

OPERATIONEN KDU RS T

Birte Kleine-Benne

AMAZON ELASTIC
COMPUTE CLOUD
(AMAZON EC2)

GOOGLE INC
CODE

BRIDGE

GERMAN SERVER

TEST
SERVER

SSH

METADATA

SECURITY

DECOY IP-RANGE

Operationen in der Kunst

Birte Kleine-Benne

Logos Verlag Berlin



Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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

Umschlaggestaltung: Erwin Liedke

Umschlagabbildung: UBERMORGEN, The Project Formerly Known As Forkbomb, 2010–2013, Bushy Tree Diagram, 992x1049px PDF, <https://uuuuuuuntitled.ubermorgen.com>, Copyleft

Satz und Layout: Camilo Londoño Hernández

Bildmaterial mit freundlicher Genehmigung von: Artists At Risk, Artist Organizations International, Artist Placement Group (APG), Assemble, Ced'art Tamasala / Cercle d'Art des Travailleurs de Plantation Congolaise (CATPC), Paolo Cirio, Climate Class Action, Maria Eichhorn, etoy, Forensic Architecture, GeheimRat, Guerrilla Girls, Park Fiction, Lia Perjovschi, Rebuild Foundation / Theater Gates, Christoph Schäfer, Jonas Staal, The Yes Men, UBERMORGEN, Wachter/Jud, W.A.G.E., Stephen Willats, WochenKlausur, Jazael Olguín Zapata, Zentrum für Politische Schönheit (ZPS).

Dieses Werk ist lizenziert unter einer CC-BY-NC-ND Lizenz (Namensnennung – Nicht-kommerziell – Keine Bearbeitung 4.0 International).



Logos Verlag Berlin GmbH 2025

ISBN 978-3-8325-5955-7

DOI <https://doi.org/10.30819/5955>



Hergestellt als Logos-Ökobuch.
<https://www.logos-verlag.de/oekobuch>

Logos Verlag Berlin GmbH
Georg-Knorr-Str. 4, Geb. 10
D-12681 Berlin
Tel.: +49 (0)30 42 85 10 90
<https://www.logos-verlag.de>

Weil ich es vorher nicht wusste.

*Diese Forschungen sind meine Wertschätzung des
hier untersuchten Materials und seiner Urheber*innen.*

Inhaltsverzeichnis

Bildverzeichnis

Kapitel 1

Forschungsherausforderung mit
gesamtgesellschaftlichem Wert **13**

Kapitel 2

(Scheinbar) Abwesendes anwesend
machen: Kunst_Operationen und
Kunstoperationen **23**

Kapitel 3

„Act, Not Represent!“ Beispiele für
Kunst_Operationen **37**

Kapitel 4

Verschließungsoperationen
des ästhetischen Regimes zur
Regierbarmachung **59**

Kapitel 5

Begriffe & Operationen **77**

Kapitel 6

Mediale, medialisierende
und mediologische
Kontextualisierungen **105**

Kapitel 7

Ökologisieren! Eine Praktik der
(Re-)Visualisierung und (Re-)
Vitalisierung **121**

Kapitel 8

Eine Frage der (operativen) Form **129**

Kapitel 9

Wiedereinführung von Zeit,
Beobachterabhängigkeit und
Selbstreferenz **147**

Kapitel 10

Kunst_Operationen: Ein historisch
perspektivierter, wieder-holender
Theorieversuch **161**

Kapitel 11

Ready-made. Ein operational
perspektiviertes Reenactment **175**

Kapitel 12

Auftakt einer operativen
Kriteriologie: Konzept- und
Kontextkunst im Re-entry des
Operativen **205**

Kapitel 13

Von der Institutional Critique
zur Institutionskritischen Kunst
zu Infrastruktursorgenden
Operationen – Re-Lektüre eines
unvollendeten Projekts **243**

Kapitel 14

Mit der Poiesis das ästhetische
Regime entverschließen **293**

Kapitel 15

Abspann, der auch Vorspann sein
könnte und nun als Re-entry
operiert **351**

Register 367

Bildverzeichnis

Artists At Risk, Artists At Risk Pavillon, Biennale von Venedig, 2024, mit Unterstützung der UNESCO, <https://artistsatrisk.org>, <https://drive.google.com/drive/folders/1Y-Oilynzck2bioEDmKgqWDcoNp07RmON>, Map.pdf.

Artist Organizations International, 2015, organisiert von Florian Malzacher, Jonas Staal und Joanna Warsza, Installationsdesign Studio Jonas Staal. Foto: Lidia Rossner, HAU, Hebbel am Ufer, Berlin.

Artist Organizations International, 2015, organisiert von Florian Malzacher, Jonas Staal und Joanna Warsza, Installationsdesign Studio Jonas Staal. Foto: Lidia Rossner, HAU, Hebbel am Ufer, Berlin.

Artist Placement Group, The Sculpture – Vacant State, Ausstellungsansicht between 6, Kunsthalle Düsseldorf, 1971. Courtesy Barbara Steveni.

Artist Placement Group, The Sculpture – Active State, Ausstellungsansicht between 6, Kunsthalle Düsseldorf, 1971. Courtesy Barbara Steveni.

Assemble (Marie Jacotey), Granby Four Streets: House during Construction, 2014, Handzeichnung Buntstift.

Assemble, Dreamachine concept sketch in flagship venue, 2022, Handzeichnung und Computer-Illustration.

Ced'art Tamasala / Cercle d'Art des Travailleurs de Plantation Congolaise (CATPC), Balot, 2022, Zeichnung, Kugelschreiber auf Papier, 70 × 100 cm, interaktiv: <https://www.garden.dcab24.art/en/commission/catpc>.

Paolo Cirio / Climate Class Action, Climate Class Action, seit 2023, Screenshot, <http://climateclassaction.com>.

Paolo Cirio, Monitoring user status by comparing public and private activities, ID: US-2016078353-A1, 2014/2016, https://sociality.today/?/patent/US-2016078353-A1/I/Monitoring_User_Status_By_Comparing_Public_And_Private_Activities.

Maria Eichhorn, Rose Valland Institut, seit 2017, Screenshot, <http://rosevalland-institut.org>.

Maria Eichhorn, Maria Eichhorn Aktiengesellschaft, 2002, Documenta11, Kassel, Sammlung Van Abbemuseum, Eindhoven. Detail: Umschlag Registerakten der Maria Eichhorn Aktiengesellschaft, Amtsgericht Charlottenburg Abteilung 96 Registerakten. © Maria Eichhorn und VG Bild-Kunst Bonn, 2025.

etoy.CORPORATION, seit 1994, History / Share Certificates, <https://history.etoy.com>

Forensic Architecture, Counter Investigations, Installationsansicht, Institute of Contemporary Arts, London, 7. März – 13. Mai 2018. Foto: Mark Blower.

Forensic Architecture, Racist Terror Attack in Hanau: The Arena Bar, 2021, Re-enactment, Synchronisation, 2D-Animation und Timeline.

GeheimRat, analogue_series#no.2k0035, Mixed media, seit 2003, <https://de.GeheimRat.com/2k0035>, digitale Vektordatei.

GeheimRat, Legend-C – analogue_series#no.77933, Mixed media, seit 2020, <https://77933.GeheimRat.com/de>, digitale Vektordatei.

Guerrilla Girls, It's Even Worse In Europe, 1986. Copyright © Guerrilla Girls, courtesy guerrillagirls.com.

Guerrilla Girls, You're Seeing Less Than Half the Picture, 1989. Copyright © Guerrilla Girls, courtesy guerrillagirls.com.

Guerrilla Girls, Guerrilla Girls' Code of Ethics for Art Museums, 1990. Copyright © Guerrilla Girls, courtesy guerrillagirls.com.

Birte Kleine-Benne, Guidelines_Institutional_Critique_2024, 2024, <https://doi.org/10.11588/artdok.00009634>, Text (Extrakte aus dies.: Learning from Institutional Critique. Den Gouvernementalitäten unserer Gegenwart/en begegnen, 2024, <https://doi.org/10.11588/artdok.00009592>) und Handzeichnungen, übertragen in digitale Zeichnungen: Laura Leal.

Park Fiction (Margit Czenki und Christoph Schäfer für Park Fiction), Park Fiction Archive, 2002, Installation (speziell produzierte Tische, Monitore, Diarondeele, Modelle, Hängeregister, Bücher ...).

Lia Perjovschi, criticism, laufende Serie seit 1999, Diagramm.

Lia Perjovschi, CAA/CAA (Contemporary Art Archive / Center for Art Analysis) kit, 2006, Again for Tomorrow, Royal College of Art, London, Abschlussausstellung des Kuratorenkurses.

Rebuild Foundation / Theaster Gates, Rebuild Foundation, seit 2010, Screenshot, <https://rebuild-foundation.org>, <https://rebuild-foundation.org/visitrebuild>.

Christoph Schäfer, o.T. (Tools für „Die Füße in die Elbe strecken“), 2021, Aquarellstift auf Papier + digitale Ergänzungen.

Christoph Schäfer, o.T. (Konzeption für Aktion Wünsche für das Gelände auf Ein-Personen-Demonstrationsschildern), 1995, schwarze Tinte auf Papier.

The Yes Men, seit 1996, Screenshot, <https://theyesmen.org>, <https://theyesmen.org/learn/bookoftricks#faqit8>.

UBERMORGEN, The Project Formerly Known As Forkbomb, 2010–2013, dichtes Baundiagramm, 992x1049px PDF, <https://uuuuuuuntitled.ubermorgen.com>. Copyleft.

UBERMORGEN, The Project Formerly Known As Forkbomb, 2010–2013, Installation, Kunsthall Aarhus, Systemics #2, 2013, variable Größen (Diagramm einer Druckmaschine für Vinyl, Papierskulptur, Kindle Bücher), <https://uuuuuuuntitled.ubermorgen.com>. Copyleft (Kunstwerk/Installation).

Christoph Wachter & Mathias Jud, picidae, seit 2007, <http://info.picidae.net/en>.

Christoph Wachter & Mathias Jud, qaul.net, seit 2011, Veröffentlichung 2012, <http://qaul.net>.

W.A.G.E., Womanifesto Poster, 2014, 15“ x 22“, produziert für die Kampagne Wages 4 W.A.G.E., 2014. Image courtesy W.A.G.E.

W.A.G.E., ANY FORM OF PAYMENT, aus: The 2010 W.A.G.E. Survey, 2012, Poster-design: Common Space. Image courtesy W.A.G.E.

Stephen Willats, The West London Social Resource Project: Public Register Board No. 2, 1972, Installation Osterley Library.

Stephen Willats, The West London Social Resource Project: Diagram, 1972, Letraset, Druck, A4-Papier.

WochenKlausur, Wahlmethoden, PACT Zollverein Essen, 2023, Konkrete Intervention.

WochenKlausur, Wahllabor, Wien, 2025, Konkrete Intervention.

Jazael Olguín Zapata, Powers-to-be in the Industrial Art Complex, documenta fifteen, 2022, Zeichnung, 30 x 30 cm.

Jazael Olguín Zapata, Exercise of Collective Gallery or lumbung Gallery, 2022, Zeichnung auf Papier, 30 x 30 cm.

Zentrum für Politische Schönheit, Adenauer SRP+, Gefechtsstand, 2024, digitale Zeichnung. (c) VEB Adenauer Holding / Zentrum für Politische Schönheit.

* Alle Links wurden letztmalig mit Redaktionsschluss geprüft.

„[...] unaufhörlich hat man SEIN RHIZOM ZERBROCHEN, SEINE KARTE BEKLECKERT; man hat ihn in die Enge getrieben, ihm alle Ausgänge versperrt, bis er schließlich selbst seine Scham und Schuld wünscht, bis man Scham und Schuld fest in ihm verankert hat, die PHOBIE [...]. Wenn ein Rhizom verstopft ist, wenn man einen Baum daraus gemacht hat, dann ist es aus, dann kann der Wunsch nicht mehr strömen.“

„Es wird hohl sein, die Sätze, irgendwie sehen sie so ähnlich aus, aber es ist hohl und da muss man raus, da muss man weg [...], irgendwie versuchen rauszukommen und woanders hin und nochmal neu anfangen und gucken, dass die Sprache wieder irgendwie bei einem ist und nicht irgendwo in der, weiss ich nicht, sonst irgendeiner Verabredung oder weil es so schon irgendwie gut lief.“

„Es muss möglich sein, von vorn anzufangen. Nochmals von vorn anzufangen mit der Analyse und Kritik [...]. Ganz sicher ist das eine gewaltige Aufgabe, die wir sofort anfangen müssen. Mit viel Optimismus.“

Kapitel 1

Forschungsherausforderung mit gesamtgesellschaftlichem Wert

Dieser Text ist ein Versuch. Er ist der Versuch, eine weitere Erzählung dessen zu entwerfen, was wir im Rahmen des regierenden ästhetischen Regimes als Kunst wahrnehmen, bezeichnen, verstehen und akzeptieren. Dieser Versuch fällt nicht ganz einfach, da eine nächste Erzählung mit Ahnungslosigkeiten und Unwissenheiten von Um- und Unordnungen, mit Unbehagen und Sorgen verbunden ist. Und er geht Risiken ein, weil und indem er die Ver- und Geschlossenheit der aktuell ordnenden Formate, Kategorien, Genres und Taxonomien problematisiert und das gegenwärtige Regime der *Ordnung der Dinge*¹ und dessen hegemoniales Begründungsgefüge umzuordnen versucht. Allerdings ist dieser Versuch – und das verdeutlichen Gegenwartsdiagnostiken gesellschaftspolitischer, kulturpolitischer, sozialer, wirtschaftlicher, ökologischer und administrativer Probleme – zwingend notwendig. Angesichts der aktuellen autoritären Verschließungen und Verwerfungen durch Krisen, Kriege und Katastrophen, die es erfordern, die Zukunftsperspektiven von Wissenschaft, Forschung und Lehre neu auszuloten, ist es ebenso erforderlich, die Sicht-, Les- und Deutbarkeiten künstlerischer Formen zu überdenken, sie, genauer formuliert, neu zu prä-formieren. Wir brauchen neue Instrumentarien, um die aktuellen Problemlagen zu bewältigen. Wir brauchen neue Theorien, denn die bisherigen machen nicht mehr ihre Arbeit. Und wir brauchen eine De- und Reterritorialisierung unseres (Kunst-)Gebietes. Denn die bisherige Karte ist nicht mehr unser Territorium. Diese Einsichten setzen sowohl analytischen und empirischen, als auch ethisch-moralischen und politischen Notwendigkeiten auf. Es ist analytisch und empirisch,

