krauss’ “expanded field”, both of which justify the expansion of the field of art into the seemingly non-artistic.³⁶ But in contrast to these avant-garde predecessors, adaptive artforms force us to rethink not only what art is, but what its value is, and especially, what *criteria* we use to evaluate it.³⁷

Though the two are closely connected, the issue of art’s identity (what is art?) is theoretically separable from the issue of art’s evaluative criteria (what is good art?); which question logically precedes the other is by no means a given. When

36 Arthur C. Danto: “The Artworld”, in: *The Journal of Philosophy* 61, no. 19 (1964); Rosalind Krauss: “Sculpture in the Expanded Field”, in: *October* 8 (1979).

37 For a persuasive analysis of conflicting autonomous and heteronomous values in contemporary art, see Jason Gaiger: “Value Conflict and the Autonomy of Art,” in: Owen Hulatt (ed.): *Aesthetic and Artistic Autonomy*, London 2013.

Danto and Krauss, for example, included commonplace objects in the domain of art appreciation, the definition of art was expanded, but the intended *value* of such objects, and the criteria for evaluating them, arguably remained closely connected to high modernist art criticism, which these thinkers, albeit in different ways, emerged from. Danto, for instance, included Andy Warhol's *Brillo Boxes*, indistinguishable from mere cardboard boxes, under the purview of 'art'; but the transfiguration of the commonplace here has to do with bringing the commonplace *into* the artworld's "atmosphere" of artistic interpretation, of including them in the search for "embodied meaning" in the objects' aesthetic form.³⁸ Krauss's poststructuralist critical programme was quite different, but it similarly established a kind of continuity between the new commonplace objects and older art. However different the humble, cheap plastic objects of Minimalism were from more ostentatious modernist sculpture, Krauss could demonstrate a continuity between the two precisely by treating both as art *in the same way*, that is, by demonstrating a connection between them through a structuralist analysis of their form.³⁹ Even as previously non-art objects were permitted inside the museum, art's autonomy was preserved by leaving intact art's *rules of engagement*: contemplation, interpretation, aesthetic appreciation.

With adaptive art, on the other hand, art's autonomy is shattered precisely when it comes to those rules of engagement and the associated question of artistic *criteria*. Here we have a case of artists seeming to break into the reference frame of non-art *disciplines*: activism, bioengineering, archiving, and so forth. How, then, are these projects to be evaluated? By the standards of these other, non-art disciplines? And if so, what makes them succeed or fail; and what distinguishes the best of them as meaningful and valuable artistic activity?

There are, of course, various avant-garde precedents that have attempted to achieve a break with distinctly artistic criteria of assessing art, to reach that elusive merging of art and 'life' that would render the value of individual artistic activities entirely comprehensible from the perspective of some non-art sphere or discipline of activity. Recall, for instance, Walter Benjamin's defence of the 'operating writer' in "The Author as Producer", in which he cites as an exemplar the Soviet playwright Sergei Tretyakov, an artist allegedly perfectly embedded within the proletariat:

38 Danto: "The Artworld", 1964, p. 579; Danto: *The Transfiguration of the Commonplace*, 1981, p. 135, pp. 47-48; Arthur C. Danto: "Embodied Meanings, Isotypes, and Aesthetical Ideas", in: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 65, no. 1 (2007), pp. 121-129, at p. 125.

39 Krauss tries to construct such a connecting "logical structure" between old and new art in Krauss: "Sculpture in the Expanded Field", 1979, p. 44. But Krauss' strategy may also be noted, more implicitly, in the way she connects, for example, the work of early modernists like Auguste Rodin with the postmodernism of her own time. See, e.g., Rosalind E. Krauss: *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, Cambridge, Mass. 1986, pp. 151ff.

