

**Zum Verhältnis von Kunst und Krise - Kritikalität und Politizität beim
Deutschen Pavillon der 59. Venedig Biennale**

Masterarbeit zur Erlangung des akademischen Grades „MA“ (Master of Arts) in:
Kunst- und Kulturwissenschaften

Vorgelegt von:

Dave Walker

Eingereicht an der:

Universität für angewandte Kunst Wien

am Institut für Kunstwissenschaften, Kunstpädagogik, Kunstvermittlung

Betreuer:

Univ.-Prof. Dr. phil. Helmut Draxler

Wien, September 2022

Eidesstattliche Erklärung

Ich erkläre hiermit,

dass ich die Masterarbeit selbstständig verfasst, keine andere als die angegebenen Quellen und Hilfsmittel benutzt und mich auch sonst keiner unerlaubten Hilfen bedient habe, dass diese Masterarbeit weder im In- noch Ausland (einer Beurteilerin / einem Beurteiler zur Beurteilung) in irgendeiner Form als Prüfungsarbeit vorgelegt wurde, dass dieses Exemplar mit der beurteilten Arbeit übereinstimmt.

Datum

Unterschrift

Inhaltsverzeichnis

1. Einführung.....	1
1.1 Die Omnipräsenz der Krise.....	1
1.2 <i>Relocating a Structure</i>	5
2. Kunst als Zäsur kulturellen Fortschritts.....	7
2.1 Kunst und Krise – eine reaktionäre Ästhetik.....	7
2.2 Die Krise des Ästhetischen.....	19
3. Die zeitliche Dimension des Ästhetischen.....	32
3.1 Absolute Gegenwart.....	32
3.2 Die Krise der Zeit.....	42
4. Über die Un-/Möglichkeiten <i>Relocating a Structure</i> politisch zu denken.....	56
4.1 Gegen die Institution.....	56
4.2 Gegen die Zeit.....	65
4.3 Gegen die Ästhetik.....	68
5. Zur Nachgeschichte und Vision der Krise.....	75
Bibliographie.....	81

1 Einführung

1.1 Die Omnipräsenz der Krise

„Ich glaube, dass beide, Krise und Kritik, etwas gemeinsam haben, dass es eine authentische Beziehung, oder besser, eine Interaktion zwischen beiden gibt, die ebenfalls zur modernen Erfahrung gehört. Deshalb impliziert ein Akt der Kritik fast notwendig das Bewusstsein der Krise, und umgekehrt: Eine Diagnose der Krise impliziert die Notwendigkeit der Kritik.“¹

- Boris Buden

Der Diskurs über eine nie zu Ende gehen wollende Krise hält sich hartnäckig am Leben. Und wie! So makaber es sich anhört - noch nie wurde derart vital und regelmäßig über den Ausnahmezustand unserer Zeit gesprochen, gelesen und berichtet wie gegenwärtig. Alles scheint sich in einer Krise zu befinden. Guter Dinge müsste man doch sein, in Anbetracht dessen, dass sie irgendwann ein Ende nehmen muss und fortan alles besser wird. Egal ob sie eine planetarische, ökologische, ökonomische oder politische Dimension für sich beansprucht, so gab es historisch betrachtet immer ein Abebben. Bleiben vielleicht doch eher die Verheißungen eines Besseren - veranlasst durch die Historisierung der Ereignisse - zwangsläufig unserem Zugriff in der absoluten Gegenwart verwehrt? Oder unterliegt mehr noch, unser akzelerationistisches Fortschrittsempfinden² dem ausweglosen Eingebundensein im massenmedialen Dunstkreis? Beides erweist sich vor dem Hintergrund eines diskursiven Aufbaus der Krisenhaftigkeit unserer Zeit zur Erhellung anzubieten. Nicht einmal die Ökonomie scheint vor der verheerenden Kulmination gefeit zu sein. Ganz im Gegenteil, manche meinen, in ihr die Ursache dafür identifiziert zu haben.³ Andere dagegen können sich noch an die Wirtschaftswunder erinnern, die ihr vorschnell den Status eines Heilsbringers entgegengetragen haben. Zweifelsohne lässt sich das eine oder das andere nicht isoliert voneinander betrachten oder gar unbesonnen sich zu der Bestimmung eines Verursachers verleiten lassen. So komplex das Katastrophale auch sein mag, so differenziert müssen die Betrachtungsweisen sein, um die Bedingungen zutage treten zu lassen, die eine Krise im Erleben unserer Gegenwart so spürbar macht.

¹ Boris Buden, *Kritik ohne Krise: Krise ohne Kritik*, in: *do you remember institutional critique?*, Wien 2006.

² Vgl. Armen Avanessian, *Krise – Kritik – Akzeleration* in: ders. (Hg.), *#Akzeleration*, Berlin 2013, S. 71 - 77.

³ Étienne Balibar beschreibt die unmittelbaren Auswirkungen der Finanzkrise auf den Staat, das Gebilde Europas und deren gegenseitiger Abhängigkeit in: ders., *Europa: Krise und Ende?*, Münster 2016.

Die Krise kann vielfache und konkrete Formen annehmen. In so gut wie in allen Fällen gründet sie auf einem System, das in seinem Funktionieren über eine unbestimmte Dauer beeinträchtigt ist. Jedoch erschließt sich der unmittelbaren Wahrnehmung der modernen Gesellschaft nur deren Symptomatik, weshalb zu ihrer Bekämpfung voreilig zu akuten Mitteln gegriffen wird. Eine nachhaltige Revision der strukturellen Konditionen, die überhaupt zu dessen produktiven (Nicht-)Funktionieren geführt hat, tatsächlich auch noch darüber hinausführen wird, kommt aus Motivation diverser - zumeist ökonomischer - Interessenlagen nicht zustande. Die eigentliche Behebung geht jedoch zwangsläufig mit der Aufhebung eines größeren Systems einher, die im Antagonismus der zwei oder mehr konfligierenden Systeme seine Zuspitzung erfährt. Ein Aufeinandertreffen würde demnach unabdingbar eine Auslöschung des einen oder anderen bedeuten. Weitestgehend bleibt diese aufgrund von wirtschaftlichen Zieleinhaltungen aus und für den Augenblick scheint alles in Ordnung zu sein.

Während gesellschaftliche Krisen als Implikation des staatlichen, politischen, wirtschaftlichen Gefüges verstanden werden können, nutzte ein Teil dieser Gesellschaft die vorliegende Situierung, mittels Kunst - sei es als Produzent*in oder als Rezipient*in - aus ihnen herauszutreten, um den akuten Krisen zumindest zeitweilig einen Gegenentwurf darzubieten. Die Kunst der Moderne galt in einer Weise als diejenige Form kultureller Erzeugnisse, die einerseits Wahrheit hätte hervorbringen und andererseits Stabilität gewährleisten sollen. Beides tat sie in Abhängigkeit einer kulturellen Kartographie, aus der sie überhaupt erst hervorgehen konnte. Mit anderen Worten war sie insofern besonders situiert, als dass sie seit jeher abhängig von kulturellen und insbesondere „symbolischen Formen“⁴ war. Nur über diesen von Zeichensystemen ausgehenden Weltzugang kann sich die Kunst der historischen Moderne, als auch die Kunst der Gegenwart artikulieren. Konstitutiv bedarf sie somit einer symbolischen Ordnung, die sowohl eine Gesellschaft als auch Zeichen und letztlich Bedeutung organisiert. Bereits der Umstand, dass über das Medium der Sprache von Kunst gesprochen werden kann (und muss), verdeutlicht die unabdingliche Abhängigkeit der Kunst von einem Zeichensystem. Insofern drängt sich die Frage auf, ob andere symbolische - da sinnstiftende - Formen, wie Wissenschaft, Religion oder Ökonomie nicht in derselben technischen Weise funktionieren wie Kunst. Worin unterscheidet sie sich von

⁴ Vgl. den Stellenwert der Bedeutungsbildung der Kunst als ein Teil der symbolischen Formen in: Ernst Cassirer, *Philosophie der symbolischen Formen. I, Die Sprache*, Berlin 1923, S.9.

anderen Betriebsarten moderner Zeichenwelten wie der unseren und in welchem Verhältnis steht sie zur Krise? Leidet die zeitgenössische Ästhetik nicht selbst an einer genuine Krise?

Im Angesicht der grundlegenden Notwendigkeit kultureller Formen - wie Wissenschaft oder Politik - zur Fundierung der modernen Kunst drängt sich die Frage auf, wie Kunst noch zu sich selbst finden kann. Bedenkt man die Umwälzung, die sie im Übergang von der historischen Moderne über die Postmoderne hin zum Zeitgenössischen durchlebt hat, so zeigt sich genau in dieser Genealogie eine ontologische Verschiebung. Es zeichnete sich ein Kurswechsel der Subjektivierung an, der sich analog zu den sich ebenso verändernden ökonomischen Produktionsbedingungen verhielt. So gab die Moderne noch den avantgardistischen Horizont an, nach dem sich die Arbeitsverhältnisse und das soziale Leben richteten beziehungsweise dem man hinterher gegangen ist. Die avantgardistische Haltung wich fortan einer reaktionären, die sich gegenwärtig kaum noch zu artikulieren vermag. Ihr Raum zur Entfaltung schrumpfte zunehmend, was ihr jedoch nicht zu Ungunsten gekommen ist. Im Gegenteil haftete ihr etwas Mythisches an, das ihr in einer durchgehend rationalisierten Welt - gezähmt auf Ertrag und Erwirtschaftung - zu einem Sonderstatus verhalf. Vorsicht ist geboten, so begibt man sich nur allzu schnell auf eine Gratwanderung, die den Idealismus und den Historismus als Gefahr birgt. Entgeht man denen und tritt die Kunst jedoch in der Gegenwart als intermediales Ding auf, genauer als eine Ästhetik, die aus den Zwischenräumen der symbolisch-kulturellen Formen entweichen kann, beobachtet man etwas Rares. Mit der Liberalisierung und mithin der staatlich erteilten Carte blanche begann die zügellose Vermarktung und Kommodifizierung der Lebenswelt - auch der kognitiven und somit immateriellen Sphäre. In den Nachkriegsjahren kam es zu einer „Annäherung von industrieller und künstlerischer Arbeit und damit zu einem Bedeutungswandel der Autonomie“.⁵ Obgleich sich der Kunstmarkt zu einem autonom handelnden, hermetischen System entwickelt hat, erweist sich hierin die Gleichsetzung dieses partikularen Marktes mit der künstlerischen Produktion jenseits von Auktionen und Messen als hinderlich.

Das will jedoch nicht heißen, dass die künstlerische Produktion sich unabhängig vom Geflecht von (Kultur- und Identitäts-)Politik, Wirtschaft und Technologie entwickelt hat. Im Gegensatz dazu schickt sich der Kapitalismus an, jede erdenkliche Form sozialen Zusammenlebens für sich zu vereinnahmen - mit Erfolg. Dies hat unmittelbar zur Folge, dass die Porosität des vereinnahmten Feldes abnimmt und der künstlerischen Produktion der

⁵ Kerstin Stakemeier, *Der Wert der Autonomie - ein Gespräch zwischen Kerstin Stakemeier und Marina Vishmidt über Reproduktion in der Kunst* in: Texte zur Kunst Nr. 88 „Die Wertfrage“.

existentiell-notwendige Raum geraubt wird. Während sie sich dereinst konstitutiv noch aus der Negativfolie des Kapitals entziehen konnte, werden heute ihre Formen der Artikulation zunehmend weniger. Unlängst konnte sie sich noch als autonome Form behaupten, während sie heute aus multiplen Schlupflöchern treten muss, um als hybride oder transdisziplinäre Nicht-Form zu erscheinen. Rückblickend lässt sich demnach ein Wandel der Beziehungslage von Krise und Kunst, als dereinst autonome, jedoch immer auf sie bezogene Form feststellen. Der Konnex zwischen den beiden Begrifflichkeiten implizierte ein ungleichmäßiges Machtverhältnis, was in eine einseitige Immunisierung mündete. Die Kunst autonomisierte und insbesondere immunisierte ihren Status gegenüber der Krise, trat mitunter sogar aus ihr heraus. So bemerkte auch Juliane Rebentisch wie „Krisen moderner Fortschrittserzählungen [...] auf je unterschiedliche Weise mit der Geschichte der Kunst verknüpft sind.“⁶ Hierin wird die Verschränkung von Kunst und Krise in ihrer historischen Verankerung deutlich. Gewiss verdankte sie ihre kanonische - wenn nicht zu sagen normative - Rolle den dysfunktionalen Auswüchsen der Moderne. Aus der Dysfunktionalität der symbolischen Ordnung heraus, trat die Kunst weder als dysfunktionale noch als funktionale Kategorie auf. Diese Eigenheit war ihr dahingehend immanent, als dass sie sich der Zweckhaftigkeit stets zu entledigen wusste und ihr die gesellschaftlichen, moralischen Funktionszuschreibungen verwehrt blieben. Doch was ist von ihr noch zu erwarten? Erlebt sie zumal in ihrer aktuellen Version als Gegenwartskunst eine tiefgreifende Zerstreutheit ihrer Form. Mittlerweile lässt sich eine Krise der ästhetischen Form diagnostizieren.

Wie lässt sich das Ausmaß deuten, welches dieser Rekonfiguration der Verhältnisse konsequenterweise folgt? Die Kunst muss sich gegenüber der Krise neu in Stellung bringen. Schwieriger erscheint dieses Unterfangen angesichts der Krise, in der sich unlängst die Kunst selbst befindet. Oder wird doch eher die Krise ästhetisiert und zur Form zeitgenössischer Kunstproduktion hervorgehoben? Die Kritik und insbesondere die Institutionskritik vermochten es, das Erbe der Konzeptkunst in die Gegenwart zu überführen. Weshalb sie hier als post-konzeptuelle Kondition und mithin als die Gegenwartskunst schlechthin proklamiert wird. Dabei führen mehrere Stränge, die das Zeitgenössische im Kurzschluss miteinander ausmachen, zusammen. Die Globalisierung und die „forcierte Kommerzialisierung des Kunstfeldes“⁷ korrespondierten mit der aufkommenden Informations- und Wissensgesellschaften der neunziger Jahre überein. Der einmalige und einzige

⁶ Juliane Rebentisch, *Theorien der Gegenwartskunst zur Einführung*, Hamburg 2013, S.14.

⁷ Ulf Wuggenig, *Krise der Kunstkritik?* in: Heike Munder, Ulf Wuggenig und Migros Museum für Gegenwartskunst (Hg.), *Das Kunstfeld: eine Studie über Akteure und Institutionen der zeitgenössischen Kunst am Beispiel von Zürich, Wien, Hamburg und Paris*, Zürich 2012, S. 387.

kunstimmanente Typus der Kritik spiegelte sich in derjenigen der Institution wider. Sie richtete sich explizit an die Definitionsmacht des Marktes, die ungezügelt am Kunstwerk ihre Anwendung fand. Nebst der Warenkritik zeigte sich in der Freilegung der Arbeitsbedingungen eine weitere anti-ökonomische Strategie, die sich insbesondere an die Institutionskritik der ersten und zweiten Welle anschmiegt wiederfand. Die dritte Welle - sofern man diese historisch vorwegnehmen kann - ereignet sich soeben als die verausgabteste von allen. Als eine, die sich den Marktlogiken zu entziehen meint, in Wirklichkeit jedoch maßgeblich die Bedingungen der „neuen“ Institutionskritik konfundiert. Solch ein Kurswechsel, ausgelöst durch den Verlust des Politischen, tritt als Kritik an der Ideologie unter Vorzeichen der Institutionskritik auf. Als Resultat der Kommodifizierung der Kunst einerseits und der Institutionskritik andererseits, setzte die Institutionskritik der dritten Welle auf die Rekonfiguration ihrer eigenen Strategien, um sich überhaupt noch als Kritik behaupten zu können.

Seit der Jahrtausendwende zeichnet sich ein Grassieren von Biennalen und Großausstellungen ab, die sich nicht zuletzt Kritikalität und Politizität auf die Fahne haben schreiben lassen und die Bedingungen zur Teilhabe an zeitgenössischer Kunst und ihren politisierten Diskurs grundlegend zu verändern suchten. Die ökonomischen Motive der Biennalen, wie der in Venedig, lassen sich kaum mehr übersehen. Vielmehr drängt sich die Frage auf, inwiefern die Institutionskritik darin zu verorten ist, wo doch die Biennale zwar eine bloße Kritik im Sinne einer Beurteilung ihrer selbst zu verkraften imstande wäre, jedoch ihre Auflösung - als Folge einer wirkmächtigen Kritik - um jeden Preis zu unterbinden gedenkt. An dieser Stelle wird die Doppeldeutigkeit der Institutionskritik manifest, die sich vor dem Abgrund gedrängt sieht, eine Kritik an der Institution zu üben, obwohl diese bereits im Vorfeld vereinnahmt wurde. Wie lässt sich demnach Kritik als strukturell eingreifende Disruption auf das Format einer Biennale anwenden, wenn doch die Kritik selbst für den Betrieb konform gemacht wurde? Wie lässt sich die Kritik heute noch aus diesen Rahmenbedingungen artikulieren? Und letztlich, welche Subjektivierungen finden zugunsten der Objektivierung anderer statt?

1.2 Relocating a Structure

Aus diesem Anlass liegt es nahe, sich den genannten Fragen mit dem Beitrag Maria Eichhorns der 59. Venedig Biennale zu nähern. In Anbetracht der oben beschriebenen Krisen

- sowohl die geopolitischen, ökologischen, ökonomischen, als auch die ästhetischen - sieht sich das Zeitgenössische und mit ihr das Format der Großausstellung wie die Biennale von Venedig vor eine komplexe Herausforderung gestellt. Entsprechend hoch sind die Erwartungen angesetzt, bedenkt man die Selbstreflexivität, welche sie für sich als Aufgabe stets annimmt. Bei einem flüchtigen Blick zeigt sich Maria Eichhorn als die ideale Antwortgeberin für die von der Gegenwart ausgerufenen, brisanten Fragen. Yilmaz Dziewior, der Kurator des Deutschen Pavillons hatte Eichhorn dazu berufen und wusste selbst im Vorfeld nicht Bescheid, was genau geschehen wird. Im Deutschlandfunk äußert er sich zur Politizität von Kunst mit „Grundsätzlich bin ich sehr an gesellschaftsrelevanter Kunst interessiert“, sie dürfe aber Politik nicht nur kommentieren, sondern müsse ausreichende eigene Bildkraft besitzen.⁸ Inwiefern kann *Relocating a Structure* - so der Name des Beitrags von Eichhorn - den Bedeutungshorizont von Kunst inmitten der diagnostizierten Krise der Gegenwart einerseits und der Krise der Form andererseits mit den Mitteln der Kritik entschärfen?

Eines der Hauptanliegen der vorliegenden Arbeit soll das Akzentuieren der besonderen Verfasstheit zeitgenössischer Kunst gegenüber anderen Epistemologien und insbesondere kultureller Formen sein. Zugleich soll die Rolle der Kunst in ihrer reaktionären Phänomenologie herausgearbeitet werden, worin das Verhältnis der zeitgenössischen Kunst im Allgemeinen und die Institutionskritik im Besonderen gegenüber den symbolischen Disziplinen als Umriss dient. Überdies wird historisch die Krise an einer kulturtheoretischen Kartographie dargestellt.

Im nachfolgenden wird die Kunst historisch in einen Rahmen gesetzt, der sie als reaktionäre Ästhetik vor dem Hintergrund einer modernen Fortschrittserzählung zutage treten lässt. Daraufhin folgt die theoretische Ausdifferenzierung der Krise des Ästhetischen selbst. Darin wird die Zuspitzung der ästhetisch-formalen Problematik skizziert, die in der Gegenwartskunst an ihren Höhepunkt zu gelangen scheint. Anschließend wird mit der zeitlichen Dimension des Ästhetischen eine für die Gegenwartskunst notwendige Analyse der Gegenwart selbst getätigt, die es zumindest im Ansatz erlaubt das Empfinden einer absoluten Zeit - jenseits von Utopie oder Nostalgie - beschreiben zu können. Als Diagnose stellt sich hierauf die Krise der Gegenwart als eine dysfunktionale Historisierung heraus, die im Zeitgenössischen zu scheitern droht und als logische Konsequenz die Kunst als ihre unmittelbare, reaktionäre Erscheinung ebenfalls der Drohkulisse einer Krise verfallen würde.

⁸ Yilmaz Dziewior im Gespräch mit Karin Fischer, *Jedes Mal wurde ich von Maria Eichhorn überrascht*, Deutschlandfunk, Berlin 17.02.2021.

Die genannten Kapitel bilden die theoretische Rahmung, deren Abstraktionen mit der Konkretisierung der Fallstudie korrespondieren, um daraus idealiter zu einer dialektischen Übereinkunft zu kommen. Hierbei werden sowohl die Möglichkeiten als auch die Unmöglichkeiten *Relocating a Structure* politisch beziehungsweise kritisch zu denken, in drei Teilaspekte wiedergegeben: 1. Gegen die Institution, 2. Gegen die Zeit, 3. Gegen die Ästhetik. Diese fragmentarische Analyse entspricht den ihr vorausgegangenen theoretischen Konzeptionen der Krise der Gegenwart sowie der Form. Der letzte Teil resümiert die Verhältnisse der zeitgenössischen Kunst mit den polyvalenten Formen der Krise und zeichnet gleichzeitig ihre mögliche Aussicht nach.

2 Kunst als Zäsur kulturellen Fortschritts

2.1 Kunst und Krise – eine reaktionäre Ästhetik

Wie sich Kunst und seit ihren institutionellen Anfängen mitunter Künstler*innen ins Verhältnis zu gesellschaftlichen - ja politisch drängenden Fragen - setzen ließen, fluktuierte in historiographischer Dimension dermaßen stark, dass es sich schematisch weder in ein lineares Verständnis einer monokausalen Abfolge einordnen ließ noch durch eine identitätsstiftende Orts- oder gar Medienspezifität der Kunstwerke selbst. So bedarf es grundlegende Überlegungen zu den Ursachen der Motive politischer Gesten zu tätigen, um das Phänomen der politischen Kunst in seinen vielfachen Verstrickungen mit den kulturellen Auswüchsen der Moderne zu adressieren.

Das Projekt Moderne wiederum lässt sich in seinen Wesenszügen sprachlich nur schwer darstellen, jedoch ist gesamtspektral die Beobachtung einer Zuspitzung symbolischer Formen in seinen Zeichenqualitäten und -dichten dort erkennbar, wo sich materielle Geschichtlichkeit als Darlegung ebendieser heranziehen lässt. Hierbei ist nicht der *Historische Materialismus* gemeint, wie er von Marx und Engels propagiert wird; vielmehr stellt es ein anderes Konzept dar, welches jedoch jenem in seiner Grundstruktur ähnelt.⁹ Eine Geschichtsauffassung, die sich von empirischen Ereignissen, egal ob von revolutionärem oder ordinärem Charakter, entfaltet und die gesellschaftlichen (und geschichtlichen) Ordnungen neu konfiguriert. Ein Fortschrittsmodell, welches zugleich die Geschichte

⁹ Vgl. dazu den dialektischen Materialismus bei Friedrich Engels und Karl Marx in: Michael Quante, *Geschichtsbegriff und Geschichtsphilosophie* in: Harald Bluhm (Hg.), *Die deutsche Ideologie, Karl Marx / Friedrich Engels*, Berlin 2010, S. 85 - 93.

intelligibel machen soll, sie aber im selben Moment verkörpert und konstituiert, dient Historiker*innen als Träger und Hilfsmittel zugleich, um überhaupt ein Verständnis von Zeitlichkeit denken zu können. Damit die Tendenzen und Handlungen hin zu gesellschaftlicher Ordnung gewährleistet werden können, braucht es Werkzeuge, mit anderen Worten Techniken, welche die Menschheit um ihrer selbst willen benötigt, um genau diese verlangte Ordnung herzustellen. Der humanistisch-soziale Anspruch, Ordnung zu schaffen, ist demnach nichts anderes als eine Sicherstellung des normativ ersehnten Wohlstandes moderner Gesellschaften. Mit Wohlwollen zur Genugtuung menschlicher Bedürftigkeit, die per se schon immer bedürftig bleiben wird, da eine Erfüllung nur kurzzeitige Effekte hervorbringt, verpflichteten wir uns der aufklärerischen Mission.

Die naturgegebene Mittellosigkeit erweist sich insofern als kurzweilig, als dass eine Emanzipation zumeist in pluralistischen Zusammensetzungen stattfindet und sich aufgrund der quantitativen Gemeinsamkeit jegliche Dynamiken selbst nivellieren. Ein Scheinindividualismus lässt uns auf affektiver Ebene eine Freiheit erleben, die sich vermeintlich bar jedwedes Durchdringens ökonomischer Gouvernamentalität¹⁰ wahrnehmen lässt. In Wahrheit lassen sich prozessuale Emanzipation und deren Zustand der Freiheit nicht absolut erreichen. So sah auch Reinhart Koselleck mit der „Ausformung und [dem] Ende des Absolutismus [beide] in einem inneren Zusammenhang stehen“.¹¹ Genauer muss differenziert werden, welche Felder welche Form von Freiheit erlauben. Auf der einen Seite lassen sich die kategorialen Abgrenzungen zu den gesellschaftlich ordnenden Systemen wie Politik, Wissenschaft, Ökonomie oder Kunst in einen Bezugsrahmen setzen, der uns gleichermaßen einen einheitlichen Weltzugang und damit einen Wertehorizont erscheinen lässt. Über ein mittlerweile kulturell übersättigtes Zeichensystem, eröffnet sich uns eine fundamental agierende symbolische Ordnung. Auf der anderen Seite kann die Organisation im Kern, vor allem durch die ökonomischen Produktionsmittel gesteuert werden, woraus dann wiederum eine symbolische Ordnung (des Kapitals) zutage tritt. Letzteres würde bedeuten, dass der symbolischen Ordnung die ökonomische Ordnung zugrunde liegt. Das Ökonomische würde sich demnach normativ gegenüber der semiotischen, sprich uns unmittelbaren, Zeichenwelt verhalten.

Entgegen medienphilosophischen Annahmen, welche im Grunde aus der Zeichen- und Kommunikationstheorie entsprungen sind, dienen die Produktionsverhältnisse im

¹⁰ Vgl. Marianne Pieper und Encarnación Gutiérrez Rodríguez, *Gouvernamentalität: ein sozialwissenschaftliches Konzept in Anschluss an Foucault*, Frankfurt am Main 2003. S. 7 - 21.

¹¹ Reinhart Koselleck, *Kritik und Krise: eine Studie zur Pathogenese der bürgerlichen Welt*, Frankfurt am Main 1989, S.11.

weitesten Sinne nicht einer Verständigung oder gar Bedeutungsstiftung, sondern nehmen sich diese für die Verfolgung eigener Interessen zuallererst in Dienst. Infolgedessen liegt in einer strukturalen Differenz aus Ebenen diejenige der Ökonomischen weiter unten. Weniger metaphorisch gesprochen lassen sich in einer Genealogie die Ursachen in kausalen Relationen hin zu ökonomisch und historisch evolvierten Systemen festmachen, die als das Ökonomische subsumiert werden kann. Die jeweiligen Spezialisierungen geisteswissenschaftlicher Disziplinen erweisen sich in ihren hermetischen Verständigungs- und Erkenntnisspektren als logisch und in sich schlüssig. Erkenntnis kann sich somit zweck- und interessenfrei entwickeln und Wissen kann fortlaufend geschaffen werden.

Die Problematik scheint jedoch genau darin zu liegen, dieses hermetische Feld zu öffnen, um es für andere Felder zugänglich zu machen. Im Kern bleibt die jeweilige Disziplin als solche in ihren Grundzügen bestehen. Jedoch ist genau an den Konvergenzpunkten eine analytische Untersuchung zu verrichten, wenn Aufschluss über neuartige - gerade dort hervorgehende - Funktions- und Seinsweisen ermittelt werden soll. Der Determinismus, der perspektivistisch das hegemoniale Bezugssystem für das betrachtende Individuum festlegt, wird insofern zu Fallstricken, als dass sich die konfligierenden Ordnungen durch ihre „systemimmanenten Traumen“¹² ihre Kompatibilität gegenseitig konterkarieren. Allgemein kann man sagen, dass ein Konflikt nicht zwingendermaßen in eine Krise mündet, sondern erst durch die Beständigkeit und einer Verschlechterung der Gesamtsituation dazu beiträgt, einen Ausnahmezustand herauszubilden. Zumal jedoch, so meine Beobachtung, nur die Symptomaten und somit die eklatanten Phänomene der Konflikthaftigkeit zweier (oder mehrerer) Systeme auf Dauer zu der Auffassung einer Krise führen. Die Empirie hat uns nämlich konditioniert, Seiendes mit seinen Erscheinungen kurzzuschließen und somit in Unmittelbarkeiten Erkenntnis wahrzunehmen. Der Trugschluss liegt darin, die Differenzen und genauer die Grenze dieser Differenzen nicht ausführlicher in Betracht zu ziehen und somit auch nicht die paradox anmutenden Gemeinsamkeiten festzumachen. Wo wir also eine Krise adressieren zu glauben meinen, wollen wir in der vermeintlich unmittelbaren Unmittelbarkeit das Problem gefunden haben. Die Verschiebung der Problematik ist per se die Problematik.

Was lässt uns luzides Denken als solches erst bestimmen? Klares und direktes Denken und mithin die eindeutige Bestimmung einer Sachlage, Problematik, Krise et cetera lassen vermuten, dass die menschliche Psyche in ihrem Selbstverständnis und in sich unmittelbar

¹² Andreas Gailus, *Fall und Form - Die deutsche Novelle im 19. Jahrhundert* in: Armen Avanesian (Hg.), *Form: zwischen Ästhetik und künstlerischer Praxis*, Zürich 2009, S. 43.

und klar existiert. Eine solche Prämisse, die ihre eigenen Prämissen außer Acht lässt, entpuppt sich spätestens dann als gefährlich, wenn der Mensch sich als Träger der Psyche und demzufolge als Primat einer Weltordnung identifiziert und versteht. Dieses Paradigma ist gegenwärtig dominant, dessen Projekt Menschheit und sein gleichnamiges System (noch) zu funktionieren scheinen. Die Voraussetzung des Menschen für das Entstehen einer Krise ist demzufolge unabdingbar und die Kultur somit als die Modifikation seines Selbst genauso. Bestrebungen der philosophischen Anthropologie führten zur begrifflichen Unterscheidung kultureller Formen wie Sprache, Wissenschaft, Religion, Mythos oder Kunst.¹³

Die künstlerische Produktion, die ästhetische Theoriebildung und die kunstbetrieblichen Institutionen bildeten - insbesondere seit den 1960er Jahren - ein hermetisches System, welches als Establishment maßgeblich die Konstituierung eines Innen und eines Außen mitzuverantworten hat. Währenddessen produzierte die Institution Kunst, trotz der Scheingefährdung der Neo-Avantgarde und analog zu den Fabriken, reibungslos weiter. Aus dem Durchbruch massenmedialer Technologien wie dem Fernseher, der hierarchischen Arbeitsteilung und der Verwaltungsmacht der Familie entwickelte sich ein neuer Typus des Wahrnehmenden. Kulturpessimistische Positionen analysierten die aufstrebende „Kulturindustrie“ der Nachkriegsjahre und wollen eine Abstumpfung des ästhetisch wahrnehmenden Subjekts festgestellt haben.¹⁴ Ein von industriellen Produktionsverhältnissen ausgehender Angriff auf die menschliche Psyche entpuppt sich genau dann als solcher, wenn Arbeit die gesellschaftlichen Konfigurationen zwischen sozialen Verflechtungen proaktiv mitgestaltet und das in einer dominanten Art und Weise, dass es letztlich zu einer Verflachung und insbesondere einer Indifferenz der Rezeptionsweisen kommt.

Vor diesem Hintergrund lässt sich eine schleichende Verschiebung der kapitalistischen Verwertungsprozeduren ab den 1970er Jahren beobachten. Mit Einsetzen postfordistischer Arbeit, der Indienstnahme des Kapitals von, ab nun an auch geistigem und insbesondere kreativem und „historisch determinierten Materials“¹⁵, lässt sich erahnen, dass die exponentielle Akkumulation mit der industriellen Produktion von materiellen Gütern an seine Grenzen gestoßen ist. Mit anderen Worten: Das Subjekt des keynesianischen Kapitals hat sich selbst mittels Technisierung, Automatisierung und Optimierung der Arbeitsabläufe erschöpft.

¹³ Vgl. Ernst Cassirers mehrteilige Reihe der *Philosophie der symbolischen Formen*, 1923-1929

¹⁴ Vgl. Max Horkheimer und Theodor W. Adorno, *Kulturindustrie: Massenbetrug als Aufklärung* in: *Dialektik der Aufklärung: philosophische Fragmente*, Frankfurt am Main 2020. S.130.

¹⁵ Otto Karl Werckmeister, *Ende der Ästhetik: [Essays über Adorno, Bloch, das gelbe Unterseeboot und der eindimensionale Mensch]*, Frankfurt am Main 1971, S. 14.