¹ Michel Foucault: Die Ordnung der Dinge, Frankfurt/Main 1974.

als auch ethisch-moralisch und politisch notwendig, uns mit rezeptorischen, narratologischen und poetologischen Dimensionen auseinanderzusetzen und uns und unsere Analyseperspektiven epistemologisch zu aktualisieren. Diese Einsichten schließen darüber hinaus an meine Voruntersuchungen an, die für eine Dynamik der Öffnung und eine Auflösung der Geschlossenheit plädieren und (mich) auffordern, verschließende kunstwissenschaftliche Diskurs- und Kanon-Zusammenhänge entzuverschließen und damit die (Selbst-)Ent-Verschließungen des ästhetischen Regimes voranzutreiben.²

Drei vorbereitende Thesen sollen die aktuelle Dringlichkeit in einer Kürze erläutern und verdeutlichen, dass und wie die Gegenwart in diesen Text und dieser Text in die Gegenwart hineinragt: Erstens führten, so meine Einschätzung, epistemische Defizite zu misslungenen Lesweisen der *documenta fifteen* und in der Folge zu schwerwiegenden innen-, außen- und geopolitischen sowie intellektuellen Verwerfungen, mit deren Auflösungen oder Reparaturen wir zeitnah wohl nicht mehr rechnen können.³ Zweitens führt das Fehlen explizit in deutscher Sprache geführter Debatten (zum Beispiel dekolonisierender Themen, Kontexte und Zugänge⁴) zu konkreten Ausblendungen und blinden Flecken, die wiederum akademische Isolationen oder Ausschlüsse deutschsprachiger Theorien, Historien und Zirkel nach sich ziehen⁵. Und drittens führen isolierte Entscheidungen in deutschen Kunst-, Wissens- und Bildungsinstitutionen zu verschiedenen Disruptionen, wenn etwa Künstler*innen oder Akademiker*innen (auch innerhalb Deutschlands) ausgeladen oder nicht nach Deutschland eingeladen werden⁶, aber auch um-

² Vgl. Marcus Held und Birte Kleine-Benne: (Sozial engagierte) Künstler*innen & Theoretiker*innen, ent(-ver)schließen wir uns!, in: kritische berichte, H. 2, 2022: Soziale Fragen heute, S. 63–70, hier S. 66, https://bkb.eyes2k.net/download/2022_Held-Kleine-Benne_kritische-berichte2.pdf [Abruf: 28.12.2024].

³ Vgl. hierzu zusammengefasst Niklas Maak: Hundert Tage, vorbei, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 25.09.2022, <https://faz.net/aktuell/feuilleton/was-nach-hundert-tagen-von-der-documenta-beibt-18337088.html>. Vgl. darüber hinaus auch den von mir erstellten Pressespiegel der *documenta fifteen*, chronologisch, ab Januar 2022, https://bkb.eyes2k.net/2022_doc15_Press.html sowie die eigene Intervention durch *Wir haben Fragen. Inmitten der documenta fifteen.*, 20.07.2022, <https://cryptpad.fr/pad/#/2/pad/view/Y-X-OPqgwdrrkXGjgcGdLUGxnv91z5jhkU1On6-3No> [Abruf aller Links: 28.12.2024].

⁴ Hito Steyerl: Kontext ist König, außer der deutsche, in: Die Zeit, 03.06.2022, <https://www.zeit.de/kultur/kunst/2022-06/documenta-15-postkoloniale-theorien-kunst-kontextualisierung/komplettansicht> [Abruf: 28.12.2024].

⁵ Vgl. den Befund von Hanno Hauenstein: Die Drecksarbeit der liberalen Mitte, in: WOZ, 02.05.2024, <https://woz.ch/2418/israeldiskurs-in-deutschland/die-drecksarbeit-der-liberalen-mitte/!6MGK4Y2S4R1D> [Abruf: 02.05.2024].

⁶ Ich erwähne exemplarisch den Rückzug der Heinrich-Böll-Stiftung von der Verleihung des Hannah-Arendt-Preises an Masha Gessen, die Kündigung des Anthropologen Ghassan Hage durch die Max-Planck-Gesellschaft und den Entzug der Albertus-Magnus-Professur für Nancy Fraser, ebenso die Ausladung von Candice Breitz durch die Moderne Galerie Saarbrücken Saarbrücken

Artists.
Risks.
Humans.
Rights.

ARTISTS AT RISK PAVILION

ON THE OCCASION OF THE PRE-OPENING OF THE 60TH
INTERNATIONAL ART EXHIBITION - LA BIENNALE DI VENEZIA

Co-funded by the
Creative Europe Programme
of the European Union

WITH THE SUPPORT OF
 UNESCO

SWEDISH
ARTS COUNCIL

The **ARTISTS AT RISK PAVILION**—*Artists. Risks. Humans. Rights.* with the support of UNESCO is a celebration of artists and cultural professionals who risk their lives on the frontlines of artistic freedom and human rights. An exhibition and discursive programme at the intersection of the arts and human rights, the AR Pavilion will feature art, discursive panels and networking events for and by residents, alumni, partners and those who stand in solidarity with Artists at Risk (AR), the global residency programme for artists at high risk.

This edition of the AR-Pavilion holds particular significance as it marks the 10th anniversary of Artists at Risk (AR). AR has relocated over 850 (principal) artists and art professionals together with over 300 hosting partners around the world in its first, intense decade.

The **ARTISTS AT RISK PAVILION**—*Artists. Risks. Humans. Rights.* is curated by Marita Muukkonen and Ivor Stodolsky, the co-directors of Artists at Risk (AR) and co-founders of Perpetuum Mobile (PM).

ARTISTS in the Pavilion

Said Ahmed Mohamed Ali, visual artist, Tunis/Khartoum
Suva Deepdas, multi-disciplinary artist, Helsinki/Shillong Meghalaya
Kholod Hawash, textile artist, Helsinki/Basra
Saddam Jumaily, artist, Helsinki/Basra
Nikita Kravtsov, artist, Paris/Kyiv
Damian Le Bas, Sr., artist, Gypsyland/Worthing (1963-2017)
Delaine Le Bas, artist, Worthing
Nkosilathi Emmanuel Moyo, activist and poet, Kweke, Zimbabwe
Issa Taouma, photographer and filmmaker, Aleppo
Mirvais Rekaib, film director, Hamburg/Kabul
Bariş Seyitvan, artist and curator, Berlin/Diyarbakir
Aws Zubaidy, actor and dancer, Verscio/Bethlehem

Artists At Risk. Artists At Risk Pavillon, Biennale von Venedig, 2024, mit Unterstützung der UNESCO, <https://artistsatrisk.org>, <https://drive.google.com/drive/folders/1Y-OiIynzck2bio-EDmKgqWDcoNpo7RmON>, Map.pdf.

gekehrt, wenn Künstler*innen oder Akademiker*innen ihre Beteiligungen an Ausstellungen, Kongressen oder Festivals in Deutschland absagen beziehungsweise Künstler*innen oder Akademiker*innen, die in Deutschland tätig sind, andernorts boykottiert werden (sollen)⁷. Mit der Auswahl dieser drei, nur kurz angerissenen Thesen aus unterschiedlichen (theoriepolitischen, disziplin- und fachpolitischen sowie hochschul- und gesellschaftspolitischen) Feldern soll deutlich werden, dass und wie Wissens- und Theoriedefizite zu Disruptionen in umfangreichen Ausmaßen führen (können). Und es soll damit deutlich werden, dass und wie disziplinäre Gouvernementalitäten – und hier nehme ich als Kunstwissenschaftlerin die Kunstgeschichte in den Blick – als Regierungstechniken nicht nur in ihr Fach hineinwirken, sondern auch zu konkreten realpolitischen, wirtschaftlichen, sozialen und akademischen Konsequenzen führen und zwar sowohl auf staatlichen und institutionellen, als auch auf persönlich biografischen und lebensweltlichen Ebenen.⁸ Der vorliegende Text benennt damit seine eigene Zeitindexikalität, denn eine Entkontextualisierung würde eine Variante der operativen Verschließung in Gang setzen – und dagegen soll der Text programmatisch, auch als Effekt seines Themas, wie wir sehen werden, andenken.

Fehlende Forschungsoptiken und Vermittlungsaktivitäten, eine ausbleibende Politik der Positionierung, eine Nicht-Performativität des Willens zum Wissen und ein Wahrheitsdispositiv ohne hinreichenden Wahrheitswert⁹ führen zu gesamtgesellschaftlichen Verwerfungen, und am Beispiel der *documenta fifteen* beobachtbar zu einem kaum zu revidierenden Vertrauens-

(<https://ausbreiten.de>) sowie den Verzicht Laurie Andersons auf eine Pina-Bausch-Professur an der Essener Folkwang Universität der Künste. Einen Überblick hierzu als work in progress bietet das *Archive of Silence*: <https://docs.google.com/spreadsheets/d/1Vq2tm-nopUy-xYZjkG-T9FyMC7ZqkAQG9S3mPWAYwHw/edit?gid=1227867224#gid=1227867224> [Abruf: 20.01.2025].

⁷ Mit Bezug auf die Deutschland-Boykott-Kampagne *Strike Germany* erwähne ich die Absagen von Einladungen der Autorin Annie Ernaux und des Regisseurs John Greyson nach Deutschland.

⁸ Damit ergänze ich die Regierungstechniken, die auf das Fach ein- und in die Disziplin hineinwirken, um diejenigen Regierungstechniken, die aus dem Fach hinauswirken. Vgl. auch Birte Kleine-Benne: Was Kunstgeschichte gewesen sein könnte, in: dies. (Hg.): Eine Kunstgeschichte ist keine Kunstgeschichte. Kunstwissenschaftliche Perspektivierungen in Text und Bild, Berlin 2024, S. 15–42, hier S. 23, <https://doi.org/10.30819/5798> [Abruf: 12.12.2024].

⁹ Vgl. hierzu u.a. meine Ausführungen in Birte Kleine-Benne: Kunstgeschichte postfundamentalisieren, in: dies. (Hg.): Eine Kunstgeschichte ist keine Kunstgeschichte. Kunstwissenschaftliche Perspektivierungen in Text und Bild, Berlin 2024, S. 171–197, <https://doi.org/10.30819/5798>. Hier habe ich mich mit Lorraine O'Grady's Satz „Art history is just going to implode. It will implode because the truth quotient that it contains is too low.“ auseinandergesetzt. Alex Greenberger: The ARTnews Accord: Artists Lorraine O'Grady and Andrea Fraser Talk Art World Activism and the Limits of Institutional Critique, in: ARTnews, 17.06.2021, <https://artnews.com/art-news/artists/lorraine-ogrady-andrea-fraser-artists-institutional-critique-conversation-1234596040> [Abruf: 12.08.2022].

verlust in akademische und kulturelle Institutionen und Administrationen¹⁰, in zugesicherte kuratorische Freiheiten, ja ganz allgemein in die drohende Erosion grundgesetzlich garantierter Schutz- und Freiheitsrechte, wie der Kunst- und Wissenschaftsfreiheit¹¹. Diese Einschätzungen leiten zu der Einsicht dringend zu entwickelnder Beschreibungs- und zu überarbeitender Beobachtungsinstrumentarien, womit es sich eben nicht nur um eine innerdisziplinäre Angelegenheit der Kunstgeschichte handelt. Hierbei handelt es sich um eine Aufgabe mit gesamtgesellschaftlichem Wert. Dadurch wird auch verständlich, dass die Erforschung der Gouvernamentalitäten von Fach und Disziplin Kunstgeschichte¹² nicht lediglich ein Additiv, ein Supplement oder eine akademische Ablenkung ist¹³, sondern eine dringend anzugehende, institutionskritisch soziale und gesellschaftliche Herausforderung. Anders formuliert: Eine Nichterforschung der Gouvernamentalitäten von Fach und Disziplin Kunstgeschichte führt nicht nur zu Forschungsdesideraten, sondern zu Fehlschlüssen, Kategorienfehlern und kognitiven Verzerrungen, die die Kunstgeschichte in ihrer meist unterschätzten oder wenig gesehenen Funktion der Bildung einer sozialen Ordnung unterschätzt, ignoriert oder sogar desavouiert. Eine postfundamentalistische Perspektivierung, wie sie

10 Siehe hierzu die Initiative #standwithdocumenta, seit 2024, <https://standwithdocumenta.com>. Siehe auch die Gründung des Vereins International Friends of documenta, 2025, <https://www.deutschlandfunkkultur.de/freunde-der-documenta-gruenden-internationalen-verein-100.html> [Abruf beider Links: 05.05.2025].

11 Ich erwähne hierzu folgende Auswahl: A. Dirk Moses: Die documenta15, Indonesien und das Problem geschlossener Welten, in: Geschichte der Gegenwart, 24.07.2022, <https://geschichtedergegenwart.ch/die-documenta15-indonesien-und-das-problem-geschlossener-welten>. Siehe die Übersicht der Bildungsstätte Anne Frank, <http://archive.today/KuANU> sowie das Rechtsgutachten im Auftrag der Beauftragten der Bundesregierung für Kultur und Medien (BKM) von Christoph Möllers: Grundrechtliche Grenzen und grundrechtliche Schutzgebote staatlicher Kulturförderung, 10.10.2022, https://www.kulturstaatsministerin.de/fileadmin/user_upload/Downloads/2023-01-24-bkm-gutachten-moellers.pdf. Möllers untersucht für die Bundesregierung auf Anlass der *documenta fifteen* verfassungsrechtliche Fragen zur Kunstfreiheit. Er stellt vorweg, dass die grundrechtlichen Garantien im Kulturverfassungsrecht ein noch wenig erschlossenes Feld darstellen (ebd., S. 3). In seinen abschließenden Ergebnissen stellt er u.a. fest: „Kunstfreiheit und staatliche Pflicht müssen von Verfassungs wegen in einen angemessenen Ausgleich gebracht werden. Die Freiheit der Kunst kann auch in Fällen rassistischer oder antisemitischer Tendenzen im Rahmen der Verhältnismäßigkeit vor staatlichen Zugriffen schützen. *Das ist der freiheitliche Skandal der grundgesetzlichen Ordnung.*“ Ebd., S. 49. [Hervorh. d. Verf.] Siehe auch erwin GeheimRat: Plädoyer für eine grundrechtskonforme Auslegung der Kunstfreiheit und des Kunstbegriffes, in: Birte Kleine-Benne (Hg.): Dispositiv-Erkundungen | Exploring Dispositifs, Berlin 2020, S. 123–127, <https://doi.org/10.30819/5197>. [Abruf aller Links: 24.12.2024].