Tretiakov went to the “Communist Lighthouse” commune and [...] set about the following tasks: calling mass meetings; collecting funds to pay for tractors; persuading independent peasants to enter the *kolkhoz*; inspecting the reading rooms; creating wall newspapers and editing the *kolkhoz* newspaper; reporting for Moscow newspapers; introducing radio and mobile movie houses; and so on. It is not surprising that the book *Commanders of the Field*, which Tretiakov wrote following these stays, is said to have had considerable influence on the further development of collective agriculture.⁴⁰

Tretiakov’s successful influence on non-art political life might have been overestimated by Benjamin; Tretiakov was purged, like most Soviet avant-garde artists, and committed suicide in prison in 1937. Still, we may find here an early avant-garde *ideal* of artistic criteria that transcend artistically autonomous ones: a radical heteronomy, whereby what makes Tretiakov good as *an artist* seems to be not just a political *message* communicated through an artistic medium, but his direct influence and activity within something as utterly practical as the development of collective agriculture.⁴¹ Contemporary echoes of Benjamin’s radically heteronomous take on art can be heard in Artur Żmijewski’s insistence on “real actions in real world”, cited above, as well as in Tania Bruguera’s concept of “useful art”, *Arte Útil*, in what I have, elsewhere, tried to sum up as the “pragmatic view of artistic value.”⁴²

If such a radically heteronomous position feels somewhat inconclusive, that is because both Benjamin in the early twentieth century and his artistic heirs today have been more concerned with defending the general idea of a wholly politically committed art, rather than with critical differentiation of projects *within* their paradigm. Today, socially engaged art (and other forms of adaptive art) have become widespread. Therefore, an artist who merely *proclaims* their total willingness to be useful, to create social change, or to adapt the mechanisms of another discipline, cannot merely in virtue of that proclamation count as successful or worthy of attention. The correct criterion for evaluating particular socially engaged artistic projects cannot be simply novelty that may derive from comparison with other artworks; it must derive from the broadest possible sphere of political or intellectual activity. Projects by the likes of Bruguera or Żmijewski ought only to be praised if they can be shown to have made tangible changes to society, when compared

40 Walter Benjamin: “The Author as Producer”, in: Walter Benjamin: *Selected Writings*, ed. Michael W. Jennings, Howard Eiland, Howard Smith, Cambridge, Mass. 1999, pp. 768-782 at p. 770.

41 Peter Bürger’s writing is another variant on such a radically heteronomous, conception of artistic value. Peter Bürger: *Theory of the Avant-Garde*, trans. Michael Shaw, Minneapolis 1984.

42 Simoniti: “Assessing Socially Engaged Art”, 2018, p. 76. See also Tania Bruguera: “Reflexions on *Arte Útil* (Useful Art)”, <http://www.taniabruquera.com/cms/592-0-Reflexions+on+Arte+til+Useful+Art.htm>; Żmijewski: “Forget Fear – Foreword”, 2012.

with similar *non-art* social projects.⁴³ Interestingly, it is today still quite rare for socially engaged artworks to pass such a test. For example, Tania Bruguera, one of the most celebrated contemporary socially engaged artist, conceived of The Immigrant Movement International (2011–) as a socially engaged art project, which would be “a long-term art project in the form of an artist initiated socio-political movement.”⁴⁴ Among other activities, Bruguera had planned to shadow politicians, organise various campaigns and start a political party for migrants. In one instantiation, the project offered workshops directed at Spanish-speaking migrants, hosted by the Queens Museum in New York. But it is hard to see, at least from publicly available materials, whether the project had a tangible impact beyond a few workshops (including a children’s orchestra and a laughter-therapy session), and therefore, whether the project’s goals would not have been much better achieved had Bruguera simply donated her arts funding to one of the myriad successful organisations already working with migrants in New York, such as “The Door” or “The Safe Passage Project”.⁴⁵

If we look beyond socially engaged art towards other adaptive artforms, we can observe the same problem, and it therefore seems we should draw corresponding conclusions. By saying this, I do not at all mean to suggest that artists-as-archivists, as-ecologist, as-researchers and so forth should be graded on their social utility: on the contrary, the target disciplines that they seek to infiltrate do not aim for social amelioration or activism. The parallel is to be drawn at a higher level of generality. Just as socially engaged artists try to infiltrate the non-art field of social work, and therefore subject themselves to criteria applied in that sphere of activity, so the adaptive artists of other genres subject themselves to the criteria of another non-art discipline. And this is a dangerous operation. While adaptive artforms might garner much praise in the artworld for their conceptual, technological or environmental prowess, the danger is that they will be considered amateurish mediocrities by the standards of their target discipline.