Eine andere Ressource musste als Antwort auf die bevorstehende Stagnation des Kapitals antizipiert werden: das Ästhetische. Der Postfordismus, bemerkt Sabeth Buchmann, ist „eine sich in Kunstprodukten niederschlagende Symptomatik“ und bekräftigt damit den Reaktionismus der Kunst.¹⁶

Eine große Krise, welche die Ordnung umgeschlagen hätte, blieb jedoch aus. Doch ist es vielleicht zu reduktionistisch und monokausal gedacht, die Schlussfolgerung einer unabdingbar sich vollziehenden Umwälzung oder gar Revolution einer Krise zuzuschreiben - als Ursache ihrer Genese. Andererseits lässt sich die Grundannahme nicht unreflektiert verwerfen, dass eine Krise, verstanden als Ausnahmezustand, unabdingbar einen produktiven Charakter in sich birgt. Wie weiter oben bereits beschrieben, versteht sich die Krise hier als, zum einen ein in die Ausnahme geratener Zustand und zum anderen als eine zeitliche Inkonsistenz davon. Demnach würde eine Krise ohne evolvierende Modifikation in dem Moment in einen Normalzustand übergehen, wenn sich die Umstände reaktionär an den Krisenzustand angepasst hätten.

Aus dieser Logik heraus kann man aus der Negativfolie behaupten, die Krise bringe neue Modi kultureller Formen hervor, wo auf infrastruktureller Ebene das Soziale waltet und was angesichts der Funktionalität noch wichtiger erscheint, diese überhaupt erst zusammenhält. Mit kulturellen Formen sind alle Formen des symbolischen Raumes gemeint, die durch ihre Bedeutung und Repräsentation eine organisatorische und ordnende Instanz bilden; namentlich Politik, Wissenschaft, Religion oder Kunst. An dieser Stelle ist die besondere Haltung der Kunst hervorzuheben, dessen Platz in der symbolischen Ordnung nicht gesichert zu sein scheint; heute weniger denn je. Ihren Kultstatus verdiente sie zu einer Zeit, als es noch ein Medium gab, das man von einem anderen Medium unbeirrt hätte unterscheiden können. Diese Zeiten sind insofern vorbei, als dass man gegenwärtig alles als ein Medium beschreiben kann. Noch nie war der Begriff des Mediums so diffus und obskur wie heute. Die Frage drängt sich auf, wofür wir heute überhaupt in Kategorien wie Medien denken müssen, wo doch nach etwas gesucht wird, was sich längst als solches, was wir in seiner primordialen Form zu finden meinen, aufgelöst hat. Sinn zu stiften, zuallererst einzufangen, zu bändigen – so könnte man die Funktion der Medien in seiner Essenz beschreiben. Medien werden zu Bedeutungsträgern und zugleich zu deren Stiftern. Die Problematik liegt jedoch genau an dem Punkt, an dem wir zu glauben meinen, es gebe dezidierte Elemente eines Sinns, die losgekoppelt von einem imaginierten Träger

¹⁶ Sabeth Buchmann, Netzwerk Kunst + Arbeit (Hg.), *Art works: Ästhetik des Postfordismus*, Berlin 2015, S.11.

umherschwirren und zuallererst mit Medien wie Sprache oder Zeichen eingefangen werden müssen. Doch genau da lauert der Trugschluss jedes Denkens, das die Überproduktion an Zeichen in seinen disziplinären Formen wie Wissenschaft als exakt oder wahr bezeichnen möchte. Vielmehr ist die Überlieferung von irgendeinem Seienden in ein diskretes Schema wie der Schrift zu seiner absoluten Bedeutungslosigkeit verkommen. Das stetige Pochen auf Wissen verläuft analog mit dem Pochen auf die Diskretisierung beziehungsweise Mediatisierung vom sogenannten Sinn. Das eine ist nur die Form oder die Spezialisierung; das andere die Funktions- beziehungsweise Produktionsweise. Die Wissenschaft ist eine Mediatisierung, die eine spezifische Funktion erlaubt. Jede Mediatisierung, sei es Wissenschaft oder die sozialen Medien, ist was die Technik angeht gleich, da beiden ein legitimer Zuspruch gewährt bleibt: sie stellen Formen des Wissens her. Erstmal wird nicht unterschieden, was das für ein Wissen ist, jedoch bleibt der Umstand, dass in jedem Fall bestimmte epistemologische Verfahren greifen, die dem Technischen ontologisch eingeschrieben sind. Freilich lässt sich darüber streiten, ob die Funktionen jeweils zweckbestimmt sind oder andersherum, die Funktionalität den Zweck bestimmt. Zumindest lässt sich feststellen, dass die Funktionsweise, welche wie auch immer in Relation zum Zweck steht, in beiden Formen der Mediatisierung dieselben sind. Beide geben von sich aus an, eine Form von Vermittlung zu tätigen, die in diesem Zustand noch keine Reibungsflächen evoziert. Während die eine Kategorie das Schaffen von Wissen mit der Annahme, es gäbe die Wahrhaftigkeit, das Seiende, in einer exklusiv für die menschliche Psyche zu ersuchende und folglich durch sie zu erschließende Gestalt annimmt und gegenwärtig ihre selbstgefällige Legitimation a priori voraussetzt, bietet die andere Kategorie mittels niederschwelligen Zugangs und ohne verstocktes Selbstverständnis, Wissen an.

Der wesentliche Unterschied dabei ist die Stellung der Wissenschaft, den sogenannten *Neuen Medien*, der Kunst, der Religion et cetera innerhalb gegenwärtiger Ordnung, der die jeweils anders gearteten Institutionalisierungen vorausgegangen sind und diese Differenzen überhaupt erst entstehen und verhärten ließen. Demnach wären jedwede kulturellen Formen, wie die oben genannten, systemisch gedacht, eigene Institutionen, die immanent ganz spezifische Abläufe, Regeln, Epistemologien, Codes und Ethiken entwickelt haben. Eine Etablierung solcher Institutionen setzt voraus, Differenzen zu adressieren, die elementarisch und abgesondert für sich und an sich ihre Existenz voraussetzen. An dieser Stelle ist die Differenzierung mit der weiter oben beschriebenen Mediatisierung gleichzusetzen, denn in seinen dezidierten Inklusionsbestrebungen, genauer in der Leistung der gedanklichen Prozesse von Identifikation, entweicht dabei ein gewisses Anderes, was bei erneuten

Bestrebungen der Identifikation vom Entwichenen, zu atomistischer Zerspaltung in elementare Teilchen seines bereits Abgesonderten, der Identifikation und nicht zum ursprünglichen Ziel der Identifikation des Seienden führt. Ein ähnliches Prozedere lässt sich bei der Mediatisierung in der Art und Weise feststellen, wie dabei das Medium die Identifikation einnimmt und bestimmt, was getragen wird und was nicht. So entsteht bei der mediatisierten Identifikation, unabdingbar und gleichzeitig eine Disidentifikation; das Andere. Mit Lévinas lässt sich das Verhältnis der Identifikation wie folgt beschreiben: „das Verhältnis der Identifikation ist die Überladung des Ich durch das Sich, die Sorge, die sich das Ich um sich macht, oder die Materialität.“¹⁷ Ausschlaggebend ist hierbei der Begriff der Materialität, die übereifrig ihre Formbildung beabsichtigt.

Die Differenz ist im Gegensatz zur Differenzierung der Begriff, der die Elemente in ein Verhältnis setzen lässt, wo das eine das andere nicht über- oder einnehmen möchte, als vielmehr in einen Dialog zueinander setzt. Die Differenz ist die affirmative Dialektik des Denkens, wobei aufgrund der Verwechslungsgefahr Vorsicht geboten ist, denn während die Differenz eine produktive Kritik zu leisten imstande ist, läuft die Differenzierung Gefahr in eine Diskriminierung, in seinem engsten Wortsinn, zu verharren und damit Ausgeschlossene(s) zu benachteiligen.¹⁸

Wo jedoch reale Unterschiede produziert werden, verfestigen sich zunehmend die eigenen Identifikationsstatus, zu denen man sich zugehörig fühlt und lässt die Differenzen nicht durch ein Verhältnis reziproker Zusammenkunft denken. Vielmehr wird Differenz artifiziell durch prozessuale Spaltungs- und Absonderungsmechanismen reproduziert, während das Zeichensystem und damit unsere Sprache ihre eigene Kernsubstanz der Diskriminierung verkennt. Die Sprache bleibt wesentlich die produktivste und urtümlichste Kraft, die seit der Gutenberg-Galaxis um sich griff und die ihr folgenden Aufschreibesysteme derart beeinflusst hat, dass man insofern kaum noch von grundlegend neuen Formen sprechen kann, als dass es vielmehr Modifikationen von Sprache mit ihren analogen Entsprechungen der Aufnahme- und Wiedergabeträger zeitigte.¹⁹ Vor dem Hintergrund der gegenwärtigen medientechnischen Revolution, die sich etwa seit den Nullerjahren abzeichnet aber sich noch nicht vollzogen hat, lässt sich spätestens jetzt die Tendenz beobachten, dass die scheinbar unaufhaltsame Mediatisierung uns in eine Welt manövrieren wird, die keine Differenz mehr kennt. Analog dazu lässt sich eine weitere Tendenz beobachten, die mit der anderen

¹⁷ Emmanuel Lévinas, *Die Zeit und der Andere*, Hamburg 1989, S. 40.

¹⁸ *Discrīmīnō* <*discrīmīnāre*> (*discrimen*) bedeutet soviel wie trennen, absondern, auslesen.

¹⁹ Vgl. Friedrich A. Kittler, *Nietzsche. Incipit tragoedia* in: *Aufschreibesysteme 1800/1900*, München 2003, S. 223.

korreliert. Aus der Mediengeschichte lassen sich zunehmend Konvergenzen verschiedener und bis dato noch klar zu distinguierenden Formen der Medien ablesen. Beispielsweise wurde beobachtet, wie der Fernseher sich dem Computer zunehmend angleicht oder der Computer dem Fernseher. Dieses Beispiel verdeutlicht nicht nur die fortschreitende Kongruenz medialer Technologien im Besonderen, als vielmehr die Indifferenzierung der für noch als etabliert gedachten Kategorien im Allgemeinen.

Das Dilemma der Moderne kennzeichnet zum einen den Trieb, das Ontische in die Empirie zu überliefern, das der Mensch mittels Medien zu erlangen sucht, zum anderen die dadurch stattfindende Aushöhlung des Empirischen selbst. Ersteres wurde zuvor mit der Diskretisierung beschrieben.²⁰ Die Konflikthaftigkeit wird dann deutlich, wenn man bedenkt, dass jegliche Wiederholung begrifflicher Bestimmung unabdingbar zu dessen Sinnverlust führt. Mit anderen Worten ist die Starre jedes Signifikanten mit der Beweglichkeit des Seienden nicht vereinbar. Die Sprache ist in diesem Sinne unfrei, denn durch ihren selbsterlegten τέλος (Telos) der Absolutheit, untergräbt sie sich als Projekt selbst. Nicht nur verhärtet sie den Glauben daran, mit der Festmachung des Realen die Identifikation als den idealen und absoluten Zustand erreicht zu haben, sondern befördert gleichzeitig das sich analog dazu verhaltende (Nicht-)Denken. Dieses Denken hört genau dann auf zu denken, wenn es die Differenzierung totalisiert hat und die Differenz nicht mehr zu denken imstande ist.

Die Aporie scheint hierbei die Mutation des Differenten hin zum Indifferenten zu sein. An dieser Stelle wird das besondere Verhältnis des Seienden mit der Repräsentation und ihrer Nivellierung deutlich. Eine weitere Problematik dabei spielt die Zuordenbarkeit dessen zu sein, was nicht zuordenbar sein soll. Das Konstrukt, welches die Unbeweglichkeit einer Beweglichkeit als Hindernis voraussetzt, benötigt eine Art zu denken, die genau diesen Umstand zu überwinden imstande ist. Ein bewegliches Denken, das die Differenzen nicht als starre Zustände versteht, sondern Eines, das die Unterschiede als sich bewegende begreift und mit einer Nicht-Form die gefährliche Identifikation durchbricht oder im Idealfall auflöst. Das Phänomen der Indifferenzierung zusammen mit der drohenden Gefahr einer Auflösung jeglicher Formen zu einer singulären Einheit, verstanden als die Kultur, scheint als Zukunftsszenario immer weniger unwahrscheinlich zu werden.

Wenn die Politik, wie die Sprache auch, als ein bestimmtes Register der symbolischen Ordnung verstanden werden kann, dann währt das nur solange, bis sie autonom und bar

²⁰ Vgl. S. 12.

jeglicher Überschneidung anderer Register sich von einer totalitären Kongruenz immunisieren kann. Wie bereits aus mediengeschichtlicher Sicht angedeutet, vollzieht sich mittels des Technischen, das jedem Medium im weitesten Sinne inhärent ist, eine Assimilierung der kulturellen Formen.²¹ Die zuvor beschriebene Medienkonvergenz lässt sich in diesem Sinne nicht nur als eine Verschmelzung von Medien als Gerätschaften verstehen, sondern vielmehr wie im hier verwendeten, weitgefassten Sinne. Das Medium liegt, auch wenn nicht völlig deckungsgleich, so doch sehr nah mit dem Begriff der Technik oder dem Technischen zusammen. Als Grundlage dafür, diesen Vergleich überhaupt stellen zu können, erwies sich in der Postmoderne die medienphilosophische Rezeption Heideggers. Dieser erarbeitete ein Verständnis vom Technischen, welches gegenwärtig, in vielerlei Hinsicht auf die digitalisierte, ökonomisierte und mediatisierte Welt anwendbar ist und gerade seine Ausarbeitung des Begriffs der Gefahr, die jeder Technik unabdingbar als latente Disposition innewohnt, wirkt nahezu visionär. Ersteres bringt zuallererst Kultur hervor und damit auch jegliche Gattung, Kategorie oder Disziplin davon. Neben der Hervorbringung und Konstitution organisiert sie die Gesellschaft, ähnlich einer Infrastruktur oder eines Betriebssystems. An dieser Stelle wird deutlich, inwiefern das Technische zur Auflösung oder zumindest zur Unsichtbarmachung der Differenzen jeglicher Ausprägung der Kultur beisteuert, und wie diese Praxis als Wesenszug der Moderne erachtet werden soll.

Die Konvergenz ist somit nicht einem desparaten Einfall, der aus einer Marktlücken-Logik entsprungen ist, geschuldet, als vielmehr der kulturellen Evolution selbst. Dennoch sollte die ökonomische Dimension und sein transformatorischer Gehalt nicht unberücksichtigt bleiben. Ökonomie und Technik sind in vielerlei Hinsicht ähnlich konstruiert. Als prägnanteste Gemeinsamkeit dürfte man die grundlegende Spaltung in Sichtbar- und Unsichtbarkeiten, Materialität und Immaterialität, Arbeit und Nicht-Arbeit nennen. Die Produktion zieht Linien innerhalb des Dispositivs, was netzwerkartig ein relationales Feld generiert. Die Arbeit setzt, um sich als solche überhaupt erst konstituieren zu können eine Prämisse, welche die Differenz der Nicht-Arbeit zur Arbeit vorsieht. Die Konstituierung eines Verhältnisses muss notwendigerweise die Differenz als ihre einzige Möglichkeit zu existieren, zu erkennen imstande sein. Unweigerlich bestehen jedoch bewusste ökonomische Subjekte, die diese Differenz zu ihren Gunsten zu vertuschen suchen, um der Prosumer-Gesellschaft eine empfundene Freiheit vorzugaukeln, die damit einhergeht,

²¹ Vgl. dabei den Begriff der Technik bei Martin Heidegger, *Die Frage nach der Technik* in: *Die Technik und Die Kehre*, Pfullingen 1991, S. 5 - 36.

dass die Differenzen der Produktionsverhältnisse in Indifferenzen überführt werden möchten. Ein Unbehagen der Freiheit tritt in dem Maße auf, als dass der Unfreiheit mit dem Übertünchen jeglicher Ambivalenzen ihre unmittelbare Symptomatik entnommen wird. Der Liberalismus befindet sich in diesem Sinne in einer aporetischen Zwickmühle. Er setzt die Freiheit jedes Menschen voraus, als wäre es ihm angeboren. Doch genau das kann der Liberalismus nicht leisten beziehungsweise einhalten.²² Die Freiheit für alle muss erst geschaffen werden. Neoliberale, postfordistische und post-demokratische Einstellungen prägten das gesellschaftliche Sentiment ab den 1980er Jahren - letzteres ab den 1990er Jahren - stark mit.²³ Obendrauf wirkt die zunehmende Digitalisierung als Amplifikation dessen, was hier mit dem Begriff des Technischen grundlegend gemeint ist: nämlich das invasive Durchdringen eines kulturellen Feldes in ein anderes Feld oder Artefakt; wobei der Mensch als sein eigenes Produkt dazu gezählt werden muss. Mit zunehmender Assimilation der Felder wächst zugleich die Gefahr einer anfänglichen Reibung, die dann im Verlauf des Abgleichungsprozesses zu einer strukturellen Indifferenz führt; womit dann auch die Frage des Subjektes in obskure Gefilde rückt. Dieses wird mit der Sedimentierung zwar in seiner unmittelbarsten Symptomatik beziehungsweise sein direktes Erscheinen aus dem sinnlich Wahrnehmbaren getilgt. Auf empirischer Ebene ist es zwar entbunden, auf ontologischer Ebene jedoch nicht und waltet demnach als rhizomatisches Netz unterhalb des Festmachbaren weiter. Mit dem Untertauchen des Subjekts geht ebenso der zu fixieren verfehlte Feind mitunter. Das Subjekt scheint aber genau da noch quicklebendig und aktiv zu sein, wo es zu Reibungen an Konvergenzpunkten kommt. Hier liegt das Moment der Produktivität; nämlich, wenn Interdisziplinarität zu seinem Höhepunkt kommt. Produktiv wird hier dagegen nicht in einem wert- oder interessenbehafteten Sinn verstanden, sondern vielmehr als Potentialität einer Produktion; ungeachtet davon, ob von subalternem oder subversivem Charakter.

Wenn sich distinkte Felder aufeinander zubewegen so bedeutet das insbesondere die Bewegung der Dispositive als systemische Gefüge, in dem Diskurse, Institutionen, Gesagtes sowie Ungesagtes Gegenstände einer, wenn nicht paradigmatisch so zumindest jedoch ideellen, Epistemologie darstellen.²⁴ Subjekte konnten nur dadurch und überhaupt erst als

²² Vgl. Ernst-Wolfgang Böckenförde, *Die Entstehung des Staates als Vorgang der Säkularisation*, In: *Recht, Staat, Freiheit: Studien zur Rechtsphilosophie, Staatstheorie und Verfassungsgeschichte*, Berlin 2013, S. 60.

²³ Ingolfur Blühdorn, *Simulative Demokratie: neue Politik nach der postdemokratischen Wende*, Berlin 2013, S. 114f.

²⁴ Vgl. den Begriff des Dispositivs bei Michel Foucault, *Ein Spiel um die Psychoanalyse* in: ders. (Hg.), *Dispositive der Macht: über Sexualität, Wissen und Wahrheit*, Berlin 1978, S. 117ff.

Subjekt hervorgehen, indem sie innerhalb des relationalen Abhängigkeitsverhältnisses ihrer jeweiligen Kategorie eine Hegemonialstellung für sich beansprucht haben oder zumindest ein Machtverhältnis, das auf der dichotomischen Gleichung von Subjekt und Objekt gründet, als konstitutive Bedingung zu festigen suchten. Somit geht jeder Subjektwerdung die Institutionalisierung voraus, die erst mit der Bestimmung des Objektes oder den Objekten zu dem avancieren kann, was schlussendlich seine Stellung auch aufrechterhält. Macht kann sich demnach ohne vorangehende Differenzierung gar nicht erst entfalten. Die Institutionalisierung, die sich in Form eines Subjekts manifestiert, läuft Gefahr, in seiner organisatorischen Eigentümlichkeit gestört zu werden. Ein Aufbrechen der Grenzen würde daher bedeuten, dass sich Objekt-Objekt-Beziehungen neu formieren müssen angesichts der Tatsache, dass das Subjekt, hier ebenfalls als Objekt verstanden werden muss, jedoch als das dominante und somit herrschende, das genauso aus seiner dialektischen Verfassung entrückt ist und sich letztendlich in seinem Status gefährdet sieht. In diesem Sinne lässt sich die Autonomie der Institution keinesfalls als gesetzt, geschweige denn als unveränderliche Errungenschaft verstanden werden, denn sowohl das Reglementarium geht aus seinen veränderlichen Regeln hervor wie das Subjekt aus den veränderlichen Konstellationen der Objekte. Institutionen sind bedingt durch die ubiquitäre soziale Praxis und durch historische Veränderungen in ihrem Bestehen keineswegs gesichert oder konservierbar. Das disruptive Moment der Perforierung der Felder entsubjektiviert zuvor etablierte Subjekte und affiziert damit einen Frust bei denjenigen, die sich ihrer Autonomie - hier als Freiheit verstanden - relativiert und letztlich entledigt fühlen. Mit evolvierenden Verflechtungen der Disziplinen kann sich Konflikthaftigkeit abzeichnen, die dann potentiell in eine Krise übergehen kann. Vor dem Hintergrund einer Tendenz hin zur globalen Vernetzung kann man davon ausgehen, dass Krisen mit dem gerade beschriebenen Ablauf früher oder später eintreten werden. Wie wir an dieser kleinen Genealogie ableiten können, ist die Krise ein Ort, woran in erster Linie ein Konflikt adressiert werden kann. Die Auflösung der Subjekte und somit einer objektbezogenen Souveränität verweist an einen Ort, wo das Souverän die Verletzbarkeit der Institution mit der Feind-Freund-Differenz zu überschatten versucht, um die vermeintliche Lösung eines Konflikts darin gefunden zu glauben, das Differentielle als Problem erstens bestimmen und zweitens eliminieren zu können. Die eigentliche Problematik liegt eher darin, die Unterschiede nicht in ihrer Negativität fassen zu können und im Versäumnis sich der Frage zu stellen, wie die Unterschiede in Form einer Ambivalenz als Einheit gedacht werden können. Stattdessen lauert im einfach gestrickten Positivismus derselbe Hang hin zur Verharrung beim Hervorheben einer veräußerlichten Symptomatik wie in der Sprache,

wohingegen eine Kritik das Spannungsverhältnis von Oberfläche und Tiefenstruktur zu halten sowie zu denken leisten könnte.

Die Krise wird in vorliegender Ausarbeitung als eine Produktivkraft konzipiert, die solange produktiv sein kann, bis eine über totale Übereinkunft der sich konfligierenden kulturellen Formen zur Auflösung dieser Konfliktzonen führt. Die Auflösung verweist in erster Linie nur auf das Verschwinden des Konfliktes im unmittelbar Wahrnehmbaren. Mit der Krise wird die direkte Erscheinung des Aufeinandertreffens, ferner des Überlappens und der daraus resultierende Dissens der zueinander inkompatiblen Systeme, wie beispielsweise das Wirtschafts- und das Ökosystem, beschrieben. Der Status des Dissenses bleibt jedoch nur solange bestehen, bis die Konflikte in alle Bereiche der sozialen Praxis eingegangen sind. Es verunmöglicht, eine akute Krise in einer Differenz von Gut und Böse adressieren zu können. Wenn das Stadium überschritten ist, aus Dissens unkritisch ein großer „kultureller Konsens“²⁵ wird, verlieren die agonal zueinanderstehenden Parteien die institutionalisierte Autonomie zugunsten einer Öffnung jedweder Grenzen, die zugleich Inklusion und Teilhabe versprochen. In Wirklichkeit bleiben auch die feinsten Unterschiede bestehen und resultieren dann - weil nicht mehr erkennbar - zu kulturellem Unbehagen und Frust.

Vor diesem weitgefächerten Hintergrund drängt sich die Frage auf, inwiefern sich die Kunst als Akteurin innerhalb der symbolischen Ordnung verorten lässt und ob sie gegenwärtig überhaupt noch einen bestimmten Platz darin einnimmt. Anhand der hier aufgestellten These, dass die Kunst der Gegenwart sich zwingendermaßen aus Krisen der modernen Erzählung heraus entwickelt, sich damit auch reaktionär zu diesem Narrativ verhält, wird im Nachfolgenden genauer untersucht. Das Ästhetische als Institution zu begreifen ist für diese Untersuchung ausschlaggebend, denn wie bereits dargestellt, bewegen sich die Kategorien aufeinander zu, überlagern sich teilweise oder lösen sich, um identisch zu werden, gegenseitig auf. Die Verhältnisse, die überhaupt jedwede Materialität gegenüber seiner Immaterialität aufrechterhalten, dienen als Grundlage für die Untersuchung vom Ästhetischen, um es in seiner aktuellen Form überhaupt verstehen zu können. Aufgrund der jedem sozialen System inhärenten Bewegung, ob im temporalen oder räumlichen Sinne, muss die Aktualität des Ästhetischen immer wieder neu eruiert werden.

²⁵ Ursula Frohne und Jutta Held in: ders. (Hg.), *Politische Kunst heute*, Göttingen 2008, S. 9.

2.2. Die Krise des Ästhetischen

Den Zusammenhang symbolischer Formen als Elemente von Systemen der Ordnung und Organisation und deren Kurzschluss untereinander wurde eingangs im Ansatz angedeutet und nun hier mit der Spezifikation und Konzentration auf das Ästhetische weitergeführt. In erster Linie gilt jedoch mit der Maske gegenwärtiger Parameter ein Begriffsverständnis des Ästhetischen und damit seine Bedingungen festzulegen. Denn kaum ein anderer Begriff ist in seinem Bestand derart volatil und gleichzeitig übersättigt wie der des Ästhetischen. Während auf der Makroebene - aus kultur- und insbesondere systemtheoretischer Sicht - das Verschieben von Feldern in eine Irritation der jeweiligen Ordnung führt, lassen sich die gleichen Mechanismen auch auf der Mikroebene in kleinteiligen Subsystemen finden, welche für und in sich eine Eigenlogik entwickelt haben. Unter diesen Umständen ist die Institution Kunst genauso ein System, welches autopoietisch²⁶ funktioniert und sich selbst zu reproduzieren imstande ist. Die ersten Darlegungen des Kunstbegriffs zeigten nicht auf Anhieb eine derartige Eigenlogik auf, sie entsprangen vielmehr einem Sonderstatus; mithin gingen sie aus einer reaktionären, nahezu alchemistischen Transmutation des Wirklichen hervor. Gegenwärtig scheint es so als wäre die Kunst in ihrer Form nicht mehr unmittelbar erkennbar, so tendiert man aus falscher Achtung und aus Angst vor der Zurückführung auf den schlechten ästhetischen Geschmack anstelle von der Kunst beziehungsweise der Ästhetik vom Künstlerischen beziehungsweise vom Ästhetischen zu sprechen. Ein auratisches Gefühl macht sich breit im Versuch der Beschreibung und genauer der Bestimmung der Kunst nachzukommen. Nachvollziehbar erscheint dieses gespenstische Gefühl umso mehr vor dem Hintergrund der revolutionären Entwicklung einer Kunst, die sich aus der Dominanz und somit von dem Klotz am Bein, namentlich des Objektes, lösen konnte. Was geblieben ist, kommt einem Gespenst sehr nahe; die Aura eines fehlenden Objektes. An dieser Stelle wird ein Übergang von der Form hin zur Formlosigkeit markiert, der mit dem Scheitern gleichzusetzen ist, das Repräsentierte nicht mehr repräsentieren zu können. Dieser Konflikt manifestierte sich gleichwohl in avantgardistischen Initiativen als Emanzipation ihrer selbst sowie in kunstkritischen Streitschriften, denen die Krise des Ästhetischen mit der Verankerung in der symbolischen Ordnung überhaupt erst zu verdanken ist. Über die zunehmende Teilhabe an der Konstitution der Kunst gewann die Kunstkritik zusehends an Verfügung einer Institution derer sie anfangs distanziert war. Die Konvergenz von Kunst und

²⁶ Vgl. Humberto R. Maturana und Francisco J. Varela, *Autopoiesis and cognition: the realization of the living*, Boston 1980, S. 21f.

Kritik entpuppte sich schlussendlich als dem System Kunst zugehörig. In diesem Sinne verweist das Aufeinander-zu-Bewegen, das Ineinander-übergehen und das resultierende Identisch-werden auf ein reziprokes Abhängigkeitsverhältnis und im späteren Entwicklungsverlauf, wie soeben dargestellt, auf eine grundlegende Bedingung ihrer Form zum Preis ihrer Ursprungsform. Demzufolge lässt sich ein Verlust anhand dieser Formgenese in der Auflösung seiner primordialen Form adressieren, was gleichzeitig mit dem Verlust der Autonomie einhergeht. Dass die Kritik auf einer Ebene unterhalb derer der künstlerischen Produktion agiert, mit dem Potential eines Durchbruchs oder zumindest eines Wellenschlagens in Gestalt einer Dynamik, liegt in vorliegender Konzeption des Ästhetischen insofern nicht vor, als dass die logischen Abfolgen in der hier vertretenen Hauptthese nicht gänzlich kohärent wären.

Bis hinein in die Moderne waren Diskurse über die individuellen Kunstwerke nicht bedingungslos kanonisch, denn fehlte dem Kanon überhaupt ein Nicht-Kanon und somit ein Außerhalb, um sich selbst als Richtschnur zu verstehen. Erst mit der Emergenz der Institution Kunst, erschloss sich ein Horizont worin Diskurse, die sich nicht mehr nur durch den Austausch des ästhetischen Gehalts über eindimensionale Subjekt-Objekt-Beziehungen vollzog, an der Kunst Kritik ausüben konnten und gleichzeitig mit ihrer Praxis der Kritik diese überhaupt hervorgebracht hat. Dies mutet auf eine Fluktuation und die Veränderung der beiden Praktiken eines theoretisch-diskursiven Feldes zum einen und den künstlerisch-konzeptionellen Produktionsbereichs zum anderen an, die sich zusehends angenähert haben und ein systemtechnisches Zusammenwirken nur mit dem Verlust ihrer jeweilig bis dahin noch eigenen Autonomie vollzogen werden kann.

In Anbetracht des Feldes der Ästhetik, lässt sich eine grundsätzliche Krise insbesondere dann als solche beobachten, wenn weltweit Großausstellungen und Biennalen mit der selbsterlegten Aufgabe der gesellschaftsreflexiven beziehungsweise -kritischen Kunst grassieren und im selbigen Moment verkannt wird, dass genau durch das falsche Selbstverständnis unter Auflagen von Kriterien die eigene Handlungsmacht untergraben wird. Die Kunst manövriert sich in die Krise, wenn sie sich selbst Spielräume einholt, die ihr nicht zustehen. Damit ist keineswegs gesagt, dass der Kunst grundsätzlich alle Spielräume verwehrt bleiben, vielmehr trägt sie konstitutiv dazu bei, ab dem Moment der Teilnahme und ihrer Interaktion eine Expansion eines jeweiligen Handlungsspielraums zu generieren. Die eigentliche Verkennung seiner Stärke liegt jedoch darin, die vermeintliche Passivität partikularen Akteuren zuzuschreiben, während die Aktivität im jeweils anderen verortet wird. Wiederkehrend entpuppt sich diese Epistemologie als Identifikationsprozesse, die vorschnell

und automatisiert zu reduktionistischen Bestimmungen neigt und das absolut Abgeschlossene in den Dingen zu erkennen glaubt. Gleichzeitig scheint die fehlende Weitsicht, sich auf eine Kraft der Ambivalenz zu verlassen, die als Dynamik ihrer mal starken, mal schwachen Teilzustände als Einheit gedacht werden sollte, das Selbstverständnis von Mangelhaftigkeit. Im eigenen Empfinden des Ungenügens und den daraus resultierenden Bestrebungen, sich aus diesem Zustand zu emanzipieren, zeichnen sich in diffuser Weise narzisstische Züge ab. Indiz dafür ist der erwähnte Mangel an Selbstwertgefühl. Folglich ist die Ästhetik geneigt aus dem Spannungsverhältnis ihrer fluktuierenden Identität auszubrechen, um sich beispielsweise aus der Politik Symbole und Rhetoriken anzueignen, die zwangsweise zur Verwechslung mit dem Politischen kulminieren.

Die Gefahr der Verwechslung der Politik und des Politischen lauert wie Rebentisch anmerkt darin, „sie am falschen Maß direkter politischer Wirkung zu messen“.²⁷ Sie findet jedoch nicht nur im Bereich der Ästhetik statt, sondern gerade eben in der sogenannten Realpolitik selbst. Nicht von ungefähr spricht man ab den 1990er Jahren bis in die heutige Gegenwart vom Postpolitischen. Das Politische, nämlich das Wesen, das latent allen Vorgängen eingeschrieben ist, kann nur dann bestehen, wenn es nicht auf einen diskreten Träger reduziert werden kann, geschweige denn in einem weiteren Schritt institutionalisiert wird. Die Institutionalisierung löscht demnach das Politische aus und wird identisch mit der Politik als der Inkarnation jedweder sinnentleerter Zeichenproduktion; dem Symbolischen. Anhand dieser Darlegung lässt sich allgemein sagen, dass die dialektische Übereinkunft der empirischen Politik und dem transzendental Politischen in der Gegenwart missglückt ist. Dies mag vor dem Hintergrund der grassierenden Globalisierung, welche die Digitalisierung zu einem großen Stück befördert hat, und vice versa, plausibel klingen; besonders dann, wenn wie zuvor bereits angedeutet ein Narzissmus aktiviert wird, der als Konsequenz das Gefühl des Ungenügens hervorbringt, aufgrund dessen sich Kriterien auf globaler und somit konfligierender Ebene als Berufung gesetzt werden, die zum Scheitern verurteilt sind. Die Politik kann Differenzen unter dem Deckmantel des Dissenses nicht in Indifferenzen und somit Konsenses überführen; auch wenn es immer wieder neue Anläufe dieses Unterfangens gibt.²⁸ Diese Aufgabe sollte nicht die Aufgabe der Politik sein, wenn man sie als Institution des Politischen erachten möchte.