12 Hierzu habe ich in meinem *Text Was Kunstgeschichte gewesen sein könnte* ausgeführt und die Gründung eines Instituts für Kunsthistoriologie und Gouvernamentalitätsstudien vorgeschlagen. Vgl. Kleine-Benne: Was Kunstgeschichte gewesen sein könnte, a.a.O.

13 Zu der Idee des Supplements vgl. Gilles Deleuze und Félix Guattari: Rhizom, Berlin 1977, S 10f.: „Es genügt eben nicht zu rufen: Hoch lebe das Viele (multiple)! [...] Das Viele (multiple) muß man machen: nicht dadurch, daß man fortwährend übergeordnete Dimensionen hinzufügt, sondern im Gegenteil ganz schlicht und einfach in allen Dimensionen, über die man verfügt: jedesmal n-1 (Das Eine ist nur dann ein Teil der Vielheit, wenn es von ihr abgezogen wird).“

hier vorgeschlagen und praktiziert wird, rückt dabei nicht nur das Soziale als eine Konstruktion in den Blick, sondern insbesondere dessen machtgeladene Konstruktion. Sie eignet sich den archäologischen Blick Foucaults an, um zu fragen, „wie sich die Zwänge haben bilden können“¹⁴, die die prinzipielle Offenheit des Sozialen ein- und beschränken. So gesehen, ist die Bildung einer sozialen Ordnung, wie sie die Kunstgeschichte vornimmt, stets politisch gezeichnet, geht sie doch mit asymmetrischen Machtverhältnissen und Gesellschaftsentwürfen einher, die immer mehr Menschen betreffen als diejenigen, die sie anfänglich artikuliert(en). Wird die Kunstgeschichte und ihre implizit vonstattengehenden, durch soziale Praktiken verstetigenden Theorie- und Geschichtsbildungen mit einer postfundamentalistischen Optik untersucht, so werden Konflikte, Ereignisse und Sinnverschiebungen, die die soziale Wirklichkeit der Konstruktion destabilisieren, in Erscheinung gebracht. Daher kann mit einer postfundamentalistischen Theoriebildung danach gefragt werden, wie sich eine Ordnung auf der Grundlage von Kontingenz überhaupt bilden konnte. Insofern zeichnet den Postfundamentalismus die Radikalität seines Kontingenzbegriffes aus.¹⁵ Das Soziale löst sich dabei nicht auf, es erscheint vielmehr als ein notwendiges vorläufiges und nur zeitweiliges Ergebnis von Gründungsversuchen, die sich durch soziale Praktiken vorübergehend verstetigen. Alle sozialen Gegebenheiten werden letztlich als immer wieder und immer nur temporär stabilisierte begriffen, da sie auf einer prinzipiell unbeherrschbaren Kontingenz basieren. Zu untersuchen ist demnach der Umgang der Kunstgeschichte mit dieser prinzipiell unbeherrschbaren Kontingenz – und in der Folge vorangehender Untersuchungen¹⁶ kann ich schon hier konkreter fragen, nämlich *wie* die Kunstgeschichte und ihre Theorie- und Geschichtsbildungen diese Kontingenz unterminieren. Denn von Seiten der Kunstgeschichte scheint ein Unbehagen an einem hinreichenden Kontingenzbewusstsein zu existieren, oder anders formuliert: sie scheint ein ultimatives Fundament und damit ein Interesse an Grundlegungsfiguren zu präferieren.

14 Michel Foucault: Archäologie des Wissens, Frankfurt/Main 1981, S. 27.

15 „[...] die Dekonstruktion des Postfundamentalismus [zielt] nicht auf die Verabschiedung aller Gründe, sondern auf die Schwächung des ontologischen Status dieser Gründe, also auf die Verabschiedung der metaphysischen Idee von einem *letzten oder ultimativen* Fundament des Denkens oder der Gesellschaft. Das setzt hinreichendes Kontingenzbewusstsein voraus – denn wenn jede Letztbegründung ausgeschlossen ist, dann könnte immer auch ein anderes Fundament gelegt werden. [...] Darüber hinaus erfordert der Postfundamentalismus [...] eine theoretische Konzeptualisierung jenes Moments partieller (wenn auch in letzter Instanz erfolgloser) Gründungsversuche. Das unabstellbare Spiel zwischen Grund und Ab-grund [...] unterhöhlt nicht nur jedes noch so stabil scheinende Fundament, es erzwingt auch ein vorübergehendes Moment der Institution.“ Oliver Marchart: Die politische Differenz, Berlin 2010, S. 21.

16 Vgl. Birte Kleine-Benne: Kunstgeschichte postfundamentalisieren, a.a.O.

Fehlende Theoretisierungs- und Historisierungsleistungen führen ganz grundsätzlich zu methodologischen und epistemologischen Defiziten in dem In-Erscheinung-Treten-Lassen von Verhältnisstrukturen sowie in der Erkennbarmachung des in Erscheinung-Getretenen. Das wiederum führt – abgesehen davon, dass mögliche, in Gang gesetzte Reflexionsgehalte fehlen – zu fehlenden Möglichkeiten, die in Erscheinung-tretenden Verhältnisstrukturen zu gestalten. Hieraus ableitend möchte ich behaupten, dass theoretische Begriffe soziale Praktiken sind, die relational, kontextuell, historisch und inter-/dependent dynamisch und performierend auftreten und zirkulieren, ermöglichen und einschränken. Vor dem Hintergrund dieser These zur Bedeutung theoretischer Begriffe und ihres Akteursstatus drängen sich (mir) zwei grundlegend machtkritische Fragen auf, die sich in genau einem Begriff treffen, nämlich in dem Begriff, der hier zur Diskussion stehen soll: Erstens, warum bringen theoretische Begriffe selbst ihre Kennzeichnung als soziale Praktiken und ihre Operationalitäten zum Verschwinden? Sie suggerieren stattdessen, dass wir sie in und für das Verstehen der Welt lediglich nutzen und Grundlage dafür sein würden, dass wir uns in der Welt sinnvoll bewegen und sinnvoll handeln können. Sie lassen uns annehmen, dass wir ihre Inhalte mit anderen gemeinsam haben oder sie teilen, statt dass wir sie als prozessdynamische und sinngenerierende Kategorien, ja als Akteure verstehen, die es erlauben, Formen der Macht auszuüben.¹⁷ Und hierbei kann es sich um Machtformen unter anderem des Wissens, der Wahrheit oder auch der Performativität handeln. Zweitens, warum werden gerade die Operationalitäten von Kunst zum Verschwinden gebracht? Statt dass wir um die Kräfte- und Machtverhältnisse wissen, die sich durch Relationalitäten und Kontextualitäten ergeben, werden Wirklichkeitsbereiche suggeriert und perpetuiert. Diese Prozesse des Verschwinden-Bringens von Operationalitäten, bei denen es sich machtkritisch gedacht um Regierungs- und Regulierungstechnologien handelt¹⁸, sollen mit diesem Text unterbrochen werden. Daher gilt im gegenwärtigen Klima von Demokratiezersetzung und Zukunftsverweigerung¹⁹ für

17 Ich verweise auf den Vortrag *Was theoretische Begriffe in Gang setzen!*, den ich gemeinsam mit Marcus Held auf dem internationalen Symposium *format : dispositif*, an der Universität Zürich, am 06.06.2022 gehalten haben. Das Symposium fand vom 08. bis 10.06.2022 im Rahmen des interuniversitären Doktorandenprogramms *Visuelle Dispositive: Film, Fotografie und andere Medien* (Universität Zürich und Universität Lausanne) und des SNF-Projekts *Exhibiting Film: Challenges of Format* statt, vgl. <https://www.film.uzh.ch/de/research/conference/format-dispositif-2022.html> [Abruf: 28.12.2024].

18 „Regieren heißt, das Feld eventuellen Handelns der anderen zu strukturieren.“ Michel Foucault: Das Subjekt und die Macht, in: Hubert L. Dreyfus und Paul Rabinow: Michel Foucault. Jenseits von Strukturalismus und Hermeneutik, Weinheim 1994, S. 241–261, hier S. 255.

19 Siehe auch Marianna Tzabiras und Sara Whyatt (Hg.): *The State of Artistic Freedom 2025, 2025*, https://freemuse.org/wp-content/uploads/2025/04/SAF-2025_web.pdf [Abruf: 01.06.2025]. Der

diesen Text und über ihn hinaus: „[...] meaning you are now obliged to drop everything & do the important work of close visual analysis.“²⁰ Mit der Klärung, Konturierung und Präzision unserer Instrumentarien und Begriffe, mit Multiperspektivität, akademischer Integrität und der Berücksichtigung des Unmarkierten und gleichwohl Vorausgesetzten²¹ kann es uns gelingen, Sichtbarkeiten von gesellschaftlichen und sozialen Ereignissen herzustellen. Mit ihnen werden wir mehr und anders beobachten können. Mit ihnen werden wir viel ver-, um- und neulernen müssen.

„Draw a distinction.

Watch its form.

Work its unrest.

Know your ignorance.“²²

Und kenne deine Möglichkeiten.

Bericht von Freemuse – Defending Artistic Freedom dokumentiert die aktuelle Lage von Zensur, Verfolgung und Gewalt gegen Künstler*innen und zeigt auf, dass sich 2024 die Kunstfreiheit weltweit verschlechtert hat, sowohl in autoritären Staaten, als auch in Demokratien. Der Bericht endet mit 40 Empfehlungen für Regierungen, Zivilgesellschaft, kulturelle Organisationen und Künstler*innen, wie die Kunstfreiheit geschützt und gefördert werden kann: vom Ratifizieren und Implementieren von Menschenrechtsinstrumenten über Änderungen von Verwaltungspraktiken bis hin zu Sicherheitskollaborationen unter Künstler*innen.

20 Michael Lobel, in: Bluesky, 15.11.2024 (Anm.: wenige Tage nach der US-Wahl 2024), <https://bsky.app/profile/mlobelart.bsky.social/post/3laxew2jols25> [Abruf: 28.12.2024]. Vgl. auch (chronologisch): Endre Ugelstad Aas: Mistet prestisjejobben etter Palestina-innlegg. Adam Budak mener han mistet direktørjobben ved Kestner Gesellschaft etter et Instagram-innlegg. Nå advarer han mot et snevrere ytringsklima, in: Klassekampen, 26.02.2025, <https://klassekampen.no/artikkel/2025-02-26/mistet-prestisjejobben-etter-palestina-innlegg> [https://docs.google.com/document/d/183QF3eIvxnVneym3MRf1HZBo6wSWO6fseuLYsed_X_U]; Karen Yourish, Annie Daniel, Saurabh Datar, Isaac White und Lazaro Gamio: These Words Are Disappearing in the New Trump Administration, in: The New York Times, 07.03.2025, <http://nytimes.com/interactive/2025/03/07/us/trump-federal-agencies-websites-words-dei.html>; Alison Patton und David Forster: Many Fulbright scholars say they feel stranded after the Trump administration suspended their funding, in: WOUB Public Media, 07.03.2025, <https://woub.org/2025/03/07/fulbright-scholars-feel-stranded-trump-administration-suspends-funding>; Dominic-Madori Davis: Here are all the tech companies rolling back DEI or still committed to it – so far, in: TechCrunch, 26.02.2025, <https://techcrunch.com/2025/02/26/here-are-all-the-tech-companies-rolling-back-dei-or-still-committed-to-it-so-far> [Abruf der Links: 08.03.2025].

21 Siehe hierzu meine Ausführungen in Kapitel 8.

22 Dirk Baecker: Working the Form: George Spencer-Brown, 2013, <http://catjects.wordpress.com/2013/04/02/george-spencer-brown-wird-90>, Abs. Eine Übung [Abruf: 01.01.2017]. In Baecker 2009 wird dieser Vierzeiler ergänzt durch „Know your space (frei nach G Spencer Brown)“. Ders.: Raumentwicklung als kultureller Prozess: Das Next City Reininghaus Pflichtenheft, Abschlussbericht des Projekts Next City Reininghaus 2009, S. 1. Mein Vorschlag ergänzt mit einer nächsten Ableitung.



Artist Organizations International, 2015, organisiert von Florian Malzacher, Jonas Staal und Joanna Warsza, Installationsdesign Studio Jonas Staal. Foto: Lidia Rossner, HAU, Hebbel am Ufer, Berlin.

Kapitel 2

(Scheinbar) Abwesendes anwesend machen: Kunst_Operationen und Kunstoperationen

Die hier im Folgenden zu entwerfende Erzählung wird sich von der als kanonisiert iterierten Erzählung einer als autonom und substanziell theoretisierten¹, einer arretiert gegenständlichen und damit ausstellbaren, handelbaren, archivierbaren und abbildbaren Produktkunst der letzten zwei Jahrhunderte unterscheiden, die das spezifische ästhetische Regime in seiner Funktion als Ordnung der Dinge identifizieren ließ². Sie wird sich zu den hegemonialen Wahrnehmungsroutinen dessen, was wir als Kunst bezeichnen³, zu bekann-

¹ Vgl. Helmut Draxler: *Gefährliche Substanzen. Zum Verhältnis von Kritik und Kunst*, Berlin 2007.

² Vgl. Jacques Rancière: *Die Aufteilung des Sinnlichen*, Berlin 2006; ders.: *Ist Kunst widerständig?*, Berlin 2008, ders.: *Das Unbehagen in der Ästhetik*, Wien 2008.