This is what we might call the *problem of absorption*: when adaptive artworks assimilate themselves completely to a target discipline of knowledge or action, but exhibit only moderate achievement within that discipline.⁴⁶ The case of a socially

43 See footnote 42.

44 <http://www.taniabruquera.com/cms/486-0-Immigrant+Movement+International.htm>; <http://www.queensmuseum.org/immigrant-movement-international>

45 Larne Abse Gogarty criticises Arte Útil on the separate grounds that ‘usefulness’ is a notion too close to state mechanisms of social amelioration: “[social art practice] seeks to ‘mirror’ and thus exceed the workings of state and capital from a supposedly progressive perspective”. (Larne Abse Gogarty: “‘Usefulness’ in Contemporary Art and Politics”, in: *Third text* (2017), pp. 1-16 at p. 11.)

46 I discuss ‘absorption’ with regards to bio-art in Vid Simoniti: “Artistic Research at the Edge of Science”, in: *OAR: The Oxford Artistic and Practice Based Research Platform*, no. 1 (2017).

engaged artist who is not as impactful as the non-art social worker is then merely a special case of a more general potential failure of contemporary art today. The problem of absorption is to be seen in *artistic research* that is actually just research without academic standards, in bio-art that is just obsolete bioengineering, in conceptual artists that are just half-formed philosophers, in activism that is just a miniscule part of a bigger movement, in ecological art that is just a less efficient form of ecological innovation, in “post-internet art” that is just a less funny and less appealing version of what influencers put on Instagram, and so forth. To prevent such absorption, the adaptive artist must do more than merely employ the old operations of modernist art criticism, and certainly a lot more than just sprinkle a few art-historical references on top of the practice. Indeed, to prevent absorption, the adaptive artist must achieve something quite difficult: she must attempt to make something that can be recognised as adding value to the target discipline itself, *transfiguring* that discipline so that the “artistic contribution”, the artistic “extra”, is in fact something that is valuable not just in the artworld, but in the “outworld” as well.

An example of successfully resisting absorption can be seen, in my view, in the work of the collective Forensic Architecture, who combine forensic research with design and cinematography. *The Murder of Halit Yozgat* (2017) is one such work, building on the collective’s precise re-investigation of a racially motivated murder of Yozgat, a German man of Turkish origins.⁴⁷ The piece was originally shown in one of the exhibition halls at *documenta 14*, in Kassel, the city where the murder took place. Forensic Architecture’s video piece painstakingly reconstructs the murder scene, using 3D modelling and other modes of re-enactment, and the final installation is an arresting visual presentation of the evidence that Forensic Architecture and their collaborators have gathered from interviews, leaked police documents and other data. The positive assessment of *The Murder of Halit Yozgat* is, of course, my own and there may be disagreement here as to the extent of the work’s achievement. What matters for our purposes, however, is the sort of criteria that may be used to establish the work’s success. Firstly, the value of the work seems to be instantly legible from the point of view of the non-art spheres of criminal justice and anti-racist activism. With patience, thoroughness and methodological rigour, Forensic Architecture distinguish themselves within those target fields (indeed, some of their other works have even been presented in courts of law). Secondly, while the work is presented in an art context, there are no attempts to insert characteristically artistic devices (such as art-historical references or artworld discourse) *just for the sake* of making the work conform to expectations of artistic autonomy. Nothing in the work detracts from its primary, heteronomous aim, which is legible from the non-art spheres of investigative reporting and social justice. Thirdly, we may

47 <https://forensic-architecture.org/investigation/the-murder-of-halit-yozgat>

detect within the work certain concerns familiar from the artworld (though not exclusive to it), such as dramaturgy, pacing, visual design and the final presentation as a public art installation. These insertions differentiate the work from “forensics as usual” and prevent the work’s total absorption into non-art; yet such insertions are all subject to valuation from the point of view of that non-art discipline itself.