²⁷ Juliane Rebentisch, *Ästhetik der Installation*, Frankfurt am Main 2018, S. 278.

²⁸ Vgl. hierzu den Begriff der agonistischen Politik bei Chantal Mouffe in: Chantal Mouffe, *Über das Politische: wider die kosmopolitische Illusion*, Frankfurt am Main 2007. S. 19.

Um das Verhältnis der Künste zur Politik in ihren ursprünglichen Bestimmungen fassen zu können, bedarf es eines Blickes zurück in platonische Zeiten. So dienten die nachahmenden Künste (Mimesis) in der antiken Polis zur Befähigung der Bürger*innen zur politischen Handlung. Es wirkte demnach auf die Bürger*innen einer Gesellschaft (Demos) insofern, als dass sie beispielsweise durch die Tragödie über sinnliche Wahrnehmung den Abglanz des Abglanzes²⁹ als Wirklichkeit missverstanden haben. Der Schein des Wirklichen war das sinnlich Wahrnehmbare und die mimetischen Künste wie das Theater oder die Dichtkunst nur Schein vom Schein. Direkte Reziprozität gab es hinsichtlich der vermittelten Realität durch das Medium der Künste nur dadurch, dass die Erfahrungen, die einem durch die Künste widerfahren, direkt und unausweichlich in das politische System eingeschrieben waren. So waren die Künste den Handwerker*innen oder Sklav*innen verwehrt. Zur Folge hatte dieser Ausschluss, dass die Künste ausschließlich im politischen Feld entstanden und sich nur innerhalb des politischen Feldes artikulieren konnten. Anhand dieses historischen Beispiels wird einerseits eine politische Dimension der Kunst erkennbar, andererseits muss man die Voraussetzung der Implementierung der Künste in einem politischen System berücksichtigen. Das Ästhetische³⁰ ist dort als ein Teil der Politik verankert, da es in dessen Reproduktion mitwirkt.

Bevor gegenwärtig die Kunst als Kunst identifiziert werden kann muss zuallererst die Kondition des Wahrnehmbaren/Nicht-Wahrnehmbaren, des Sichtbaren/Unsichtbaren, der Sprache/Lärm et cetera freigelegt werden um den politischen Horizont als fundamentale Bedingung dessen anzuerkennen, was später in Form der Kunst darauf gründen kann. Raum und Zeit sind bei Rancière die Dimensionen, die ausschlaggebend sind, ob überhaupt eine Sache im Feld der Politik wahrgenommen wird oder nicht. Somit liegt jedwedem Politischen eine ästhetische Essenz zugrunde. Aus medienphilosophischer Sicht lässt sich an dieser Stelle einräumen, dass „Kommunikationsformen, entlang derer symbolische Bedeutungsproduktion [geschehen]“³¹ als Wissenstransfer dermaßen die Existenz einer Sache unterminieren kann, dass diese nie absolut gewährleistet sein kann. Andersherum lässt sich ein Zweifel an der Wirklichkeit nur schwer ablegen, wenn die Wirklichkeit durch ein Medium repräsentiert und dargestellt wird. Die Möglichkeit einer Existenz wird nur in der Negativität, jedoch nicht in der Positivität angezweifelt. Mit anderen Worten lässt sich beispielsweise die Existenz eines

²⁹ Vgl. Otto Kiefer, *PLOTIN / ENNEADEN: Band II*, Jena und Leipzig 1902, S. 90.

³⁰ Das Ästhetische bezieht sich hier nicht auf die Konzeption des Ästhetischen bei Aristoteles, das insbesondere die Lehre der Wahrnehmung zum Gegenstand macht.

³¹ Andreas Hepp, *Néstor García Canclini: Hybridisierung, Deterritorialisierung und „cultural citizenship“* in: Andreas Hepp (Hg.), *Schlüsselwerke der Cultural Studies*, Wiesbaden 2009, S.168.

im Medium der Fotografie festgehaltenen Ereignisses nur schwer absprechen, wohingegen ein unausgesprochenes, nicht-erzähltes und somit nicht im Medium der Sprache getragenes Ereignis nicht einmal existiert. Dieses Beispiel verweist auf die ontologische Brisanz, die in der Rezeption der Ästhetik als philosophische Disziplin abzunehmen scheint.

An diesen politischen Grundlagen lässt sich die Frage anschließen, inwiefern Kunst als Kunst überhaupt identifizierbar ist und gemacht werden kann. Ein Reglementarium, das besagt und bestimmt welche Kriterien vorherrschen, gibt es als fixiertes Set nicht. Demnach muss die Kunst immer unter Berücksichtigung der ihr eigentümlichen und situierten Einbettung der sie umgebenden kulturellen Formen bestimmt werden. Das ästhetische Regime der Künste, so Rancière, diene zur Bestimmung dessen, was als Kunst gelten kann und was nicht.³² Die Moderne charakterisiert genau dieses ästhetische Regime der Künste. Und zwar als eine neuartige Bezugnahme und Interpretation dessen, was die Kunst im Spezifischen gemacht hat und die Künstler*innen, die sie gemacht haben, für Auswirkungen auf ihre Zeitgenossen hatten. Dieses Konzept ermöglicht eine differenzierte Betrachtung der Geschichtlichkeit und proklamiert ein Verständnis einer anachronistisch verlaufenden Zeitkonzeption, die sich paradox anmutend genau in diesem Punkt von der Moderne unterscheidet. Wenn also die Geschichtlichkeit eine parallele, jedoch nicht synchrone Historizität erlaubt und auch hervorbringt, versucht die Moderne als teleologisches Modell eine lineare und auf einen Bruch antizipierende Epoche hervorzubringen.³³ Die Moderne wird als Projekt tendenziell darin missverstanden, wo sie als Gegenüberstellung von Altem und Neuem die Trennlinie ziehen möchte. Im Gegensatz dazu operiert das ästhetische Regime unterhalb einer Oberflächenstruktur der sogenannten Moderne. Der künstlerische Gehalt liegt anstelle des im Spezifikum des Mediums angestrebten Bruchs, wie es die Kunst der Avantgarde einen denken lassen konnten doch eher in der von Grund auf neu gelegten (Post-)Hermeneutik³⁴, die genau das Überkommene zu durchbrechen imstande ist.

Ein neues Lesen würde somit nicht nur die Leserschaft neuartig denken müssen, sondern das Gelesene, den medial sowie kulturell zubereiteten Hintergrund genauso. Das Lesen kann gleichermaßen wenig abgesondert von seinem restriktiven Idealtypus verstanden werden wie die Handlungen, die das Lesen angestoßen haben; sei es in Form einer Erkenntnis

³² Vgl. Jacques Rancière, *Die Aufteilung des Sinnlichen: die Politik der Kunst und ihre Paradoxien*, übers. von Maria Muhle, Berlin 2008, S. 36f.

³³ Vgl. Walter Grasskamp, *Urgeschichte und Moderne* in: *Ist die Moderne eine Epoche?: Kunst als Modell*, München 2002, S. 25 - 41.

³⁴ Vgl. Dieter Mersch, *Gibt es Verstehen?* in: Juerg Albrecht, Jörg Huber, Kornelia Imesch, Karl Jost, , Philipp Stoelger (Hg.), *Kultur Nicht verstehen. Produktives Nichtverstehen und Verstehen als Gestaltung*, Zürich 2005, S. 169f.

die mittelbar, also keine direkte Aktion hervorbringt oder einer direkten Aktion, die unmittelbar als Reaktion aufs Gelesene (und Verstandene) betrachtet werden kann. Beide Szenarien machen das Gelesene nicht ungelesen, weshalb immer und überall ein Erkenntnisgewinn mit jedem Lesen einhergeht. Das zieht direkt oder indirekt immer eine Handlung mit sich. Demnach ist es irreführend, wenn in ästhetischen Theorien aus der schillerschen Tradition die Kategorien so ausgelegt werden, als ob es den Rezipierenden in einer abgeschlossenen Form gibt. Es begrenzt somit das fluide Kontinuum von Wissens-Prozessen, indem aus Unzähligem eine diskrete Zahl entnommen wird, um sagen zu können, wo der Prozess des Lesens anfängt und wo er aufhört; man setzt den Begriff somit kläglich einer Aufgabe aus, der etwas zu reduzieren verdammt ist, das nicht zu reduzieren ist. Mit anderen Worten lässt sich der Prozess des Lesens nicht ohne den des Tuns, des Denkens, des Regierens fassen, denn mit der Aufteilung in Begriffe befördert man nicht nur die Anhaftung eines Zwecks an Kunstwerke und Künstler*innen, sondern vielmehr und mit fataleren Auswirkungen den Menschen als Idee der *conditio humana* selbst. Das Kunstwerk, so Rancière, unterbinde vielmehr jede Identität von Ursache und Wirkung.³⁵ Der Setzung von Zwecken entspringen unabdingbar Bewertungsschemata, die deren Erfüllung oder Nicht-Erfüllung zu bestimmen suchen. An dieser Stelle wird deutlich, in welcher Weise ein Nominalismus zum Missverständnis der Rolle des Lesenden beiträgt. Er entpuppt sich genau darin als dekonstruktiv, als er den Menschen eine Psyche in cartesianischer Manier propagiert und letztlich eine Subjektidee als unverrückbare Wahrheit exklusiv dem Menschen zuschreibt.

Das ästhetische Regime der Künste, das die Moderne und die Postmoderne wie ein Gespenst einnimmt, ist ein Erklärungsmodell, welches die Zusammensetzung von Raum und Zeit, Kultur und Artefakte als neue Verbindungen erkennen vermag und das Künstlerische in den fluktuierenden Konfigurationen der Moderne zu beschreiben imstande ist. In Anbetracht der auf den ersten Blick gleich anmutenden Codes, die in der Moderne aus der Vormoderne und dann in der Postmoderne auftauchen, bedarf es neuen Mitteln des Inbeziehungsetzens, um die neuen Gefüge der Symbole unter neuen Vorzeichen zu deuten. Im Übergang der Moderne zur Postmoderne soll jedoch nicht ein Aufkommen einer neuen Moderne, die - in Gestalt eines Durchbruchs - mit der alten gebrochen hat, erspäht worden sein. Vielmehr zeitigte die Postmoderne indes multiple Modernen, von denen jeweils unterschiedliche Proteste identitätsreflexiver Selbstbestimmungsvorstosse kursierten, die unter sich jeweils

³⁵ Vgl. Jacques Rancière, *Der emanzipierte Zuschauer*, Wien 2009, S. 25.

ihren Platz in der symbolischen Ordnung mit anderen, neu entstandenen Kategorien umkämpfen mussten. Beispielsweise lassen sich im sogenannten Postkolonialismus, der erst ab den 1980er Jahren zu seiner epistemisch diskursiven Beschaffenheit heranwuchs und im neuen Bewusstsein über Gender vor allem ab den 1990er Jahren, politisch konkurrierende Wissenskulturen beobachten. Auch hierin zeichnet sich verstärkt eine Tendenz ab, die in der Auflösung tradierter Machtverhältnisse zum einen eigene Zentren der Macht hat etablieren lassen und zum anderen in sich eine Institutionalisierung unabdingbar für ein sich politisch artikulierendes Individual- oder Kollektivsubjekt angehen muss. Auch wenn innerhalb politischer Gruppierungen Bestrebungen einer sogenannten Dehierarchisierung bekundet werden, entpuppt sich eine unmittelbare Hierarchisierung genau dann, wenn ein politisches Subjekt sich als abgesondert zu einer anderen Sache verhält. Demnach ist jede Identifikation seines Selbst, ob als Individuum oder als Dividuum³⁶, immer an der Produktion eines Anderen, zu dem es sich verhält, letztlich an der Konstitution eines Machtverhältnis beteiligt.

An dieser Stelle wird nochmal deutlich, dass Mechanismen der Institutionalisierung mit denen der Identifikation stark zusammenhängen. Diese Verbindung lässt sich in der Weise erklären, wie es zur Emergenz einer Identifikation kommt. In der Institutionalisierung der Differenzen hin zu einer Identität wird die Kondition dessen bekannt, was wir als Einheit wahrnehmen. Gleichmaßen verhält es sich mit der Identifikation von Kunst, die sich nach Vollzug der Identifikation qua Institutionalisierung erst als Kunst identifizieren lässt, gleichzeitig das zu sich Differente etabliert. Die Kondition der Kunst ist nämlich ihre Bedingung dessen, was sie mit ihrer Form bedingt. Die Einheit der Kunst lässt sich somit nur mit der von ihnen bedingten anderen Einheiten begreifen. Somit ist Kunst ein „transdisziplinärer Begriff“, woraus „sich tiefgreifende Probleme und Paradoxe“ ableiten lassen.³⁷ Ferner bedeutet dieses transdisziplinäre Übergreifen früher oder später die Kulmination hin zu einer Krise. Jedwede Inklusion ist in seinem Akt des Identischwerdens gleichsam exkludierend, was eine Linie oder einen Bereich dieser Trennung setzen muss. Das Entscheidende ist jedoch nicht das Verhältnis der Kategorien zueinander, sondern der Umstand, dass sie es überhaupt tun. Ein Verhalten zueinander bedingt eine Fixierung der Formen und der Kategorien, fordert gleichzeitig deren Konsistenz in räumlicher, zeitlicher sowie symbolischer Dimension ein. Es wird somit etwas als Prämisse gesetzt, was nicht in

³⁶ Siehe hierzu den Begriff des Dividuums bei Gerald Raunig, *Die Philosophie der Un-/Teilbarkeit* in: *Maschiner Kapitalismus und molekulare Revolution*, Wien, Linz, Berlin 2021, S. 47f.

³⁷ Peter Osborne, *Die postkonzeptuelle Situation, oder Die kulturelle Logik des Hochkapitalismus heute* in: Georg W. Bertram, Stefan Deines, und Daniel Martin Feige (Hg.), *Die Kunst und die Künste: ein Kompendium zur Kunsttheorie der Gegenwart*, Berlin 2021, S. 505.

deterministischer Logik aufgeht. Kunst ist in diesem Sinne, während sie als solche benannt oder identifiziert werden möchte, zum Scheitern verurteilt. Weder lässt sie sich im Positivismus repräsentieren noch arithmetisch berechnen und schon gar nicht als NFT verkaufen. Nur das Denken über Kunst lässt sie zumindest im Ansatz real erscheinen. Die Leistung der Kunst ist genau ihr Entzug aus diesen Kategorien und die daraus entstandene ästhetische Entfremdung. Tradierte Ästhetik kann in diesem Verständnis keine künstlerische Ästhetik sein beziehungsweise der Kunst anhaften, denn dem Überkommenen ist die Institutionalisierung als Identität gesichert und kann sich, wenn es seinen Zustand festigen möchte, nur in einem ungesicherten Modus verwirklichen, der jederzeit umschlagen kann und von anderen Formen, Diskursen, Praktiken et cetera abhängig ist.

Nicht zuletzt lässt sich im prägnanten Aufkommen von Informations- und Kommunikationstechnologien in der Postmoderne analog dazu die Vermischung von Kunstgattungen, die Untergrabung der Medienspezifik und der Tod des Autors³⁸ beobachten. Die Kondition der Kunst ist somit instabil und von anderen Faktoren, die sie bedingt, abhängig. Da sie sich in Worten oder Zeichen als solche nicht benennen lassen möchte, entzieht sie sich gezwungenermaßen dorthin, wo man sie in der symbolischen Ordnung nicht beschreiben oder darstellen kann. Das bekräftigt wiederum die These, dass Kunst transdisziplinär und mithin reaktionär ist. Im lateinischen Präfix „trans“ des Begriffs transdisziplinär, findet sich die entsprechende Bedeutung von „hinüber“, „hindurch“ oder „jenseits“. Wörtlich kann man somit davon ausgehen, dass die Disziplinen bereits etabliert sind, damit in einem nächsten Schritt diese überhaupt durchquert werden können. Aus diesem Gesichtspunkt stellen wir fest, dass die Kunst in ihrem transdisziplinären Wesen immer erst die Disziplinen voraussetzt, um als Kunst überhaupt jenseits der Kategorien übergehen zu können. Des Weiteren lässt sich aus der Negativfolie behaupten, die Avantgarde existiere als Transdisziplinarität gar nicht und ihr Bestehen sei nur denkbar als autonome Disziplin, die keiner gesellschaftlich normativen Auffassung von Ästhetik entspricht.

Das postmoderne Zeitalter bewies nicht nur eine verstärkte Selbstreflexivität der Erbschaft, mit der sie sich historiographisch in Bezug setzen musste, um parallel sich daraus als Postmoderne überhaupt konstituieren zu können, sondern auch mit neuen Verständnissen von Materie und Form innerhalb der Künste umzugehen und den entsprechenden Diskurs zu führen.³⁹ Globalisierung spielte insofern eine Rolle, als dass sich die internationale

³⁸ Vgl. den gleichnamigen Aufsatz von Roland Barthes aus dem Jahre 1967, *Was ist ein Autor?* von Michel Foucault oder *Das Verschwinden des Subjekts* von Peter Bürger.

³⁹ Vgl. Katharina Hoppe in: Katharina Hoppe, Thomas Lemke (Hg.), *Neue Materialismen zur Einführung*, Hamburg 2021, S. 9 - 21.

Vernetzung indirekt auf die künstlerische Produktion auswirkte. Der Kunstbegriff erweiterte sich und bereitete damit maßgeblich neue Anknüpfungspunkte und nicht zuletzt Zonen potentiellen Konfliktes vor. Eine Öffnung der Kunst vollzog sich im Einklang mit liberalen Vorschüben, dessen Wesensmerkmal der Globalisierung der Welt auf eine allgemeinere Problematik hindeutete als nur die Überwindung des kunstphilosophischen Dissens'. Die Idee der künstlichen Erweiterung des Netzwerkes als Verheißung von einseitig motivierten Kapitalsubjekten zur Befriedigung des vermeintlich menschlichen Grundbedürfnisses nach sozialen Kontakten wurde dermaßen naturalisiert und kommodifiziert, dass infrastrukturelle Materie zunehmend unsichtbarer wurde. Zur Naturalisierung des Netzwerkes trug die Gleichzeitigkeit der Globalisierung von Daten und Waren mit der Öffnung des Kunstwerkes maßgeblich bei. Wie weiter oben bereits angedeutet reagiert die Kunst symptomatisch auf Variationen der kulturellen Wirklichkeit, was mithin bedeutet, dass eine technologische Revolution ebenso die ästhetische Form der Künste mitbestimmt. Das Einschreiben der Technologie in die Funktionsweisen der Gesellschaft evolvierte in Bereiche der absoluten Wirklichkeit – der Undarstellbarkeit. Nur da, wo die Repräsentationsmittel nicht mehr greifen, kann Kunst über die Ästhetik funktionieren. Die Ästhetik ist in diesem Sinne das Instrumentarium, um kulturelle Auslegungen und deren Ineinandergreifen verstehen zu können. Sie wird herangezogen, um die Position der Kunst in einer ästhetischen Matrix bestimmbar und zuallererst sichtbar zu machen. Mit dieser prozessualen und konstanten Leistung kann die Berufung der Ästhetik in plausibler Weise erklärt werden. Es bleibt wichtig, sich zu erinnern, dass die Kunst als etwas rein Intelligibles verstanden werden muss. Es ist nicht damit getan, die ästhetische Leistung darin zu verkennen, Objekte der Kunst zu identifizieren. Objekte der Kunst existieren insofern nicht, als dass sich die Form der Kunst jenseits der Skulptur oder der Leinwand zeigt. Postmoderne Kunst, so könnte man behaupten, enteignet uns des trügerischen Blickes, woraus wir zu denken glauben, in scheinbar echten Dingen Kunst erfahren zu können. Genau diese partikuläre Moderne scheint genau dort eine Leistung erbringen zu können, wo sie die Dissoziation von den vermeintlichen Repräsentationen von Kunst anstößt. Idealerweise kann sie sogar so weit gehen, dass sie zur Disruption der vorherrschenden Episteme beiträgt.

Das Heimtückische an der Sache ist jedoch, die Evidenz im positivistischen Sinn in den tradierten Medienspezifika der Künste erblicken zu wollen. Nur im unmittelbaren Erscheinen eines gefertigten Objektes des*der Künstlers*in scheint die Alchemie willkürliche Materie von Gegebenen in Kunst umwandeln zu können. Wenn jedoch der Künstler als Bedingung und Voraussetzung in der Genese künstlerischer Produktion entfällt,

so bedeutet ein mögliches Fehlen des*der Künstlers*in als Autor, eine Invertierung der teleologischen Bedingungen Kunst entstehen zu lassen. Daraus lässt sich schließen, dass Kunst nicht erst in einer Form durch τέχνη (Techne) und der Künstler*in hervorgebracht werden muss, sondern sie unabhängig vom menschlichen Subjekt entstehen kann. Dennoch wird mit dieser Aussage nicht das Naturschöne propagiert oder damit das Erhabene der Natur gleichgesetzt, als vielmehr die Subjektivität anderen zugeschrieben, die nicht zuletzt unsere romantische Vorstellung von Subjekt seit dem technologischen Zeitalter eingenommen hat.⁴⁰ Unser Verständnis vom Ästhetischen und im Endeffekt von der Kunst als ihren symptomatischen Abkömmling hängt zu einem großen Stück damit zusammen, inwiefern wir es zulassen, innerhalb künstlerischer Produktion eine Verschiebung der Subjektivität anzuerkennen, was zur Erreichung dessen am nützlichsten erscheinen mag, wenn man den Begriff „Subjekt“ mit dem des „Objektbeziehungen“ ersetzen würde. In gewisser Weise würde die begriffliche Hegemonie relativiert werden und man würde nicht dazu tendieren, a priori jedem Menschen Subjektivität zuzusprechen. Demzufolge würde man erst das Machtverhältnis unter den Dingen herausarbeiten müssen, um die künstlerische Leistung irgendetwas zuschreiben zu können.

Wenn innerhalb einer Weltordnung die Dominanz dem Kapital zugeschrieben werden kann, so manifestiert sich hierbei die Affektökologie, welche das Ästhetische verwaltet und die Kunstproduktion ebenso mitgestaltet.⁴¹ Darauf gründend ist auf das hegemoniale Subjekt des Kapitals in erheblicher Weise die künstlerische Tätigkeit zurückzuführen. Der etymologische Ursprung des Begriffes „Subjekt“ deutet nicht von ungefähr auf das Wort „unterwerfen“ hin. Bereits Gilbert Simondon verwies auf eine Krise des Subjekts, die im Transindividualismus, in der Angleichung des Individuellen an seine prä-individuelle Umwelt, die desaströse Verfasstheit des Individuums beobachtete.⁴² Demzufolge würde sich das Subjekt des Künstlers oder der Künstlerin aus denselben Gründen gefährdet und in einer Krisensituation sehen, wie das Individuelle bei Simondon. Im weitesten Sinne vermittelt diese Engführung nur die Gewaltenteilung des Ästhetischen und lässt spätestens ab der Postmoderne den Horizont erblicken, vor dem sowas wie Kreativität dem Kapital als Eigenschaft zuzuschreiben denkbar wird. Wenn die Globalisierung kraft des Kapitals eine Dominanz in der Organisation der Gesellschaft etabliert hat, so lässt sich die nicht ganz

⁴⁰ Vgl. dazu Immanuel Kant, *Kritik der reinen Urteilkraft*, Hamburg 2006, S. 31. - 35.

⁴¹ Vgl. Marie-Luise Angerer, *Affektökologie: intensive Milieus und zufällige Begegnungen*, Lüneburg 2017, S. 60.

⁴² Muriel Combes, *The transindividual Relation in: Gilbert Simondon and the Philosophy of the Transindividual*, Cambridge 2013, S. 33.

unhaltbare, doch provokante These aufstellen, das Kapital hätte den Künstler als Produzenten ersetzt. Augenscheinlicher wird die Richtung, wohin sich die Form der Kunst hinbewegt, wenn die Verschmelzung der jeweils etablierten Form sich in den Kampf um die eigene Existenz mit anderen Formen begibt. Das bedeutet nicht, dass die Künste ihre je eigenen Formen abgeschafft hätten. Stattdessen bediente man sich der Formen der sich fremden Disziplinen. Aus der Porosität der künstlerischen Gattungen entledigte sich die Kunst nicht nur von ihrer fremd- und gleichzeitig selbstbestimmten Form, sondern insbesondere von ihrer im klassischen Sinne verstandenen Autonomie. Damit ist nicht gesagt, dass sich alle künstlerischen Positionen während der postmodernen Ära ausdrücklich gegen die Verschmelzung der Gattungen gestellt haben, doch zeigt es nunmehr die historisch relevante Entwicklung künstlerischer Praxis anhand dieser fulminanten Besonderheit auf. Das Phänomen der Erosion institutionalisierter Grenzen verläuft analog zu den Nationalstaaten, die zum Preis des kollektiven Solidaritätsprinzips und noch entscheidender, zum Preis ihrer alten Form, sich der Form eines erweiterten Wirtschaftsraums hingaben. Globalisierung bedeutet mitunter, die altbewährte Form abzulegen, um sich einer neuen hinzugeben. Wie zuvor beschrieben, birgt jede Aneignung fremder Formen immer eine latente Konflikthaftigkeit in sich. Weil die Form von der Postmoderne bis hin in die Gegenwart in seinem Bestehen ungesichert war, sah sie sich gezwungen, sich aus der Porosität des kulturellen Gefüges im „Jenseits der Kunst“ herauszutreten.⁴³ Demnach meinte man, sie in Bereichen antreffen zu wollen, für die man sie zum Betreten nicht berechtigen wollte.

Durch die Vernetzung der Welt, verändern sich Kommunikations- und Distributionsweisen, die sich unter dem Phänomen der Globalisierung subsumieren lassen. Wenn die Globalisierung, wie der Name suggeriert, absolut ist, zeigt das wiederum die Weise auf, wie Kultur nur im Positiven beziehungsweise Absoluten verfügbar gemacht werden kann. Und zwar gründet diese Annahme auf die bereits geschilderte Verschränkung von Medien, Technik und Kultur als die Absolutierung des Sinns und der daraus notwendig resultierende Verlust des Sinns. Mit anderen Worten heißt das, dass die in klaren Umrissen gesonderte Repräsentation der Wirklichkeit zu ihrer Distanzierung führt; worin die Kultur ihr positives Produkt darstellt. Die Synchronität der Globalisierung mit der Auflösung des Objekt-Regimes in der Kunst lässt die Vermutung plausibel erscheinen, dass ein Überschreiten der traditionellen Konturlinien, die eine Gestalt in seiner Identität ausgemacht haben, vorbestimmt ist und sich früher oder später vollziehen wird. Die Logik dahinter

⁴³ Kerstin Stakemeier und Manuela Ammer, *Entgrenzter Formalismus: Verfahren einer antimodernen Ästhetik*, Berlin 2017, S. 39.

verweist zum einen auf die Beweglichkeit des Seienden hin und zum anderen auf die Unbeweglichkeit der Begriffe. Aus techno-ontologischer Perspektive können wir demnach eine Einverleibung der künstlerischen Produktionsverhältnisse in kapitalistische Reproduktionsverhältnisse oder vice versa beobachten. Diese Einverleibung konstituiert ein Muster, welches in der Globalisierung gleichermaßen anzutreffen ist. Die Einnahme der kulturellen Formen unter das Primat des Kapitals befördert zunehmend die Auflösung der autonomen Felder. Weil sich eine Einverleibung jedoch nie gänzlich vollzieht und zur absoluten Identität werden kann, bleibt immer ein Rest übrig; die Differenz. Diese kleinen Teile, die sich der Indifferenz entziehen, versäumen die Identität und sind potentiell immer imstande eine Krise auszulösen. Zumindest jedoch tragen sie zu einem subtilen kulturellen Unbehagen bei, das sich nicht unmittelbar auf eine Ursache zurückführen, sich jedoch in der wachsenden Beklommenheit dessen adressieren lässt, was die postmoderne Ära mit der Globalisierung geleistet hat.

Als überholt galt die Postmoderne zu dem Zeitpunkt, als sie nicht mehr in der Lage war, Kritikalität zu leisten und reflexiv ihre Gegenwart in ein Verhältnis zu setzen, was sie im Endeffekt in ihrer Gestalt ebenso überholt wirken ließ. Seither musste sich das Zeitgenössische als das neue Gewand der Künste unter Beweis stellen. Das tat es nicht mit irgendeiner Aneignung künstlerischer Formen, sondern in der Verzeitlichung seiner selbst. Das Zeitgenössische zeigt sich als fundamentale Neuheit in Anbetracht dessen, wie es mit historischer Zeitlichkeit umzugehen imstande ist. Als Besonderheit ist seine Fähigkeit „neue Verzeitlichung“ und somit „neue zeitliche Strukturen von Geschichte“ zu eröffnen.⁴⁴ Die Besonderheit, die die Gegenwartskunst, um einen Alternativbegriff dessen zu benutzen, was Peter Osborne mit dem des „Zeitgenössischen“ eingeführt hat, als Divergenz zu postmodernistischen Künsten ausmacht ist nicht in einer einzigen Genese und von einer einzigen Ursache abzuleiten. Genauer wäre der Zustand der Gegenwartskunst von einer Genese der jeweils spezifischen Gattung heraus zu entwickeln möglich. Dies jedoch nur darauf zu reduzieren, würde bedeuten das soziale Eingespantsein der Kunst zu leugnen und die ästhetische Entwicklung nur in ihrer selbstgenügsamen Eigengesetzlichkeit zu bestimmen, was keineswegs haltbar ist. Es genügt somit nicht, dass sie sich durch Einsicht oder Selbstreflexivität, als verbesserungsfähig oder gar als fehlbar verstehen würde, um daraus die Kraft einer Selbstoptimierung zu schöpfen und sich des alten Zustandes zugunsten

⁴⁴ Peter Osborne, 2021, S. 499.

eines neuen entledigen zu können. Eine solche Idee der Genealogie von der zeitgenössischen Kunst zu entwerfen hätte zwar plausible Momente, ist jedoch zu kurz gefasst.

Um die postkonzeptuelle Kondition der Kunst nach der Jahrtausendwende in seiner Besonderheit zu adressieren, entpuppt sich das Verständnis der künstlerischen Leistung und Autonomie, die sich aus der je spezifischen Material- und Mediengebundenheit, wie sie Clement Greenberg entwickelte, präsentierten, insofern als ungenügend, als dass die von ihm behauptete „Reinheit der Gattungen“, gründend auf der Reinheit des Materials beziehungsweise des Mediums in sich nicht reine Kategorien sind.⁴⁵ Seine These beinhaltet die Annahme, dass sich innerhalb des sich ausgebildeten und temporär aufrechterhaltenen Mediums eine dem Feld inhärente Autonomie entwickelt hat, die wiederum mit der gemeinsamen Materialeigenschaft verzahnt zu sein scheint. Doch ist diese Bedingung eher eine Scheinkorrelation dessen, was sich unter dem Deckmantel der Reinheit der sich vorgebende Prämisse von wechselseitig bedingten Eigenschaften inszeniert. Dieses Verständnis muss in seiner Bedeutung vor dem historisch situierten Hintergrund gelesen werden, wobei die „Verfransung“ der Künste und nicht die Hybridisierung, Intermedialität oder Selbstbezeichnungen wie *Mixed Media* vorherrschen. Die Verfransung bei Adorno suggeriert ein Zerfransen, wie bei einem unsauber geschnittenen Gewebe, wobei die Konturlinien an Form verlieren, jedoch nicht eine totale Übereinkunft zweier Künste. An dieser Stelle ist der Unterschied hervorzuheben, der dann das Zeitgenössische gegenüber der Postmoderne auszeichnet. Die postkonzeptuelle Kondition entspringt in diesem Sinne nicht der Logik eines Überwindens des Konzeptuellen als eine bloße Gattung der Kunst, sondern aus der Kritik des Konzeptuellen. Der Begriff des Postkonzeptuellen mag gewiss etwas irreführend erscheinen, ergibt aber genau dann Sinn, wenn man die Verschiebung der Form vom Materiellen hin zum Immateriellen erkennt. Die Idee galt in der historischen Konzeptkunst seit den 1960er Jahren als das neue Material künstlerischen Ausdrucks. Konsequenterweise zogen die grassierenden Möglichkeiten neuer Materialitäten entsprechend neue Formen mit sich. Während Lucy Lippard und John Chandler bereits 1967 mit der „Dematerialization of Art“⁴⁶ die Dienstleistungsstruktur, aus derer sich die Konzeptkunst das Material zu ihrer (Re-)Produktion zu eigen machen musste, beschrieben, arbeitete Rosalind Krauss mit ihren Überlegungen zu den axiomatischen Bedingungen von Skulptur ein Modell heraus, was die Konturen der Felder als fixiert erscheinen ließ, jedoch

⁴⁵ Vgl. Clement Greenberg, *Modernist Painting* in: Francis Frascina, Charles Harrison (Hg.), *Modern Art and Modernism: A Critical Anthology*, London 1982, S. 5 - 10.