³ Einen kurzen (und signifikant westeuropäisch, US-amerikanisch und männlich aufgestellten) Überblick über die visuelle Kunst, über Definitionen, Moden, Erfindungen, Reaktionen und Neu-

ten Repräsentations-, Erfahrungs- und Ökonomiemustern und zu kultur-/politischen Programmen in Differenz setzen. Sie wird sich mit operierenden, operativen und operationalen Dimensionen von Kunst auseinandersetzen, die ich im Folgenden zunächst als *Kunst_Operationen* auf den Begriff bringen, zusammenfassen und verdichten werde, um den Begriff im Verlauf des Textes auszudifferenzieren und auf *Kunstoperationen* zu stoßen, um beide Begriffe dann im epistemologischen Horizont von Operativitäten, zum Beispiel für eine operative Kriteriologie, nutzbar zu machen. Damit möchte ich den bisherigen Begriffspolitiken zum Operativen⁴ weitere an die Seite stellen und eine operative Ent-Verschließung der priorisierten Verwendung des Begriffs für medientechnische, kybernetische Zusammenhänge seit Mitte des 20. Jahrhunderts vornehmen.⁵ *Kunst_Operationen* und *Kunstoperationen* wirken in und als Distinktionen über Iterationsschleifen aufeinander ein: Während ich mittels des künstlerischen Materials, das ich als *Kunst_Operationen* bezeichne, *Kunstoperationen* extrahiere, wirken diese auf das künstlerische Material ein, das wiederum auf die *Kunstoperationen* zurückwirkt. Damit werde ich aus der Beobachtung des künstlerischen Materials ein theoretisches Instrumentarium entwickeln (können), um künstlerisches Material neu zu sehen: von der Kunst für die Kunst. Mein hier vorgetragener Theorievorschlag, mit dem

erfindungen gibt Paul Clements: *Art, Elitism, Authenticity and Liberty, Navigating Paradox*, New York 2024, in Kapitel 2 *What Is 'Art' and Who Is the Artist?*, S. 13–33: „After defining art there is some background theory including positions on aesthetics (Danto), its social determination (Dickie) and assumptions about art (Berger). Other factors include the diversity and autonomy of art (Hall), its socio-historical provenance and changeable, specialized but ordinary quality (Williams). There are issues of craft and radical social utility in everyday life (Morris), which political function contrasts with elitist European court culture and aristocratic patronage, 'high' art that promotes the church and state (Williams). An onus on romanticized individualism, 'genius' and competition have determined modern art (Mould), as has specialized and concentrated perception (Williams). In contrast Christo created art that is non-functional and impermanent, although few artists engage in alternative ideas outside the mainstream (Miles). In the 19th-century liberal bourgeois philanthropists brought the arts to working class audiences in London to re-shape their habits (Cole), which contrasted with the elite notion that they belong to educated higher class men (Reynolds). Dubuffet questioned the nature of art preferring Raw Art outside established parameters, whilst Deleuze and Guattari challenged creativity and how artists are pre-programmed. The former UK Labour government highlighted the social and economic utility of the arts, reducing culture to a creative industry. The status of artists varies and the successful are tightly networked globally, whilst the rest are embedded in precarious labour and inequalities. Networks are hitched to market value with subjectivity to a large extent reduced to economic processes (Léger). Radical bohemian art networks and the creative class (Florida) have been recuperated to express the new spirit of capitalism (Boltanski & Chiapello), with 'cool capitalism' incorporating disaffection (McGuigan), ideological practices that radical artists need to pierce in order to resist the materialization of culture and create progressive art (Miles). A broader post-structural understanding of the communication of meaning beyond artist intention and aesthetic notions of art employs actor network theory (Latour), an alternative understanding of meaning-making whereby human and non-human actors and concepts construct fluid assemblages articulating meaning.“ Ebd., S. 13

⁴ Siehe hierzu meine Ausführungen in Kapitel 5.

⁵ Vgl. Jan Claas van Treeck: *Operieren*, in: Heiko Christians, Matthias Bickenbach und Nikolaus Wegmann (Hg.): *Historisches Wörterbuch des Mediengebrauchs*, Bd. 2, Köln/Weimar/Wien 2018, S. 316–327.

ich den Analysehorizont auf eine Befragung der operativen Prozessualität umstelle, arbeitet insofern mit dem Prinzip der Ent-Verschließung etablierter Terminologien, Analyseperspektiven und Theoriebildungen als Teil des regierenden ästhetischen Regimes. Dieser Vorschlag könnte als eine Variante des Re-entry, der Wiedereinführung von Ausgeschlossenem in die Form, eine Sinnfeldgenerierung in Gang setzen, die das Vorstellungsvermögen und damit den Horizont weitet sowie bisherige Unbegrifflichkeiten auf den Begriff bringt und intelligibel macht. *Kunst_Operationen* und *Kunstoperationen* entverschließen die performativ in Gang gesetzten und in Gang gehaltenen Verdeckungs- und Verschließungszusammenhänge des ästhetischen Regimes als Ausdruck der Regierbarmachung von Gesellschaft, da wir mit ihnen unsere Vorstellungskategorien, unsere Affekte und Paradigmen bestimmen und mit ihnen unsere Vernachlässigungen, Verbergungen, Verleugnungen und Verdrängungen⁶ beobachten können. Mit ihnen können wir Praktiken der Sichtbarkeit herstellen, etwa wenn es sich um Performativitäten, Vollzüge und Enactments handelt und diese zum Beispiel mittels Genrefizierungen (in diesem Fall mittels der Performance) verschlossen werden. Das hier erarbeitete Instrumentarium, das auf der Grundlage der Beobachtung von ausgewähltem künstlerischen Material abgeleitet wird, soll sich eignen können, um es in nächsten Untersuchungen wiederum für die Re- und Dekonstruktion von Einzelfällen einzusetzen.

Der hier vorgetragene Theorievorschlag wird im vorläufigen Ergebnis, ausgehend von ausgewähltem künstlerischem Material, einen nächsten Vorschlag und zwar für eine neue Ordnung und damit auch für eine neue Regimeordnung unterbreiten, der über das künstlerische Ausgangsmaterial hinausgeht und sich für umfangreiche gesellschaftliche und soziale Folgeuntersuchungen eignen könnte. Diese Forschungsvariante, vom künstlerischen Material auszugehen, um mit einem veränderten Erzähl-narrativ künstlerisches Material (und darüber hinaus) zu sehen, neue Bedeutungen zu stiften und Handlungsmöglichkeiten zu generieren, kann als eine mögliche Variante der künstlerischen Forschung (und dies in einer Doppelsemantik als Forschung von Künstlerischem und als Artistic Research) bezeichnet werden. Sie kann aber auch als eine Referenz auf Pierre Bourdieus Methodologie und Epistemologie verstanden werden, der in seinem empirischen Forschungsgegenstand der Fotografie die Möglichkeit sah, soziologische Fragestellungen, etwa den Prozess der Verinnerlichung von Objektivität als Klassenhabitus und Klassenethos zu diskutieren. Aber es gibt noch eine weitere Parallele zwischen Bourdieu

⁶ Vgl. hierzu Kleine-Benne: Was Kunstgeschichte gewesen sein könnte, in: dies. (Hg.): Eine Kunstgeschichte ist keine Kunstgeschichte. Kunstwissenschaftliche Perspektivierungen in Text und Bild, Berlin, S. 15–42, hier S. 23, <https://doi.org/10.30819/5798> [Abruf: 12.12.2024].

und dem vorliegenden Text: Bourdieu klassifizierte die Fotografie als eine „illegitime Kunst“. Da sie ihre „Rechtfertigung im fotografierten Gegenstand findet“, befänden wir uns jenseits der Ästhetik, denn dieser ginge es bei der Fotografie ausschließlich um die Fotografie. Dadurch würde die Fotografie als Medium die Imperative der Kant'schen Ästhetik des „interesselosen Wohlgefallens“ verfehlen und sich dem Kant'schen „barbarischen Geschmack“ ausliefern.⁷ Ich werde an späterer Stelle im Text auf Bourdieu zurückkommen, da ich seine soziologischen Forschungsergebnisse zu einer „illegitimen Kunst“ auf den hier behandelten Untersuchungsgegenstand der *Kunst_Operationen* übertragen kann. Doch während Bourdieu Anfang der 1960er Jahre von einem legitimen Kunstfeld ausging, werde ich Bourdieus Untersuchungsergebnisse nutzen, um sie zur Dekonstruktion von Il-Legitimierungsprozessen einzusetzen.

Bei den *Kunst_Operationen* – und es folgen eine Vielzahl konkreter Beispiele – handelt es sich zunächst um einen Sammelbegriff. Dieser Sammelbegriff soll prozessuale, dynamische, relationale, komplexe, konnektive und kombinatorische Operationen bezeichnen, die kontextbestimmt und umweltgebunden sind, die prozessierend und ontogenetisch per-formieren, die statt zeitlich auf ein später Verschiebenes instantan auftreten und mit einem Gegenwartsüberschuss ausgestattet sind. Sie bestehen aus einer Abfolge von aneinander anschließenden, aufeinander rückverweisenden, rückkoppelnden und resonanzanreichernden Einzeloperationen, sie stellen einen Nexus her und ereignen sich in ihrem Vollzug in Operationskomplexen – hieraus resultiert meine Entscheidung für diesen Begriff.⁸ Statt also um kunsthistorisch kanonischer- und anerkannte Gemälde, Skulpturen oder Installationen handelt es sich um Operationen, die transversal sowohl Gattungs-, als auch Disziplin- und Feldzugehörigkeiten und damit auch Regime-Identifikationen durchkreuzen, die „sich mit Existenzstrategien verschachteln“⁹ und statt auf oder auch mit Oberflächen (oder sogenannten „Nur-Surfaces“¹⁰) in den Maschinenräumen

⁷ Pierre Bourdieu, Luc Boltanski, Pierre Castel, Jean-Claude Chamboredon, Gérard Lagneau und Dominique Schnapper: Eine illegitime Kunst. Die sozialen Gebrauchsweisen der Photographie, Frankfurt/Main 1981, S. 89. Weiteres hierzu: Christoph Behnke: Fotografie als Illegitime Kunst. Pierre Bourdieu und die Fotografie, in: transversal, 10.2007, <https://transversal.at/transversal/0308/behnke/de> [Abruf: 28.12.2024].

⁸ Weitere Klärungen des Begriffs nehme ich in Kapitel 5 vor.

⁹ Nicolas Bourriaud: Das ästhetische Paradigma, in: Henning Schmidgen (Hg.): Ästhetik und Maschinenismus. Texte zu und von Félix Guattari, Berlin 1995, S. 39–64, hier S. 59.

¹⁰ Birte Kleine-Benne: When Operations Become Form. Für eine Kunst (-wissenschaft) der Komplexität, in: engagée, politisch-philosophische Einmischungen: Maschine-Werden, Wien 2017, S. 67–73, hier S. 69, <https://engagedotblog.wordpress.com/2017/10/13/when-operations-become-form> [Abruf: 08.01.2025].

stattfinden.¹¹ *Kunst_Operationen* haben wir 2022 auf der *documenta fifteen* in Kassel erleben können, ihre Geschichte kann beziehungsweise muss jedoch schon weitaus länger, zudem nichtlinear erzählt werden. Ihre Geschichte/n zu erzählen und sie zu theoretisieren heißt, sie zunächst sichtbar und intelligibel und damit sinnfällig zu machen.¹² Die hieraus resultierenden Effekte sind, wie sich schon jetzt abschätzen lässt, weit- und tiefgreifender als nur innerdisziplinär.

Erneut und nun vor dem Horizont des hier zu diskutierenden Begriffs und seiner Analyseperspektiven abstrahiere ich: Anlass für diese Forschung ist, dass die bestehende Ordnung der Dinge, die zum Beispiel durch Genre(zu)ordnungen segregierend funktioniert, offenkundig an ihre Grenzen stößt und erkenntnistheoretischen Problemen ausgesetzt ist. Disziplinäre, methodologische, epistemologische und mediale Vorbedingungen organisieren unsere theoretischen Fähigkeiten. Es drängt sich der Eindruck auf, dass der kunst-historische und kunsttheoretische Kanon mit seinen Prämissen, Begriffen, Konzepten, Plausibilitäten und Remissen im Umgang mit einer Vielzahl künstlerischer Praktiken an die Grenzen seiner Wissens- und Wahrheitsproduktion geführt wird – mit mindestens zwei eklatanten Auswirkungen: Erstens kommen dadurch dem Apparat der Wahrheits- und Wissensproduktion selbst Gültigkeit und Geltung abhanden, wir können uns auf seinen ana-

11 2024 notieren Christian Rakow und Michael Wolf sechs Thesen anhand der für die Mülheimer Theatertage nominierten Theaterstücke eine zu beobachtende neue Dramatik, die sie als prägende Ästhetiken der Gegenwartsdramatik erkennen. Ihre Beobachtungen weisen starke Parallelen zu den hier zu diskutierenden Beispielen auf: 1. Das Individuum ist verschwunden, 2. Stoffe werden gefunden, nicht erfunden, 3. Der Bericht ersetzt die Darstellung, 4. Amplifikation schlägt Plot, 5. Es hat sich auserzählt, 6. Es gibt auch andere Stücke. Vgl. Christian Rakow und Michael Wolf: 6 Thesen zur neuen Dramatik, in: nachtkritik, 2024, <https://nachtkritik.de/recherche-debatte/schreiben-fuers-theater-was-die-stuecke-beim-muelheimer-dramatikpreis-2024-ueber-den-status-quo-der-neuen-dramatik-aussagen> [Abruf: 06.01.2024].