If the task of the artists of the 1960s was to achieve what Arthur Danto called the “transfiguration of the commonplace”—the imbuing of an ordinary object with meaning and aesthetic value—then we might say that the task of the contemporary adaptive artforms is the “transfiguration of a discipline.” In the work of Forensic Architecture, non-art modes of thinking and doing (forensics, investigative journalism and social justice advocacy) are brought into the artworld, where they are transfigured through certain methodological distancings and twists (dramaturgic placing, public installation, design), the value of which, however, remains comprehensible from the point of view of the target discipline. In other examples, we can speak of an insertion of irreverence into museology (Grayson Perry), of lived experience into philosophy (Adrian Piper), of discomfort into reality television (Christoph Schlingensiefel) or of open-endedness into archival work (Elizabeth Price). Elizabeth Price’s *The Woolworths Choir of 1979* (2012), for example, is a video that collages together archival video footage of a department store fire in 1979. Like other works by Price, this work is highly informed by archival research and indeed *looks* somewhat like a remix of different archival reels. If the aim of an archive is to store and rationally order materials to historical events, Price’s work can be seen as pursuing at least a compatible aim, though it certainly accomplishes that aim in an unusual way, layering the reconstruction of the department store fire with other images and symbols, both exciting and melancholy. Price’s work, in other words, is not just a pale imitation of existing archival practices; it attempts their transfiguration. At their best, then, adaptive artworks modify some standard ways of thinking and acting that exist within target disciplines, and do so in ways that can be perceived as valuable from the purview of those disciplines themselves.

Rather than an autonomous field of activity, art becomes an experimental balancing act at the edge of other disciplines: aiming at transfiguration of a discipline and risking absorption into it. One consequence of the criteria proposed here, then, is a strong heteronomy, reminiscent of Benjamin’s demands in *The Author as Producer*: a shift away from artistic criteria, and towards the incorporation of art into the criteria of other disciplines. Just as Benjamin wanted the operational writer’s work to be recognizable from the viewpoint of the *kolkhoz* farmers rather than of art critics, we should take the true judges of adaptive artforms to be those embedded within the target disciplines. The contemporary artist must, further, acquire *true expertise* in another field, and perhaps even a degree of distinction recognizable from within it. And as regards the modes of display and discussion of art, both curating and criticism now demand juxtaposition of art with the relevant *non-art*

practices. (In fact, both Berlin Biennale exhibitions that I discussed at the beginning of the chapter accomplished this, showing art and non-art alongside each other: be it protest art alongside the Occupy encampment, or digital art alongside YouTube videos.) In the age of adaptive arts, the activity of artists, critics, curators and theorists alike should be thrown open, expanding from the positions within the artworld to demand a much greater variety of experience and expertise.

Coda

The picture painted here may look like a sad one. Art may seem to have been discarded like a useless cocoon out of which fly the butterflies of other, healthier disciplines. This is a peculiar “end of art”: not the deadening aestheticism abhorred by Hegel and Heidegger,⁴⁸ nor the pluralistic museum of postmodern forms imagined by Arthur Danto,⁴⁹ but rather a transformation of anything recognizably artistic into *techné*, into hard-nosed activism and research.

A sense of art’s ending—a nostalgia for the old or a disappointment with the new—occurs whenever art radically changes its function. And it is true that the adaptive, interdisciplinary artforms of today do not yet give us unequivocal reason for celebration. Much of interdisciplinary art that we see in galleries, biennials and art schools today falls under “absorption” rather than “transfiguration”: the supposedly activist artworks that pale in comparison to resolute action, the dull displays of sci-art that replicate the tedium of research but none of its brilliance, the artistic statements that begin with “in his critical practice...” and then gesture at some half-digested philosophy. More often than not, we think: but were we not better off *just* engaging in politics, or science, or philosophy? Like the thieves punished in Dante’s *Inferno*, the artists’ borrowing of others’ forms can be chaotic and misdirected. Still, Dante’s *Divine Comedy* may also offer quite a different, more encouraging comparison here: Dante’s is a text that conjoined the “disciplines” of his time—theology, poetry, political rhetoric, natural philosophy—though at a point of pre-modernity, where we of course cannot yet speak of disciplinary specialisation and when it was still possible for a single person to be a master of more than one form of knowledge. In (liquid) modernity, integration of disciplines is not possible in the same manner.

If one is to look for optimism and potential in new interdisciplinary art, it is not to be found in a fantasy of the full integration of varied disciplines, nor in imaginings of “specifically artistic” modes of knowing. The contemporary artist (or, for

48 Martin Heidegger: “The Origin of the Work of Art”, in: *Off the Beaten Track*, Cambridge 2002, pp. 1-56, at pp. 50-52.