⁴⁶ Vgl. Lucy R. Lippard und John Chandler, *The Dematerialization of Art* in: Alexander Alberro, *Conceptual Art and the Politics of Publicity*, Cambridge 2003, S. 46 - 50.

gleichzeitig potentielle Überschreitungen des Feldes als Möglichkeit offenlegte.⁴⁷ In diesem Sinnzusammenhang ist es für unsere Anwendung plausibel, das Feld mit der künstlerischen Form gleichzusetzen. Bemerkenswert bleibt jedoch der dichotomische Charakter der Zustände, der eine Grauzone nicht darstellen und letztlich nicht denken kann. So bleibt der Form im Vollzug ihrer Überschreitung kein Rest übrig, anhand dessen man sich ihres genealogischen Ursprungs versichern könnte. Im Überschreiten vollzieht sich eine bruchartige Transformation. Dieses Modell lässt sich jedoch nur schwer auf die postkonzeptuelle Kondition der Kunst übertragen, da es sich posthum als unzureichend erwiesen hat, die Felder in einer Logik der Überlagerung zu konzeptualisieren. Die Sprache der Feldtheorie ist in ihrem strukturalistischen Ausmaß für die Beschreibung der Gegenwartskunst unzulänglich und bedarf demnach einer Neubetrachtung mithilfe der Dimension der Zeit.

3. Die zeitliche Dimension des Ästhetischen

3.1 Absolute Gegenwart

Die Zeit spielt eine einschlägige Rolle in den gesellschaftlichen Kohabitationsmodi von Mensch und Maschine; lässt sie sich gerade deshalb auch vor allem auf die Narrative der Industrialisierung, Modernisierung, Rationalisierung, letztlich Digitalisierung schließen und durch diese - alle die Produktionsverhältnisse durchdringende – Gemeinsamkeit, namentlich der richtungsweisenden Dimension der Zeit, eine gespenstische Ontologie erkennen. Nicht zuletzt spiegelt sich darin eine kleine Geschichte der Digitalisierung wider, als Etwas, das nicht erst durch einen vermeintlich vollendeten Zustand der Virtualität zu sich findet, als vielmehr schon davor die Dinge das Digitale, fernab des Computers oder der Automatisierung der Arbeit, in sich bargen. Manch einer mag die Geburtsstunde des Digitalen in der kybernetischen Konjunkturphase der Nachkriegszeit gesehen haben, was hier weder als wahr oder als falsch ver- oder beurteilt wird.

Nur fassen hier, um den Punkt der Gleichzeitigkeit der Zeit mit derjenigen der Finanzialisierung zu stärken, zu wenig dynamisierende oder dialektische Perspektiven ineinander, alsbald das Einsetzen digitaler Kulturen beispielsweise mit der Turingmaschine gleichgesetzt wird. Schließlich entpuppt sich dieses dem Realen differente und das Virtuelle

⁴⁷ Vgl. Rosalind Krauss, *Sculpture in the Expanded Field* in: *October Vol. 8*, Cambridge 1979, S. 30 - 45.

als Abgrenzung dessen, als Wirklichkeit selbst. Genauer war es schon davor von konstitutiver Bedeutung von der Allgemeinheit des Realen zu sprechen, kann doch das disruptive Moment der Virtualität als Notwendigkeit erachtet werden, um eine Bezugnahme der Wirklichkeit überhaupt erst zu ermöglichen. Damit würde die zuvor beschriebene prä-virtuelle Realität eine andere Bedeutung erlangen. Die Historisierung des Virtuellen eröffnet die kontemplative Aneignung einer Konzeption von Realität, die davor als eine in der Form abgeschwächten Realität existierte, jedoch ohne das Vermögen des utopischen Denkens, wie es zeitweilig in der russischen Moderne als emanzipatorisches Potential in den Köpfen vorherrschte, keine substanzielle Ahnung vom Realen ermöglichte. Nahezu grausam verankert sich das zukunfts-ersehnte Denken in der Moderne und begleitet den „general intellect“⁴⁸ als kollektives Episteme durchs Leben, denn genau gegen das Einlösen des Versprechens versperrt sich die Utopie.

Das Ausbleiben der Erosion, welche die Trennlinie der Wirklichkeiten durchlässig werden lassen sollte, blieb aus. Stattdessen sah man sich vor einem Abgrund der Ungewissheit stehen, der die Zukunft als eine unerreichbare Zeit auftreten ließ. Ein Gegenentwurf dazu stellt die These einer zukunftsgerichteten Zeitkonzeption der Finanzökonomie dar. Elena Esposito sieht gerade im Finanzinstrument des Kredits, worauf die Gegenwart zu fußen scheint, einen Umschlag im Zeitkomplex.⁴⁹ Er wirkt zentral auf Unternehmer*innen ein und bestimmt das Handeln im Jetzt dadurch, dass die Profite in der Zukunft mit der Arbeit im Jetzt herbeigeseht werden.

Die Simultanität des empirisch Erlebbaren und der Imagination einer sich selbst differenzierten Welt, prägte die Qualität der Reflexivität regelrecht mit. Erkenntnis über die je eigene Welt erschloss sich demnach nicht durch die perpetuierte Anhaftung einer latenten Idee von Utopie an der gelebten Realität, sondern genau durch das Auslösen eines Distinktionsprozesses, der das nahezu Indifferente in Versatzstücke überführen hätte sollen, um daraus ein Verhältnis zu schaffen, das eine Zeit auch erfahrbar machen kann. Das Bewusstsein über die Realität eröffnet sich dem freien Subjekt erst dann, als es seine Existenz durch die erweiterte Form, die sich als neues Verhältnis von zwei Modellen des Realen, verwirklichen kann. In diesem Sinne leistet die Digitalisierung eine besondere Materialität, die sich dadurch dem herkömmlich tradierten Bezugsrahmen entzieht, indem sie die lineare Zeitlichkeit verrücken kann.

⁴⁸ Vgl. Matteo Pasquinelli, *On the origins of Marx's general intellect* in: *Radical Philosophy* Nr. 206, London 2019, S. 43.

⁴⁹ Vgl. Elena Esposito, *Die Konstruktion von Unberechenbarkeit* in: Armen Avanessian, Suhail Malik (Hg.), *Der Zeitkomplex: = Postcontemporary, aus dem Englischen von Ronald Voullié*, Berlin 2016, S. 38f.

Auch die Kunst erfährt in der Entwicklungsgeschichte der Digitalisierung, die wie im bereits ausgeführten Sinne als Evolution der Arbeits- und Produktionsverhältnisse verstanden werden kann, eine Transformation. Franco „Bifo“ Berardi geht sogar so weit zu sagen, alles habe sich durch sie verändert. Mit „alles“ meint er Arbeit, Emotionen, Wahrnehmung.⁵⁰ Sie hätte auch das „neomenschliche“ hervorgebracht, das sich in der kognitiven Veränderung von der konjunktiven hin zur konnektiven Rezeption merkbar macht.⁵¹ Die Digitalisierung kann dabei ebenso als eine transmediale Kraft registriert werden; insbesondere dann, wenn sich im Zuge dieses Unterfangens der Verzeitlichung von Gegenwartskunst erstmal die multiple Diachronie querstellt; daraus resultierend unser Organisationsvermögen, das qua Zeit überhaupt erst formiert wird, in seiner Standfestigkeit untermauert. Damit ist die produktive, nicht zuletzt kreative Eigenschaft der Zeit wichtigerweise hervorzuheben. Denn nur so lässt sich die Gegenwartskunst um ihre multiplen und transversalen Funktionsweisen, zwar nicht gänzlich, so doch zumindest im Ansatz besser verstehen. Ebenso lässt sich die Affinität nur schwer verkennen, die die künstlerische Produktion der Gegenwart zur Zeit hegt und an deren Existenz und Formgestaltung konstitutiv mitwirkt.

Das Sensorium der Kunst schien anfällig auf die wirtschaftliche Verfassung der Finanzmärkte und insbesondere auf die ihr unterworfenen Globalisierung zu werden. Eine Wechselwirkung hinsichtlich der Kategorien von Finanzkapitalismus und Gegenwartskunst ist insofern nicht zureichend gegeben, als dass trotz und durch einverleibte Kunst auf Seiten des Kapitals, eine Idealvorstellung eines gleichen Machtverhältnisses das Bild trägt und mithin die Tatsache verdeckt, dass sich eine gegenseitige Bezugnahme als obsolet entlarvt - nämlich vor dem Hintergrund einer alles durchdringenden Hegemonialmacht des Kapitals. Wie bereits im ersten Kapitel erhofft darzustellen, zeigt sich die Krisenhaftigkeit in der Angleichung und Synchronisation der Systeme zum einen in seiner manifesten Symptomatik und zum anderen in seiner äußerlich abgeschwächten Erscheinung; sobald man nämlich zu glauben meint, die totale Übereinkunft hätte alle Mechanismen, die sich zuvor noch different und konkurrierend zueinander verhalten haben zu Gunsten einer in sich schlüssigen Identität aufgelöst. Einfach gesagt, kann die Auflösung zweier oder mehr Formen, die in sich jeweils eine Eigengesetzlichkeit etabliert haben, nicht zugunsten einer Identität aufgelöst werden. Der Antagonismus wird durch dieses Unterfangen verinnerlicht und umverteilt, büßt somit seine unmittelbare Erscheinung ein und sperrt sich gleichzeitig jedweder Adressierung seines

⁵⁰ Vgl. Franco „Bifo“ Berardi, *Eine rasante Verwandlung* in: Marcus Quent, *Absolute Gegenwart*, Berlin 2016, S. 49.

⁵¹ Ebd., S. 50.

Selbst. Aus Sicht der Ästhetik lässt sich in diesem Sinne ein Ausbleiben des unmittelbar Konflikthaften so verstehen, dass das Politische im Wesen antagonistisch ist und daraus folgend die Politizität in der Scheinidentität des Konsenses seine Wirkung verliert. Darüber hinaus ist das Politische in seiner semantischen Sphäre - hier als Teilaspekt des Signifikanten verstanden - dem Bedeutungsverlust hilflos ausgesetzt. Zum wiederholten Male wird hier das Problem der Identifikation auffallend. Es verfehlt zwangsläufig das Ziel, durch Diskretisierung ein Modell der Wirklichkeit beständig einzufangen. Konkret lassen sich diese „Konsensverpflichtungen“ genauso in der realpolitischen Sphäre beobachten wie in der Sammlungs- und Ausstellungspolitik der Kunstinstitutionen.⁵²

Ebenso wie in der sprachlichen Identifikation des Wirklichen, liegt das Problem in der Identifikation der Zeit der Gegenwart. Beide verzweifelten Versuche scheinen darin ihr Versprechen des Identischen nicht einlösen zu können, wenn sie von der zeitlichen Dimension in ihrer existentiellen Seinsweise - Veränderungen des Seins in einer Abfolge zu mediatisieren - missachtet werden. Die Zeit als Medium der Veränderungen und Bewegung zu deuten, bietet sich demnach ideal als argumentativer Hintergrund an, um die sich davor abspielende Aporie jedweder Identifikation der stetig evolvierenden Wirklichkeit zu verstehen. In diesem Sinne ist die Zeit die Symptomatik der Veränderung, zugleich bleibt sie nur symptomatisch, solange sie durch die Zeit mediatisiert und erfahrbar gemacht wird. Die Veränderung hält in jedem Fall an, ob sie durch die Zeit und mit ihr die Historie, eine Form erhält oder nicht. Nach der (Schein-)Identifikation der Gegenwart in seiner akzidentiell erfassten Repräsentation zeichnet sich die Unzulänglichkeit davon ab, wofür sie sich in erster Linie verschrieben hat – den unverrückbaren Zustand des Moments durch eine Perpetuierung in einen Fortbestand zu überführen. Die Gegenwart bleibt somit eine Gegenwart von multiplen Zeiten, die in der Jetzt-Zeit weder erfasst noch repräsentiert werden kann.

Das Zeitgenössische und ihre Künste sind somit nur als etwas Diachrones zu lesen, denn ihre Werke lassen sich nicht durch die Genealogie einer Medien- oder Gattungsspezifik in eine Fassung bringen. Vielmehr ist durch die Einbettung der zeitlichen Axis eine Krise der Form zu beobachten. Sie zeigt sich mit der Verzeitlichung der Künste insofern, als dass die Werke nicht mehr aus einer bestimmten, tradierten Formgenese entstehen, stattdessen einem Typus entsprechen können, dem die attributiven Eigenheiten in bereits anderen kulturellen Formen vorzufindenden sind. Die Kunst der Zeitgenossen kommt somit als Mimesis daher. Wenn die Zeit das Bewegliche versucht in einer Kontur zu umreißen, so versucht das

⁵² Beatrice von Bismarck, *In Stellung bringen* in: Gerald Raunig und Ulf Wuggenig (Hg.), *Kritik der Kreativität*, Wien 2007, S. 237.

Zeitgenössische die (Jetzt-)Zeiten in einen Historismus zu drängen, der die Vielheiten und die Einheiten zwar zu erfassen vermag, jedoch genau darin scheitert - weil verkannt wird - dass die Bewegung weder eine diskrete Einheit noch diskrete Vielheit ist. Das Wirkliche, das die Zeit zu repräsentieren versucht, entzieht sich genau diesem Angriff. Eine absolute Gegenwart lässt sich somit nicht repräsentieren beziehungsweise an „gegenwärtig herrschenden politischen, kulturellen und ethischen Imperativen anpassen“.⁵³ Sie dient vielmehr als das Technische der um sich herumgreifenden Kommodifizierung. Technisch ist sie nämlich in ihrer gespenstischen infrastrukturellen Form.⁵⁴ Die Zeit entpuppt sich als eines der primordialen Medien, wenn man den Umstand mitdenkt, dass sie Veränderungen in eine Ordnung unterbringen kann und sie dabei auch kalibriert/synchronisiert. Doch auch hier bleibt die Problematik bestehen in der Vereinheitlichung von Unvereinheitlichem. Die Konsequenz davon bemüht sich stetig, keine zu sein und verfällt somit widerwillig zu einem blinden Fleck der krisenhaften Zeiten. Es wird so getan, als gebe es tatsächlich einen naturgegebenen Meridian und die dazugehörigen Zeitzonen, die alle an Greenwich angelehnt sind. Von einer hegemonialen Zeit zu sprechen, hört sich erstmal befremdlich an, das in der Logik der multiplen Zeitlichkeiten nicht aufgehen möchte. Doch scheint grundlegend eine Zeit insbesondere dann Macht zu besitzen, wenn eine Uhr die Zeit semantisch mit dermaßen Bedeutung auflädt, dass die Signifikantenkette⁵⁵ der Zeit ihr ungebremsster Anspruch auf Sinnstiftung sich zu einem Umschlag in die Bedeutungslosigkeit und letztlich Zeitlosigkeit zuspitzt.

Nicht nur die Zeit muss sich davor feien marode in ihrem Sinn zu werden, als vielmehr auch die Gegenwartskunst, als symptomatische Ausprägung und Manifestation des Zeitlichen. Die Kunstproduktion ist aktuell ebenso von einer Zeit der permanenten Krise geprägt, wie sie von der Krise ihrer Form geprägt ist. Das tatsächlich Neue der Gegenwartskunst gegenüber der Kunst der Moderne oder Postmoderne als Prothese davon, zeigt sich in der Neubestimmung des Begriffes der Form. Inhalt und Form bildeten im klassischen Sinne gemeinsam eine homogene Einheit. Neue Materialismen⁵⁶ erproben jenseits empirischer Objektkunst eine erweiterte Form des jeweils spezifischen Kunstwerkes zu begründen - zu dem Zeitpunkt, als das Werk noch unklar und zur Disposition steht. Sie entzieht sich der Fügung in die totale Form, wohingegen sie in traditionellen Werken durch

⁵³ Marcus Quent, *Absolute Gegenwart - Die Vereinheitlichung der Zeit* in: ders. (Hg.), 2016, S. 19.

⁵⁴ Vgl. Marcus Steinweg, *Gespenstische Gegenwart* in: Quent (Hg.), 2016, S. 171f.

⁵⁵ Jacques Lacan, *Das Drängen des Buchstabens im Unbewussten oder die Vernunft seit Freud* in: Norbert Haas (Hg.), *Das Werk. Schriften 2 / von Jacques Lacan*, 1991. S. 27.

⁵⁶ Vgl. dazu die neuen Subjektivierungsmodelle von bspw. Rosi Braidotti.

die Fixierung auf das Medium oder das Material grundlegend bestimmt wurde. Wenn die temporale Dimension der Form eine Neuperspektivierung als Prämisse auferlegt, so tut sie sich schwer ihre Formhaftigkeit gegenüber anderen tradierten Formen zu rechtfertigen. Die multiplen Setzungen der materialistisch-linearen Geschichtsschreibung zementieren die Auffassung von Form, sodass eine neue Form, sei es als Weiterentwicklung der alten oder als deren revolutionärer und somit durchbrechender Quasi-Substitution, sich ins Verhältnis zur vorigen setzen muss. Mit Badiou könnte man an dieser Stelle anhand von seiner Idee vom Struktur- und Ordnungserhalt in Sachen der Formbildung der Gegenwart, Klarheit einräumen, dass jede Ordnung sich an ihren Ausnahmen bildet, und diese Bildung einer Ordnung an ihren Ausnahmen würde ihre Wirklichkeit, ihre Geschichtlichkeit, den Punkt ihrer realen Kontingenz konstituieren.⁵⁷

Durch die Negativfolie der überkommenen Form zeigt sich die Neue nicht als dialektische Genese, versucht sie vielmehr mit der Logik des Neuen, im Sichtbarkeitsregime das Überwundene als das Andere und letztlich als historisch zu denunzieren. Somit bleibt sie konstitutiv immer mit Verweis zu ihrer alten, an Kriterien gebunden, anhand derer sie gemessen wird. Im Regime des Neuen entspricht der dialektische Verweis - der neuen Form auf die alte - der Historizität. Damit wird die Verflechtung der Zeit mit der Form insofern deutlich, als dass die Veränderung (der Form) erst und zuletzt die Zeit hervorbringt, indem sie durch die Reflexion von „neu“ und „alt“ in Querverweise ihrer eigenen Verfassung nur im Medium der Zeit an Artikulation gewinnen kann. Ein spezifisches Kunstwerk droht etwa in eine Zeitlosigkeit zu verfallen, wenn die Wiederaneignung der vorherrschenden Ausdrucksmittel, welche nur in einem abgesteckten Feld verfügbar und mithin limitiert ist, eine Darbietung affirmativ den vorherrschenden kulturellen Codes entgegenkommt. Wenn das Kunstwerk über seine je eigene Positionierung und sein Bedingt-Sein in irgendeiner Weise zu verfügen sucht, so hat das die affirmative Zementierung der bestehenden Kategorien zur Folge. Bestätigt wird damit die Limitation des Feldes und zugleich die Annahme einer bestimmten Herausforderung, derer sich das spezifische Kunstwerk annimmt. Die symbolische Ordnung erlegt der Kunst die Aufgabe sich ihr unterzuordnen, um einerseits reaktionär aus ihrer Porosität hervorzugehen, wo jeder Positivismus zwangsläufig seine immanenten blinden Flecke nicht zu fassen vermag und somit dem Symbolischen entzogen bleibt, andererseits um den kulturellen Formen mittels der ästhetischen Formen affirmativen Rückhalt zu gewähren. Letzteres hat die Limitation der Form zur Folge, welche durch das

⁵⁷ Vgl. Alain Badiou, *Der zeitgenössische Nihilismus: Bilder der Gegenwart I*, Wien 2018, S. 45.

untrennbare Verhältnis, das die Kunst zur Kultur aufrechterhalten muss, fixiert wurde. Peter Osborne verwies auf die Limitationen der strukturalistischen Formtheorie Rosalind Krauss' und stellte - entgegen Roland Barthes' Diktum worin gesagt wird, „dass ein wenig Formalismus von der Geschichte wegführt, während viel Formalismus zu ihr zurückführt“⁵⁸ - den Historizismus als unabdingbar mit dem Formalismus verwoben wie folgt entgegen:

„However, if we reflect on this distance from the standpoint of the multiplication of structures of practice and theoretical paradigms that produces it, we see that this theoretical multiplicity models something of the multiplicity of the historical actuality that produces the problem for any particular formal analysis.“⁵⁹

Wenn die künstlerische Form zwangsläufig in Bezug auf ihre symbolische Form gelesen werden muss, entpuppt sich das Kunstwerk als instituierende Kraft des Symbolischen, das die Negativität ihrer kulturellen Phänomene in das Medium der Ästhetik überführen möchte. Demzufolge ist eine Hierarchie im Zeichensystem des Symbolischen festzumachen, wenn die Kunst notgedrungen den kulturellen Formen untergeordnet bleibt und in erster Linie daraus entspringt. Vor dem Hintergrund der Zeitlichkeit, die sich als Mediatisierung der Veränderung verstehen lässt, verunmöglicht die Form eine Veränderung und in diesem Sinne auch die Zeit als eine performative Konstitutionskraft jedweder Transformation. Mit anderen Worten verschreibt sich die Tradition dem Irrglauben, die Evolution der Dinge in einen konservierenden und restriktiven Zustand modellieren zu können. Das hier Beschriebene vermittelt einen Modus der Kunst, der in seiner historischen Dimension bei der Moderne zu adressieren war, sich im Zuge dominanter Umwälzungen der Ökonomie - allen voran derer Einverleibung des Ästhetischen - in die Krise der Form manövrieren lassen hat. Der Krisenzustand des Zeitgenössischen und seiner Kunstproduktion zeichnet sich durch das Einwirken des Historizismus in ästhetischen Debatten ab. Die Zeit als ein abgesondertes und mit exklusiven Parametern ordnendes Subjekt zu verstehen, lässt die dialektische Einheit verkennen, die das Kapital und die Kunst gebildet hat. Die Aufweichung der Kategorien im Verlauf der Postmoderne hin zur Gegenwart kann mitunter auch als gesellschaftliches Bestreben diagnostiziert werden, ein Gefühl von Stillstand überwinden zu wollen. Ein derartiges Empfinden macht sich dort bemerkbar, wo intern am alten festgehalten wird, während extern Veränderungen zugelassen, ja gefördert werden. Diese sich zueinander anachronistisch verhaltenden Paradigmen der je eigenen Erlebniswelten bereiten den Boden,

⁵⁸ Roland Barthes, *Mythen des Alltags*, Berlin 2010, S. 255.

⁵⁹ Peter Osborne, *The Postconceptual Condition: Critical Essays*, London, New York 2018, S. 171.

auf dem sich das Zeitgenössische als Vermögen mit den Differenzen umgehen zu können erschließt.

Die Gegenwart ist insbesondere darin in ihrem Wesen erkennbar, alsbald sie sich der Problematik der Zeitlichkeiten stellen muss, um ihrerseits die begriffliche Daseinsberechtigung diskursiv und formalästhetisch zu behaupten. Sie wäre nicht bloß auf das Ausbleiben des kritischen Moments der Postmoderne zurückzuführen, geschweige denn, sie darauf zu reduzieren. Vielmehr wird das Zeitgenössische dahingehend vor den Abgrund gedrängt, der die Postmoderne mit Ausbleiben ihrer Kritikalität hinterlassen hat, indem die soziokulturelle Entwicklung unweigerlich in der Geschichte die adäquate Entsprechung zu finden befragt. In dem Moment, als globale Ungleichheiten in Ungleichzeitigkeiten überzugehen drohen, versäumt es das Zeitgenössische diesen kulturellen Komplex zu fassen und zu beschreiben. Genau die Fähigkeit Kritikalität zu leisten, versinkt durch die Multitude⁶⁰ und versäumt es, die Vielheiten intelligibel zu greifen; ferner noch, ihr eine Form zu verleihen. Damit markiert das Zeitgenössische eine Epoche der Krise.

Vor dem Hintergrund der Zeit als Instrument der Vergewisserung seiner eigenen Existenz und der Imagination eines utopischen Horizontes, verliert die Gegenwart das Vermögen, Narrative einer kulturellen Revolution vorstellbar zu machen. Modelle würden zwar die Differenzen des Realen in diskrete Träger bis zu einem gewissen Punkt transportieren können, jedoch genau an der rasanter werdenden Geschwindigkeit der Entwicklungen - im breitesten Sinne verstanden - scheitern. Genau dann, als die vermeintlich luzide Vorstellung diese Ungleichheiten qua Zeit in Gleichheiten zu überführen versucht und sich letztendlich als Illusion entpuppt. Synchronisation als Vorgang und die Zeit als Universalität will die Veränderungen im Realen insofern nicht sichten, als an den Prozess geglaubt wird, den die Zeit zur Bändigung des λόγος (Logos)⁶¹ empirisch nicht leisten vermag. Das Zeitgenössische bleibt demnach solange zeitgenössisch, bis die Zeit sich dazu anschickt, die transversalen Zeiten zu ordnen. Erst dann würde die Herausbildung des Post-Zeitgenössischen plausibler erscheinen. Mit anderen Worten kann die Beschreibung der Krisen im Allgemeinen und die Kritik an ihr im Besonderen zur Ausbildung kategorialer Orientierung verhelfen. Die Verschmelzung der Kunst in der Kultur und der Kultur im Kapital markiert nicht nur exemplarisch den ubiquitär erscheinenden Krisenzustand der Moderne, umso mehr jedoch die genealogisch zurückzuführende Symptomatik des

⁶⁰ Vgl. dazu den Begriff bei Antonio Negri und Michael Hardt im Kontext der Moderne als Krise in: ders. (Hg.), *Multitude: Krieg und Demokratie im Empire*, Frankfurt am Main 2004, S. 88 - 92.

⁶¹ Logos im Sinne des Gesamtsinns der Wirklichkeit.

Zeitgenössischen selbst. Indem gegenwärtig die Souveränität - hier im ordnenden und verwaltenden Sinne verstanden - einem paradigmatisch überholten Verständnis von Zeit zugeschrieben wird, übersieht das in Traditionen verharrende Denken die Differenzen der Zeit vor dem historischen Horizont zur Zeit der multiplen Zeitlichkeiten beziehungsweise der Nicht-Zeit von heute. Die gegenwärtige Kunstproduktion scheint durch die Folie des hier Skizzierten unmittelbar in die Krise ihrer eigenen Form zu kippen, als logische Konsequenz dessen, wovon sie in ein reaktionäres Verhältnis zur Kultur unabdingbar eingeschrieben bleibt - der reaktionären Ästhetik.

Die Krise als Form zu denken verlangt, die Krise der Form nicht mehr zu denken. Demnach zeigt sich insbesondere die Möglichkeit, mit der Krise der Form produktiv umzugehen und eine Invertierung der Perspektivierung innerhalb der ästhetischen Theorie herbeizuführen. Was zuvor noch als Krise der Form beschrieben wird, kann sich ebenso sehr zu der ästhetischen Form der Gegenwart herauskristallisiert haben. Zwar wurde bereits seit der Romantik - wohlbemerkt in einer Zeit der reinen Künste - vom Ende der Kunst gesprochen.⁶² Doch meint hierin die Krise nicht explizit das Ende oder eine Auflösung der Ästhetik als vielmehr den Aufruf der Ästhetik, sich der Kondition der Gegenwartskunst und insbesondere ihrer Form mit neuen Denkfiguren anzunähern. Dies kann nur durch die Methode der Kritik wirkkünftig geschehen, die es idealiter erlaubt, aus den unterschiedlichsten symbolischen Verzahnungen eine erweiterte Form jenseits des Dualismus von Kultur und Natur zu deuten. Die Gegenwartskunst lässt sich daher nur allzu leichtfertig mit einer Krise oder gar mit einer Katastrophe im selben Zug aussprechen.⁶³ Gegenwärtig erscheint das Fortschritts-Narrativ nicht mehr als eine Konstante aufzutreten, als eher in divergierende Fortschritts-Narrative aufgesplittert zu sein, welche Kulturen und soziale Milieus entweder mit Ressentiment oder mit Konservatismus zurücklässt. Letzteres wird insbesondere in der herrschenden Klasse deutlich, welche die Ambivalenzen des modernen Mythos - aufgrund seines heilbringenden Charakters - nicht zu beschreiben vermag. Die Aufteilung des Lebensstils in Milieus und Felder entwickelt sich in Analogie zum Herrschaftsverhältnis, das wiederum den Fortschritt inhärent polarisiert. Im weitesten Sinne meint diese Polarisierung nichts anderes als das Prozedere der Differenzierung, welche auf der Suche nach Identität das daraus Externalisierte konstitutiv hervorbringt. Das Andere, das jedem Prozess der Identifikation beziehungsweise Institutionalisierung folgt, ist immer ein Subalternes und verliert somit auch an Autonomie und Handlungsmacht. Ein

⁶² Vgl. G. W. F. Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik II* in: Werke 14, Frankfurt am Main 1986, S. 231 - 242.

⁶³ Vgl. Kerstin Stakemeier, *Umriss eines katastrophischen Formalismus* in: Quent, 2016, S. 122.

institutionalisiertes Feld deportiert in diesem Verständnis jedwede Subalternität aus seinen eigenen Reihen. In der Negativfolie zeigt sich damit die Kondition der Machtausübung. Sie bedingt in erster Linie den Umstand innerhalb der Institution zu sein, um daraus ein Vermögen über strukturellen Einfluss zu erlangen. Strukturell kann er deshalb nur aus dem Modus der Immanenz agieren. Zudem besteht die Möglichkeit, einen Impuls von außerhalb - sowohl im singulären als auch im kollektiven Sinn - zur Veränderung einer Institution beizutragen.

An dieser Stelle muss der wesentliche Unterschied deutlich werden, der in der Handlungsmacht innerhalb einer Institution in Abgrenzung zum Politischen, das sich durch ein Beziehungsgeflecht zu einer Institution verhält, begriffen werden muss. Das Politische würde sich insofern manifestieren, als dass es maßgeblich - wie im ersten Kapitel beschrieben - zur Unterminierung der Institution beiträgt. Das Politische bleibt deshalb unverkennbar an die Form des Verhältnisses gebunden, die ebenfalls im Hinblick eines individuellen Wirkens ein anderes Verständnis von Subjekt eröffnen kann.⁶⁴ So gesehen kommt das Politische der subjektphilosophischen Strömungen neuer Materialismen sehr nahe, als es Objekten potentiell das Politische zuschreibt, solange es sich in ein Verhältnis zu anderen Objekten setzt, woraus wiederum produktive und letztlich auch destruktive Krisen entstehen können. Wohlgemerkt wird hier das Produktive mit dem Destruktiven im Ausmaß seines Veränderungspotentials gleichgesetzt. Die Zeit wäre merkbar einfacher in Register einzuordnen, wenn Veränderungen - bedingt durch Produktion gleichsam auch Destruktion - sämtliche normativen Bestrebungen, die der Institutionsbildung zugutekommen, konterkarieren. Die Tradition, was hierin zu einem beachtlichen Teil mit der Institution gleichgesetzt werden kann, scheitert daran, das geschichtsphilosophische Problem der Deutung des Zeitgenössischen zu leisten. Bereits die Prämisse einer stabilen Institution verfehlt die Tatsache, dass die Institution mittels eigener Kraft nicht ihre Existenz aufrechterhalten kann. Die Evolution durchkreuzt ihr jedwedes trügerische Vorhaben, das Seiende zu konservieren und lässt ihren selbst erlegten Anspruch ins Absurde münden. Auch in diesem Fall gilt es die Vereinheitlichung der Zeit in ihrem Scheitern klar zu benennen. Die Kunst der Gegenwart lässt sich, abgesehen vom Umstand, dass sie selbst zur Institution verkommen ist, in vielerlei Hinsicht institutionalisieren. Nicht zuletzt suggerieren es die Museen und Kunstvereine mit ihren Namen, anhand derer man sich ihrer Verschreibung des Zeitgenössischen vergewissern kann.

⁶⁴ Vgl. hierbei das Dividuum oder die „Selbstzerteilung“ bei Friedrich Nietzsche, *Menschliches Allzumenschliches* in: *Friedrich Nietzsche: Werke in drei Bänden, Band I*, München 1954, S. 490f.

3.2 Die Krise der Gegenwart

Die Konzeption einer Krise der (ästhetischen) Form bereitet unweigerlich die Vorstufe dessen vor, was mit einer tiefgreifenden strukturellen Krise der Gegenwartskunst ihre ausgeprägteste Gestalt annimmt. Die Gegenwartskunst, wie die künstlerische Produktion grob datiert seit dem Niedergang der Postmoderne um die Jahrtausendwende einsetzt - jüngst postulieren Stimmen⁶⁵ 2007 als historische Geburtsstunde des Zeitgenössischen - in Erscheinung tritt, befindet sich in einer doppelten Krisenlage. Beide Problematisierungen jedoch bilden zusammen eine Engführung, die sich gegenseitig nie indifferent sein wird, weil jeweils kein Anspruch erhoben wird, das Andere zugunsten der Lösung des Konfliktes aufzuheben. Vielmehr bedingt sich der doppelte innere Konflikt mit seinen je immanenten Spaltungstendenzen insofern, als dass der Ursprung potentiell in beiden Feldern lokalisiert werden kann, die übergreifend im jeweils anderen Feld auftreten. Wie bereits im Kapitel zuvor herausgearbeitet, markiert die Unsicherheit, wie die Form der Kunst der Gegenwart auszusehen hat und theoretisiert werden muss, ein ernstzunehmendes Problem zeitgenössischer Kunst. Nebst der fundamentalen Krise der formalen Ästhetik kündigt sich in der Weiterführung, genauer in der weiteren Problematisierung eine zusätzliche Ebene der Zerrissenheit an - die Gegenwart der Kunst.