12 Vgl. hierzu auch Liliana Gómez und Fabienne Liptay (Hg.): *Eco-Operations*, Zürich 2025, <https://diaphanes.net/titel/eco-operations-7138> [Abruf: 01.03.2025]. Dass auch Kolleg*innen erstens aktuell und zweitens in Auseinandersetzung mit der *documenta fifteen* auf den Begriff der Operationen stoßen und ihn für ihre Forschungen produktiv machen, zeugt von einem hier zu entdeckenden Potential. Zu der Verwendung ihres Begriffs präzisieren Gómez/Liptay: „Plants, forests, rivers, oceans, mountains, soils, and other elements of the natural world are participating in these ecologies of practices, or what we propose to call *eco-operations*. As we understand them, eco-operations are less about describing human interactions in response to environmental harm and more about rethinking the concept of the environment in terms of human and more-than-human entanglements.“ Ebd., S. 9. Und weiter: „Following the conceptual perspective of eco-operations, we understand the authors’ and artists’ contributions as interventions into the debate on the Anthropocene, criticizing its universalism and highlighting the displaced and forgotten histories of lands, soils, people, and things.“ Ebd., S. 12. „Overall, *Eco-operations* is interested in the transformative force that emerges between human, animal and plant communities in concrete spaces that are often represented as ruins or highly toxic areas, extractive zones, or simply deserts of monocultures. The book thus aims to contribute to an epistemological perspective that enables thinking and acting upon the world from the most ruined places of the so-called Anthropocene, moving towards planetary well-being.“ Ebd., S. 13.

lytischen Rahmen nicht mehr verlassen. Das wiederum zieht unter anderem Enttäuschung und Vertrauensverlust nach sich. Zweitens können die künstlerischen Praktiken, die ich als *Kunst_Operationen* bezeichne, nicht hinlänglich, und damit meine ich, nicht evident, plausibel, legitim und mit Recht in Erscheinung treten. Auch dies führt in der Konsequenz zu Enttäuschungen, Irrtümern, Leugnungen und Ungerechtigkeiten und damit zu inhärenten Unwuchten innerhalb des Kunstfelds, die über den kunsthistorischen und kunsttheoretischen Erkenntnisrahmen hinaus in soziale, politische, wirtschaftliche und ökologische Realitäten der beteiligten Akteur*innen driften. Eine theoretisch analytische, philosophisch systematische und historisch typologisierende Auseinandersetzung mit denjenigen künstlerischen Praktiken, die hier Thema sein sollen, hat bisher nicht stattgefunden. Disziplinäre Politiken, ihre Grundsätze, Regeln und Verfahrensweisen sind auf eine verschließende Performierung von und eine (An-)Passung an Norm/en ausgerichtet. Die Regimatiken – hierbei handelt es sich um den Versuch eines Neologismus, bestehend aus den beiden Wörtern Regime und Automatik, um die sowohl apparative, als auch auch routinierte Bedeutungsdimension von Gewohnheiten, Traditionen und Erwartungen zu betonen – wirken darauf hin, eine weitere oder andere Erzählung dessen, was wir als Kunst identifizieren, zu verunsichtbaren, zu verunsichern, zu verwerfen oder zu delegitimieren.

Der zugleich trennende wie verbindende Unterstrich innerhalb des gewählten Begriffs soll auf zweierlei hinweisen: Erstens soll das Zeichen eine Differenz zwischen *Kunst_Operationen* und *Kunstoperationen* markieren. Diese Differenz ist wie Derridas *différance*¹³ beinahe unmerklich, in jedem Fall als Rede unhörbar. Aber die nicht hörbare Differenz ist mit einem Zeichen versehen, sie wird in diesem Text zu einem sichtbaren Zeichen und sie sensibilisiert, indem sie phänomenologisch in Erscheinung tritt.¹⁴ Der Unterstrich dient als ein Unterscheidungskriterium, um zu trennen und gleichzeitig den Zusammenhang deutlich zu machen. *Kunstoperationen* unterscheiden sich von *Kunst_Operationen* in ihrer Ordnung, ihren Anwendungen und ihren Erkenntnissen. Kunstoperationen erlauben, künstlerische Arbeiten, egal welcher phänomenologischen Erscheinung und Gattungszuordnung, zu operationalisieren. Diese Forschungsoptik eröffnet einen generellen erkenntnistheoretischen Zugriff, zielt also auf eine generelle Operationalisierungsleistung von Kunst, um die Funktionsweise der Ordnung der Dinge

¹³ Vgl. Jacques Derrida: Die *différance*, in: Peter Engelmann (Hg.): Postmoderne und Dekonstruktion. Texte französischer Philosophen der Gegenwart, Stuttgart 1990, S. 76–113.

¹⁴ Vgl. hierzu Derridas phonozentrisch-kritischen Argumentationen, Schrift und Stimme nicht als Gegenbegriffe setzen. Jacques Derrida: Die Stimme und das Phänomen, Frankfurt/Main 2003, vgl. ders.: Die Schrift und die Differenz, Frankfurt/Main 2006.

selbst zu durchleuchten.¹⁵ Es wird deutlich werden, dass diese Arbeitsweise auch in den vorliegenden Text Einzug hält und er kaum von einem Untersuchungsinteresse an Kunst_Operationen zu trennen ist. An dieser Stelle wäre die hier getroffene Unterscheidung selbst unterlaufen, da kein Unterschied vorhanden wäre – ein Unterschied, der aber lesbar ist. Kunst_Operationen hingegen verengen und präzisieren das Forschungsinteresse auf künstlerische Arbeiten, die a) *operativ*, also als eine selber operierende Form und b) *operational* beschreibbar sind, die also einen auf Operationen aufsetzenden Kunstbegriff veranschlagen und damit eine Grundlegung im Begriff der Operation beanspruchen. Das hat grundlegende Konsequenzen c) für eine sich hierdurch abzeichnende *operative*, zugleich *ökologisierende* und *transversale* Epistemologie, d) für eine *operative* Kriteriologie und in der Folge e) für die hier sich andeutende nicht nur *operationale*, sondern sowohl *distinkte*, als auch *poietische* Kunsttheorie (sie ist distinkt, weil sie das Konzept der Unterscheidung beziehungsweise des Unterschieds und hiermit verbunden den Einsatz von Praktiken aufgreift¹⁶ und weil sie nicht auf eine funktionale Schließung angewiesen ist; sie ist poietisch, weil sie mit einer Konstruktions-, Hervorbringungs- und Herstellungsdimension ausgestattet ist). Kunst_Operationen stehen damit dem hegemonial Arretierten, Gegenständlichen und Substanziellen der Ordnung der Dinge und deren Kunstoperationen entgegen und können mit Ruth Sonderegger als eine Ästhetik der Kritik verstanden werden, die gleichsam auch eine Kritik der Ästhetik ist¹⁷ – würden sie nicht gleich ganz generell das Konzept und mit ihm das Regime der Ästhetik als solches problematisieren. Während *Kunstoperationen* also als eine anzuwendende epistemische Methodik sowie als eine operationalisierende Forschungsoptik und Analyseperspektive einzusetzen sind, handelt es sich bei *Kunst_Operationen* um einen operativ und operational operierenden Untersuchungsgegenstand,

15 Kunstoperationen habe ich parallel zu diesem Text in folgenden Aufsätzen untersucht: Birte Kleine-Benne: „We'll need to rethink a few things ...“ Überlegungen zu einer Kunstwissenschaft der nächsten Gesellschaft/en, in: kritische berichte, H. 1, 2020, S. 27–38, https://bkb.eyes2k.net/download/2020_Kleine-Benne_kritische-berichte1.pdf; dies.: Auf das Ende des ästhetischen Regimes spekulieren ..., in: dies. (Hg.): Dispositiv-Erkundungen | Exploring Dispositifs, Berlin 2020, S. 157–190, <http://doi.org/10.30819/5197>; Marcus Held und Birte Kleine-Benne: (Sozial engagierte) Künstler*innen & Theoretiker*innen, ent(-ver)schließen wir uns!, in: kritische berichte, H. 2, 2022: Soziale Fragen heute, S. 63–70, https://bkb.eyes2k.net/download/2022_Held-Kleine-Benne_kritische-berichte2.pdf; Birte Kleine-Benne: Was Kunstgeschichte gewesen sein könnte, in: dies. (Hg.): Eine Kunstgeschichte ist keine Kunstgeschichte. Kunstwissenschaftliche Perspektivierungen in Text und Bild, Berlin 2024, S. 15–42, <https://doi.org/10.30819/5798>; dies.: Kunstgeschichte postfundamentalisieren, in: ebd., S. 171–197 [Abruf aller Links: 12.12.2024]. Erst in dem Doppelschritt der Analyse konnte sich ein sinnfälliger Zugang entwickeln.

16 Vgl. Pierre Bourdieu: Die feinen Unterschiede, Frankfurt/Main 1987; Rodrigo Jokisch: Logik der Distinktionen. Zur Protologie einer Theorie der Gesellschaft, Wiesbaden 1996.

17 Vgl. Ruth Sonderegger: Eine Ästhetik der Kritik muss auch eine Kritik der Ästhetik sein, in: Jörg Huber, Philipp Stoellger, Gesa Ziemer und Simon Zumsteg (Hg.): Ästhetik der Kritik. Verdeckte Ermittlung, Wien/Zürich/New York 2007, S. 53–65.

der sich als eine Differenz abzeichnet, um das ästhetische Regime in seinen spezifischen Kunstoperationen als und in seiner Differenz zu benennen. Eine Auseinandersetzung mit wirksamen (und nicht wirksamen) Kunstoperationen bewirkt, Kunst_Operationen deutlich/er machen zu können, um iterativ wiederum wirksame (und nicht wirksame) Kunstoperationen zu klären. In dieser Iterationsschleife sind Kunst_Operationen und Kunstoperationen nicht unabhängig voneinander zu begreifen. Sie fügen sich gemeinsam in ihrem Akteursstatus theoretischer Begriffe zu einer Heuristik, die eine epistemische Methodik zur Verfügung stellt, mit der ich gegen die essenzialisierende Deutungsmächtigkeit des ästhetischen Regimes anschreiben kann, das beharrlich eine Prozessualisierung, Dynamisierung und Fluidisierung verhindert. Beide Varianten, sowohl Kunstoperationen als auch Kunst_Operationen, gehen nicht von Einzelereignissen, sondern von verketteten Sequenzen im Vollzug aus, beide Varianten zielen auf eine De-Ontologisierung der Setzungen und Perspektiven und beide Varianten verbindet ein Konzept zweiter Ordnung¹⁸, das den Verstehensprozess des Verstehens („im Gegensatz zum Verstehen von ‚Irgendetwas‘“¹⁹) selbst in den Blick nimmt. Damit wird es (uns) möglich, „unser Wissen und unsere Fragen anders zu sortieren als bisher – etwa ausgehend von einer Kritik der Kausalitätsprämisse und von einer Einführung des Funktionsbegriffs“²⁰.

Zweitens soll der zugleich trennende wie verbindende Unterstrich innerhalb des gewählten Begriffs *Kunst_Operationen*, und hier konzentriere ich mich buchstäblich auf das Schriftzeichen, eine zu überwindende Kluft visualisieren. Die überwundene Kluft ist bereits das Ergebnis einer operationalisierenden Forschungsoptik – handelt es sich bei diesem Schriftzeichen doch in einer mathematischen Lesweise um einen Operator, der Operanden miteinander binär (zweistellig) verknüpft. Die so getrennten wie verbundenen Operanden sind dabei vielfältig und stehen selbst in unterschiedlichen kausalen Zusammenhängen. Zum Beispiel handelt es sich um existierende künstlerische Praktiken einerseits und nicht beziehungsweise nicht ausreichend existierende theoretische und historische Analysen andererseits. Zwischen beiden ereignet sich eine Kluft, die ich mit dem vorliegenden Text und der praxeologischen Ausrichtung meiner Untersuchungen überbrücken möchte.

18 Zum Begriff der zweiten Ordnung vgl. Niklas Luhmann: *Die Kunst der Gesellschaft*, Frankfurt/Main 1997, S. 94ff. „[E]in Beobachten zweiter Ordnung liegt immer dann vor, wenn auf Unterscheidungsgebrauch geachtet wird; oder noch pointierter: wenn das eigene Unterscheiden und Bezeichnen auf ein weiteres Unterscheiden und Bezeichnen bezogen wird.“ Ebd., S. 101.

19 Heinz von Foerster: *Epistemologie und Kybernetik: Rückblick und Ausblick. Ein Fragment*, in: ders.: *Kybernetik*, Berlin 1993, S. 92–108, hier S. 102.

20 Dirk Baecker: *Wozu Systeme?*, Berlin 2002, S. 102.



Artist Organizations International, 2015, organisiert von Florian Malzacher, Jonas Staal und Joanna Warsza, Installationsdesign Studio Jonas Staal. Foto: Lidia Rossner, HAU, Hebbel am Ufer, Berlin.

Eine weitere Kluft existiert zwischen der Theorie der Kunst und der Praxis der Kunst, entsprechend zwischen Kunsttheoretiker*innen und Kunstpraktiker*innen. Hier wird nicht nur eine Differenz, sondern auch eine (auch infrastrukturell hergestellte, sich ausschließende) Opposition behauptet, bezeichnet, performiert und plausibilisiert. Auch hierbei handelt es sich um das Ergebnis sowohl wirksam operierender (routinierender) Regimatisierungen, die in unserer Sprache, unseren Erwartungen und Wahrnehmungen wirksam sind, aber auch erkenntnistheoretischer, politischer, institutioneller und (infra-)struktureller Regimeprozesse, die diese Opposition wieder und wieder performieren. Die Konsequenzen sind umfang- und folgenreich, ich erwähne in diesem Zusammenhang exemplarisch die anhaltenden Verhandlungen der Artistic Research und ihre sehr unterschiedlich an- und ausgelegten Debatten um das Trennende und Verbindende von Kunst und Forschung²¹. Eine manifeste Folge der fortgesetzten Oppositionssetzung von Theorie und Praxis ist sicher auch, dass kunsthistorische und kunsttheoretische Erzählungen, dass Kunstgeschichte und Kunsttheorie in ihrer Funktion als Epistemologie weitestgehend als irrelevant eingeschätzt werden. Diese Einschätzung ist fester Bestandteil sowohl des Fremd-, als auch des Selbstbildes von Kunsthistoriker*innen und Kunsttheoretiker*innen. Da ich anderer Ansicht bin, möchte ich mit dem vorliegenden, praxeologisch ausgerichteten Text versuchen, dieses lebendige Vorurteil, das mich seit Beginn meines Studiums der Kunstgeschichte begleitet und ich seither zurückweise, zu revidieren und die Kluft methodologisch, epistemologisch und narratologisch zu überbrücken. Gründe für diese hartnäckige Befangenheit könnten sein, dass die Kunstgeschichte zu wenig über ihre (unter anderem methodischen) Setzungen weiß, dass sie ihren Setzungen zu wenig (selbst-) misstraut und diese zu wenig prüft und dass sie mit zu starken Beharrungskräften ausgestattet zu wenig Terrain erforscht, welches wiederum das ästhetische Regime beharrlich zuteilt. Gründe könnten auch sein, dass die Kunstgeschichte zu wenig über ihre Anteile und Aufgaben bei der Bildung einer sozialen Ordnung weiß und damit zu wenig weiß, dass und wie sie politisch gezeichnet und wirksam ist. Eine Verbindung der Kunstgeschichte mit noch unverbundene Fragen aus Sozial- und Gesellschaftstheorie könnte diese Episteme erwirken.