49 Arthur C. Danto: *After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History*, Princeton 1997.

that manner, the contemporary philosopher, sociologist, historian...) cannot be a Dante who transforms and integrates various fields of knowledge into a coherent work. "Transfiguration" of a discipline must be something more piecemeal: a glitching at the edges, a reflective distance, an unexpected but rewarding modification of the ordinary methodology. If liquid modernity is a time in which we conform to many fragmented forms of thinking and doing (in the service of capital, bureaucracy, peer review...), then art's potential is in the momentary escape from that disciplinary control. Whether art's escape can succeed more often than in isolated instances, time will tell.

Autor*innen

Georg W. Bertram ist seit 2007 Professor für Philosophie (mit Schwerpunkten in Ästhetik und Sprachphilosophie) an der Freien Universität Berlin. Seit 2021 Sprecher des Graduiertenkollegs *Normativität, Kritik, Wandel*. 2002-2007 Juniorprofessor für Philosophie an der Universität Hildesheim. Gastprofessuren an den Universitäten Wien (2006), Turin (2015, 2021), Roma Tre (2015) und IULM Mailand (2017). Monographien (Auswahl): *Kunst als menschliche Praxis. Eine Ästhetik* (Suhrkamp, 2014)/*Art as Human Practice. An Aesthetics* (Bloomsbury, 2019), *Hegels »Phänomenologie des Geistes«*. *Ein systematischer Kommentar* (Reclam, 2017).

Elke Bippus ist seit 2006 Professorin für Kunsttheorie und Kunstgeschichte im *Département Fine Arts* und Forscherin im Forschungsschwerpunkt Kulturanalysen in den Künsten an der Zürcher Hochschule der Künste. Forschungsschwerpunkte: Kunst der Moderne und Gegenwart, Bild- und Repräsentationstheorien, künstlerische Produktions- und Verfahrensweisen, Kunst als de-hierarchisierende und feministische epistemische Praxis, Politik und Ästhetik. Aktuelles Forschungsprojekt *Teilhabende Kritik als transformierendes und transversales »Mit«* im Rahmen der Forschungsgruppe *Mediale Teilhabe. Partizipation zwischen Anspruch und Inanspruchnahme*; <http://people.zhdk.ch/elke.bippus/>

Eric C. H. de Bruyn is Professor of Contemporary and Modern Art at the Freie Universität Berlin and an editor of *Grey Room*. He has curated film programs at the Museum Moderner Kunst (Vienna), Centre Pompidou (Paris), and the Whitney Museum (New York) and his writings on contemporary art and media have been published in numerous catalogues, edited anthologies, magazines and journals, such as *Artforum*, *Art Journal*, *Grey Room* and *Texte zur Kunst*. He is co-editor (with Sven Lütticken) of *Futurity Report* (2020).

Birgit Eusterschulte, Kunsthistorikerin, seit 2022 wissenschaftliche Mitarbeiterin im SFB 1512 *Intervenierende Künste* an der Freien Universität Berlin, zuvor am Kunsthistorischen Institut der Freien Universität Berlin, wo sie 2017 zu Materialität in der Konzeptkunst promovierte. Weitere Forschungsschwerpunkte sind u.a. Trans-

formationen des Kunstbegriffs, Geschichte und Theorie des Ausstellens und künstlerische Historisierungen in der Gegenwartskunst. Zuletzt erschienen sind *Robert Barry. Materialität und Konzeptkunst* (2021) und *Funktionen der Künste* (hg. mit Christian Krüger und Judith Siegmund, 2021).

Hans-Jürgen Hafner arbeitet freiberuflich als Autor, Kunstkritiker und Ausstellungsmacher. 2020 konzipierte er die Publikation *Die ersten vier Theorieinstallationen der Jackson Pollock Bar. 1993-1995* in den *Schriften der Kunstakademie Münster* (Band 148). Zusammen mit dem Maler und Kunstkritiker Gunter Reski hat er 2014 den Sammelband *The Happy Fainting of Painting* zum Malereidiskurs seit den 1980er Jahren vorgelegt. Hafner hat zahlreiche monografische und thematische Ausstellungen kuratiert, zuletzt die essayistische Themenausstellung *The Sound of Colour* bei M+R Fricke, Berlin. Mit Wolfgang Brauneis, Philipp Höning und Thorsten Schneider wirkt er am www.institutfuerbetrachtung.de (IFB) mit.