Vor dem Hintergrund sich rivalisierender Disziplinen kultureller Identitäten, die mit ihren jeweils eigenen Eigentumsvorbehalten zunehmend in die außer-kapitalistischen Gebiete vordringen, dabei stets außer Acht lassen, dass damit der ästhetischen Artikulation zur Entfaltung der notwendige Raum genommen wird, nimmt ein Vorgang der Historisierung der Kunst überhand, der es verunmöglicht zeitgenössische Kunstproduktion in ein Register abzulegen. Zur Krise der Form reiht sich demnach die Krise der Zeit, genauer die der Gegenwart ein und erweist sich bei näherer Betrachtung womöglich sogar als eine ihr Zugrundeliegende. Um die vermeintliche Gewissheit darüber zu destabilisieren, die wir im Glauben an die ökonomisch-materielle Zeitkonzeption herangezogen und zementiert haben, bedarf es der kognitiven Emanzipation vom universellen Chronologischen. Die Hegemonie des Chronos⁶⁶ zeigt sich genau dann, als durch die unhinterfragte Annahme einer Selbstverständlichkeit die repressiven Mechanismen davon nicht zu Tage treten können, weshalb die daraus ausgehende Formgebung nicht hinreichend kritisch gedacht wird und

⁶⁵ Vgl. bspw. Stakemeier, Lazaratto oder Osborne.

⁶⁶ Hierbei ist nicht die griechisch-antike Figur gemeint als vielmehr das Subjekt der Zeit.

stattdessen am Bestreben einer Historisierung der Vergangenheit, der Gegenwart und der Zukunft sein eigenes Scheitern verkennt wird. Die Krise der Gegenwartskunst ist somit allen voran eine Krise der Gegenwart der Kunst.⁶⁷ Genauer verfehlt die Gegenwartskunst ihre Ambivalenz zu kaschieren, welche die grassierenden Kulturadministrator*innen der westlichen Kunstzentren die Gegenwartskunst performativ in dafür vorgesehenen Museen, Kunsthallen und Kunstvereinen bestimmt und festlegt. Mit dieser Performativität über die Festlegung, was Gegenwartskunst ist, halten sich Museen, Kunstvereine et cetera jeglicher Auseinandersetzung zur Diskussion darüber, was eigentlich das Gegenwärtige der Kunst sein soll, fern. Es findet eine historische Immunisierung der Kunstinstitutionen - im engeren Sinne - statt, indem auf dezidierte Weise der Gegenwart ein symbolischer, historischer und ästhetischer Horizont zugleich offenbart wird, zu denen sie sich jeweils adäquat und den dazugehörigen Bewertungskriterien entsprechend verhalten muss.

Mit dem Vorliegen unterschiedlicher Periodisierungen der Gegenwartskunst wird deutlich, dass es sich bei der Krise der Zeit in gleichen Maßen um die Krise der Geschichte handelt und letztendlich sich herausstellt, dass die kunstgeschichtliche Perspektivierung des Zeitgenössischen in seinem exemplarischen Vorgehen immer aus der genealogischen Ableitung der Moderne konstruiert wird. Demzufolge droht allen voran der Kunstgeschichte, im Gegensatz und in Abgrenzung zur allgemeinen Geschichte, ein Instrumentarium zu entgleiten, das in Anbetracht der Methodik im Umgang mit einer spezifischen - jedoch universal gültigen - Zeit festgefahren zu sein scheint. Der Diskurs der Periodisierungen der Gegenwartskunst markiert die Jahreszahlen 1945, 1968, 1989 oder 2007.⁶⁸ Alle Varianten legitimieren auf jeweils andere Art und Weise das Denken eines Anfangs vom Zeitgenössischen. Hierbei wird schnell klar, dass es sich bei der ideellen Konzeption der Gegenwart nicht um die Verkürzung des Intervalls zwischen der Kunstproduktion der noch lebenden Künstler*innen und ihrer Rezeption handelt - auch wenn das die Gegenwart suggeriert. Vielmehr gründet das Problem der allgemeinen Zeit auf Individualisierungsprozessen, die nicht imstande sind, ein Kontinuum der immerwährenden Gegenwart zu durchdringen. Stattdessen wirkt die Kontinuität wie eine Hemmschwelle der Diskontinuität, woraus man ein Machtverhältnis schließen kann. Denn genau in den Momenten, an denen ein Nullpunkt behauptet wird, findet eine Intensivierung statt, die sich aus der schematischen Zeitlosigkeit zu einer Zeitigkeit mit Fülle und Prägnanz entwickelt. Es

⁶⁷ Marcus Quent, *Krise der Gegenwart und Konstruktion der Zeit* in: *Gegenwartskunst: Konstruktionen der Zeit*, 2021, S. 9 - 19.

⁶⁸ Kerstin Stakemeier und Manuela Ammer, *Entgrenzter Formalismus: Verfahren einer antimodernen Ästhetik*, Berlin 2017.

markiert Ausnahmezustände in der überkommenen Chronologie, mit anderen Worten sind es genau die Gleichzeitigkeiten, die von der absoluten ökonomisierten Zeit verungleichzeitigt werden. Differenzen werden in einem Prozess der Synchronisation getilgt und der Indifferenz unterworfen.

Wie bereits im ersten Kapitel dieser Arbeit anhand einer Angleichung der differenten Formen versucht darzulegen, macht sich hierin zum wiederholten Male eine „gesellschaftliche Repositionierung der Autonomie in und jenseits der Kunst“⁶⁹ einer zuvor als gesichert geltenden Autonomie bemerkbar, die nunmehr vor dem Abgrund ihrer Auflösung steht. Hervorzuheben ist der Vorgang, der potentiell zu ihrer Aufhebung führt. Sie erfährt nämlich genau dann die Aufweichung ihrer Konturlinien, wenn die Parameter des Systems, worin sich die Autonomie wirkmächtig entfalten kann, in Bewegung geraten. Jedwede Bewegung (oder Veränderung) durchbricht zwangsläufig die Dominanz einer Institution. Das Fremde fungiert hier als die punktuelle Perforation der Tradition. Wenn dieselben Verfahren in die zeitliche Dimension übertragen werden, so kann man insofern von einem Regime der Zeit sprechen, als dass es andere Konzeptionen der Zeit unterdrückt und somit durch „ereignishafta Ausnahmezustände“⁷⁰ in seiner Kontinuität untergräbt. Vor dem Hintergrund multipler Zeiten und demnach auch multipler Verständnisse historischer Ereignisse, lässt sich keineswegs durch die Vereinheitlichung der uneinheitlichen Zeit mittels einer chronologischen Logik ein Übereinstimmen herbei suchen. Die Zeit muss sich idealiter zum Relativismus der Zustände unterwerfen, erst dann kann sich das Zeitliche, was es im Wesentlichen ist, zum Vorschein bringen.

Die unterschiedlichen Anfänge des Zeitgenössischen verdeutlichen den jeweils anders begründeten Stellenwert der Kunst im Gefüge der symbolischen Formen und zeigen einmal mehr die reaktionäre Beschaffenheit der Kunst. Indem das Zeitgenössische vielerlei Hinsichten bedient, entzieht es sich dadurch automatisch der kohärenten Abstraktion. Dieser Modus der Zeit steht zur ambivalenten Deutung offen, wirft unter anderem ein Licht auf den Konflikt der Zeiten - die der Gegenwart gegen die der Gegenwartskunst.

Die Kunst der Gegenwart konzipierte ihre eigene Modalität(en) der Gegenwart, was zunehmend als Symptomatik der historischen Entwicklung gesehen werden kann. Sie sah sich vor den Abgrund gedrängt, als ihr Subjekt zum ersten Mal in der Geschichte in ihrer Existenz bedroht gewesen war. Genauer war es die Geschichte selbst, die als Autorin

⁶⁹ Kerstin Stakemeier, *Verfransung und Digitalität - Medienspezifität in der Krise* in: Marcus Quent (Hg.), *Das Versprechen der Kunst: aktuelle Zugänge zu Adornos ästhetischer Theorie*, Wien 2014, S. 144.

⁷⁰ Marcus Quent, 2021, S. 18.

fungierend, sich ihr allseits ausgerufenes Ende heraufbeschwörte.⁷¹ Sie hat ihr Projekt, das sehr stark noch am traditionellen Fortschrittsdenken gekoppelt war, in der Weise zuspitzen lassen, dass die Bezugspunkte des Gewesenen, Seienden und Werdenden aufgeweicht sind. Kurzum gesagt, lässt sich der Verlust der luziden Orientierung in der Erosion des Kompasses - bestehend aus dem Zusammenspiel von Vergangenheit und Zukunft - verorten. Die Trennung der Zeit-Kategorien, wie der gerade genannten, tragen maßgeblich dazu bei, dass die Gegenwart - wie sie als Jetztzeit⁷² vernommen wird - zum einen in die Vergangenheit und zum anderen in die Zukunft greift. Eine auf kaum etwas zurückzuführende Auflösung der Grenzen hin zur Vergangenheit und zur Zukunft, tilgt das Verhältnis, anhand dessen sich die Gegenwart überhaupt erst konstituieren kann. Eine solche „Verfransung“ der Zeit hinterlässt eine Erfahrung der Gegenwart, als eine fortwährende und nie enden wollende Zeit. Diese bestimmte Zeit - oder eher Nicht-Zeit - verunmöglicht nicht nur die Vorstellung eines Erfahrungshorizontes, sondern unterminiert zugleich die Existenz des Menschen beziehungsweise der *conditio humana*, als dessen symbolisches Produkt.

Nicht zuletzt irritiert die Überproduktion an Zeichen, ein Zeitverständnis, das uns prä-medial noch eine überschaubare Entwicklung der Welt gewähren lassen hat. Sie und mit ihr die grassierende Vernetzung des Globus trägt beachtlich dazu bei, dem Menschen eine Gleichzeitigkeit zu virtualisieren. Das Gefühl machte sich breit, bei Entwicklungen unmittelbar dabei sein zu können. Mit der Emergenz der Massenmedien der Nachkriegsjahre erlebten wir in Anbetracht der Unmittelbarkeit, die uns das Fernsehen, das Radio oder das Internet in zuvor ungeahntem Ausmaß vermittelt hat, ein Empfinden, Genosse der Zeit zu sein. Damit soll nicht die Vernetzung im Vorfeld bereits denunziert werden. Gewiss hatte die digitale Globalisierung nicht seit ihren Anfängen bereits die Rolle des Auslösers jeglicher Geschichte oder Utopie inne. Doch das Fortführen der Mythen neoliberaler Vernetzungsideale gelangte an einen Kipppunkt, der eine neue Bezugnahme der Menschen zur Welt hervorbrachte und letztlich das Handeln für immer vorantreiben oder hemmen würde. Das medial konstitutiv geförderte Mit-der-Zeit-Sein verwischte mittels der didaktischen Dimension der Geschichte - deren Lehre und somit auch Rezeption - jegliche Differenzen, die notwendig für die Unterscheidung des Vergangenen von dem des Seienden war. Mit anderen Worten bewirken die stetigen Aktualisierungsprozesse, einschließlich der Erinnerungskultur, ein Ausbleiben der Vergangenheit sowie der Zukunft.

⁷¹ Vgl. Francis Fukuyama, *Das Ende der Geschichte: wo stehen wir?*, München 1992, S. 434.

⁷² Vgl. Walter Benjamin, *Über den Begriff der Geschichte* in: *Gesammelte Schriften*, Band I, Teil II, Frankfurt am Main 1980, S. 701.

Die Vereinheitlichung der Zeit untergräbt zum einen jeden Identitätsanspruch, indem sich Differentes in Indifferentes verquickt, letztlich alles Vergangene in der Gegenwart aufzufinden ist und Erscheinungen einer besseren Zukunft nicht mehr vom Zeitgenössischen abgesondert betrachtet werden können. Zum anderen kulminiert die Intensität der sich durch die Medien vervielfachende Abfolge der Ereignisse in einen Stumpfsinn, der analog dazu als die Ästhetik der Zeit wahrgenommen werden kann. Diese bestimmt in erster Linie nämlich die (Un-)Sichtbarkeit der Dinge oder eben der Zeit. Der Punkt scheint notwendig erreicht zu sein, wenn an die vergangenen Ereignisse erinnert wird. Genau dann holen wir das Vergangene in die Gegenwart. Je mehr vergangene Ereignisse einen Prozess der Mediatisierung durchlaufen und ins virtuelle überführt werden können, desto mehr schreibt sich die alternativlose Abfolge des immer wiederkehrenden Jetzt in die Wahrnehmungsstrukturen des Menschen ein. Nicht treffender könnte man die Situation damit beschreiben, dass uns die Vergangenheit eingeholt hat, und die Zukunft verborgen im Jetzt bis zur Unkenntlichkeit verblasst zu sein scheint. Im Versäumnis einer „Universalisierung, [...] sinnstiftende[r], auf die Zukunft gerichtete[r] Erzählung“⁷³ tritt die Krise der Gegenwart zutage und mit ihr jegliche Form von Kunst. Die absolute Gegenwart ist von einer Zeitlosigkeit geprägt, die sich paralysierend in das Handeln der Künstler*innen sowie Politiker*innen verankert hat.

Die Gegenwart der Kunst muss ihre Bestimmung anderweitig finden, da sie ihre eigene Zeit zu konzipieren imstande ist. Diese ist von künstlerischen Produktionsverhältnissen abhängig und kann nicht auf die Periodisierung anderer kultureller Phänomene angeglichen werden. Die Kunst der Gegenwart artikuliert sich als solche, indem sie reaktionär auf die Krise der Zeit und aus deren innerer Spaltung heraus vortritt. Sie wird zum Ausdruck der Gegenwart, als eine Manifestation des Zeitkonflikts. Es werden Versuche veranstaltet, die Gegenwartskunst in die normative, gegebene Zeit einzugliedern, was sich jedoch genau deshalb als Konflikt herausstellt. Kraft ihres Vermögens, ihre eigene Zeit zu konstruieren, gelingt es ihr, sich dagegen zu sperren. Sie bestimmt die Zeit ihrer Gegenwart, indem sie das Medium der Gegenwart für sich einfordert. Als Kunst der Gegenwart bewegt sie sich ständig - und das macht ihr Wesen überwiegend aus - in einem unauflöslichen Spannungsverhältnis von Kritik und Affirmation, Kontinuität und Diskontinuität, Punktueller und Fortwährender. Indem sie sich der Krise der Zeiten bewusst wird, gelingt es ihr, in deren Zwischenraum einzudringen und sich von dort aus in eine vorteilhafte und potentiell

⁷³ Kerstin Stakemeier, *Verfransung und Digitalität - Medienspezifität in der Krise* in: Quent (Hg.), 2014, S. 152.

gefährliche Position zu versetzen. Gefährlich ist ihre ambivalente Situiertheit, weil sie zum einen unweigerlich ins Verhältnis zur normativen Zeit beziehungsweise Geschichte gesetzt wird und zum anderen trotz - oder vielmehr wegen dieser Fremdbestimmung und -identifikation sich der Rahmung entziehen kann. Nur im Modus des Entzugs kann sie Kritik ausüben und das Verhältnis durchbrechen, worin sie andere versetzt zu glauben haben. In diesem Sinne nimmt sie eine bipolare Position ein und kann durch das vorausgegangene Scheitern der Geschichte die Gegenwartskunst zu bestimmen, in eine zweite Position übergehen, welche es ihr erlaubt, das Geschichts-Gegenwartskunst-Verhältnis als eigentliche und wirkliche Gegenwartskunst zu konterkarieren. Im Idealfall kann die Gegenwartskunst die Krise der Gegenwart in eine Form zwingen und ihr zugleich einen ästhetischen Horizont eröffnen, der zuvor nicht erfahrbar gewesen war.

Demgegenüber steht die Annahme Alexander García Düttmanns, welche die Gegenwart nicht in der geschichtlichen Kontinuität, die in einem kritischen oder auch affirmativen Verhältnis zum modernen Fortschrittsdenken steht, verortet.⁷⁴ Er spricht ihr damit jeglichen Anspruch auf einen Formbegriff ab, da dieser nur in der historischen Logik einer unabgeschlossenen Moderne produktiv sein kann. Für ihn reiht sich die Gegenwartskunst nämlich nicht in die späte Entwicklungsphase der Moderne als eine mögliche Spätmoderne ein. Vielmehr zeugt sein Verständnis der Gegenwartskunst von ihrem radikalen Entzug aus und ihrer Negation von dem epistemischen Gewaltakt, der sie historisch einzuhüllen versucht. Statt dass sich die Kunst aus Komfort in das etablierte Geschichtsmodell eingliedern lässt, entzieht sie sich zum einen dem seit der Moderne dominierenden Bezüglichkeitsphantasma und zum anderen dem mittlerweile ausgehöhlten Formbegriff. Letzteres würde demnach der zeitgenössischen Kunstproduktion die Form absprechen, da sie sonst in die historisch vergangene Gegenwartskunst verfällt und konsequenterweise nicht mehr der absoluten Gegenwart entspräche. Bemerkenswert ist der Versuch Düttmanns, die Charakteristika und das Wesen der Gegenwartskunst darin festmachen zu wollen, als dass er den Schwerpunkt, der im ästhetischen Reflexionsvermögen zur Vollendung eines konzeptuellen Werkes lokalisiert war, „neu“ ausrichtet. In der Verschiebung des Primats der Rezeption hin zur Produktion erkennt Düttmann den Unterschied, der die Gegenwartskunst - entgegen ihrer zahlreichen Bestimmungen - in der Methodik der Geschichte gegenüberstellt.

⁷⁴ Vgl. Alexander García Düttmann, *Was ist Gegenwartskunst? zur politischen Ideologie*, Paderborn 2017, S. 102.

Das wesentliche, was die Kunst der Gegenwart ausmache, ist das „Tun und Machen“⁷⁵ des Künstlers und der Künstlerin. Das Tun und das Machen wäre demnach die Essenz der Gegenwartskunst, die befreit vom hinderlichen Anhängsel jeglicher Identifikation mit der Moderne wäre. Denn nur mit dieser Praxis des Tuns und des Machens lässt sich die tückische - weil vorgegebene - Gegenwart zurückweisen und stattdessen eine reine Gegenwart mitbegründen und manifestieren. Die Produktion der Kunst steht in einem direkten Wechselverhältnis mit der Produktion der Gegenwart. Die Kunst übernehme in diesem Sinne nicht einfach eine vorgegebene Gegenwart, deren Veräußerlichung zwar unbestreitbar das Gegenwärtige indiziert, sondern erkenne zugleich den bereits im Kern historisierten Begriff der Gegenwart. Ihre Stärke würde genau damit zum Ausdruck kommen, wenn sie die in Anbetracht des Formdiskurses bereits stattgefundene Kulmination imstande wäre anzuerkennen, um daraufhin die Bildung des Zeitgenössischen durch künstlerische Produktionsmittel zu entzünden. Der blinde Fleck dieser Argumentation scheint die Ohnmacht zu sein, welche die neue Kondition des Formbegriffs nicht zu beschreiben in der Lage ist. Ein vorzeitiges Absprechen des Kunstbegriffs macht es sich in der Weise zu einfach, als dass es sich mittels Abkehr von den bekannten Instrumentarien der Verantwortung entledigt, einen formal-ästhetischen Begriff zu finden, der nicht vom Werk als Objekt ausgeht. Stattdessen stagniert diese Abkehr zur überkommenen Formdebatte, weil sie die Krise - oder vielmehr Revolution? - der Form nicht luzide zu sehen vermag.

Auf einen entgrenzten Formalismus, wie er die gerade ästhetisch problematisierte Debatte um die diskursive Formgebung hätte intelligibel auf den Punkt bringen können, verweist auch Kerstin Stakemeier. Ihrer Ansicht nach, lässt sich die Gegenwartskunst im Grunde nicht aus einer genuin ästhetischen Homologie heraufbeschwören, sondern sie vielmehr in derselben Ausrichtung wie derjenigen der Entwicklungsgeschichte des Kapitals nachzeichnen.⁷⁶ Die Formalästhetiken der Gegenwartskunst, müsste man sie unter einen wesentlichen Charakterzug definieren, sind nicht ausschließlich aus der historischen Genealogie einer Medienspezifik innerhalb der Künste wiederzugeben, auch wenn ihre Bezugnahme auf sie historisch immer begründbar und somit stiftend erzählt werden kann, vollzieht sich die Gegenwartskunst aus der „katastrophischen“ Gegenwart heraus. Die Krise der Gegenwart wird von Stakemeier ebenso wie Düttmann konstatiert, jedoch bleibt der totalitäre Ausgang der künstlerischen Form bei ersterer aus. Auch wenn letzterer nicht explizit wird und die Negation des (post-/spät-)modernen Ursprungs in der Gegenwartskunst

⁷⁵ Düttmann, Paderborn 2017, S. 20.

⁷⁶ Vgl. Stakemeier und Ammer, 2017, S. 10ff.

nicht als Krise oder Katastrophe benennt, so kann der genannte „Einschnitt“⁷⁷ (anstelle des Fortschritts) sinnbildlich für das Scheitern gedeutet werden, das darin verortet ist, worin das historisierende Subjekt sich nicht für die Lösung des Knotens - bestehend aus den komplexen, mithin historischen Strängen - angeschickt hat.

Während die eine Position, das Ende der Form beziehungsweise seine Selbstabschaffung deklariert, dessen Impuls von der modern-bürgerlichen und kanonisierten Idee der Form herrührt und deshalb ihre zeitgenössische Erscheinung nicht mehr mit dem Set an Kritikalität zur erwünschten epistemischen Einsicht zu genügen denunziert wird, macht sich auf der anderen Seite eine marxistische Subjektivierung der (Kunst-)Geschichte breit, die sich nicht nur auf rein kunst-immanente und archäologische Kategorien stützt. Vielmehr bedarf es der nötigen Einsicht, dass es dieses reine Kunstimmanente in der nostalgisch ersehnten Gestalt so nicht mehr gibt. Hierin wird klar, dass die vermeintliche Kritik an der Gegenwartskunst gerade deshalb nicht kritisch sein kann, als dass sie an dem Punkt, an dem ihre Form negiert wird, in die Affirmation zu entgleiten droht. Diese Perspektive würde nur noch mehr den historisierten Status Quo beziehungsweise die absolute Gegenwart beflügeln, indem der Einschnitt in dessen mutmaßlich veräußerlichten Formgenese stattfindet. Deshalb bleibt der Ansatz einer Historisierung der Gegenwartskunst bei Stakemeier in Anbetracht der Formdebatte ein penetranter. Er behauptet sich nämlich an der Re-Perspektivierung des Formbegriffs und schließt den materialistischen Ansatz mit ein, der sich zwischen potentiell allen Objektbeziehungen adressieren lassen kann - genauer sich nicht ausschließlich auf menschliche, sprich soziale Beziehungen beschränkt. Die reproduktiven und insbesondere produktiven Kontrollinstanzen, die vom Kapital ausgehen, würden hierin als dominant erkannt werden.

In der bei Maurizio Lazaratto festgestellten „permanente[n] Krise“⁷⁸, deren wesentliche Substanz darin besteht, dass wir von Finanzkrise zu Finanzkrise leben, macht sich ein Unterschied zum kanonischen Geschichtsverständnis darin erkennbar, als dass wir uns mit den Mitteln einer medienspezifischen Entwicklung der Konstruktion der Zeit nicht mehr in Stellung bringen können. Damit ist explizit die Konstruktion der Zukunft gemeint, die sich insbesondere darin versperrt einen Horizont des Möglichen/Werdenden zu eröffnen, indem das Regime der absoluten Gegenwart jedwede Diskontinuität in Kontinuität überführt und somit den Kulminations- und daraufhin den Umschlagspunkt aus der Fluchtlinie der kapitalistischen Entwicklung heraus vorantreibt. In diesem Sinne befinden wir uns in der

⁷⁷ Düttmann, 2017, S.11.

⁷⁸ Maurizio Lazaratto, *Die Fabrik des verschuldeten Menschen*, Berlin 2012, S. 25–28.

Phase der Kulmination, die noch vor derjenigen liegt, die umschlagen wird. Historisch betrachtet wäre die sogenannte Gegenwart eine Zeit des Übergangs. Dementsprechend müsse man der Kunst, die bis dato noch ein überwiegend bürgerliches Milieu bedient, eine antimoderne Ästhetik zollen. Wenngleich das Bürgertum heute sein Pendant in der kosmopoliten und hochqualifizierten Mittelschicht aufzuspüren hat,⁷⁹ erweist sich letztere auch nicht als homogen und ist selbst in sich gespalten. Die Entgrenzung des Formalismus würde sich konstitutiv auf die (Un-)Zugänglichkeit der Rezeption von Kunst auswirken, was sich genauso mit der Veränderung der Kunst als Konsumware sehen lässt. Die Entgrenzung der sozialen Felder bedeutet konsequenterweise auch die Entgrenzung der Formalismen und letztendlich die Entgrenzung der Ästhetik.

Die im Kern bürgerliche Ästhetik ist einem stetigen Wandel unterlegen, der das Subjekt der Rezeption, als eine ihr inhärente Existenzbedingung, modifiziert und damit die Institution Kunst untergräbt. In Anbetracht gegenwärtiger institutioneller Tendenz der Öffnung der Kunst hin zu ihrer populären Rezeption formieren sich zunehmend viele Modifikationen der Künste, deren Bestimmung schon seit der Postmoderne nicht mehr über die Gattungsspezifität in irgendeiner Weise dienlich war. Wenn also die Gegenwart nur in ihrem katastrophalen Charakter bewertet werden kann, so muss die Kunst, die von ihr entrinnt oder diejenige, die eine eigene Gegenwart mitbegründet, von vornherein als zu jederzeit angreifbar gefasst werden. Des Weiteren wird ihre Instabilität nur weiter befeuert, wenn die Demokratisierung, genauer die Gleichstellung in die Kunst eingreift und die Differenz um Formen ihrer Produktion sowie Rezeption aktiv aufzulösen versucht. Demnach ließe sich ein Verlust der Kunst von ihrer symbolischen Kategorie eher vorstellen als derjenige ihrer Kategorie als Ware. So hat das (kreative) Kapital nie halt davor gemacht, sich die Kunstproduktion in totaler Weise einzuverleiben. Es bleibt jedoch das Katastrophische - hierin im Sinne einer Negativfolie des Kapitals - und die Kunst als dessen Negativfolie. Die permanente Krise lässt sich jedoch nur in seiner wirklichen Permanenz deuten und greifen, wenn der Horizont eine Zukunft mit dessen nie eintreffendem Ende zu antizipieren und in erster Linie zu imaginieren bereiten kann. Hierin unterscheidet sich die Antizipation beziehungsweise Imagination zur intelligiblen Erfassung der Gegenwart als grundlegende Andersheit gegenüber der ebenso empirisch erlebbaren Zukunft oder Vergangenheit. So nützt es nichts, Zukunftsvisionen zu simulieren oder zu virtualisieren. Vielmehr lässt sich Zukunft und Vergangenheit nur vor dem Hintergrund einer Gegenwart empirisch erfahren.

⁷⁹ Vgl. Andreas Reckwitz, *Das Ende der Illusionen: Politik, Ökonomie und Kultur in der Spätmoderne*, Berlin 2019, S. 63.

Die antimoderne Ästhetik würde demnach unter einem neuen Licht hervortreten können, wobei sie die Erzeugung eines utopischen Horizontes nicht mehr zu gewährleisten imstande ist. Ihre Antimodernität wird einerseits dadurch manifest, worin sie deckungsgleich mit der Gegenwart als Erfahrungshorizont übereingeht und damit ein dumpfes Gefühl von Zeitlosigkeit hinterlässt. Die Gegenwart wird zur Raumzeit, mit dessen Entdynamisierung die Topologie der Affekte in sich zusammenzufallen droht, die zwangsläufig wiederum nur eine positivistische Ästhetik zulässt, da sie in der Folge der Nivellierung der Formen sich zur Aufgabe gemacht hat, der repressiven Gewalt der Nicht-Zeit durch positivistische Verfahren entgegenzutreten und im Idealfall diese zu entgrenzen. Andererseits zeigt sich der antimoderne Ansatz darin, dass die Gegenwart in seiner sinnstiftenden, durchwegs symbolisierten Kategorie seiner Erosion hilflos ausgeliefert zu sein scheint, denn sie versäumt es dem Zeitgenossen einen archimedischen Punkt⁸⁰ projizieren zu können, an dem die existentielle Bezugnahme zur Gesellschaft ermöglicht werden kann.

Im spezifischen Verständnis der Zeit als nicht abkoppelbare Dimension des Raumes, versteht sich die Raumzeit hierin und aufgrund dessen Ausbleiben utopischen (ästhetischen) Denkens als eine Stagnation in einer unveränderlichen Zeit der Gegenwart als Nicht-Zeit. Das zeitgenössische Subjekt bleibt somit in der Immanenz der Nicht-Zeit unweigerlich eingeschlossen. Die Emanzipation daraus ist unter den Voraussetzungen der sich verschränkenden, wechselseitig bedingenden und geradezu dialektischen Ambivalenz aus Zeit und Raum im Angesicht des zuvor festgestellten Fehlens des Ou Topos⁸¹ im Umkehrschluss auf seine Zeitlosigkeit angewiesen. Die Zeitlosigkeit würde demnach den Ort als Raum mitgestalten und diesen dadurch noch konstitutiver zementieren. Er würde demnach den Gesichtspunkt folgenreich beeinflussen und sich als Ort des Daseins, aber auch des Ausweglosen zeigen. Geradezu alarmierend wäre der Umstand der sich anbahnenden Institutionalisierung des Ortes als etwas, das unveränderlich und fixiert erscheint. Die Gefahr einer Verhärtung eines Innen gegenüber seinem Außen liegt darin, dass die Repräsentationsmittel, somit die ästhetische und zugleich politische Aufteilung des Sinnlichen, die Zukunft nicht mehr zu vermitteln fähig ist.

Als Rest bleibt somit eine sich durch die Ökonomisierung der Kunst herauskristallisierte Abhängigkeit der Kunst, die in der Gegenwart ausschließlich als Ware auftritt und deren Ästhetik folglich ebenso der Dominanz eines Bewertungsschemas des

⁸⁰ Vgl. den archimedischen Punkt bei Hannah Arendt in: Hannah Arendt, *Vita Activa oder vom tätigen Leben*, München 1994, S. 252 - 261.

⁸¹ Ou Topos heißt hier soviel wie Kein- oder Nicht-Ort.

liberalen Marktes unterworfen ist wie deren tradierter Begriff der Ästhetik selbst. Hierin wird zum einen der Ästhetikbegriff im Sinne Rancières dem Ästhetikbegriff einer Kunst als Warenform gegenübergestellt. Letztere - wie sich herausgestellt haben sollte - hat sich aus ersteren heraus entwickelt, weshalb die Ästhetik der Gegenwart keinen anderen Modus als denjenigen kennt, der sie im Durchlaufen des kulturindustriellen Subjekts geworden ist. Die Ästhetik der Gegenwart, als eine krisenhafte Ästhetik, markiert genau dort eine Ohnmacht innerhalb ihrer vermeintlichen Institution als Kunst, wo sie sich der Inexistenz dieser Institution gewahr wird. An der Stelle der Kunst als Institution ist nun die der ökonomisierten Kunst eingetreten. Dort wo die „Veranstaltung“⁸² der Kunst eingesetzt hat, wo die Autonomie ökonomisiert wurde, schwindet die Kunstproduktion in eine neue Art von Institution - den Anstalten der Kunst.

Jedoch wurden damit grundlegende Produktionspraktiken der Kunst in eine verhaltene Situierung gedrängt, wodurch die Kunst „als juristischer Maßstab ästhetischer Praxis“⁸³ in die Scheidung einer angewandten und einer freien Kunst vorangetrieben wurde. Parallel zum Aufstieg der kulturellen Bildungsform etablierte sich im ausgehenden 19. Jahrhundert eine Ideologisierung der Autonomie der Kunst, die makabererwise durch die beiden Weltkriege erst zum Durchbruch ihrer Internationalisierung entzündet worden ist. Die Massenmigration, die dadurch ausgelöst wurde, markierte die kulturelle und insbesondere künstlerische Internationalisierung und somit auch die entsprechenden Märkte, die im Vorzeichen der noch in den Kinderschuhen steckenden Globalisierung nachzogen. Die Homologisierung der Kunst mit anderen ökonomischen Wirtschaftszweigen beförderte grundlegend eine Naturalisierung der Kunst und deren Zugehörigkeit zum eben genannten Bereich.

Um die Entgrenzung als allgemeines Phänomen zu verorten, bedarf es der Einsicht der Disziplinierung, die der Entgrenzung zwangsläufig vorausgehen muss. Die Fluchtlinien der Autonomie führen notwendigerweise zu ihrem Kulminationspunkt und daraufhin zu ihrem Umschlag. Dies würde für die Stabilisierung der Immanenz bedeuten, dass die Transzendenz für die Stabilisierung ersterer erstmal außer Kraft und externalisiert werden muss, damit die Form durch ihre Souveränität überhaupt erst als solche wahrgenommen werden kann. Somit erscheint die Form immer als Übergangserscheinung, denn wie bereits im vorigen Kapitel erhofft zu beschreiben, ist jegliche Identifikation kein Zustand, den man

⁸² Vgl. Arnold Hauser, *Der Manierismus und die moderne Kunst in: Der Manierismus: Die Krise der Renaissance und der Ursprung der modernen Kunst*, München 1964, S. 355 - 357.

⁸³ Kerstin Stakemeier, 2017, S. 10.

erreichen kann, als vielmehr einer, den man ständig zu erreichen versucht. Es bleibt ein Phantasma zu glauben, die Identifikation sei ein invariabler Zustand, den man auf Dauer aufrechterhalten könne.