Die hier zu thematisierenden künstlerischen Praktiken sind aktuell nicht nur schwer erzählbar, sie sind innerhalb der bestehenden Ordnung der Dinge, ihrer Diskurse, Institutionen und Märkte nicht oder nur schwer intelligibel. Und damit meine ich, dass sie in der Wahrheitsproduktion dessen, was die

²¹ Vgl. hierzu u.a. Judith Siegmund (Hg.): *Wie verändert sich Kunst, wenn man sie als Forschung versteht?*, Bielefeld 2016. Vgl. auch die Arbeit der Gesellschaft für Künstlerische Forschung in Deutschland (gkfd), seit 2018, <https://gkfd.org> [Abruf: 28.12.2024].

Norm und damit normal sei, nicht oder nur schwer identifiziert²² werden können. Sie sind augenscheinlich in einem Regime, das durch eine (ver-)schließende Vollendungslogik strukturiert ist und mit einem substanziellen Kunstbegriff, mit Begriffen der Genieästhetik, ästhetischen Erfahrung, Autonomie und Repräsentationslogik operiert, nicht angelegt und können daher nicht sinnfällig gemacht werden. Sie erscheinen beispielsweise nicht im Feuilleton und wenn doch, dann wird ihnen mit einer sprachlichen Unbeholfenheit oder einer intellektuellen Abwehr begegnet.²³ Sie scheitern an kulturpolitisch ausgerichteten Fördersystematiken, die auf tradierten Gattungszugehörigkeiten aufsetzen und zugewiesen strukturell unterstützen. Sie werden durch Ausstellungsregularien in ihre Grenzen gewiesen, die auf eine Disziplinierung der Per- und Rezeptionen ihrer Publika und deren Affektkontrolle zielen²⁴. Und sie finden keinen Niederschlag im Kunstmarkt, da sie nicht als Ware verbucht und eingepreist werden können. Daher finden sie nicht selten ohne feuilletonistische Begleitung, in Eigenfinanzierung und Eigenrealisierung, outside des White Cube und des Kunstmarktes statt. Und eben auch die Kunsttheorie und Kunstgeschichte tun sich schwer, sie mit dem ihr zur Verfügung stehenden Repertoirekanon, mit ihren präsenz-metaphysischen und vollendungslogischen Begriffen, Prämissen und Kausalitäten zu behandeln.²⁵ Diese hier zu thematisierenden künstlerischen Praktiken ereignen sich daher ohne Kategorisierungen, Klassifizierungen und Klassifikationen und ohne Historisierungen. Bei den bisher genannten Kunstsystemstellen – Feuilleton,

22 Vgl. Rancière: Die Aufteilung des Sinnlichen, a.a.O.

23 Die journalistische Begleitung der *documenta fifteen*, 2022 im deutschsprachigen Feuilleton wurde von folgenden Personen dominiert: Stefan Trinks, Jürgen Kaube und Claudius Seidl (FAZ), Thomas E. Schmidt (Die Zeit), Ulrike Knöfel (Spiegel), Boris Pofalla und Ulf Poschardt (Die Welt), Jörg Häntzschel (Süddeutsche), Hanno Hauenstein (Berliner Zeitung) und Joseph Croitoru (als freier Publizist). Vgl. den von mir erstellten Pressespiegel der *documenta fifteen*, chronologisch, ab Januar 2022, https://bkb.eyes2k.net/2022_doc15_Press.html. Ich danke außerdem Florian Cramer für seinen Vortrag zur *documenta fifteen*, in Rahmen des Amsterdamer Symposiums (*un*)Common Grounds. Reflecting on *documenta fifteen*, am 23.09.2022, <https://framerframed.nl/en/projecten/un-common-grounds-reflecting-on-documenta-fifteen> [Abruf der Links: 28.12.2024].

24 Vgl. Tony Bennett: The Exhibitionary Complex, in: new formations, Bd. 1988, Nr. 4, 1988, S. 73–102, <http://seymourpolat.in/rp/texts/Tony%20Bennett%20-%20The%20Exhibitionary%20Complex.pdf> [Abruf: 28.12.2024].

25 Dies führt u.a. zu dem bedauerlichen Umstand, dass zu der *documenta fifteen* und ihren dort vorgestellten Kunst_Operationen kaum kunsttheoretisch oder kunsthistorisch informierte Texte, stattdessen eine Vielzahl von Debatten zu Antisemitismus und Postkolonialismus existieren. Ausnahmen sind die Reihe *Documenta Debrief* in Texte zur Kunst, bisher mit Texten von Carsten Probst, Marietta Kesting, Christian Berger, Mahret Ifeoma Kupka, Burcu Dogramaci, Eric Otieno Sumba, Amin Alsaden, Raqs Media Collective, Beatrice von Bismarck und Nanne Buurman, seit 2022, <https://textezurkunst.de> [Abruf 28.04.2024]. Vgl. auch Margarita Tsomou: Interrelationalität als Waffe der Subalternen. Die *documenta fifteen* als Symptom epistemologischer Krisen, in: Birte Kleine-Benne (Hg.): Eine Kunstgeschichte ist keine Kunstgeschichte. Kunstwissenschaftliche Perspektivierungen in Text und Bild, Berlin 2024, S. 301–310, <https://doi.org/10.30819/5798> [Abruf: 12.12.2024].

Kulturpolitik, White Cube, Kunstmarkt, Kunsttheorie und Kunstgeschichte – handelt es sich um einen ersten Anriss der miteinander verwobenen institutionellen, akademischen, administrativen und ökonomischen Konstitutionsbedingungen und Machtmechaniken von Wahrheitsproduktion, Problematisierungsweisen und Fragestellungen. Zu dem durchsetzenden Wissens- und Wahrheitsapparat gehören Medien, Modi und Architekturen, ebenso wie Algorithmen, Lehrsätze und Entscheidungen – und auch ich als Forschende, Lehrende und Schreibende bin Teil des Apparates. Wissen und Wahrheit sind nicht voraussetzungslos.

Jean-François Lyotard machte 1981 anhand der konzeptuellen Installationen Daniel Burens, die die Funktionen des Museums untersuchen, statt auf die ideologiekritische explizit auf deren operationale Dimension aufmerksam. (Zur Erläuterung: Buren markiert unmarkierte Unterscheidungen performativ, installativ, skulptural, bildnerisch in situ mit zweifarbigen, handbreiten Streifen und dekonstruiert damit nicht nur die Kontextsemantik, sondern auch die Semantisierung dessen, was wir als Kunst bezeichnen.) Hier würde, so Lyotard, die Aufmerksamkeit der Adressat*innen für die Operatoren, also für die „hervorbringenden Vorschriften“ geschärft: „Diese Arbeit ist deswegen kaum sichtbar, weil sie nicht *mittels* der genannten Operatoren gesehen werden will, sondern diese Operatoren *markiert*; diese aber sind kaum sichtbar oder unsichtbar in dem Sinn, als sie herkömmlicherweise etwas in Erscheinung treten lassen und nicht selbst in Erscheinung treten. [...] Sie möchte das Unsichtbare des Sichtbaren sichtbar machen.“²⁶ [Hervorh. d. Verf.] Die nicht sichtbaren Vorschriften (zum Beispiel wo sich etwas aufhält, wo sich etwas nicht aufhält, wo und wie etwas von etwas anderem getrennt wird, was nicht identisch mit etwas anderem ist oder sein darf), die auf die zugehörigen Operanden angewendet werden sollen, würden, so Lyotard, markiert und damit sichtbar gemacht. Ich ergänze, dass gerade die Gleichförmigkeit (8,7 cm breite, vertikale Streifen) und Gleichfarbigkeit (maximal zwei Farben) den Sichtbarmachungsprozess der Operatoren verstärkt und die Sichtbarkeit der Operanden reduziert. Und ich gebe zu Bedenken, dass der Wiederholungseffekt von Breite und Zweifarbigkeit der Streifen die Differenzmarkierung und Bestimmbarkeit von Operator und Operand erschwert, ja sogar darauf hinarbeitet, dass Operanden als Operatoren und vice versa gelesen werden können. Baecker schlägt vor, statt der Differenz von Operator und Operand (oder von Relation und Element) den Begriff der Operationen zu verwenden, der beides

²⁶ Jean-François Lyotard: Performance und Sprache bei Daniel Buren, in: Peter Weibel (Hg.): Kontext Kunst, Kunst der 90er Jahre, Ausst.-Kat., Köln 1994, S. 115–120, hier S. 119.

sein könne.²⁷ Ich stimme zu und ergänze, dass der Begriff der Operationen mindestens beides beinhaltet und wir die Differenz nicht aufgeben sollten, da wir um diese Begriffe und ihre Differenzen die Materialien organisieren können.

²⁷ Vgl. Dirk Baecker: Wozu Systeme?, Berlin 2002, S. 50.

Kapitel 3

„Act, Not Represent!“ Beispiele für Kunst_Operationen

Um welche künstlerischen Praktiken handelt es sich, die innerhalb des ästhetischen Regimes nicht oder nur schwer identifizierbar sein können sollen, die aufgrund dessen wirksame Politiken sichtbar machen und die ich als *Kunst_Operationen* bezeichne, weil sie aus einer Abfolge von aneinander anschließenden, aufeinander rückverweisenden, rückkoppelnden, responsiven und resonanzanreichernden Einzeloperationen bestehen: zum Beispiel die des Researcheteams Forensic Architecture, dem 2024 der Alternative Nobelpreis für die mittlerweile gut einhundert Investigationen und Evidenzuntersuchungen zuerkannt wurde, die digitale Technologien mit Menschenrechtsarbeit zu einer neuen bildlich-kuratorisch-performativ-inszenatorischen Methodik für Beweisaufnahme, Protest und Traumabewältigung verbinden.¹ Oder die 2024 auf der Biennale in Venedig präsentierte kongolesische Kooperative CATPC (Cercle d'Art des Travailleurs de Plantation Congolaise), die mit den Erlösen ihrer im White Cube Lusanga ausgestellten Skulpturen aus Kakao, Palmfett und Zucker ehemalige, vom Unilever-Konzern ausgebeutete Palmölplantagen zurückkaufen will, um das Land durch eine biodiverse, gemeinschaftliche Bewirtschaftung zu „Post-Plantagen“ für zukünftige Generationen umzubauen.² Angesichts dieses künstlerischen Materials stelle ich den Analysehorizont auf eine Befragung der operativen Prozessualität der Beispiele um. Damit versuche ich, eine Ent-Verschließung voranzutreiben, die die (ver-)schließende

¹ Right Livelihood: Awarded 2024. Forensic Architecture, 2024, <https://rightlivelihood.org/the-change-makers/find-a-laureate/forensic-architecture> [Abruf: 30.12.2024].

² Cercle d'Art des Travailleurs de Plantation Congolaise (CATPC), seit 2014, <https://catpc.org> [Abruf: 30.12.2024].

Vollendungslogik des Kunstsystems mit ihren performierten Kategorien des Substanziellen, Genialen, Werkhaften und Autonomen unterläuft. An anderer Stelle habe ich ent-verschließende Beispiele, die „schwirren und flirren und sich als ein Zwischen der verschließenden kunstwissenschaftlichen Diskurs- und Kanon-Zusammenhänge [entziehen]“, versuchsweise als ein abgerundenes *Künstlerisches* bezeichnet, das selbst eine Deterritorialisierung von Kunst (beziehungsweise dessen, was innerhalb des ästhetischen Regimes als Kunst bezeichnet wird) vornehmen würde.³ Während ich mit dem konzeptionell ausgerichteten Begriff des *Künstlerischen* eine Annäherung erprobt habe, die das Konfliktpotential insbesondere von politischen Begriffen aufgreifen und gerade keine Festsetzung anbieten sollte⁴, möchte ich hier versuchen, mittels des Begriffs *Kunst_Operationen* einen analytischen Rahmen herzustellen, der zu nächsten epistemischen Unterscheidungen und Entscheidungen führen kann.

Aufgrund der zeitlichen Nähe erwähne ich die zahlreichen gemeinschaftsbildenden und gemeinschaftsübenden Allianzen und Organisationen, die auf der *documenta fifteen* 2022 als und im Rahmen des *lumbung* aktiv waren und damit ist gemeint, dass neue Varianten von Strukturen, Werten und Ökonomien praktiziert wurden, die die Exklusivitätsmechanismen gegen Gemeinschaftlichkeiten (Commoning⁵) und gegen eine Praxis des relationalen Kuratierens auszutauschen versuchten.⁶ Hierfür erinnere ich zunächst an das Fridericianum, das in die Fridskul umgewandelt wurde, um hier die gemeinsamen Ressourcen, das entstandene Wissen, die Geschichten und Erfahrungen zu dokumentieren und zu archivieren. Neben einem Kindergarten (Rurukids) im Erdgeschoss links fanden im Erdgeschoss rechts Workshops, Seminare und Austauschformate statt, außerdem wurde im Gebäude ein Schlafsaal und eine Küche eingerichtet⁷ – dies alles in unmittelbar räumlicher, kuratorischer und

³ Marcus Held und Birte Kleine-Benne: (Sozial engagierte) Künstler*innen & Theoretiker*innen, ent(-ver)schließen wir uns!, in: kritische berichte, H. 2, 2022: Soziale Fragen heute, S. 63–70, hier S. 65, https://bkb.eyes2k.net/download/2022_Held-Kleine-Benne_kritische-berichte2.pdf [Abruf: 28.12.2024].

⁴ Vgl. hierzu meine Vorlesung *Politisches im Künstlerischen*, im Wintersemester 2019/20, am Institut für Kunstgeschichte der Ludwig-Maximilians-Universität München, <https://bkb.eyes2k.net/V1LMU2019-20.html> [Abruf: 28.12.2024].

⁵ Vgl. auch Vera Hofmann, Johannes Euler, Linus Zurmühlen und Silke Helfrich: Commoning Art. Die transformativen Potenziale von Commons in der Kunst, Bielefeld 2022.