Shannon Jackson is Hadidi Professor of Rhetoric & of Theatre, Dance, and Performance Studies at UC Berkeley with Faculty Appointments in Art Practice, History of Art, Berkeley Center for New Media, and BAMPFA. She is the author of *Back Stages: Essays Across Art, Performance, and Public Life* (Northeastern University Press, 2022), *The Builders Association: Performance and Media in Contemporary Theater* (M.I.T. Press, 2015) and *Public Servants: Art and the Crisis of the Common Good*, co-edited with Johanna Burton and Dominic Willson (M.I.T. Press, 2016), *Social Works: Performing Art, Supporting Publics* (Routledge, 2011). Other recent projects include the guest-edited *Valuing Labor in the Arts* with *Art Practical*, a special issue of *Representations* on time-based art, and a new online platform of keywords in experimental art and performance, created in collaboration with the Pew Center for Art and Heritage, *In Terms of Performance* (intermsofperformance.site).

Christian Krüger lebt und arbeitet als Philosoph und Drehbuchautor in Berlin. Er ist Mitglied des DFG-Netzwerks *Kulturen ästhetischen Widerstands* und der DGPhil-Forschungsarbeitsgemeinschaft *Philosophie der Digitalität*. Forschungsschwerpunkte sind Philosophie der Kunst, Medien- und Technikphilosophie, Anthropologie, Philosophie der Sprache und der symbolischen Medien. Publikationen (Auswahl): *Medien der Bedeutung. Wie die Welt einen Unterschied macht* (Meiner, 2019); (Co-Hg.) *Funktionen der Künste. Transformatorische Potentiale künstlerischer Praktiken* (J.B. Metzler, 2021).

Rachel Mader ist Kunstwissenschaftlerin. Seit 2012 leitet sie das Kompetenzzentrum Kunst, Design & Öffentlichkeit an der Hochschule Luzern – Design & Kunst. Sie verantwortet eine Reihe von praxisbasierten Forschungsprojekten, etwa zu künstlerischer Selbstorganisation und Kulturpolitik, dem Sammeln ephemerer

merer Kunst (Live-Performances), Kunstschulen als Heterotopien, und macht Grundlagenforschung zu Themen wie künstlerischer Forschung, den ›Institutional Studies‹, Ambiguität in der Kunst oder auch Kunst und Politik. Rachel Mader ist Ko-Präsidentin des Swiss Artistic Research Network (SARN).

Fiona McGovern ist Kunsthistorikerin, Autorin und Kuratorin. Zu ihren Arbeits- und Forschungsschwerpunkten zählen (künstlerische) Ausstellungsgeschichte und -theorie, Ethiken des Kuratierens und transdisziplinäre Ansätze in den Künsten seit den 1960er Jahren. Derzeit lehrt sie als Juniorprofessorin für Kuratorische Praxis und Kunstvermittlung an der Universität Hildesheim.

Sophia Prinz (Prof. Dr.), Kulturtheoretikerin und -soziologin, ist seit Herbst 2021 Professorin für Designtheorie und -geschichte an der Zürcher Hochschule der Künste (ZHdK). Zuvor war sie Gastprofessorin für Theorie der Gestaltung und Gender Studies an der Universität der Künste, Berlin (UdK). Sie forscht zu Praktiken der Wahrnehmung, zum Wechselverhältnis von Gesellschaft und Gestaltung, zur Ausstellung als ästhetisches Medium sowie zur »Migration der Form« in der Globalen Moderne.

Thorsten Schneider ist wissenschaftlicher Mitarbeiter des interdisziplinären Graduiertenkollegs *Kulturen der Kritik* an der Leuphana Universität Lüneburg. Dort arbeitet er zur Ideologiekritik in der deutschsprachigen Kunstgeschichte um 1968 und deren Potenzial für eine aktuelle Kunstkritik. Er unterrichtet(e) an verschiedenen Hochschulen, Kunstakademien und Universitäten. Mit Hans-Jürgen Hafner, Wolfgang Brauneis und Philipp Höning betreibt er das www.institutfuerbetrachtung.de (IFB). Zuletzt erschienen sind u.a. »Kritische Kunstgeschichte als produktiver Streit« (Kritische Berichte 1/2020) und »Dauermoralisierung? Zur Kritik der impliziten Kritik« (in: Birte Kleine-Bene (Hg.) *Dispositiv-Erkundungen. Exploring Dispositiv*, Berlin 2020).