Wenn gleichwohl dieser ebenso fluktuierende Graubereich als eingetreten verstanden wird, formiert sich ein Gefüge, deren Entitäten zwangsläufig in ein Spannungsverhältnis zueinander treten, wobei sich dadurch erst und zuletzt eine Kraft - die derivativ als Autonomie verstanden wird - herausbilden kann. Die korrelativen Verflechtungen eines flachen, dezentralen Machtsystems benötigen eine Absolutheit, genauer ein Anfang und ein Ende, um ihren Einsatz als Autonomie überhaupt erst behaupten zu können. Das Autonomieverständnis, das hierin vertreten wird, manifestiert sich ausgehend eines nicht-normativen Subjektverständnisses, welches sich die Objekt-Objekt-Beziehungen als deren Grundlage nimmt. Deshalb versteht sich Autonomie hierin konstitutiv als nicht-individualistisch und ebenso wenig als diskontinuierlich. Die Diskontinuität würde stattdessen auf eine Dynamisierung der Autonomie pochen, was sie mitunter schwächen würde. Jedoch würde sich diese nur halten können, wenn die ausschlagende Entität die Dynamisierung nicht gänzlich durchbricht. Ein derartiger Durchbruch der Spannung würde letztendlich nur die Autonomie entkräften oder gänzlich auflösen. Im Moment der kurzweiligen Übereinkunft der Agenten innerhalb eines durchwegs rationalisierten Systemfeldes, genauer im harmonischen Miteinander der Akteure innerhalb eines Netzwerkes, das hier als Institution zusammengeschlossen werden kann, vollzieht sich innerhalb der Einrichtung der Kunst eine Autonomisierung. Doch wie soeben konstatiert, ist diese Formation zeitweilig und flüchtig. Sie kann nicht beherrscht oder aufrechterhalten werden, ohne dass die sich darin gegenseitig konfligierenden - weil pluralistischen - Elemente beiderseitig ihre Absonderung zugunsten ihrer je eigenen Standhaltung zu evozieren suchen. Die Abkapselung einzelner Elemente vom funktionalen Netzwerk zur Aufrechterhaltung dessen Funktionierens, kann gleichauf in der Gegenwartskunst bezeugt werden. Um zu funktionieren, muss sie sich ihr Äußeres erst einmal konstituieren indem - und das ist hier besonders ausschlaggebend - gleichzeitig ihr Inneres hervorgebracht wird. Die Figuration der Autonomie kann demnach nur in der Gleichzeitigkeit gedacht werden, zu der ihre immer als externalisiert imaginierte Heteronomie sich ausbilden muss.

Ihrem Wesen zugrunde liegt die Diskriminierung⁸⁴, deren eigentlicher Wortsinn das Unterscheiden der Dinge beherbergt. In erster Linie wird unterschieden, während sich sowohl

⁸⁴ Discriminare von lateinisch: trennen.

ein Innen als auch ein Außen unabdingbar ergeben muss. Jeder Institutionsbildung ist somit die Unterscheidung immanent, auf derer sich ihre Autonomie überhaupt erst formieren kann. Ihre Gestalt kann nur gestiftet werden aus ihrem Ausgeschlossenem, dessen phänomenologischer Zugang versperrt bleiben muss, um nicht aus ihrer Ontologie herausgerissen zu werden. Die Eigengesetzlichkeit droht zu kollabieren, in dem Moment, als das Seiende ins Scheinende übergeht; was für die Gegenwartskunst so viel bedeutet wie der Verlust ihres Politischen, als sie ihre konstitutive Bedingtheit gegenüber ihrem Ausgeschlossenem zu verkennen vorgibt. Ihre Form ist auf die Nicht-Form, derer sie sich divergierend entfremdet hat, angewiesen. Sie übt gegenüber den ihr gleichen - jedoch ausgeschlossenen - Objekten eine Subjektivierung aus, mit anderen Worten entpuppt sich das Politische der Kunst darin, als sie ihre eigene Subjektivität durch die Subjektivierung des ihr Veräußerlichten vorantreibt und stabilisiert. Das Subjekt der Kunst muss notwendig repressiv agieren, um sich daraufhin als Subjekt zu emanzipieren.

Den Zustand der Veräußerlichung, den es von der Kunst aufrechtzuerhalten gilt, bleibt immer eine Gefahr gegenüber ihrer eigenen Institution. Die Gegenwart, als scheinbar stabilisierte Institution, kann nie gänzlich aufrechterhalten werden, ohne dass sie ihr Veräußerlichtes, namentlich die Vergangenheit und die Zukunft in sich absorbiert oder als aufgelöst deklariert vorgibt. Damit wäre lediglich die Existenz des Einen oder des Anderen bedroht. Um sich der Gegenwärtigkeit empirisch bewusst zu werden, bleibt die Trennung erforderlich; eine Diskriminierung des Vergangenen sowie des Zukünftigen. Nur dann kann die Gegenwart eine Handlungsmacht für sich beanspruchen, sich in Stellung begeben und überhaupt situiert sein. Nur die je eigene Situierung geht der Erfahrung von Zeit und letztlich von der Gegenwart voraus. Das ambivalente Erleben der Zeit am Beispiel einer „schlaflosen Nacht“⁸⁵ hat bereits Theodor Adorno in seinen ästhetischen Schriften erkannt. Dort beschreibt er, wie ein antizipierender, als auch ein als vergangen vernommener Zustand für die dialektische Erfahrung des Augenblicks kennzeichnend ist. Die Gegenwart dort gerade in seinem Vermögen wirkmächtig, wo es das Schillernde der Zeit in ein und demselben Moment erfahrbar machen kann. Das Punktuelle wird dort nicht der Fläche beziehungsweise der Dauer gegenübergestellt, als vielmehr zu dessen Bedingung erklärt. Doch auch Adornos Versuch die Gegenwart prägnant zu beschreiben, scheint schon nur deshalb zu kurz zu greifen, als dass er umstandshalber die Gegenwart nicht vor dem Hintergrund einer grassierenden Globalisierung betrachten kann. Gewiss würde sein Urteil anders ausfallen,

⁸⁵ Theodor W. Adorno, *Minima Moralia: Reflexionen aus dem beschädigten Leben*, Berlin 2020, S. 105.

bedenkt man die folgenreichen Auswirkungen, wie etwa den Übergang des Industriezeitalters hin zum Postfordistischen. Aber auch die Entwicklung vom Postfordismus hinein in den kognitiven Kapitalismus⁸⁶ läutete massive Einschnitte in die Art und Weise ein, wie man „Waren“ und Kunst herstellte. Es ist nicht zu hoch gegriffen, wenn man von Durchbrüchen der Produktionsverhältnisse spricht.

Einen beachtlichen Anteil an der Modulation des Zeiterlebens hatte die Automatisierung und Rationalisierung, sprich der Effizienzsteigerung; anfangs in den Fabriken, danach in den Verwaltungen und Großraumbüros. Keine unwichtige Rolle spielten dabei die Informations- und Kommunikationstechnologien, die es nicht nur möglich machten, eine neue, allmählich asomatisch werdende Arbeit zu verrichten, sondern auch die arbeitende Gesellschaft zu disziplinieren. So geschah dies entlang einer Vorstellung von Fortschritt, die sich wahnhaft daran hängte, die rasante Produktionsgeschwindigkeit im Auszehren der Körper und allen voran der Zeit als tugendhaften Verdienst zu illusionieren. Zwar sprach Adorno ebenso von einer „erfüllten Zeit“⁸⁷, doch das Akkumulative der Zeit der Gegenwart nach Adorno beruht vielmehr auf einer artifiziell entzündeten Entwicklungsförderung - genauer der Produktion von Gütern. Darin sättigt sich die Zeit und mithin auch das Kapital, später am *general intellect*⁸⁸, was schlussendlich das Auszehren aller kognitiven Fähigkeiten, insbesondere der Kreativen zur Konsequenz gehabt haben wird. Das Subjekt des Kapitals zeigt sich nicht nur aus der Emergenz technischer Innovationen heraus, andersherum rühren vielmehr die kognitiven Wirtschaftszweige von dem evolvierenden Subjekt des Kapitals selbst. Der Umschlag der längst überholten Idee des Kapitals als nachbleibendes Wirtschaftssystem in ein (kreatives) Subjekt des Kapitals ist gerade im Vollzug. Eine regelrechte Entgrenzungswelle erfasste die bewährten Formen zentralisierter Machtausübung, die im Gewand der Vernetzung, Globalisierung und nicht zuletzt Liberalisierung daher kommen sollten, um dadurch erst zu der Einsicht zu gelangen, dass ihre je eigene Souveränität damit untergraben wurde. Die Fluchtlinien der Entgrenzung scheinen an ihrem Fluchtpunkt angekommen und darüber hinausgegangen zu sein, trotz des mangelnden Vermögens, diese Entdifferenzierung der Welt in irgendeiner Weise in diskrete Träger wie der Sprache überführen zu können. Zeugt doch eher die Abstinenz der Orientierung an den stabilen Figuren der Politik, des Staates, der Kunst oder der Zeit von einer Überdosis an

⁸⁶ Vgl. Isabell Lorey, *Kognitiver Kapitalismus: Von der Ökonomie zur Ökonomik des Wissens: Einleitung* in: Isabell Lorey, Klaus Neundlinger (Hg.), *Kognitiver Kapitalismus*, Wien 2012, S.7.

⁸⁷ Adorno, 2020, S. 105.

⁸⁸ Der *general intellect* bezeichnet nach Marx das allgemeine Wissen, das für die Reproduktion des Kapitals in der Arbeitergemeinschaft benötigt wird.

Abstraktion, die im Namen der Entgrenzung als deren Agenten fungiert. Ein Übermaß von ihr und ein Ausbleiben der diskreten Form summiert sich zu einer Gegenwart, die davon gesäumt ist, an der Degeneration der Zeit angekommen zu sein.

Die Krise der Gegenwart lässt sich in diesem Sinne entlang der Genealogie ökonomischer Produktionsverhältnisse zurückverfolgen. Ihre Erscheinung verliert sie jedoch in der Entgrenzung und somit Abstraktion ihrer sich wandelnden Form; in derselben Weise nämlich, wie die Arbeit im Allgemeinen sich entmaterialisiert hat. Beides, die Entgrenzung der Arbeit sowie die Entgrenzung der Kunst, gehen Hand in Hand - teilen unweigerlich denselben Wunsch der Emanzipation aus ihrer diskretisierten Form. Dennoch besteht der Unterschied unverkennlich darin, dass die Kunst der Gegenwart ihrer Formbildung vorausgeht, wohingegen die Arbeit sich bestehende soziale Formen aneignet. Weil die Gegenwart für ihre eigene Konstitution die Differenz zu sich selbst nicht aufrechterhalten kann, was mitunter die weiter oben beschriebene Befreiung aus der Arbeit und der Reduktion auf ihre industrielle Form widerspiegelt. Die Gegenwart entwich in die totale Abstraktion, weshalb sie nur noch über die Kunst adressiert und überhaupt erst zum Ausdruck gebracht werden kann.

4. Über die Un-/Möglichkeiten *Relocating a Structure* politisch zu denken

4.1. Gegen die Institution

*„Relocating a structure
And relocating it back*

*P(=Pavillon) wird betont
Etwas betonen, unterstreichen durch Wegnahme*

*Abwesenheit
Anwesenheit
Nichtsichtbarkeit*

Wegnahmen (jur.: Wegnahme ist Diebstahl)

Wie wirkt sich das Entfernen des P auf die Umgebung aus?

Ist es möglich, den Ort, von dem etwas entfernt wurde, als solchen in einen Ort als einen beliebigen anderen Ort zu übersetzen, gleichzusetzen, anzugleichen?“⁸⁹ – Maria Eichhorn

⁸⁹ Maria Eichhorn, *Relocating a Structure* in: *Relocating a Structure – Deutscher Pavillon 2022*, 59. Internationale Kunstausstellung – La Biennale di Venezia, Köln 2022, S. 131.

Kaum ein anderer Begriff der Kunstgeschichte nach dem Kriegsende steht in zwielichtiger Verfasstheit da wie der der Institutionskritik. Ihre Problematik liegt bereits im terminologischen Aufgeladensein deren beiden Unterbegriffe, die für sich alleine durch ihre Entwicklungsgeschichte und folglich ihres inflationären Gebrauchs in existentieller Art und Weise angreifbar geworden sind. Die Tradierung der Institution, die im engeren Sinne die Anstalten der Kunstpräsentation und -rezeption meint, veranlasste die Übersättigung des Verständnisses von der Institution als ein nach außen hin abgesteckter und immunisierter Bereich. Der einseitige Ansatz die Institution auf das Museum zu beschränken - unter anderem vertreten von Daniel Buren⁹⁰ - ermöglicht es, eine Kritik daran zu denken, die mit dem Einsatz eines überlieferten Instrumentariums einen einfachen und klaren Lösungsvorschlag anbieten zu glauben meint. Idealisiert bleibt die Vorstellung von einer Kritik an der Institution insofern, als dass sich die veränderte Bedingung, inwiefern die Institution die Kunst und den oder die Künstler*in vereinnahmt und mitbestimmt, nicht ganz klar fassen ließ. Zu einer Zeit als die Vermarktlichung der Kunst noch nicht in ihrer Hochphase war, ließe sich noch unbeschwert über eine Autonomie der Kunst, parallel dazu über eine Autonomie der Kritik sinnieren. Eine veränderte Neuordnung des Symbolischen - was gemeinhin unseren semantischen Zugang zur Welt betrifft - griff ebenso in geweitete Verständnisse der Institution ein. Mit der Vereinnahmung der Kunst vom Kapital und von der Institution selbst vollzog sich die Entgrenzung der Institution. Die Implementierung der Kunst in den Markt war rückkoppelnd dafür verantwortlich, die Kunst folgenreich und konstitutiv umzustülpen. Neben dem Konzept der Institution als dem Kunstbereich zugehörigen Einrichtungen etablierte sich dasjenige, das die Kunst an sich als Institution begriff. Doch genau hierin wird die Krux deutlich, worin die Kritik und insbesondere die Institutionskritik aus ihrem selbst erlegten Schlamassel herauszutreten aufgefordert wird. Ihr Anspruch, Kritikalität wirkmächtig bieten zu können, muss vor dem Hintergrund einer Verzahnung des Kunstsystems neu gedacht werden. Denn scheint die Kritik an Bedeutung zu verlieren, wenn sie nur innerhalb eines ursprünglich ihr exklusiv zugeordneten Bereiches agieren kann, während die aktualisierten Mechanismen des Kunstbetriebes der Handlungsmacht der Kritik vorausgehen. Christian Kravagna hat den Wandel der Bedingungen einer Institutionskritik der Siebziger als neuen Impetus für die Form der Kritik beobachtet, der sich in der Ver- und Angewiesenheit der ortsspezifischen Kunst an das

⁹⁰ Vgl. Daniel Buren, *Achtung! Texte 1967 - 1991*, Gerti Fietzek und Gudrun Inboden (Hg.). Dresden 1995, S. 143 - 151.

Museum oder die Galerie zeigte.⁹¹ Eine solche Rekonfiguration der Bedingungen einer Kritik müsste in Anbetracht der aktuell komplexen, jedoch überwiegend in der ökonomischen Implementierung beruhenden, Situierung neu austariert werden, um die Kritik wieder mit Kraft zu versorgen.

Vor diesem Hintergrund lässt sich die Arbeit von Maria Eichhorn nur schwer mit der Frage konfrontieren, inwiefern es ihr gelingt, gegen „die Institution“ zu arbeiten und das freizulegen, was sie im Grunde genommen selbst hervorgebracht hat: die Form der Kunst. An dieser Stelle muss das Vorangegangene zuallererst missverstanden werden, als dass ihr inhärent ambivalenter Charakter von seiner Auflösung durch einen Reduktionismus gewahrt bleibt. Würde man es auf Anhieb verstehen - genauer verkennen, wie die Kunst der Institutionskritik ihre eigene Form zwiegespalten hat - so entziehen sich damit auch die Kapazitäten, welche die Kritik als solche, kraft ihres Vermögens an Hervorbringung, Aufdeckung und Irritation, in ihrer eigenen Form aufrechterhalten hat. Einerseits ist es also die Form der (modernen) Kunst, welche die Institution hervorgebracht hat und andererseits die Institutionskritik als eine anders geartete Form der Kunst. Wenn man den Konformismus der Institutionen nicht außer Acht lässt, der nahezu ausnahmslos jedweden zeitgenössischen Museum anhaftet, so kann man entweder von einer immunisierten Institution sprechen, als vielleicht auch von einer ohnmächtigen Kritik. Die jeweils unterschiedliche Perspektivierung erlaubt es, eine Institution darzustellen, die nicht nur standhaft wieder den „Angriffen“ der Kritikalität davonkommt, sondern vielmehr durch diese Angriffe in ihrer Form zementiert und nach außen hin immunisiert wird. Durchaus lässt sich darin eine affirmierende Institutionskritik festmachen.⁹² Institutionen haben deshalb unlängst das Potential darin entdeckt, welche Vermarktungskraft die Kunst innehaben kann, die dem Museum, der documenta oder der Biennale zuarbeitet und sie hinstellt, als wären sie unmittelbar an der künstlerischen Produktion beteiligt gewesen. Jedoch sollte damit nicht der Einfluss der Institution auf die künstlerische Produktion in Abrede gestellt werden. Ganz im Gegenteil entpuppt sich nicht zuletzt der vermeintliche Kontrahent als der Arbeitgeber und das Unternehmen, das die „Figur der Künstlers/der Künstlerin als Ausnahmefigur, als Schöpferin von Innovationen hinsichtlich Produktion, Konzepten der Autorschaft oder Lebenformen“ für

⁹¹ Vgl. Christian Kravagna, *Das Museum als Arena. Institutionskritische Texte von KünstlerInnen*, Köln 2001, S. 7.

⁹² Vgl. Miwon Kwon, *One Place after Another: Site Specific Art and Locational Identity*, Cambridge 2004, S. 95.

sich arbeiten lässt.⁹³ Die eigene Dialektik erkennend, weiß die moderne Institution von dem kreativen Prozess Bescheid, der nur in der scheinbaren Negation - in Form institutionskritischer Kunst - zu der Anerkennung gelangen kann, die sie zur Durchsetzung ihrer eigenen Autonomie benötigt.

Mit *Relocating a Structure* haben wir es mit einem mehrteiligen Werkkomplex zu tun. Grob lässt es sich in drei Teile einordnen. Der erste Teil besteht aus dem Pavillon, der in Venedig über die Dauer der 59. *Biennale di Venezia* zu sehen ist. Der zweite Teil besteht aus dem Katalog, worin die Recherche über die Möglichkeit, den Deutschen Pavillon abzutragen, während der Biennale an einem anderen Ort zu deponieren, gegen Ende der Veranstaltung wieder aufzubauen, versammelt ist. Darin enthalten sind ingenieurtechnische und architektonische Pläne, Textbeiträge von unter anderem einem Architekturtheoretiker oder Maria Eichhorn selbst, ein Interview mit Hans Haacke, zusätzliche Informationen zu ihrer dritten und letzten Komponente ihres Beitrages et cetera. Letztere ist eine Führung, die an bestimmte Daten während der Laufzeit der Biennale stattfindet und an die Widerstandskämpfe der venezianischen Bevölkerung während der deutschen Besatzung des NS-Regimes erinnern soll.

Der Beitrag von Maria Eichhorn entzieht sich der direkten Einordnung in bekannte Register, was bedeutsam für die opake Form der Institutionskritik sein kann. Vorläufig wird davon ausgegangen, dass die Kritik ihre absolute und vorherrschende Form (noch) nicht gefunden habe. Um darin Klarheit zu schaffen, muss nach der Gestalt der Institution ermittelt werden, gegen die sich die Kritik aufstellen kann. Die Gouvernmentalität der Kritik zeigt sich somit erst in seiner wirkmächtigen Gestalt, wenn der antagonistische Kontrahent der Institution adressiert werden kann. Dass der Akt der Kritik als ein politischer verstanden werden kann, verwundert nicht in Anbetracht dessen, wie das Verhältnis der Kritik und der Institution beschaffen ist. Mit Wunsch einer Auflösung der ursprünglich in der Kunstgeschichte jeweils zueinander konfligierenden Entitäten spiegelt sich ein romantischer Essentialismus des Politischen in der Kunst wider. Die zueinander im unauflöslichen Konflikt stehenden Antipoden standen lange Zeit im Zeichen einer modernen Idee des Avantgardistischen - der Auflösung der Konturlinie von Leben und Kunst zu Ungunsten ihrer jeweiligen begrifflichen Existenz. Demnach würde es nur Leben oder nur Kunst geben. Dass beides als gleichzeitig Seiendes gedacht werden kann, macht nicht bei anti-modernen Philosophen wie Adorno oder Heidegger halt, vielmehr reicht es bis in die absolute

⁹³ Marion von Osten, *Unberechenbare Ausgänge* in: Gerald Raunig und Ulf Wuggenig (Hg.), *Kritik der Kreativität*, Wien 2007, S. 106.

Gegenwart hinein und stellt uns vor dem Abgrund, der darin besteht, die neoliberale Vereinnahmung der Kritik nicht mit dessen quasi-logischen Verlust des einen oder des anderen zu reüssieren, als vielmehr die Kritik als sinn- und formlose Ware unter vielen auszugeben. Demnach bemerkte beispielsweise der Künstler und Kritiker Cristóbal Lehyt die „Vereinnahmung und Institutionalisierung sogenannter kritisch-subversiver Kunst“.⁹⁴ Was Kritik noch unter Vorzeichen der globalisierten, ja finanzialisierten Kunst noch zu leisten imstande sein kann, muss grundlegend neu ausgehandelt werden. Hierin zeichnet sich allmählich das allgemeine Problem der Gegenwart ab - die Krise der Form oder die Krise als Form.⁹⁵

Auch wenn die Arbeit in drei zusammenhängende, idealerweise gleichwertige Elemente aufgeteilt wird, so bleibt unweigerlich der Eindruck, der Deutsche Pavillon dominiere die ästhetische Werkdynamik. Kein Wunder, wenn man bedenkt, in welcher Tradition die Pavillons, die seit 1903 allmählich im Guardini erbaut wurden, stehen. Im Zuge grassierender Weltausstellungen formierten sich ominöse Konstellationen nationaler Pavillons in dem einst öffentlich zugänglichen Park. Mit wenigen Ausnahmen stellen Künstler*innen in den Pavillons derjenigen Länder aus, in denen sie beheimatet sind. Somit war der Ort gegeben, worin sich das Künstlerische zeigen kann. Es wurden Orte geschaffen, die eine Entgrenzung der Künste nicht vorhersehen konnten, die sich an der Richtung des Fortschritts orientierten und die dabei die Diskontinuität nicht einmal imaginieren konnten. Würde ihnen die Vorstellungskraft gewahrt bleiben, drängt sich immer noch die Frage auf, ob die bürgerlichen Gesellschaften der historischen Moderne einen Stillstand des verheißenden Fortschritts überhaupt erst denken wollten. Eins steht zumindest fest, eine nationale Identität kann ideologisch und materialistisch nur aufrechterhalten werden, wenn die der Nation als angehörig empfundenen kulturellen Güter, als deren Stütze nicht gefährdet, jedoch idealerweise weiter zementiert wird. Analog zur Form und zum Inhalt verhalten sich die Pavillons zu ihrer ausgestellten Kunst. Sie bilden die wünschenswert identitäre Institution, angelehnt an das lokale ästhetische Regime der jeweiligen Kultur. Doch wie bereits im Kapitel über die Form veranschaulicht, spannte die Globalisierung ein Netz jenseits nationaler Grenzen und schuf damit einhergehend Bürger*innen von Welt. Hierin würde der Vorwurf legitim erklingen, die weltweite Vernetzung trüge dazu bei, die Grenzen der Nationalstaaten zu destabilisieren. Vielmehr stellt jedoch die Globalisierung das Problem dar,

⁹⁴ Sabeth Buchmann, Cristóbal Lehyt, *Künstler/-innen Bewegung* in: Nina Bandi, Michael G. Kraft, und Sebastian Lasinger, *Kunst, Krise, Subversion: zur Politik der Ästhetik*, Bielefeld 2012, S. 105.

⁹⁵ Vgl. die zum Zeitpunkt der Abgabe dieser Arbeit noch nicht vorliegende Neuerscheinung von Peter Osborne, *Crisis as Form*, London, 2022.

die Punkte - hier als Nationen verstanden - des globalen Netzwerkes, als solche zu verhärten und sie nur in Relation zueinander ihre eigenen Eigengesetzlichkeiten verhärten zu können. Der Deutsche Pavillon der 59. Venedig Biennale geht insofern mit dem Trend der Globalisierung einher, als dass er versucht, die ästhetische Praxis weg vom Pavillon als Objekt der Kunst zu manövrieren. In der Entgrenzung der ursprünglich herbeigesehnten Grenzen der Zurschaustellung der Kunst innerhalb dieses tradierten Formats, geschieht der Durchbruch hin zur Anti-Form. In erster Linie arbeitet *Relocating a Structure* durch seine polyvalente Formation gegen das tradierte Verständnis von Form und Ästhetik. Doch scheint genau dieser Durchbruch nicht zu genügen, um der Arbeit eine neue Form anzurechnen. Die Art und Weise, wie die drei Komponenten zusammenkommen, ermöglicht zwar eine formale Disruption entgegen einer konservativ konzipierten Idee von „Ausstellung“ durchscheinen zu lassen, verharret jedoch nur allzu schnell in Formlosigkeit.

In Anbetracht dessen, die Konturierung der künstlerischen Form als erste institutionelle Ebene zu skizzieren, scheint die Herangehensweise - gegen die Institution zu wirken - dort zu funktionieren, wo die herkömmlichen ästhetischen Rahmenbedingungen umgestülpt zu sein scheinen. Das Politische hierbei wird der Akt der Entgrenzung sein, der die Grundlage der Kritik, die sich gegen die Arbeit richten würde, zu entziehen versucht. Das Vermögen der Arbeit liegt darin, die Form der Kunst zu entgrenzen. Ihr Unvermögen hingegen verfehlt die Ausformulierung eines Horizontes, der eine neuartige Figuration anzuzeigen erlaubt. Die Frage drängt sich auf, ob die Institutionskritik als Form hinhalten kann und wenn ja, inwieweit sie fluide - und somit nicht an normative Parameter gebunden - agiert. Mit anderen Worten ist zu fragen, ob sie trotz ihres Entzugs aus einer Gattungsspezifik oder genau deshalb selbst eine Gattung spezifiziert und umrahmt. In letzterem Fall würde sich das Verständnis eines immateriellen Formbegriffs durchsetzen können. Er würde sich erst in der Emanzipation konstituieren können, der erst und zuletzt durch die Negativfolie heraus Gestalt annimmt.

Die zweite Ebene der Institution ist die des Pavillons als architektonisches Gebäude beziehungsweise die Großveranstaltung der Biennale, derer sie unterliegt. Eine Institution, die standhaft geblieben ist, die sich seit Beginn in ihrem Selbstverständnis - auch wenn durch Kritik immer in eine defensive Haltung gedrängt - dem Verkauf und neuerdings dem Politischen verschrieben hat. Die damals öffentliche Einrichtung der Biennale hat in den 1970er Jahren ein Statut verabschiedet, das sich ausdrücklich als antifaschistische und

demokratisch organisierte kulturelle Institution erklärte.⁹⁶ Wie schon erhofft darzulegen besteht die Verknüpfung des Politischen und der Ästhetik in der Weise, wie die (Un-)Sichtbarmachung Ein- und Ausschlüsse regelt. Mit der Offenlegung der architektur-technischen Umbauarbeiten des NS-Regimes werden einerseits auratische Spuren am Gegebenen ästhetisiert - das heißt, am Material der Institution als Pavillon abgearbeitet. Andererseits werden Grundzüge der ideologischen Affektmechanismen der NS-Zeit als performativ-mimetische Ästhetisierung eingesetzt, indem die architektonische Zirkulation des Betrachters oder der Betrachterin ihrer Ursprünglichkeit belassen wird und auf die romantische Idee der Erhabenheit als Mittel gesetzt wird. Die Betrachtenden sind konfrontiert mit dem primordialen Material der Geschichte. Die Performativität Maria Eichhorns besteht darin, Radikalität als Geste zu verpacken und die Freilegung des Mauerwerks mittels choreographischer Abtragung bautechnischer Vorgänge zu ästhetisieren. Die Stellen des Offenlegens verkünden zugleich den potentiellen Abbau beziehungsweise dessen Möglichkeit der Auflösung. So erschließen sich die Öffnungen dem Rezipierenden in negativer, geradezu verhaltener Manier - vergleicht man den Deutschen Pavillon mit Michael Ashers Arbeit in der Kunsthalle Bern⁹⁷. Dieser legt nicht nur die Infrastruktur offen, sondern stellt diese in performativer Weise im Raum - gleich einer Skulptur - aus. Doch scheint bei Eichhorn der Eingriff in die Materialität der Biennale genügend in Anbetracht dessen zu sein, wie sie auf das Publikum eingeht oder andersherum, die Arbeit sich erst als „relationale Ästhetik“⁹⁸ erschließt. Denn anstelle einer spektakulären Konfrontation erwartet den Besucher eine unspektakuläre Sachlichkeit. Trotz der Abtragung und somit der vermeintlichen Negativität, führt Eichhorn dem Publikum in didaktischer Attitüde eine Belehrung vor. Die Genealogie des Pavillons veräußert sich mit dem Anspruch zu erinnern und damit rührt der aufgebrochene Verputz an eine Aktivierung und letztlich Aktualisierung der Geschichte. Fraglich bleibt nur die Notwendigkeit und das Motiv, Verarbeitungsmechanismen der Geschichte in den Kontext einer Biennale zu setzen. Auch wenn Verwicklungen ehemaliger Biennale-Kommissare zu NS-Leuten nachzuweisen sind und ebenfalls von Eichhorn publiziert wurde,⁹⁹ bleibt in seinem potentiellen Erkenntnisgewinn nahezu aus. Kuratoren wie Arnold Bode haben die architektonischen

⁹⁶ Vgl. Vittoria Martini, *Die Giardini und ihr aktueller Status* in: *Relocating a Structure*, Köln 202, S. 305.

⁹⁷ Siehe hierzu die Ausstellung von Michael Asher in der Kunsthalle Bern von 1992.

⁹⁸ Vgl. Nicolas Bourriaud, *Relational Aesthetics*, Dijon 2002, S. 11 - 24.

⁹⁹ Vgl. Anh-Linh Ngo, *Haltepunkte im Rückwärtsgang* in: *Maria Eichhorn. Relocating a Structure. Deutscher Pavillon 2022*, 59. *Internationale Kunstausstellung – La Biennale di Venezia*, Köln 2022, S. 273 - 281.

Gegebenheiten bereits untersucht und eine marginale - weil preisgünstige - Sanierung des Pavillons vorgeschlagen.

Demgegenüber steht mit der geplanten, jedoch nicht ausgeführten Relozierung des Pavillons ein Projekt im Raum, das es schafft, über seinen reinen Dokumentarium und Konzeptualismus hinauszutreten. Das leistet die Arbeit, indem sie sich der Aneignung fremder Mittel absagt. Mit anderen Worten vermeidet sie sich in fremde Gefilde zu begeben, die nicht der künstlerischen Sphäre zuzurechnen sind. Der Gebrauch der informellen Form Eichhorns scheint vor den Abgrund gestoßen zu sein, der *Relocating a Structure* als Nicht-Form entpuppen soll. Insbesondere wenn das (ökonomische) Funktionieren nahezu alle kulturellen Felder eingenommen hat und die Fluchtlinien der kapitalistischen Vereinnahmung und der künstlerischen Artikulation sich immer weiter zuspitzen, versucht man vergebens nach einer Freiheit innerhalb und durch die Kunst zu suchen, wenn sie doch gerade selbst in allen Belangen institutionalisiert und kommodifiziert wurde.

Der „post-konzeptuelle“ Charakter des Projekts zeigt sich in der Austarierung der Unterschiede, dessen Motivation es ist, nicht in eine Gattungs- oder Medienspezifik gezwängt zu werden. Doch stellt sich heraus, dass die Eingebundenheit der Kunst im Markt - worin auch der ursprüngliche Kern der Biennale anzutreffen ist - hauptverantwortlich für die veränderten Produktionsverhältnisse der Kunst und mithin die damit einhergehende Beschaffenheit der Kunst selbst folgenreich mitgeformt hat. Ihr symptomatischer Wesenszug zeichnet den Horizont ihrer Gegenwart nach, der sie als reaktionäre Ästhetik aufführen lässt. Eichhorn schmiegt sich mit ihrem Projekt der kultur-industriellen Maschinerie der Biennale in höflicher und ökonomisch-konformer Haltung an. Denn wie Maurizio Lazzarato mit Rekurs auf den *homo oeconomicus* nach Foucault für den Neoliberalismus feststellt, ist dass er sich sein Subjektivierungsmodell nicht in der Künstler*innenkritik suche, als er vielmehr in der Figur der Unternehmer*in bereits gefunden hat.¹⁰⁰ Mit der konkreten Untersuchung aller notwendiger Schritte einer Relozierung demonstriert sie die Erodierbarkeit des Deutschen Pavillons als in seiner politischen, als auch symbolischen Bedeutungsdimension und versucht damit gleichzeitig die Institution oder deren repräsentativen Exponaten zu untergraben, indem sie die Institution mit einer antagonistischen Drohgebärde konfrontiert. Gleichmaßen wirkt die imaginative Dimension der Arbeit wie ein leeres Versprechen, das dem bequemen Publikum der Biennale, der Biennale selbst und Eichhorns ästhetischer Linie entspricht und affirmiert. Es scheint genau darin gescheitert zu sein, als der Bogen zwischen

¹⁰⁰ Vgl. Maurizio Lazzarato, *Die Missgeschicke der „Künstlerkritik“ und der kulturellen Beschäftigung* in: Raunig und Wuggenig (Hg.), *Kritik der Kreativität*, Wien 2007, S. 196.

empirischer Materialität und transzendentaler Vorstellungskraft an Spannungskraft zu verlieren beginnt.