⁶ Vgl. Handbuch *documenta fifteen*, Kassel/Berlin 2022. Vgl. auch Viviane Tabach und Theseas Efsthathopoulos: Ever been Friendzoned by an Institution?, Kassel 2022.

⁷ „Im Fridericianum schlafen 38 Künstler und benutzen das Museum als Haus, sie bauen dort Möbel und machen Kunst, man kann ihnen dabei zuschauen und manchmal sogar mitmachen.“ Niklas Maak: Was die Documenta so bedeutend macht, in: FAZ, 17.07.2022, <https://faz.net/podcasts/wie-erkläre-ich-s-meinem-kind/kindern-erklärt-bedeutung-der-documenta-in-kassel-18104398.html> [Abruf: 28.12.2024].

imaginativer Nähe zu den kanonisierten und ebenfalls präsentierten Formaten wie Gemälde, Video, Zeichnung, Objekt, Archiv und Installation, die die repräsentationalen Codes anders als behauptet aufrecht erhielten.⁸ Für die *documenta fifteen* nenne ich exemplarisch das Nhà Sàn Collective (NSC), das Instituto de Artivismo Hannah Arendt (INSTAR), das Komina Film a Rojava und die Jatiwangi art Factory (JaF): Das Nhà Sàn-Kollektiv (NSC) ist ein unabhängiges Künstler*innenkollektiv, das sich 2013 in Hanoi gründete und seither Ausstellungen, Workshops, Filmvorführungen, Vorträge und Performances organisiert. Es ist eine Hommage an das Nhà Sàn Studio (NSS), das seit 1998 als Non-Profit Kunstraum in Vietnam aktiv war und 2011 auf staatlichen Druck geschlossen wurde.⁹ Das Instituto de Artivismo Hannah Arendt (INSTAR) entstand 2015 während eines achtmonatigen Hausarrests Tania Bru-gueras in Havanna, den sie unter anderem mit einer 100-stündigen, öffentlich kollektiven Lesung von Hannah Arendts Studie über totalitäre Systeme *The Origins of Totalitarianism* füllte.¹⁰ Auch auf der *documenta fifteen* präsentierte INSTAR Gegenerzählungen zur offiziellen kubanischen Kunstgeschichte, indem alle zehn Tage wechselnd in der documenta-Halle von der kubanischen Regierung zensierte Projekte gezeigt wurden, die sich sozialer Gerechtigkeit und Rechtsstaatlichkeit verschreiben.¹¹ Das Komina Film a Rojava ist ein 2015, in der als autonom ausgerufenen Region Rojava im Nordosten Syriens gegründetes Filmkollektiv. Dessen Ziel ist der Aufbau von lokalen Infrastrukturen für die Produktion, die Vorführung und die Synchronisation von Filmen in Rojava, nachdem 2011 mit Beginn des Bürgerkriegs in Syrien alle seit den 1940er Jahren eröffneten Kinos geschlossen wurden.¹² Mit der Gründung eines internationalen Filmfestivals und der Einrichtung einer Filmakademie mit Kursen in Filmgeschichte, Filmtheorie und Filmproduktion soll Film „als Medium für Empowerment und Befreiung“ wirken.¹³ Die Jatiwangi art Factory (JaF) wurde 2005 in Jatiwangi/Java gegründet und betreibt seither unter

⁸ Die Vorwürfe, dass die *documenta fifteen* zu politisch gewesen wäre und zu wenig wahre Kunst und stattdessen „mehr Sesselkreise als Kunstwerke“ gezeigt hätten (Amira Ben Saoud: Documenta: Wo Wettbewerb durch ausgelassenes Miteinander ersetzt wird, in: Der Standard, 16.06.2022, <https://derstandard.de/story/2000136622638/documenta-wo-wettbewerb-durch-ausgelassenes-miteinander-ersetzt-wird> [Abruf: 28.12.2024]), ist bis hin zu Generalverdächtigungen einer antisemitischen Grundhaltung der *documenta fifteen* durch das dort gezeigte Material nicht zu belegen.

⁹ Nhà Sàn-Kollektiv (NSC), seit 2013, <http://nhasan.org> [Abruf: 28.12.2024].

¹⁰ Instituto de Artivismo Hannah Arendt (INSTAR), seit 2015, <https://instar.org> [Abruf: 28.12.2024].

¹¹ INSTAR @ *documenta fifteen*, 2022, <https://documenta-fifteen.de/lumbung-member-kuenstlerinnen/instituto-de-artivismo-hannah-arendt> [Abruf: 28.12.2024].

¹² Komina Film a Rojava, seit 2015, <https://kominafilmarojava.org> [Abruf: 28.12.2024].

¹³ Komina Film a Rojava @ *documenta fifteen*, 2022, <https://documenta-fifteen.de/lumbung-member-kuenstlerinnen/komina-film-a-rojava> [Abruf: 28.12.2024].

anderem ein Videofestival, ein Residency-Programm, ein Musikfestival, eine Diskussionsreihe sowie einen TV- und Radiosender.¹⁴ Alle diese genannten Kunst_Operationen adressieren soziale Themen und bilden Gemeinschaften, sie sorgen (sich) in Form geteilter Verantwortlichkeiten, sie wirken im Interesse der Allgemeinheit in die Allgemeinheit hinein, sie sind selbstinitiiert und -instituierend und sie performieren selbstorganisierend infrastrukturelle Prozessierungen systemischer Abläufe, sie praktizieren künstlerische und kuratorische Arbeitsweisen, die Alternativen zu einem auf Wettbewerb basierenden Kunstmarkt erkunden. Diese Aktivitäten sind (und waren im kunstbetrieblichen Rahmen der *documenta fifteen*) unkontrollierbar, sie sind eine Art „Objet trouvé der Inter-Relationalität“, sie entziehen sich einem Überblick, sie heben das Selektionsprinzip der Kurator*innen auf, sie nehmen eine Umverteilung von Kapitalsorten vor, sie eröffnen neue Register für Wert- und Diskursproduktionen „als die gewohnt historisch-theoretische Syntax der Kunstkritik“, sie multiplizieren minoritäre Wissensformen, sie eröffnen Fragen „zur epistemischen Ordnung unseres modernistischen Kunstdiskurses“, sie perpetuieren Beziehungsarbeit und erschließen Beziehungsbildung, sie ereignen sich als Vehikel für Kommunikations- und Organisationsprozesse.¹⁵ Bei diesen sich unablässig verändernden, „aktiven Formen“ geht es nicht um eine Botschaft (in McLuhans Sinne), vielmehr um das Medium, nicht um das Objekt, vielmehr um die Aktivität, nicht um den Text, vielmehr um die sich ständig aktualisierende Software.¹⁶ Alle diese genannten Kunst_Operationen fordern (uns) auf, „Kunst“ von unserem bisherigen Interesse an Gegenständen, die von uns zu interpretieren, zu präsentieren, zu verehren, zu ver-/kaufen, zu archivieren wären, auf eine Forschungsoptik umzustellen, die die Dispositive in den Blick nimmt, also die dynamischen und strategisch funktionierenden Netze vielgestaltiger Elemente, die darauf abzielen, einen jeweils momentanen Notstand („urgance“) abzuwehren¹⁷. Elke Bippus bezeichnet das

14 Jatiwangi art Factory (JaF), seit 2005, <https://jatiwangiartfactory.tumblr.com> [Abruf: 28.12.2024].

15 Vgl. Margarita Tsomou: Interrelationalität als Waffe der Subalternen. Die *documenta fifteen* als Symptom epistemologischer Krisen, in: Birte Kleine-Benne (Hg.): Eine Kunstgeschichte ist keine Kunstgeschichte. Kunstwissenschaftliche Perspektivierungen in Text und Bild, Berlin 2024, S. 301–310, <https://doi.org/10.30819/5798> [Abruf: 12.12.2024]. „Vielleicht soll der [Antisemitismus-] Skandal hier als eine Art Symptom für die Geburtswehen einer Reihe von Paradigmenwechseln im internationalisierten Kunstfeld diskutiert werden. Diese betreffen epistemologische Krisen der Kunstbegriffe inmitten dekolonialer Diskurse und geopolitisch globaler Verschiebungen sowie die Funktion, die die Institution *documenta* für die Repräsentation Deutschlands in der Welt inne hat.“ Ebd., S. 303.

16 Vgl. Keller Easterling: Die infrastrukturelle Matrix, in: Zeitschrift für Medienwissenschaft, H. 12: Medien/Architekturen, Jg. 7, Nr. 1, 2015, S. 68–78, hier S. 71, <https://doi.org/10.25969/media-rep/1379> [Abruf: 21.03.2025]. Im Unterschied zu Easterling werde ich nicht zur „aktiven Form“, sondern zur operativen, also selber operierenden Form ausführen.

17 Vgl. Michel Foucault: Dispositive der Macht. Über Sexualität, Wissen und Wahrheit, Berlin 1978, S. 119f.



Artist Placement Group, The Sculpture – Vacant State, Ausstellungsansicht between 6, Kunsthalle Düsseldorf, 1971. Courtesy Barbara Steveni.

uns bestimmende und hier aus analytischen, empirischen, ethisch-moralischen und politischen Gründen zu überprüfende Dispositiv das „Dispositiv der Ästhetik“¹⁸, das, so führe ich als Ergebnis meiner Forschungen fort, eng verwoben mit dem Sicherheitsdispositiv, dem Disziplinarisdispositiv, dem Kontrolldispositiv und dem Wahrheitsdispositiv betrachtet werden kann.¹⁹ Diese Dispositive gehen, so meine These, als eine gesellschaftliche Regulierungsmechanik Hand in Hand, sind aber angesichts aktueller Entwicklungen zu überarbeiten. Warum und wie die hier zu diskutierenden Kunst_Operationen mit diesen Dispositiven kollidieren beziehungsweise sie herausfordern, außerdem wie diese Dispositiv-Konfigurationen zu aktualisieren sind, ist Teil der vorliegenden Untersuchung.

Ich erwähne das Londoner Künstler*innen-, Architekt*innen-, Designer*innen- und Ethnolog*innenkollektiv Assemble²⁰, das 2015 für ihr ortsspezifisches Projekt *Granby Four Streets*²¹, eine gemeinsam mit lokalen Initiativen in Liverpool realisierte DIY-Stadtteilsanierung, mit dem Turner-Preis ausgezeichnet wurde. Und ich erwähne in diesem Zusammenhang die Nominierten der Shortlist für den Turner Prize 2021, das Array Collective, Black Obsidian Sound System (B.O.S.S.), Cooking Sections, Gentle/Radical und Project Art Works. Das elf-köpfige Array Collective mit Sitz in Belfast setzt sich unter der Leitlinie *Artists Make Change* in Form von Performances, Ausstellungen und Protesten mit der Diskriminierung von Queerness und der Kriminalisierung von Abtreibung in Nordirland auseinander.²² Das Londoner Black Obsidian Sound System (B.O.S.S.), ein QTIBPOC-Kollektiv von 15 Personen, kombiniert seit 2018 Kunst, Sound und Aktivismus, um künstlerische, organisatorische und ethische Wege alternativ zu Rassismus, Sexismus, Homophobie und

18 Elke Bippus: Strategien des Nicht*Sagbaren/Nicht*Sichtbaren. Überlegungen zum Dispositiv der Ästhetik, in: Birte Kleine-Benne (Hg.): Dispositiv-Erkundungen | Exploring Dispositifs, Berlin 2020, S. 57–79, hier S. 59, <https://doi.org/10.30819/5197> [Abruf: 12.12.2024].

19 Vgl. hierzu Foucault: Dispositive der Macht. Über Sexualität, Wissen und Wahrheit, a.a.O., S. 119f.; ders.: Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses, Frankfurt/Main 1993; Gilles Deleuze: Postskriptum über die Kontrollgesellschaften, in: Unterhandlungen 1972–1990, Frankfurt/Main 1993, S. 254–262; Birte Kleine-Benne: Dispositivieren. Eine Annäherung, in: dies. (Hg.): Dispositiv-Erkundungen | Exploring Dispositifs, a.a.O., S. 9–31; Ruth Sonderegger: Kants Ästhetik im Kontext des kolonial gestützten Kapitalismus. Ein Fragment zur Entstehung der philosophischen Ästhetik als Sensibilisierungsprojekt, in: Kleine-Benne (Hg.): Dispositiv-Erkundungen | Exploring Dispositifs, a.a.O., S. 301–316. Vgl. auch das Resultat längerer Arbeitsgespräche und Forschungsskizzen in Zusammenarbeit mit Marcus Held, unter anderem mit dem Titel *Kunst: Mut zur Wahrheit?* (2021).

20 Assemble, seit 2010, <http://assemblestudio.co.uk> [Abruf: 28.12.2024].

21 Assemble, *Granby Four Streets*, 2013, <https://assemblestudio.co.uk/projects/granby-four-streets-2> [Abruf: 28.12.2024].