Vid Simoniti is a Lecturer in Philosophy at the University of Liverpool. His research focuses on the intersection of aesthetics and politics; recent publications include »Art as a Political Discourse« (British Journal of Aesthetics, 2021); »Living Images in Bio-Art« (Oxford Art Journal, 2019); a contribution to *Adrian Piper: A Reader* (Museum of Modern Art, 2018) and »Assessing Socially Engaged Art« (Journal of Aesthetics and Art Criticism, 2018). Prior to Liverpool, he was a Jeffrey Rubinoff Junior Research Fellow at the University of Cambridge, and he obtained his doctorate from the University of Oxford.

Kunst- und Bildwissenschaft



Ingrid Hoelzl, Rémi Marie

Common Image

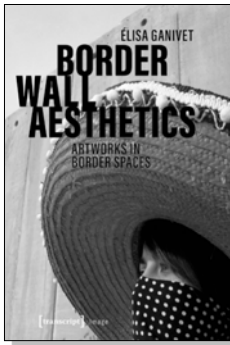
Towards a Larger Than Human Communism

2021, 156 p., pb., ill.

29,50 € (DE), 978-3-8376-5939-9

E-Book:

PDF: 26,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-5939-3



Elisa Ganivet

Border Wall Aesthetics

Artworks in Border Spaces

2019, 250 p., hardcover, ill.

79,99 € (DE), 978-3-8376-4777-8

E-Book:

PDF: 79,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-4777-2



Ivana Pilic, Anne Wiederhold-Daryanavard (Hg.)

Kunstpraxis in der Migrationsgesellschaft

Transkulturelle Handlungsstrategien
der Brunnenpassage Wien

2021, 244 S., kart.

29,00 € (DE), 978-3-8376-5546-9

E-Book:

PDF: 25,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-5546-3

**Leseproben, weitere Informationen und Bestellmöglichkeiten
finden Sie unter www.transcript-verlag.de**

Kunst- und Bildwissenschaft



Petra Lange-Berndt, Isabelle Lindermann (Hg.)

Dreizehn Beiträge zu 1968

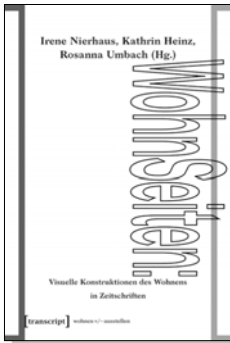
Von künstlerischen Praktiken und vertrackten Utopien

Februar 2022, 338 S., kart.

32,00 € (DE), 978-3-8376-6002-9

E-Book:

PDF: 31,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-6002-3



Irene Nierhaus, Kathrin Heinz, Rosanna Umbach (Hg.)

WohnSeiten

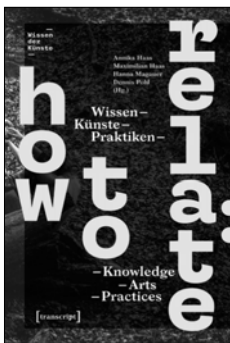
Visuelle Konstruktionen des Wohnens in Zeitschriften

2021, 494 S., kart., 91 SW-Abbildungen, 43 Farbabbildungen

45,00 € (DE), 978-3-8376-5404-2

E-Book:

PDF: 44,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-5404-6



Annika Haas, Maximilian Haas,

Hanna Magauer, Dennis Pohl (Hg.)

How to Relate

Wissen, Künste, Praktiken / Knowledge, Arts, Practices

2021, 290 S., kart., 67 Farbabbildungen, 5 SW-Abbildungen

35,00 € (DE), 978-3-8376-5765-4

E-Book: kostenlos erhältlich als Open-Access-Publikation

PDF: ISBN 978-3-8394-5765-8

**Leseproben, weitere Informationen und Bestellmöglichkeiten
finden Sie unter www.transcript-verlag.de**