Kritik zu leisten, würde hierin nicht bedeuten, sich an der Debatte der Dekolonialisierung oder Historizität - damit verbunden der Erinnerungskultur - zu beteiligen; worin mittels Historismus ästhetische Dispositive zugunsten des hegemonialen liberalen Paradigmas zurechtgelegt werden. Vielmehr gibt sich das Unterfangen Eichhorns der Krise der Gegenwart gänzlich her, wenn sie die symbolische Form der Kunst nicht mehr zu fassen imstande ist und ihre Vereinnahmung durch sich selbst in einer Weise kompromittiert wird, als der Kunst eine Zweckmäßigkeit a priori zugeschrieben wird. Bereits Adorno unterschied noch zwischen „zweckgebundenen“ und „autonomen“ Medien,¹⁰¹ worin die Aufhebung dieser beiden Kategorien in der Gegenwartskunst gedeihen konnte und er ihre „Entkunstung“ alarmierte.¹⁰² Zweckbestimmte Kunst entpolitisiert sich zwangsläufig, als dass sie sich - strukturalistisch gesprochen - nicht mehr aus den Zwischenbereichen der symbolischen Ordnung artikulieren kann.

Relocating a Structure Formlosigkeit verläuft parallel zu der Krise der Form, die sich vor dem Hintergrund einer Krise der Gegenwart abspielt. Die Verflechtung der Zeit, der Form und der Kunst lässt sich in vorliegender Arbeit zumindest im Ansatz theoretisch nachvollziehen. Infolgedessen kann Eichhorns Projekt nur als Kritik verstanden werden, wenn die ubiquitäre Auflösung der Konturlinien jedweder künstlerischer Formen mit einer diskreten und prägnanten Figuration durchbrochen wird und damit einen Orientierungspunkt in der orientierungslosen Fläche bietet. Konkret bedeutet das, *Relocating a Structure* nicht als Konsortium quasi-politischer und inkonsequenter Ansätze in die Rahmung der Kunst pferchen zu wollen. Stattdessen sehe ich das Politische der Ästhetik in ihrer Zweckentfremdung, genauer in der Sonderstellung als zweckbefreite Kategorie. Die Situierung der Ästhetik schafft idealerweise ein Regime, das die Kunst nur in untrennbarer Relation zur Nicht-Kunst überhaupt erst hervorbringt. In ihrem demiurgischen Potential zeigt sich sogleich das Politische. Das Subjekt der Kunst wirkt politisch, indem es in Abgrenzung zu sich selbst die Wirklichkeit hervorbringt. Bei Maria Eichhorns Beitrag bedeutet das, die notwendige Abkehr vom didaktischen und geschichts-irritierenden Anspruch ihres Projektes, um Politizität und Kritikalität überhaupt einen Erfahrungshorizont zu eröffnen.

¹⁰¹ Theodor W. Adorno in: Gretel Adorno (Hg.), *Ästhetische Theorie*, Frankfurt am Main 2012, S. 92.

¹⁰² Ebd., S. 32, S. 73, S. 94, S. 123, S. 183, S. 272, S. 364, S. 399 und S. 470.

4.2. Gegen die Zeit

Maria Eichhorns Name taucht in jüngsten kunstgeschichtlichen Kontexten und wenn es um die Institutionskritik geht, immer wieder zusammen mit denjenigen von Michael Asher, Hans Haacke oder Andrea Fraser auf. Sie reiht sich ein in einen kanonischen Zeitstrahl, worin wenigen Künstler*innen das Privileg freisteht, sich überhaupt in ein Verhältnis zur Institution setzen zu können. Wie kanonisch die Institutionskritik geworden ist, zeigen die referentiellen Bezugnahmen der sich iterierenden Darstellungsformate im Verlauf der Biennale-Geschichte. Auch Maria Eichhorn setzt sich mit ihrem Beitrag in Venedig in ein Verhältnis zu Hans Haacke, der 1993 mit „Germania“ den Marmorboden im Deutschen Pavillon aufbrechen lassen hat. So ikonoklastisch und chaotisch die performative Geste Haackes auch ausgesehen haben mag, schaffte er es die Radikalität in ein allegorisches Zusammenspiel und letztlich in eine historische Dynamik von Kontinuität und Diskontinuität aufrechtzuerhalten.

Differenz und Wiederholung; zwei Begriffe die sehr treffend eine Tradition institutionskritischer künstlerischer Positionen seit ihren Anfängen beschreiben. Nicht nur scheint unabhängig von Ort und Zeit Indifferentes in Differentes überführt zu werden, wenn man die Ähnlichkeiten und zugleich die Andersheiten der Werke, die im Namen der Institutionskritik in der globalen Kunstlandschaft aufscheinen, einem Vergleich unterziehen möchte. So lassen sich beispielsweise in Bea Schlingelhoffs Einzelausstellung „No River to Cross“ im Kunstverein München dieselben Methoden geschichtlichen Nachspürens der Vergangenheit wie in Michael Ashers *afasia* von 2008 im Santa Monica Museum of Art nachweisen. Asher und Schlingelhoff folgen dem gleichen Grundprinzip - auch wenn die Ausführung eine andere war - der Aktualisierung der Geschichte. Indem der jeweiligen Geschichte der Institution und ihrer Spur nachgegangen wird, man sie zu reproduzieren versucht, erfährt die jüngste Aufführung des Bekannten - wenn nicht den „Verfall der Aura“¹⁰³ so zumindest einen Bedeutungsgewinn oder deren Verlust. Asher stellte die installierten Wände - genauer ihre Metallkonstruktion - an derselben Stelle wieder aus, wo sie einmal während einer vergangenen Ausstellung standen.

Demgegenüber stehen mit der Ausstellung Schlingelhoffs ihre an den Wänden des Kunstverein Münchens markierten Rechtecke und Quadrate, die repräsentativ für die gezeigten Werke der Ausstellung „Entartete Kunst“ von 1937 stehen. Während der Nazi-Zeit fanden mehrere solche Ausstellungen statt, die für die Diffamierung der modernen Kunst als

¹⁰³ Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit: drei Studien zur Kunstsoziologie*, Frankfurt am Main 1993, S. 15.

Schaubühne erhalten sollten. Auch in diesem Zusammenhang wird indexikalisch Vergangenes in die absolute Gegenwart geholt, um Verantwortungsträger - hier als Institution des Kunstvereins Münchens - zur Rechenschaft zu ziehen. Trotz grundlegend verschiedener inhaltlicher Ausrichtung knüpft die künstlerische Verfahrensweise Schlingelhoffs an diejenige Ashers an. In der kartographischen Zurschaustellung beider, dringt eine spezifische Vermittlung zwischen der Gegenwart und der sie bedingenden Vergangenheit durch. In beiden Fällen verankert die Installation - im weitesten Sinne - das Zeitliche mit dem Räumlichen beziehungsweise der Verortung. Ein weiteres Mal wird deutlich, wie verschränkt die Form mit der Zeit als Entität auftritt, um eine Variabilität des einen in der Veränderung des jeweils anderen zu beobachten. Die veränderten Konditionen des Raumes erlauben es, eine besondere Zeitlichkeit erfahrbar zu machen.

Mit geschichtlicher Wiederkehr derselben Praktiken droht die Erinnerungskultur Gefahr zu laufen, in der Wiederholung eine Bedeutungsverschiebung des Intendierten zu erfahren.¹⁰⁴ So scheint auch Eichhorns Beitrag der Biennale vor der Dringlichkeit nicht halt zu machen, sich dem kollektiven und mithin nationalen Gedächtnis mit kritischer Überzeugung entgegenzusetzen. Durchaus lassen sich zwischen Eichhorns und Schlingelhoffs Einsätzen Parallelen erkennen, die den Begriff von Wiederholung und Differenz in neuem Licht erscheinen lassen. So taucht in beiden Fällen ein dezidiertes Begehren auf, das sich der deutschen Geschichte mit einem Revisionismus entgegenzutreten verpflichtet sieht. Als Voraussetzung für dieses Wollen kann in der Tat ein Mindestmaß von Betroffenheit oder ein als subjektiv empfundenes identitäres Unbehagen, welches das „Ich“ - eingebettet in der Geschichte - als materiellen Souverän gefährdet. Gleichzeitig scheint eine veränderte Orientierung im modernen „Zeit-Regime“¹⁰⁵ den Gesichtspunkt der Zukunft hin in die Vergangenheit justiert zu haben.

Die in der historischen Moderne noch vorherrschende Ausrichtung am utopischen Horizont ließ eine Subjektivierung zu, die angelehnt an das zeitliche Erleben sich stabilisieren konnte. Wie zuvor über die Krise der Gegenwart eingegangen, zeugt die Gegenwartskunst und ihre hervorgebrachte Zeitlichkeit von einer Entkräftung des visionären Subjektes. Unter Berücksichtigung der hier eingespannten Fallbeispiele muss jedoch konstatiert werden, dass die Rekalibrierung am nun säkular anmutenden Fluchtpunkt der Geschichte nicht dessen Gegenbewegung oder Gegenteil zeitigt. Vielmehr demonstriert die

¹⁰⁴ Vgl. den Begriff der Iteration in: Jacques Derrida, *Signatur, Ereignis, Kontext* in: Peter Engelmann, und Jacques Derrida, *Randgänge der Philosophie*, Wien 1988, S. 293 - 362.

¹⁰⁵ Vgl. Aleida Assmann, *Ist die Zeit aus den Fugen?: Aufstieg und Fall des Zeitregimes der Moderne*, München 2013, S. 9 - 22.

Abkehr der Zukunft nur die Unmöglichkeit, ein modernes Subjekt unabhängig von der natürlichen Evolution der Dinge aufrechtzuerhalten. Stattdessen büßt es genau durch Anklammern an eine Tradition - entgegen den Entwicklungen der Dinge - ihren modernen Status und somit den einzigen Weg zur Bezugnahme einer latenten Utopie. Im Konkreten kündigte diese Entwicklung eine Rückbesinnung zum Gewesenen dar und ein erstarktes Bewusstsein für die jeweils individuelle Selbstbestimmung durch die Geschichte.

Vor diesem Hintergrund lassen sich auch *Relocating a Structure* oder *No Rivers to Cross* lesen. Ein das Kollektive dominierender Individualismus setzt sich durch. Mit privilegiertem Anspruch wird die Kontinuität einer kollektiven Evolution, die auch ohne kulturtechnische Einwirkung des Menschen vonstattengeht, mit der individualistischen und von Diskontinuität gesäumten Figur der Künstlerin konterkariert. Die Akzentuierung ihres je individuellen Einsatzes nimmt Überhand und beeinflusst damit die Dynamik der Geschichtsschreibung folgenreich mit. Die individuelle und eigennützige Immunisierung kommt unmerklich daher im Deckmantel der Kritik und setzt damit mit der eigenen künstlerischen Position außerhalb der kritisierten Struktur an. Mit anderen Worten verkennt Maria Eichhorn als auch Bea Schlingelhoff ihre je eigene Immunisierung, worin die Kunst „im Dienst eines Herrschaftssystems[...] [stehe und] stets ungreifbar bleibt“.¹⁰⁶ Damit entziehen sie ihre Quasi-Kritik aus der Schusslinie der wahren Kritik, die sie eigentlich in Aussicht hatten. Die Kritik, die sie ausüben beabsichtigten, verkennt ihre eigene Privilegierung und reflektiert nicht oder ungenügend ihre Positionierung innerhalb der Kritikalität.

Beide wollen in erster Linie die Verstrickungen der jeweils angeprangerten Institution mit dem Nazi-Regime offenlegen und im Falle Schlingelhoffs geht es sogar darüber hinaus, indem sie direkt in den institutionellen Betrieb eingreift. Das gelingt ihr durch eine Abänderung der dem Verein inhärenten Organisationsstruktur beziehungsweise seiner Satzung und Statuten. Diese Änderung sah die „Grundsätze der Nichtdiskriminierung und Gleichbehandlung gegenüber Mitgliedern und Nichtmitgliedern“ vor.¹⁰⁷ Eichhorns Kritik geht nicht ganz so weit und bleibt in der künstlerisch-rhetorischen Ausarbeitung eines informativen Kataloges und dem Veranstellen einer Führung in einer Haltung der Entsagung

¹⁰⁶ Holger Kube Ventura, *Gegen Kunsttheorie. Zur Frage nach dem politischen Charakter von Kunst* in: Leonhard Emmerling und Ines Kleesattel (Hg.), *Politik der Kunst: über Möglichkeiten, das Ästhetische politisch zu denken*, Bielefeld 2016, S. 204.

¹⁰⁷ Juliane Bischoff, *History's ghostly presence - Juliane Bischoff über Bea Schlingelhoff im Kunstverein München*, Texte zur Kunst, Online-Artikel, 8.10.2021.

ihrer „Stilisationsprinzip[s] und dessen Verwandtschaft mit dem Bildcharakter“.¹⁰⁸ Ihre minimalistische Gestaltung des Pavillons rührt an einer überkommenen und überholten Idee künstlerischen Ausdrucks einer Veräußerlichung der Kunst bis zu dem Punkt an dem sie unkenntlich wird und ihr Status nur über die institutionelle Rahmung gegeben und behauptet wird.

4.3 Gegen die Ästhetik

An dieser Stelle drängt sich die Frage auf, ob *Relocating a Structure* sich jeglichen Inhalts entledigt hat und seine Form nur aus der Rahmung der Biennale zu inszenieren versucht. Abgesehen von der Abtragung des Verputzes, sind die Wände mit Texten versehen worden, welche die Eingriffe der jeweiligen Stelle beschreiben soll - die situierte Geschichte eines Fragmentes. Weil die Schrift in weißer Farbe auf der weißen Wand aufgetragen wurde, deutet die Geste Eichhorns zum erneuten Mal als zurückhaltend und vorsichtig an. Unweigerlich wird damit eine Hierarchisierung des (Un-)Sichtbaren dem Publikum entgegengebracht, womit ebenso mit der Vorwegnahme der Hierarchisierung die Urteilskraft des Publikums a priori in Frage gestellt wird. Das Politische entfaltet sich hierbei nur innerhalb eines geschützten und immunisierten Bereichs, das die Struktur als Rahmung ohne kohärenten Inhalt preisgibt. Im Gegensatz zu Bea Schlingelhoff's Ausstellung im Kunstverein München erwägt der Deutsche Pavillon in der aktuellen Edition keine formal-ästhetischen Gestaltungsspielereien. Stattdessen verfehlt die Nicht-Gestaltung von *Relocating a Structure* dem dokumentarischen, aber durchaus gestalterisch ausgeklügelten Ausstellungsformats ihrer Einzelschau wie der im Kunsthaus Bregenz in ästhetischer Form nachzukommen. Die zurückgenommene Ästhetik ist in Eichhorns Werk buchstäblich zu ihrem unverkennbaren Signum herangewachsen und bei *Relocating a Structure* mit seinem analytischen, streng rationalen und entmystifizierten Verfahren an den Höhepunkt angekommen zu sein scheint. Wider die Ästhetik der Entmystifizierung schreibt Paul Ricœur: „Der Mythos ist nicht nur eine Pseudo-Geschichte, er ist offenbarend; als solcher entdeckt er eine Dimension der Erfahrung, die ohne ihn ohne Ausdruck geblieben und gleichzeitig damit als gelebte Erfahrung im Stich gelassen worden wäre“.¹⁰⁹ Jedoch begab sie sich damit schon immer auf

¹⁰⁸ Adorno, 2012, S. 452.

¹⁰⁹ Paul Ricœur, *Wildes Denken im Zeitalter des Cyberspace* in: Werner Wintersteiner (Hg.), *Mythen und Medien*, Innsbruck/Wien 1997, S. 4.

eine Gratwanderung, welche die Gefahr eines Verfalls in die Inhaltslosigkeit oder in den reinen Dokumentarismus mittransportierte.

Entlang der theoretisch gerahmten Krise der Gegenwart, schmiegt sich diejenige der Ästhetik. *Relocating a Structure* steht als Ganzes emblematisch für eine Kunst der Gegenwart, die sich notwendigerweise im Lichte dessen zeigen muss, was als formlose Form bezeichnet wird. Das Versprechen der zeitgenössischen Kunst im Allgemeinen und der Institutionskritik im Besonderen, in immaterielle Codes übergehen zu wollen, verwechselt hier - durch diesen Umstand ausgelöst - die Abkehr von objekt-dominierter Kunst mit der Affirmation „jener Arten der Dienstleistungsökonomie“¹¹⁰. Diese kennzeichnet die durch informations- und kommunikationstechnologische Innovationen hervorgegangene Körperbeziehungsweise Trägerlosigkeit und nicht zuletzt auch ein bis dato noch nie da gewesenes Ausmaß an Entgrenzungs- und Vernetzungsmöglichkeiten. Der Deutsche Pavillon der 59. Venedig Biennale reiht sich damit ein in einen sich schließenden Kreis, der bei Hans Haacke den Anfang gefunden hat, über Tino Sehgal und seiner Performance als Warenkritik, zu Anne Imhofs schillernder und durchaus kulturpessimistischer Intervention die deutlichste Abdrift und Hochzeit zugleich der post-konzeptuellen Kondition darstellt.

Die Warenkritik erfuhr nicht erst seit der zweiten Generation der Institutionskritik, die in den 1990er Jahren an Medienpräsenz gewann, ihre erste Artikulation. Stattdessen lassen sich die Spuren bis in die 1960er Jahre zurückverfolgen. Benjamin Buchloh hat dies bereits in seinem 1990 erschienenen Aufsatz „From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions“¹¹¹ konstatiert. Darin wird nicht nur ein künstlerischer Produktionsmodus der Konzeptkunst im Insistieren auf seine Lesbarkeit jenseits der Objekthaftigkeit analysiert, sondern auch deren Absagen ihrer kunstgeschichtlichen und kunstkritischen Implementierung. Unter diesem Aspekt scheitert Maria Eichhorn an dem Punkt, als dass sie die Kritik an der Warenförmigkeit mit ihrem Einsatz in Venedig nicht mehr aufrechterhalten kann. Diese Annahme gewinnt an Plausibilität, wenn der aktualisierte Umstand des Kunst- und Kulturbetriebs sowie das seit den 1990er Jahren zunehmend dominierende Paradigma der *New Economies* berücksichtigt werden. Dessen Eigenheit kommt darin zum Ausdruck, sich nicht mehr über die Wirtschaftsweise einer Warenproduktion auszeichnen zu müssen, als vielmehr von dienstleistungsorientierter und webbasierter Arbeit geprägt ist. Damit ist im doppeldeutigen Wortsinn einerseits das Web 2.0 und andererseits die im Kern

¹¹⁰ Sabeth Buchmann, Texte zur Kunst Nr. 59 „Institutionskritik“, Berlin 2005, S. 56.

¹¹¹ Benjamin H. D. Buchloh, *Conceptual Art 1962-1969: From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions*, October Vol. 55, Cambridge 1990, S. 105.

imperialistische und globalisierte Wirtschaftsform gemeint. Doch auch vor dieser Entwicklung machte der neue kapitalistische Geist¹¹² nicht halt und nahm seit den 1990er Jahren Fahrt auf. Postum lässt sich daran eine Transformationsgeschichte ausfindig machen, die allen voran das Ethos der Arbeit grundlegend revisioniert hat. Die Flexibilität avancierte zu einer Tugend der Gegenwart. Was aus den Teppichetagen entsprang und bald jedwede Unternehmenskultur beeinflusst haben wird, ging mit der gesamtwirtschaftlichen Tendenz einher - worin auch die Kunstproduktion unweigerlich und ausweglos verwoben ist - Flexibilität als Gegenkraft zur Form einzuführen. Die Dynamisierung der Form konnte der Flexibilisierung des Marktes - trotz episodischer Gleichzeitigkeit - nicht mehr standhalten. Die Erosion drückte die Form als abgrenzbare Figuration von Inhalt und Materie in die Tiefenstruktur des latenten Unsichtbaren. Maria Eichhorns Beitrag entspricht der gegenwärtigen Antiform in Gestalt der Informationsästhetik und versäumt es deshalb mit der defensiven und affirmativen Haltung eine Indifferenz von ihrer Ästhetik mit dem neuen Geist des Kapitalismus kurzzuschließen. Da sich die Vereinnahmungskraft des Marktes längst in kreative Prozesse eingenistet hat, lässt sich nicht mehr auf das überkommene Instrumentarium zurückgreifen, was einstig die Konfiguration der Kritik als wirkkräftig auftreten ließ. Eine Krise der (zeitgenössischen) Kritik wurde insbesondere von den einflussreichen Kunstkritiker*innen der Fachzeitschrift *October* um Rosalind Krauss, Hal Foster, Benjamin Buchloh et cetera um die Jahrtausendwende festgestellt, die insbesondere „im Verlauf des allgemeinen Siegeszugs des Neoliberalismus seit den 1980er Jahre verstärkt in das Kunstfeld eingedrungen ökonomischen Kräfte“¹¹³ lokalisiert wurde und damit die externalen Attribute¹¹⁴ der Krise nicht in der Kunst oder der Kunstkritik verorteten. Gleichzeitig muss man die Krise der Gegenwart als Bedeutungsverlust der Institution als solche in den Blick nehmen. So lässt sich vielleicht mit der Flexibilisierung des Institutionsbegriffs vor dem Horizont einer veränderten Bedeutungshoheit ein neuer hermeneutischer Weg einschlagen, der die Kategorie der Institution in andere Gefilde aufzusuchen imstande ist.

Es wäre gemeinhin ungünstig, sich wider den medientechnologischen Entwicklungen der Moderne - insbesondere jedoch jenen, die zur Emergenz des Internets beigesteuert haben - zu sperren, wenn man sich ein Erklärmodell dafür auszulegen gedenkt, das die Entgrenzungstendenzen in den Künsten (und darüber hinaus) erklären sollte. Die Rolle der

¹¹² Vgl. Luc Boltanski und Ève Chiapello, *Der neue Geist des Kapitalismus*, Konstanz 2006, S. 35 - 38.

¹¹³ Wuggenig, Zürich 2012, S. 389f.

¹¹⁴ Vgl. Fritz Heider, Gerhard Deffner, *Psychologie der interpersonalen Beziehungen*, Stuttgart 1977, S. 175.

Medien und deren zunehmend in den infrastrukturellen Bereich sich auflösende Trägerschaft stellt sich bei genauerer Untersuchung als ein Phänomen der Gegenwart heraus. Mit der Abkopplung der Informationstechnologie von ihrer Physis vollzieht sich eine medienontologische Sinnverschiebung; insofern nämlich, als dass die sinnstiftende Rahmung der aristotelischen Formenlehre des Hylemorphismus - worin die Materie der Form notwendigerweise vorausgeht, zuletzt jedoch eine Einheit darstellt - in die informelle Materie übergeht. Mit anderen Worten kommt Vermittlung seither ohne eine Trägerschaft aus. Darin wird die mediengeschichtliche Urszene ins Gedächtnis gerufen, als Hermes der Bote sich bei der Übermittlung der Botschaft auflöst, damit die Gefahr eines Störfaktors auf dem Weg der Informationstransportation eradiziert wird.¹¹⁵ Um das Risiko des Einflusses, welches das Medium in der Kommunikationskette immer auf das Wissen ausübt, möglichst klein zu halten, versuchte man, den Widerstand des Trägermaterials aufzulösen. Diese Tendenz schlägt sich auch in der Kunst nieder, als fortan die Informationsästhetik in ihrer Haltung anti-expressionistisch auftrat und sich damit dem Purismus der Vermittlung verschrieben hat. Ein einschlägiges Beispiel dafür stellt das britische Kollektiv von *Art & Language* dar, das mit Mel Ramsden als Aushängeschild genau in das eben beschriebene Register zu verorten ist.

Mit der Institutionskritik der neunziger Jahre übernahm man das Erbe der Konzeptkunst in der Weise, als der Fokus der Debatte um die Metaphysik der Medialität in die infrastrukturelle Sphäre gerückt ist. Die Institutionskritik hingegen verweist unbeirrt auf die Strukturen der Institution. Vor dem phänomenologischen Horizont lässt sich demnach die Bewegung der Struktur beobachten, die mittels der Kritik aus dem Untergrund an die Oberfläche transportiert wird. Die Parallelen der Funktions- und Seinsweisen der Medien gegenüber der Institutionskritik gewinnen dann an Ausdruck, als der Infrastruktur einerseits und der Institutionskritik andererseits - als jene Kritik, die sich konstitutiv auf die Struktur bezogen sieht - Rechnung getragen wird. Die infrastrukturelle Freilegung galt - teleologisch gesprochen - als erreicht, sobald der Zustand des Offenen erreicht war. In Anbetracht dessen, dass der Kunst immer schon eine epistemologische Dimension in Form von Evidenzgewinn beigemessen wurde, hört das Subjekt der Kritik genau dann auf kritisch zu sein, als es das zu Erkennende bereits zuvor vermittelt hat. Vollzieht sich diese Vermittlung beispielsweise als Institutionskritik, so verliert die Kritik zwangsläufig seinen Status der Kritikalität. Hierbei lässt sich mit den Worten Boris Groys` der reaktionäre Status der Kritik, oder genauer die

¹¹⁵ Vgl. Sybille Krämer, *Der Bote als Topos oder: Übertragung als eine medientheoretische Grundkonstellation* in: *Medium, Bote, Übertragung: kleine Metaphysik der Medialität*, Frankfurt am Main 2008, S. 55.

personifizierte Form davon wie folgt beschreiben: „Er [Kunstkritiker] reagiert bloß auf das, was immer schon stattgefunden hat.“¹¹⁶ Wenn man die Kritik als eine Diskontinuität beziehungsweise als Punktuellendes verstanden haben möchte, so kann sie fortwährend oder wiederkehrend nur kritisch sein, wenn die Aktualität der Struktur in Anschlag gebracht wird. Damit wäre *Relocating a Structure* mit der Relozierung der falschen Struktur eingelassen, wenn es die Kritik der im Kern bereits mehrfach exponierten Struktur mit der Wiederaufführung des Alten verwechselt.

Zusammenfassend lässt sich hier die Dringlichkeit hervorheben, die es dem Konzept der Institution auferlegt sein müsste, sich ihrer Aktualität zu stellen, um daraus eine Kritikalität herauszubilden, welche die veränderten Umstände der Ökonomie aufzugreifen imstande ist und dadurch als autonomer Begriff unter neuen Vorzeichen hervortreten kann. Gemeint ist damit der Institution, nicht mehr als vorausgesetzte Rahmenbedingung nachzugehen, stattdessen ihr voranzugehen. Maria Eichhorn setzt damit an ein Verständnis von Institution und Struktur an, dessen Subjekt es insbesondere noch in den neunziger Jahren mit der anti-subjektiven Gegenbewegung der Kritik zu unterwandern möglich gewesen war, nunmehr aber die durchwegs flexibilisierten Institution im Gewand einer sich ideologiekritisch ausgebenden Biennale bestätigt und unter die Arme greift. Der Biennale zu trotzen, heißt gleichzeitig, sich gegen die Entwicklung ökonomischer Dimension aufzulehnen. Damit wäre jedoch der Biennale insofern nicht geholfen, als dass sie durch eine ernsthafte Intervention der Kritik in Gefahr gebracht werden könnte, die in der Lage ist, sie als eine mit Interessen und Zwängen gesäumte Institution heimzusuchen oder aufzulösen. Längst zeigt sich jedoch im Selbstverständnis der Biennalen eine Form an, die identitätspolitische und intersektionale Diskurse ästhetisieren, vereinen und für sich proklamieren möchte. Die Emergenz der Kurator*innen als neuer Beruf, die daraus entstandene Macht und Kontrolle über die rasch anwachsende Kulturindustrie der internationalen Biennalen zudem den Stellenwert der Kritik unterminiert.¹¹⁷

Eine diskursorientierte - dem Ethos der sozialen Medien unterliegende - politische Korrektheit zielt auf die Institutionalisierung einerseits von Werten und andererseits von Ideologien hin, wodurch gleichsam die sich dazu symptomatisch verhaltende Kunst der Gegenwart auftreten kann. Genauer tritt sie nunmehr - ungeachtet des Systems, das zu ihrer Zirkulation nach wie vor essentiell erscheint - nicht als monokausale Linearität aus einem

¹¹⁶ Boris Groys, *Kunst-Kommentare*, Wien 1997, S. 22f.

¹¹⁷ Vgl. die Darstellung dieses Aufstiegs in: Beatrice von Bismarck, Jörn Schaffaff, und Thomas Weski (Hg.), *Cultures of the curatorial*, Berlin 2012, S. 22 - 37.

Schöpfertypus des Künstlers oder der Künstlerin hervor, als vielmehr durch die Aktivierung des scheinbar dezentralisierten Subjektes der Struktur. Hierin zeigt sich eine Umstülpung der künstlerischen Produktionsverhältnisse dahingehend, als dass die materielle Beschaffenheit der Kunst der Natur entzogen wurde und sich der künstlerischen und überwiegend konzeptuell-diskursiven Struktur ermächtigte. Einen Ursprung der künstlerischen Produktion innerhalb der Ratio verorten zu wollen, scheint für die beschriebene Situation der Gegenwart unzulänglich zu sein. Die abermals zentralisierten Produktionsbedingungen wichen als Knotenpunkte einer Infrastruktur, die wir als zeitgenössische Kunst identifizieren, in die Peripherie. Somit kann sich der Künstler oder die Künstlerin nicht mehr als solche/r benennen oder den Anspruch erheben, der sie als Produzent*in abgesondert und individualisiert dahinstellt.

Die Produktion - wagt man das Unterfangen einzugehen - verortet sich in der Struktur selbst. Maria Eichhorn unterliegt demnach den eigenen Bedingungen künstlerischer Produktionsverfahren der Gegenwart. In diesem Sinne reiht sich ihr Künstler*innentypus ein in ein Gefüge der Kunst, dessen Status als Primat sie hinterherzulaufen scheint. Längst wurde auch die Figur des Kurators vom System zur Reproduktion dessen vereinnahmt. Daran lässt sich insbesondere die Interessenlage - in Anbetracht der Gleichung: Kunstproduzent*in = Institution - überwiegend in der Reproduktion des Kunstsystems enttarnen. Die Frage, inwiefern sich also Yilmaz Dziewior ebenso und gleichwertig in die Produktionskette integrieren lässt, wird an der Verflachung des Systems symptomatisch. Beim flüchtigen Hinschauen wirkt seine Rolle redundant und es drängt sich mitunter die Frage auf, ob die Genealogie von *Relocating a Structure* auf ihn zurückgeführt werden muss oder kann. Freilich ist er dafür verantwortlich, als Impulsgeber die Dringlichkeit dafür erspürt zu haben, für die Gegenwart eine für ihre kritische Haltung bekannte Künstlerin zu berufen. Das Kuratieren produziert hierbei keine Originalität im Sinne einer neuen Schöpfung des Immanenten, stattdessen findet auf einer anderen (kuratorischen) Ebene die Sekundärproduktion¹¹⁸ statt, worauf die eigentliche Kunstproduktion erst und zuletzt durch letztere in die Wertschöpfungskette münden kann. Die Vermittlung begründet die materielle Struktur, um Unvermitteltes mit Bedeutung und insbesondere Wert zu säumen.

Hierin wird jedoch die Frage ins Zentrum gerückt, inwieweit die Kritik an der Institution noch greift, wenn die multiplen Krisen der Gegenwart sich zuallererst den Begriff der Institution zu vereinnahmen erdenkt haben. Anders ausgedrückt lässt sich heute mit dem

¹¹⁸ Helmut Draxler, *Crisis as Form: Curating and the Logic of Mediation* in: Beatrice von Bismarck, Jörn Schaffaff, Thomas Weski (Hg.), *Cultures of the Curatorial*, Berlin 2012, S. 55.

Begriff der Institution nicht mehr das System der Kunst beschreiben, das während der Neunziger eine Sphäre repräsentiert hat, deren Konturen klar abgesteckt waren und folglich eine Korrelation von einem Innen und einem Außen zu definieren erlaubte. Die Institution, worauf die Kunst der Gegenwart mittels der Kritik Rekurs nimmt, hat sich in derer Gattungsspezifität - sofern man bei einer Institution von einer Gattung sprechen kann - ebenso „verfranzt“ wie einerseits die Künste unter- sowie zueinander und andererseits die Kunst als Ganzes gegenüber den nicht-künstlerischen Formen. Analog der Verfranzung verhält sich hierbei die Flexibilisierung als zeitgemäße, den techno-medialen Zuständen adäquate Aktualisierung des Begriffs. Auch die Biennale oder eine andere x-beliebige Großausstellung kann ihren autonomen Status gegenüber einer Sphäre außerhalb des Kunstsystems nicht stabilisieren, da es - und hier wird die zentrale These akzentuiert - kein Außen mehr gibt.

In Anbetracht der veränderten Modi der Gegenwart werden die ästhetischen Verfahrensweisen Eichhorns vor eine Herausforderung gestellt, die zwangsläufig an sich selbst scheitern muss. Wegen Ausbleiben der Selbstreflexion der je eigenen Formalien, schafft es Maria Eichhorn nicht, über den Rand der Biennale hinwegzuschauen, um ihre marktkonforme Lage im Biennalen-System zu reflektieren. Ihr Einsatz spielt damit lediglich in die Karten der Großausstellung hinein; insofern nämlich, als dass sie die Tatsache zu verkennen vorgibt, worin die Ideologiekritik die Institutionskritik eingeholt und ersetzt hat. Als Subjekt der Kritik geht sie demnach im Nichts auf; erst recht, wenn sie den ökonomischen Interessen einer Biennale unterliegt und diese durch die von Erinnerungskultur geprägte Krise der Gegenwart in ihrer Arbeit verbaut. Durch Implementierung eines durchwegs kommodifizierten (ideologischen) Kapitals in die Scheinsubstanz der Kritik kommt eine befremdliche Ästhetik zum Ausdruck. Befremdend und schillernd zugleich zeigt sich die Ästhetik der institutionalisierten Institutionskritik. Dabei stehen „Praktiken wie Partizipation oder Intervention, die inzwischen selber institutionalisiert und zum Teil von Private-Public-Partnership-Ökonomien geworden sind“¹¹⁹ längst unter demselben Vorzeichen wie die Kritik. Denn rührt es eher an eine Aufführung, die in ihrer performativen Dimension ästhetisch intensiver daherkommt als eine Lesart von Institutionskritik zu antizipieren.

Der performative Gehalt lässt sich nicht abstreiten, wenn das aufmerksamkeits-ökonomische Setting mitgedacht wird, das die Pavillons unweigerlich in ein Beziehungsgeflecht zueinander setzt und erst und zuletzt darin besteht durch Hervorhebung der Differenzen ein Alleinstellungsmerkmal zu performen. *Relocating a Structure* säumt sich

¹¹⁹ Sabeth Buchmann, Cristóbal Lehyt, 2012, S. 106.

mit einem Instrumentarium, das teleologisch nicht an einen gegenwärtigen Zweck gerichtet zu sein scheint, dessen Mittel jedoch ausschließlich an einem überkommenen Verständnis von Institutionskritik an Funktionalität gewinnen kann. Demnach lässt sich der deutsche Beitrag auch angesichts seiner Qualitäten in der (Wieder-)Aufführung lesen und bewerten, jedoch würde dies „jegliche Effekte vorwegnehmen oder vorinterpretieren, das sie nicht erfüllen können“.¹²⁰ Nicht zuletzt erprobt sich der ästhetische Wert in der Überspitzung der kritischen Codes der Neunziger und führt ihr künstlerisches Erbe ad absurdum.

5. Zur Nachgeschichte und Vision der Krise

„Nous approchons de l'état de crise et du siècle des révolutions” - Rousseau

Zusammenfassend lässt sich ein breit gespanntes - wenn nicht sogar von der Globalisierung ausgegangenes - Netz von Entwicklungssträngen konstatieren, das zu einem beachtlichen Teil für unter anderem die Weltwirtschaftskrise oder aber auch nicht minder für die Krise der ästhetischen Form richtungsweisend war und einen konstitutiven Einflussfaktor darstellte. Die Omnipräsenz der Krise entspringt einem Logozentrismus, deren Idee er überhaupt erst hervorgebracht hat und überdies noch verstärkt. Er bietet in erster Linie das Fundament, um sich über die Identitätslogik sprachliche und intelligible Kategorien wie Kunst und Krise, Wissenschaft und Politik, Religion und Mythos anzueignen. Hat man erstmal diese Kartographie der modernen Fortschrittserzählungen zementiert - was in der Regel im Verlauf der Sozialisierung eines jeden Einzelnen inkarniert wird - lassen sich die Brüche zum (revolutionären) Neuen mit der Kritik am Alten - ähnlich einer Brücke - überwinden. Wie zu Beginn dieser Arbeit ausgeführt, gibt es seit der Moderne des 20. Jahrhunderts ein unzertrennliches Verhältnis von Kunst und Krise. Vielmehr noch: die Kunst entspringt ihr mit einer Dringlichkeit von Transformationsbegehren. Die Genese der Kunst als semiotische Kategorie lässt sich insofern als Besonderheit verstehen, als dass sie immer in der direkten Abhängigkeit zu anderen Wissens- beziehungsweise Erkenntnisformen in Bewegung gerät. Ihr ist die Flexibilität inhärent eingeschrieben. Wenn die Demarkationslinien durch die Identifikationsbestrebungen einen Zwischenbereich offenlassen, so sieht sich die Kunst

¹²⁰ Nina Bandi, Michael G. Kraft, und Sebastian Lasinger, *Kunst, Krise, Subversion*. S. 25.

berufen, daraus hervorzugehen. Mit zunehmenden Überlappungen und Territorialansprüchen der jeweiligen Disziplinen entsteht unausweichlich eine Porosität des ästhetischen Feldes. Rekapituliert man die ästhetisch-politische Dialektik der Antike, so kann die Parallele zu dem genannten Feld untermauert werden. Somit ist die Ästhetik von Grund auf politisch; nämlich genau dann, wenn sie als Regime des Un-/Sichtbaren insistiert und unterscheidet. In diesem Sinne kann sich die künstlerische Produktion erst als Kunst behaupten, wenn die kulturellen und autonomen Bereiche sich über die ihnen auferlegten Funktionsweise definieren. Die Codes, die eine Wesensart und letztlich die Gestalt bestimmen, sind auf das Funktionieren geeicht, was bedeutet, dass die Ausgestaltung der Form immer auf die Bestimmung des technisch-funktionalen Seins zurückzuführen ist. Bevor die Kunst in den Markt eingebunden wurde, gab es für das Erfüllen der Kunst kein festgeschriebenes Kriterium. Stets entzog sie sich dem Identitätsproblem zu Gunsten ihrer Mystifizierung.¹²¹ Allmählich wurde ihr Raum zur Entfaltung enger, was sie indes in die Krise der ästhetischen Form manövriert hat. Technische Entwicklungen und eine explosionsartige Verbreitung der Finanzialisierung begünstigten nicht nur einen Paradigmenwechsel von produktiver hin zu unproduktiver Arbeit. Vielmehr unterlagen die künstlerischen Produktionsverhältnisse genau diesem Trend in makro- sowie mikroökonomischer Dimension. Wie bereits versucht darzustellen schreiben sich diese Techniken, entlang der emergierenden Informations- und Kommunikationstechnologien, in die tiefenstrukturelle Ebene mit ein, wodurch die Demarkationslinien jedweder totalitärer Identitätsansprüche untergraben werden. Weil die Funktionsweisen der Identitäts- und Formbildung sowie der Institutionalisierung - gemessen am Festhalten der Umrisse, die für die Ausarbeitung eines Wir/Sie-, Innen/Außen-, Autonomie/Heteronomie- et cetera Dualismus notwendig sind - ähnlich fungieren, schlagen sich diese medienontologischen Veränderungen indirekt in der Öffnung des Kunstwerkes nieder. Mit anderen Worten schlägt der Anschein eines emanzipatorischen Gehalts, der im Ausbruch aus der Medienspezifik impliziert und suggeriert wird, in die Kunstproduktion über. Demnach ermittelt die zeitgenössische Kunst neue Materialismen, die jenseits der Physis - im Immateriellen - die Trägerschaft für die Artikulation bildet. Sie bedient sich nunmehr nicht exklusiv einer Leinwand oder eines Bildschirms, sondern formiert sich im Gefüge der Diskussionsrunden, Symposien, Begleitpublikationen, ephemeren Aufführungen et cetera. Sowohl in den partikularen Kunstwerken des Zeitgenössischen als auch in der Subjektposition der Künstler*innen ist eine Veräußerlichung zu beobachten, die darin zum

¹²¹ Vgl. Peter Kemper, *Macht des Mythos: Ohnmacht der Vernunft?*, Frankfurt am Main 1989, S. 10.

Ausdruck kommt, wonach der oder die Produzent*in nicht mehr klar festzumachen ist und das Subjekt fortan aus dem Immateriellen des Systems agiert. Diese Verschiebung geht stark mit technisch-medialen und ökonomischen Entwicklungen zu einem Fluchtpunkt einher und wird ebenso in der Institution als Kunst und deren Anstalten, genauer in ihrem Vermittlungs- und Outreach-Programmen¹²² evident. Die Öffnung der Kunst und ihrer Anstalten hat zur Folge, dass die Institution der Kunst und die Institution als Kunst(-system) kurzgeschlossen werden. Diese Engführung hat unmittelbare Auswirkungen auf die ästhetische Form. Sie sieht sich gezwungen, durch Uneindeutigkeit ihrer gegenwärtigen Form in ihr differente Gefilde zu rücken, die erst mittels Appropriation des ihr Differenten zu ihrer vermeintlichen Form findet. Demnach nimmt sie Strategien in Besitz, die ihr als Differenz veräußerlicht sind. Beispielsweise übernehme sie Strategien der Politik und fingiert damit das Politische. Mit dieser Nachahmung läuft die Kunst Gefahr, „der Entpolitisierung Vorschub zu leisten“.¹²³ Im Zuge dessen wird ein Phänomen der Gegenwart beschrieben, das die anfangs dargestellte Überführung von Differenz in Indifferenz als Alleinstellungsmerkmal, aber zugleich auch als Krise des Ästhetischen deutlich machen soll. Sie wird genau dann manifest, als der gesellschaftliche Anspruch laut wird, sie müsse aufklärerisch, erkenntnisreich, didaktisch oder gar politisch sein. Hierin wird die Problematik auf den Punkt gebracht: die zeitgenössische Kunst tappt in Bereiche, die gesellschaftlich kodifiziert sind, worin der Ästhetik der Geltungsanspruch verwehrt bleibt. Die Form wird erst dann zum Problem, wenn der Zweck der Ästhetik geäußert wird und er zum Leitfaden der Produktionsverhältnisse heraufbeschworen wird. Alsdann nämlich wird der Status der zeitgenössischen Kunst als solches unterminiert und vor den Abgrund seiner gänzlichen Auflösung gedrängt.

Die Krise der Form lässt sich nicht abgesondert von der Krise der Gegenwart betrachten. Vielmehr ist das geschichtsphilosophische Erleben einer Zeit restlos von der Regelarbeitszeit korrumpiert worden. Insofern kann sich die zeitliche Bedeutungsebene auch nicht abgesondert von der ökonomischen betrachten beziehungsweise von deren Entwicklung. Im Kapitel über das Zeitliche der Gegenwart wurde versucht, eine Problemanalyse ersichtlich zu machen. Demnach wurde das rhizomatische Gefüge der Moderne - angeschmiegt an die Transformationen des 20. Jahrhunderts und darüber hinaus - in ein konfligierendes Verhältnis gesetzt, das erst im Kontakt mit der normativen, materialistischen Geschichtsschreibung zu Irritationen der Zeit und nicht zuletzt des Fortschrittsnarrativs führt. Die Zäsur des kulturellen

¹²² Outreach beschreibt die Aktivität von Unternehmen oder Organisationen zur Erweiterung des Publikums, dem zuvor die Teilhabe aus diversen Gründen nicht gewährt war.

¹²³ Bandi, Kraft, und Lasinger, *Kunst, Krise, Subversion*. S. 22.

Fortschritts schneidet sich mittels der absoluten Gegenwart in ein Raumzeitkontinuum ein, wodurch die auf Semiotik beruhende abendländische Kultur an ihrer eigenen Übersättigung der Zeichen einzugehen droht. Dagegen stellt eher die Deutungshoheit der die Zeit stabilisierenden Synchronizität einen unüberwindbaren Stolperstein dar. Sie ist angelehnt an die industrielle Rationalisierung, Automatisierung und nicht zuletzt die Digitalisierung. Um ihr Bedeutung abzugewinnen, reicht es demnach nicht, sich hermeneutischen Methoden zuzuwenden. Stattdessen ist ihr alleiniger Sinn anfangs über den Handel, später über die Arbeit gestiftet worden.¹²⁴ Die Gegenwart der historischen Moderne ermöglichte einen Erlebnishorizont zu projizieren, der Vergangenheit und Zukunft zugleich mittels avantgardistischer Strategien im Hier und Jetzt verankerte. Eine derartige Auffassung erweist sich in der Postmoderne und daraufhin in der sogenannten „Gegenwart“ als problematisch, da es nicht am Begehren mangelt, sich eine Zukunft zu imaginieren. Vielmehr zeitigte das Internet, die Informations- und Kommunikationstechnologien im Allgemeinen, einen disruptiven Effekt auf das vermeintlich universale Zeitempfinden der Gesellschaften der Industrienationen. Die Krise der Gegenwart wurde demnach nur als solche wahrnehmbar, als die durch Medien ausgelöste Neukonfiguration des Zeitlichen mit der althergebrachten und bis dato normativen Zeitkonzeption konterkariert wurde. Letztere orientierte sich ausschließlich an den damals vorherrschenden Arbeitsverhältnissen. Diese haben sich im Zuge des Postfordismus radikal flexibilisiert und dematerialisiert, weshalb die Arbeitszeit sich einer Neubewertung unterziehen musste. Auf sie folgt die Eichung der divergierenden Zeitlichkeiten, deren Funktionsweise ebenso mit der Identitätsbildung gleichzusetzen ist, zumal beides an normative Werte gebunden wird. So stellt sich in Wirklichkeit die Krise der Zeit zum einen als Inkompatibilität der „heterogenen Zeitlichkeiten“¹²⁵ dar und zum anderen in der Unmöglichkeit, aus dem Dunst der absoluten Gegenwart herauszutreten. Die Kategorien von Vergangenheit und Zukunft - so meine These - sind zu Relikten einer Zeit geworden, die nur noch über die Erinnerung, anstelle einer realen Empirie, hervortreten. Die Krise der Gegenwart ist hierin jedoch positiv konnotiert, da sie nicht mit ihrer Abschaffung konfrontiert wird. Ganz im Gegenteil drängt sie die Abschaffung der Vergangenheit und der Zukunft in die unausweichliche Auseinandersetzung mit sich selbst.

Diese theoretische Folie dient als Grundlage für die Untersuchung am Beispiel Maria Eichhorns und ihrem Beitrag der 59. Venedig Biennale mit dem Titel *Relocating a Structure*.

¹²⁴ Vgl. Clark Blaise, *Die Zähmung der Zeit: Sir Sandford Fleming und die Erfindung der Weltzeit*, Frankfurt am Main 2001, S. 51 - 70.

¹²⁵ Jacques Rancière, *Die Aufteilung des Sinnlichen: die Politik der Kunst und ihre Paradoxien*, Berlin 2008, S. 43.

Dem breitgefächerten theoretischen Rekurs wird ein Werk einer Künstlerin gegenübergestellt, die unbeirrt als Konzeptkünstlerin und insbesondere als Institutionskritikerin auftritt. Zu Beginn wird die Prämisse einer allgemeingültigen Institution austariert und mit der aktualisierten Variante - beruhend auf der Konzeption der vorausgegangenen Theoriebildung - gegenübergestellt. Hervorzuheben ist hierbei die Prozesshaftigkeit der Institution als kein festgeschriebener Wert oder Zustand. Demnach ist an dem Punkt die Strategie, der sich Eichhorn bedient, in gewisser Weise auf ein altbewährtes Instrumentarium zurückzuführen, das sich auf einen Bezugsrahmen beruft, der fälschlicherweise als invariabel und unhinterfragt vorausgesetzt wird. Sie ist hinsichtlich der Ausrichtung der Kritik näher an den Kern des Problems herangerückt, als es die unspektakuläre Zurückgenommenheit hätte vermuten lassen. So wird die ideologiekritische Sensibilität der Gegenwart in die Verfahrensweisen integriert, erwecken sie jedoch den Anschein, sie würden einem Konformismus nachgeben, der verspricht, automatisch zu einer positiven Bewertung des Werkes zu führen. Dieser Aspekt scheint für das Image der Biennale und folglich für Maria Eichhorn in den Vordergrund zu rücken, der die Angriffsfläche zu mindern versucht. Dieser Immunisierungsprozess, der zwar nicht auf Anhub einer Sprechposition und seinen Interessen zugeschrieben werden kann, so überwiegt doch der Anschein der gegenseitigen, angenehmen Übereinkunft. Beide Partner kommen als Fluchtlinien zu dem Punkt, indem sie sich einig darüber sind, die Marketingziele nicht gefährden zu wollen. Denn sollten die Interventionen, die sich insbesondere der post-konzeptuellen Verfassung verschrieben haben, über den Modus der Idee einer Versetzung des Pavillons hinausgehen. Auch der Katalog, worin die Arbeit über die Möglichkeit einer Relozierung dargestellt wird, kann schon nur deshalb nicht das Potential der Imagination und Virtualität gänzlich ausschöpfen, als dass die anderen Teilaspekte derselben Arbeit diesen erhofften Horizont versperren. Die Arbeit leistet im Ansatz den nötigen Impuls und auch das ideelle Material, scheitert jedoch in der Zerstreutheit, was als Krise der Form veräußert wird. So hinterlassen die freigelegten Mauern beim Hinsehen ein Bild eines Mauerwerks, das über seinen eigenen Status nicht hinaustreten kann. Die Freilegung des Materials rahmt somit nicht ein Bild, stellt keine Skulptur her, überspitzt nicht die Ästhetik, mit anderen Worten: Die Freilegung der Mauern verharret im Raum des Bautechnischen und Architektonischen. Zutreffender ist jedoch der Umstand, der die Enthüllung und das Enthüllte selbst als keine Neuigkeit enthüllt. Demnach war das immaterielle Gut des Wissens bereits zu gewissen Teilen da. Was sich hier jedoch als Besonderheit zeigt, ist die Art und Weise der Vermittlung des genannten Wissens. Es beruht - anders als bei Bea Schlingelhoff in ihrer Ausstellung im Kunstverein München - auf der

puristischen Vermittlungsästhetik, die auch als Informations- und Kommunikations-Ästhetik ab den 1960er Jahren vermehrt aufzutreten begann. Der dritte und letzte Aspekt ihres Beitrags bezieht sich explizit auf die Vermittlungsarbeit, die in Form einer Führung während der Ausstellungsdauer an mehreren Tagen stattfindet. Der Werkkomplex zielt darauf ab, im Verzicht auf die formale Ästhetisierung eine Reinheit zu gewinnen. Ein Unterfangen, das in seiner politischen Dimension zum Scheitern verurteilt ist, denn erweckt *Relocating a Structure* doch eher den Anschein ungenügend radikal und konsequent an der Ausformulierung des Beitrags herangegangen zu sein und über den vermeintlichen Entzug ihrer Künstler*innen-Subjektivität einer Färbung oder Ästhetisierung aus dem Weg zu gehen. Genau hierin würde man sich mehr Maria Eichhorn wünschen.

Damit verhält sich ihre Arbeit vor dem Hintergrund einer gegenwärtigen - und gerade deshalb permanenten - Krise adäquat, indem sie Politik und Kritikalität zu fingieren erhofft und der Krise nicht entgegentreten kann. Stattdessen bleibt sie in der defensiven und zugleich reaktionären Rolle verhaftet.

Bibliographie

Adorno, Theodor W., Adorno in: Gretel Adorno (Hg.), *Ästhetische Theorie*, Frankfurt am Main 2012

Adorno, Theodor W., *Minima Moralia: Reflexionen aus dem beschädigten Leben*, Berlin 2020

Assmann, Aleida, *Ist die Zeit aus den Fugen?: Aufstieg und Fall des Zeitregimes der Moderne*, München 2013

Avanessian, Armen, *Krise – Kritik – Akzeleration* in: ders. (Hg.), *#Akzeleration*, Berlin 2013

Angerer, Marie-Luise, *Affektökologie: intensive Milieus und zufällige Begegnungen*, Lüneburg 2017

Arendt, Hannah, *Vita Activa oder vom tätigen Leben*, München 1994

Badiou, Alain, *Der zeitgenössische Nihilismus: Bilder der Gegenwart I*, Wien 2018

Balibar, Étienne, *Europa: Krise und Ende?*, Münster 2016

Bandi, Nina, Kraft, Michael G. und Lasinger, Sebastian, *Kunst, Krise, Subversion..* Bielefeld 2012

Barthes, Roland, *Mythen des Alltags*, Berlin 2010

Benjamin, Walter, *Über den Begriff der Geschichte* in: *Gesammelte Schriften*, Band I, Teil II, Frankfurt am Main 1980

Benjamin, Walter, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit: drei Studien zur Kunstsoziologie*, Frankfurt am Main 1993

Berardi, Franco „Bifo”, *Eine rasante Verwandlung* in: Marcus Quent, *Absolute Gegenwart*, Berlin 2016

Bischoff, Juliane, History`s ghostly presence - Juliane Bischoff über Bea Schlingelhoff im Kunstverein München, Texte zur Kunst, Online-Artikel, 8.10.2021

v. Bismarck, Beatrice in: ders., Jörn Schafaff, und Thomas Weski (Hg.), *Cultures of the curatorial*, Berlin 2012

v. Bismarck, Beatrice, *In Stellung bringen* in: Gerald Raunig und Ulf Wuggenig (Hg.), *Kritik der Kreativität*, Wien 2007

Blaise, Clark, *Die Zähmung der Zeit: Sir Sandford Fleming und die Erfindung der Weltzeit*, Frankfurt am Main 2001

Blühdorn, Ingolfur, *Simulative Demokratie: neue Politik nach der postdemokratischen Wende*, Berlin

Boltanski, Luc und Chiapello, Ève, *Der neue Geist des Kapitalismus*, Konstanz 2006

Bourriaud, Nicolas, *Relational Aesthetics*, Dijon 2002

Böckenförde, Ernst-Wolfgang, *Die Entstehung des Staates als Vorgang der Säkularisation*, In: *Recht, Staat, Freiheit: Studien zur Rechtsphilosophie, Staatstheorie und Verfassungsgeschichte*, Berlin 2013

Buchmann, Sabeth und Lehyt, Cristóbal, *Künstler/-innen Bewegung* in: Nina Bandi, Michael G. Kraft, und Sebastian Lasinger (Hg.), *Kunst, Krise, Subversion: zur Politik der Ästhetik*, Bielefeld 2012

Buchmann, Sabeth, Texte zur Kunst Nr. 59 „Institutionskritik“, Berlin 2005

Buchmann, Sabeth, Netzwerk Kunst + Arbeit (Hg.), *Art works: Ästhetik des Postfordismus*, Berlin 2015

Buchloh, Benjamin H. D., *Conceptual Art 1962-1969: From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions*, *October* Vol. 55, Cambridge 1990

Buden, Boris, *Kritik ohne Krise: Krise ohne Kritik*, in: *do you remember institutional critique?*, Wien 2006

Buren, Daniel,
Achtung! Texte 1967 - 1991, Gerti Fietzek und Gudrun Inboden (Hg.). Dresden 1995

Cassirer, Ernst, Ernst Cassirer, *Philosophie der symbolischen Formen. 1, Die Sprache*, Berlin 1923

Combes, Muriel, *The transindividual Relation* in: *Gilbert Simondon and the Philosophy of the Transindividual*, Cambridge 2013

Derrida, Jacques, *Signatur, Ereignis, Kontext* in: Peter Engelmann, und Jacques Derrida, *Randgänge der Philosophie*, Wien 1988

Derrida, Jacques, *Randgänge der Philosophie / Jacques Derrida*. Hrsg. von Peter Engelmann, 2., überarb. Aufl., Passagen Philosophie (Wien: Passagen-Verl., 1999).

Draxler, Helmut, *Crisis as Form: Curating and the Logic of Mediation* in: Beatrice von Bismarck, Jörn Schafaff, Thomas Weski (Hg.), *Cultures of the Curatorial*, Berlin 2012

Düttmann, Alexander García, *Was ist Gegenwartskunst? zur politischen Ideologie*, Paderborn 2017

Dziewior, Yilmaz im Gespräch mit Karin Fischer, „Jedes Mal wurde ich von Maria Eichhorn überrascht“, Deutschlandfunk, 17.02.2021

Eichhorn, Maria, *Relocating a Structure* in: *Relocating a Structure – Deutscher Pavillon 2022*, 59. Internationale Kunstausstellung – La Biennale di Venezia, Köln 2022

Esposito, Elena, *Die Konstruktion von Unberechenbarkeit* in: Armen Avanessian, Suhail Malik (Hg.), *Der Zeitkomplex: = Postcontemporary, aus dem Englischen von Ronald Voullié*, Berlin 2016

Foucault, Michel, *Ein Spiel um die Psychoanalyse* in: ders. (Hg.), *Dispositive der Macht: über Sexualität, Wissen und Wahrheit*, Berlin 1978

Fukuyama, Francis, *Das Ende der Geschichte: wo stehen wir?*, München 1992

Frohne, Ursula und Held, Jutta, Ursula Frohne und Jutta Held in: ders. (Hg.), *Politische Kunst heute*, Göttingen 2008

Gailus, Andreas, Andreas Gailus, *Fall und Form - Die deutsche Novelle im 19. Jahrhundert* in: Armen Avanessian (Hg.), *Form: zwischen Ästhetik und künstlerischer Praxis*, Zürich 2009

Grasskamp, Walter, *Urgeschichte und Moderne* in: *Ist die Moderne eine Epoche?: Kunst als Modell*, München 2002

Greenberg, Clement, *Modernist Painting* in: Francis Frascina, Charles Harrison (Hg.), *Modern Art and Modernism: A Critical Anthology*, London 1982.

Groys, Boris, *Kunst-Kommentare*, Wien 1997

Hauser, Arnold, *Der Manierismus und die moderne Kunst* in: *Der Manierismus: Die Krise der Renaissance und der Ursprung der modernen Kunst*, München 1964

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, *Vorlesungen über die Ästhetik II* in: *Werke 14*, Frankfurt am Main 1986

Heidegger, Martin, *Die Frage nach der Technik* in: *Die Technik und Die Kehre*, Pfullingen 1991

Heider, Fritz und Deffner, Gerhard, *Psychologie der interpersonalen Beziehungen*, Stuttgart 1977

Hepp, Andreas, *Néstor García Canclini: Hybridisierung, Deterritorialisierung und „cultural citizenship“* in: ders. (Hg.), *Schlüsselwerke der Cultural Studies*, Wiesbaden 2009

Hoppe, Katharina und Lemke, Thomas (Hg.), *Neue Materialismen zur Einführung*, Hamburg 2021

Horkheimer, Max und Adorno, Theodor W., Max Horkheimer und Theodor W. Adorno, *Kulturindustrie: Massenbetrug als Aufklärung* in: *Dialektik der Aufklärung: philosophische Fragmente*, Frankfurt am Main 2020

Kant, Immanuel, *Kritik der reinen Urteilskraft*, Hamburg 2006

Kemper, Peter, *Macht des Mythos: Ohnmacht der Vernunft?*, Frankfurt am Main 1989

Kiefer, Otto, *PLOTIN / ENNEADEN: Band II*, Jena und Leipzig 1902

Kittler, Friedrich A., Friedrich A. Kittler, *Nietzsche. Incipit tragoedia* in: *Aufschreibesysteme 1800/1900*, München 2003

Koselleck, Reinhart, *Kritik und Krise: eine Studie zur Pathogenese der bürgerlichen Welt*, Frankfurt am Main 1989

Krauss, Rosalind, *Sculpture in the Expanded Field* in: *October Vol. 8*, Cambridge 1979

Kravagna, Christian, *Das Museum als Arena. Institutionskritische Texte von KünstlerInnen*, Köln 2001

Krämer, Sybille, Sybille Krämer, *Der Bote als Topos oder: Übertragung als eine medientheoretische Grundkonstellation* in: *Medium, Bote, Übertragung: kleine Metaphysik der Medialität*, Frankfurt am Main 2008

Kwon, Miwon, *One Place after Another: Site Specific Art and Locational Identity*, Cambridge 2004

Lacan, Jacques, *Das Drängen des Buchstabens im Unbewussten oder die Vernunft seit Freud* in: Norbert Haas (Hg.), *Das Werk. Schriften 2 / von Jacques Lacan*

Lazzarato, Maurizio, *Die Missgeschicke der „Künstlerkritik“ und der kulturellen Beschäftigung* in: Raunig und Wuggenig (Hg.), *Kritik der Kreativität*, Wien 2007

Lazaratto, Maurizio, *Die Fabrik des verschuldeten Menschen*, Berlin 2012

Lévinas, Emmanuel, *Die Zeit und der Andere*, Hamburg 1989

Lippard, Lucy R. und Chandler, John, *The Dematerialization of Art* in: Alexander Alberro, *Conceptual Art and the Politics of Publicity*, Cambridge 2003

Lorey, Isabell, *Kognitiver Kapitalismus: Von der Ökonomie zur Ökonomik des Wissens: Einleitung* in: Isabell Lorey, Klaus Neundlinger (Hg.), *Kognitiver Kapitalismus*, Wien 2012

Martini, Vittoria, *Die Giardini und ihr aktueller Status* in: *Relocating a Structure*, Köln 2022

Maturana, Humberto R. und Varela, Francisco J., *Autopoiesis and cognition: the realization of the living*, Boston 1980

Mersch, Dieter, *Gibt es Verstehen?* in: Juerg Albrecht, Jörg Huber, Kornelia Imesch, Karl Jost, , Philipp Stoelger (Hg.), *Kultur Nicht verstehen. Produktives Nichtverstehen und Verstehen als Gestaltung*, Zürich 2005

Mouffe, Chantal, *Über das Politische: wider die kosmopolitische Illusion*, Frankfurt am Main 2007

Negri, Antonio und Hardt, Michael, *Multitude: Krieg und Demokratie im Empire*, Frankfurt am Main 2004

Ngo, Anh-Linh, *Haltepunkte im Rückwärtsgang* in: Maria Eichhorn. *Relocating a Structure. Deutscher Pavillon 2022*, 59. Internationale Kunstausstellung – La Biennale di Venezia, Köln 2022

Nietzsche, Friedrich, *Menschliches Allzumenschliches* in: *Friedrich Nietzsche: Werke in drei Bänden, Band 1*, München 1954

Osborne, Peter, *Crisis as Form* (Verso Books, 2022).

Osborne, Peter, *Die postkonzeptuelle Situation, oder Die kulturelle Logik des Hochkapitalismus heute* in: Georg W. Bertram, Stefan Deines, und Daniel Martin Feige (Hg.), *Die Kunst und die Künste: ein Kompendium zur Kunsttheorie der Gegenwart*, Berlin 2021

Osborne, Peter, *The Postconceptual Condition: Critical Essays*, London, New York 2018

v. Osten, Marion, *Unberechenbare Ausgänge* in: Gerald Raunig und Ulf Wuggenig (Hg.), *Kritik der Kreativität*, Wien 2007

Pasquinelli, Matteo, *On the origins of Marx's general intellect* in: *Radical Philosophy* Nr. 206, London 2019

Pieper Marianne und Rodríguez, Encarnación Gutiérrez, *Gouvernementalität: ein sozialwissenschaftliches Konzept in Anschluss an Foucault*, Frankfurt am Main 2003

Quante, Michael *Geschichtsbegriff und Geschichtsphilosophie* in: Harald Bluhm (Hg.), *Die deutsche Ideologie, Karl Marx / Friedrich Engels*, Berlin 2010

Quent, Marcus, *Absolute Gegenwart - Die Vereinheitlichung der Zeit* in: ders. (Hg.), 2016

Quent, Marcus, *Krise der Gegenwart und Konstruktion der Zeit* in: *Gegenwartskunst: Konstruktionen der Zeit*, 2021

Rancière, Jacques, *Die Aufteilung des Sinnlichen: die Politik der Kunst und ihre Paradoxien*, Berlin 2008

Rancière, Jacques, *Der emanzipierte Zuschauer*, Wien 2009

Raunig, Gerald, *Die Philosophie der Un-/Teilbarkeit in: Maschinischer Kapitalismus und molekulare Revolution*, Wien, Linz, Berlin 2021

Rebentisch, Juliane, *Ästhetik der Installation*, Frankfurt am Main 2018

Rebentisch, Juliane, *Theorien der Gegenwartskunst zur Einführung*, Hamburg 2013

Reckwitz, Andreas, *Das Ende der Illusionen: Politik, Ökonomie und Kultur in der Spätmoderne*, Berlin 2019

Ricœur, Paul, *Wildes Denken im Zeitalter des Cyberspace* in: Werner Wintersteiner (Hg.), *Mythen und Medien*, Innsbruck/Wien 1997

Stakemeier, Kerstin, Kerstin Stakemeier, *Der Wert der Autonomie - ein Gespräch zwischen Kerstin Stakemeier und Marina Vishmidt über Reproduktion in der Kunst* in: *Texte zur Kunst* Nr. 88 „Die Wertfrage“

Stakemeier, Kerstin und Ammer, Manuela, Kerstin Stakemeier und Manuela Ammer, *Entgrenzter Formalismus: Verfahren einer antimodernen Ästhetik*, Berlin 2017

Stakemeier, Kerstin, *Umriss eines katastrophischen Formalismus* in: Quent, 2016

Stakemeier, Kerstin, *Verfransung und Digitalität - Medienspezifität in der Krise* in: Marcus Quent (Hg.), *Das Versprechen der Kunst: aktuelle Zugänge zu Adornos ästhetischer Theorie*, Wien 2014

Steinweg, Marcus, *Gespentische Gegenwart* in: Quent (Hg.), 2016

Ventura, Holger Kube, *Gegen Kunsttheorie. Zur Frage nach dem politischen Charakter von Kunst* in: Leonhard Emmerling und Ines Kleesattel (Hg.), *Politik der Kunst: über Möglichkeiten, das Ästhetische politisch zu denken*, Bielefeld 2016

Wuggenig, Ulf, *Krise der Kunstkritik?* in: Heike Munder, Ulf Wuggenig und Migros Museum für Gegenwartskunst (Hg.), *Das Kunstfeld: eine Studie über Akteure und Institutionen der zeitgenössischen Kunst am Beispiel von Zürich, Wien, Hamburg und Paris*, Zürich 2012

Werckmeister, Otto Karl, *Ende der Ästhetik: [Essays über Adorno, Bloch, das gelbe Unterseeboot und der eindimensionale Mensch]*, Frankfurt am Main 1971