22 Array Collective, seit 2019, <http://arraystudiosbelfast.com/array-collective.html> [Abruf: 28.12.2024].

Transphobie auszuprobieren.²³ Das Londoner Duo Cooking Sections erkundet seit 2013 mit ihren ortsbezogenen Installationen, Performances und Videos die sich überschneidenden Grenzen zwischen Kunst, Architektur, Ökologie und Geopolitik und nutzt hierfür Lebensmittel „als Objektiv und Werkzeug, um Landschaften im Wandel zu beobachten“.²⁴ Gentle/Radical aus Cardiff, Wales, will „Kunst aus Räumen der Gleichheit und Solidarität schaffen“, hierfür nutzen sie seit 2017 Performances, Filmscreenings, Symposien, Lesungen und Versammlungen, um Gemeinschaftszusammenhänge herzustellen.²⁵ Das Kollektiv Project Art Works aus Hasting, East Sussex, arbeitet im Bereich der Neurodivergenz und setzt Formate wie Film, Projekt und Ausstellung ein, um autistische Menschen oder Menschen mit Lernbeschränkungen zu inkludieren.²⁶ Alle diese genannten Kunst_Operationen fordern (uns auf) zu lernen, eine, wie Donna Haraway schreibt, Responsabilität²⁷ zu kultivieren, ein situiert-soziales Engagement mit und in der Welt zu forcieren und sympoietisch („mit-machend“²⁸) gegenwärtig zu sein. Für ihre Investigationen wurde Forensic Architecture 2018 für den Turner-Preis nominiert und 2024 mit dem Alternativen Nobelpreis ausgezeichnet: FA trägt in einem interdisziplinären Team aus Architekt*innen, Filmemacher*innen, Softwareentwickler*innen, Rechtsanwält*innen und Investigativjournalist*innen polyperspektivisch Bilder, Videos, Zeugenaussagen, Materialanalysen et cetera aus allen verfügbaren Quellen und von allen beteiligten Parteien zusammen, gleicht sie ab, verifiziert sie, verortet sie geografisch, synchronisiert sie und modelliert hieraus digitale 3D-Raum-Visualisierungen, um staatliche Desinformationen, Gewalt und Menschenrechtsverletzungen zu rekonstruieren.²⁹ Die Open-Source-Recherchegruppe nutzt insbesondere die Architektur als vi-

23 Black Obsidian Sound System, seit 2018, <https://soundcloud.com/blackobsidiansoundsystem> [Abruf: 28.12.2024].

24 Cooking Sections, seit 2018, <http://cooking-sections.com> [Abruf: 28.12.2024].

25 Gentle/Radical, seit 2017, <http://gentleradical.org> [Abruf: 28.12.2024].

26 Project Art Works, seit 1997, <https://projectartworks.org> [Abruf: 28.12.2024].

27 Mit dem Begriff der Responsabilität (response-ability) beziehe ich mich auf Donna J. Haraways Untersuchungsergebnisse, u.a. in: dies.: *Staying with the Trouble. Making Kin in the Chthulucene*, London 2016. In deutscher Übersetzung: dies.: *Unruhig bleiben. Die Verwandtschaft der Arten im Chthuluzän*, Frankfurt/New York 2018.

28 „Sympoiesis ist ein einfaches Wort. Es heißt ‚mit-machen‘. Nichts macht sich selbst, nichts ist wirklich autopoietisch oder selbst-organisierend. [...] Sympoiesis ist deshalb ein passender Begriff für komplexe, dynamische, responsive, situierte, historisch spezifische Systeme. Es ist ein Wort für Mit-Verweltlichung, Verweltlichung mit GenossInnen.“ Ebd., S. 85.

29 Forensic Architecture, seit 2010, <https://forensic-architecture.org> [Abruf: 28.12.2024]. Vgl. u.a. auch Forensic Architecture: Sehr geehrte taz-Redaktion, 05.01.2024, https://content.forensic-architecture.org/wp-content/uploads/2024/03/TAZ_Weizman.pdf [Abruf: 28.12.2024]; Eyal Weizman: *Forensic Architecture: Violence at the Threshold of Detectability*, Princeton, New Jersey/Brooklyn, New York 2017.

sualisierendes Mittel zur Untersuchung bewaffneter Konflikte oder von Umweltzerstörungen und kehrt, daher auch ihr Name, den sich im entwickelnden Informations- und Mediumfeld ebenso entwickelnden forensischen Blick staatlicher Überwachungsmaßnahmen in eine zivilgesellschaftliche Gegenforensik („counter-forensics“³⁰) um. Architektur wird hier in beziehungsweise als rechtliche und politische Form begriffen. Bei allen diesen genannten Kunst_Operationen handelt es sich statt um kanonisch zu erfahrende, zu rezipierende, be- und anerkannte Gemälde, Skulpturen, Objekte oder Installationen um Operationen, die transversal sowohl Gattungs-, als auch Disziplinzugehörigkeiten kategorial durchkreuzen. Ästhetische Praktiken werden nicht nur für Wissensproduktionszusammenhänge genutzt und auch nicht nur in soziale, politische und kulturelle Zusammenhänge implementiert, sondern diese Praktiken verklammern sich mit- und ineinander und stellen als Nexus operativ gesamtgesellschaftliche Konstellationen her. Im Fall von Forensic Architecture werden die epistemischen Prozesse dabei nicht in Differenz zu ästhetischen Prozessen gestellt. Hier können ästhetische, zum Beispiel Bildgebungs-, Erzähl-, Präsentations-, Aufführungs- und Inszenierungsprozesse als Wissens- und Wahrheitsproduktionsprozesse begriffen oder Wissens- und Wahrheitsproduktionsprozesse ästhetisch über Bildgebungen, Erzählungen, Präsentationen, Aufführungen und/oder Inszenierungen begreifbar werden. Im besten Fall findet hier eine ästhetische De- und Rekonstruktion statt. Juristische Institutionen, politische und Rechtsdiskurse werden bildlich, kuratorisch, performativ und inszenatorisch durchquert oder wie FA formuliert „kontaminiert“³¹. Gleichzeitig setzt FA, wie etwa durch die Ausstellung *Three Doors* (2022 in Frankfurt und Berlin, 2024 in Stuttgart und Istanbul)³², ein sozialpolitisches Mit-Sein in Gang und trägt damit zur Heilung bei: Hier wird buchstäblich und ganz im Sinne von curare kuratiert und kuriert.

Die hier untersuchten Kunst_Operationen können nicht erst als ein Phänomen der letzten zehn Jahre angesehen werden: Ich erwähne beispielsweise (chronologisch geordnet) die mittlerweile 44 *konkreten Interventionen* in Politik, Architektur und Soziales von WochenKlausur seit 1993³³, Park Fiction, die „kollektive Wunschproduktion“ eines öffentlichen Parks, realisiert zwi-

³⁰ Eyal Weizman: Open Verification, in: e-flux, 2019, <https://e-flux.com/architecture/becoming-digital/248062/open-verification> [Abruf: 28.12.2024].

³¹ Ebd.

³² Forensic Architecture, *Three Doors*, seit 2022, <https://forensic-architecture.org/programme/exhibitions> [Abruf: 28.12.2024].

³³ WochenKlausur, seit 1993, <http://wochenklausur.at> [Abruf: 28.12.2024].

schen 1994 und 2005 am Hamburger Elbufer, durch Christoph Schäfer und Cathy Skene mit lokalen Kooperationspartner*innen³⁴, etoy.CORPORATION, seit 1994 die künstlerische Appropriation eines Wirtschaftsunternehmens, seit 1998 einer Aktiengesellschaft, um den performierenden Prozess einer Corporate Identity als Corporate Sculpture zu vollziehen³⁵, Christoph Schlingensiefs Parteigründung *Chance 2000* zur Bundestagswahl 1998³⁶, The Yes Mens performativ-herausfordernde Überaffirmationen, mit denen sie seit Ende der 1990er Jahre ausgewählte Unternehmen und Organisationen zu „Identitätskorrekturen“ ködern³⁷, übermorgens *Vote-Auction*-Kampagne im amerikanischen Präsidentschaftswahlkampf 2000, mit der sie US-Bürger*innen die anonyme Möglichkeit boten, ihre Wahlstimme an den Höchstbietenden zu verkaufen³⁸, die Gründungen von *Transnational Republic* 2001³⁹, *Laboratoire de Déberlinisation* mit der *Afro*-Währung⁴⁰ und *State of Sabotage* 2003⁴¹, den gefakten *Nike Ground* von 01.org 2003 mitten in Wien⁴², die kunsthistorisch auf Sol LeWitt rekurrierenden *Certificates* von GeheimRat, die seit Anfang der 2000er Jahre als visualisierte und notariell beglaubigte Axiome nächste Mixed-Media-Operationen in Gang setzen⁴³, die *Maria Eichhorn Aktiengesellschaft*, die mit einem Darlehen der documenta 11 in Höhe von 50.000,- Euro 2002 gegründet wurde und einer programmatischen Verhinderung von Geldzirkulation und -akkumulation diente. Zur *documenta 14* weihte Maria Eichhorn 2017 das Rose Valland Institut ein, das unrechtmäßige Besitzverhältnisse von Kunstwerken, Grundstücken, Immobilien und Unternehmen in Deutschland seit 1933 als Folge der Enteignungen der jüdischen Bevölkerung Europas recherchiert und dokumentiert.⁴⁴ Seit 2020 ist das Institut Teil des Berliner

³⁴ Park Fiction, 1994–2005, <http://park-fiction.net> [Abruf: 28.12.2024].

³⁵ etoy.CORPORATION, seit 1994, <https://etoy.com/fundamentals/etoy-share> [Abruf: 28.12.2024].

³⁶ Christoph Schlingensiefel, *Chance 2000*, 1998, <http://schlingensiefel.com/projekt.php?id=t014> [Abruf: 28.12.2024].

³⁷ The Yes Men, seit 1996, <http://theyesmen.org> [Abruf: 28.12.2024].

³⁸ Übermorgen, *Vote-Auction*, 2000–2006, <http://vote-auction.net> [Abruf: 28.12.2024].

³⁹ Transnational Republic, seit 2001, <http://transnationalrepublic.org> [Abruf: 28.12.2024].

⁴⁰ Mansour Ciss Kanakassy, seit 2001, <http://mansourciss.de/projets.html> [Abruf: 12.12.2024].

⁴¹ State of Sabotage, 2003, <http://sabotage.at> [Abruf: 28.12.2024].

⁴² 01.org, *Nike Ground*, 2003, <https://0100101110101101.org/nike-ground> [Abruf: 28.12.2024].

⁴³ GeheimRat, *2k0023 – analogue_series#no.2k0023*, seit 2003, https://2k0023.geheimrat.com/de_dishonourable#no.2k201401, seit 2014, <https://de.geheimrat.com/2k201401.html>, *Adorno-Relevance#no.2k190301*, seit 2015, <https://de.geheimrat.com/2k190301.html>, *Legend-C – analogue_series#no.77933*, seit 2020, <https://77933.geheimrat.com/de> [Abruf: 28.12.2024].

⁴⁴ Maria Eichhorn, *Rose Valland Institut*, seit 2017, <http://rosevallandinstitut.org> [Abruf: 28.12.2024].

Förderprogramms der Gesellschaft für künstlerische Forschung (gkfd).⁴⁵ Alle diese genannten Kunst_Operationen halten sich nicht mehr nur im System der Künste auf, sie unterstellen sich keiner tradierten Gattungsnorm, sie erlauben ästhetische Zufallsresultate und verzichten auf ikonische Aspekte oder klar definierte Bedeutungsproduktionen. Sie treten episodisch und prozessual, ungewiss und unvorhersagbar, nichtrepräsentativ und undiszipliniert, irritierend und unbestimmt, situativ und turbulent auf.⁴⁶ Ihre Überschussleistungen treten ungetestet und das heißt nicht bewährt auf, so dass sie zumindest vorerst einer systemischen Kontrolle entgehen. Damit dekonstruieren sie nicht nur diejenigen Vorcodierungen, die Aktivitäten als kunst- oder bildwürdig ausweisen, sondern tragen ihrerseits mindestens implizit ein Unbehagen am Regiment des ästhetischen Regimes und dessen Vorgaben vor.

Bei diesen Aktivitäten, die ich als Kunst_Operationen bezeichnen und perspektivieren möchte, handelt es sich aber auch nicht nur um ein Phänomen der letzten Jahrzehnte mit Schwerpunkt des 21. Jahrhunderts, so dass sie etwa der zeitgenössischen oder der Gegenwartskunst zugeschlagen werden könnten. Ich erwähne mit einem Fokus auf die 1960er und 1970er Jahre des 20. Jahrhunderts die durch Joseph Beuys mitinitiierten Organisations- und/oder Parteiengründungen wie die Deutsche Studentenpartei (1967–1970), die Organisation der Nichtwähler (1970–1971), die Organisation für direkte Demokratie durch Volksabstimmung (1971–1976) und die Free International University (1973–1988). Ich erwähne auch Beuys' *Gesamtkunstwerk Freie und Hansestadt Hamburg*, mit dem er 1983/1984 auf Einladung der Hamburger Kulturbehörde eine Umgestaltung des Hamburger Stadtstaates mit ökologischer Ausrichtung in Politik, Verwaltung, Darstellung und Außenraum einleiten wollte und das am Veto des damaligen Hamburger Bürgermeisters scheiterte.⁴⁷ Zusammen unter anderem mit Gustav Metzger präsentierte Beuys eine Auswahl seiner Kunst_Operationen im Rahmen der Ausstellung mit dem programmatischen Titel *Art into Society : Society into Art*, die im Herbst 1974 im Nash House des Londoner Institute of Contemporary Arts als „German Month“ unter Leitung von Christos M. Joachimides stattfand. Metzger rief hier mit *Years without Art* seine Künstlerkolleg*innen auf, zwischen 1977 und 1980 keine Kunst zu produzieren, zu verkaufen, auszustellen oder

⁴⁵ Gesellschaft für künstlerische Forschung in Deutschland (gkfd), seit 2018, <https://kuenstlerischeforschung.berlin/gesellschaft-für-künstlerische-forschung> [Abruf: 28.12.2024].

⁴⁶ Vgl. auch Marcus Held und Birte Kleine-Benne: (Sozial engagierte) Künstler*innen & Theoretiker*innen, ent(-ver)schließen wir uns!, a.a.O., S. 65.

⁴⁷ Joseph Beuys, *Gesamtkunstwerk Freie und Hansestadt Hamburg*. 1983/84, <https://fhh1.hamburg.de/Behoerden/Kulturbehoerde/Raum/artists/beuy.htm> [Abruf: 28.12.2024].

anderweitig mit dem Kunstbetrieb zu kooperieren. Drei Jahre wären der Mindestzeitraum, der erforderlich sei, um das kommerziell ausgerichtete System lahmzulegen und der Kunst eine neue Chance zu geben.⁴⁸ An der Londoner Ausstellung 1974 war auch Hans Haacke beteiligt, der mit *Visitors' Profile* (1969–71), *MoMA Poll* (1970), *Shapolsky et al. Manhattan Real Estate Holdings, a Real-Time Social System, as of May 1, 1971* (1971), *Manet-Project '74* (1974) und etwas später dann *Buhrlesque* (1985) Verstrickungen des Repräsentationsregimes „aufknüpfte“, damit statt eines hermetisch verschlossenen, kompakten und invarianten Seins ein prozessuales, dynamisches, relationales und komplexes Operieren beobachtete, um damit wiederum das ästhetische Regime beobachtbar werden zu lassen. Ebenfalls in London fand 1972 bis 1973 Stephen Willats sechswöchiges Projekt *The West London Social Resource Project* in vier Wohngebieten im Westen Londons statt. Ein hier verteiltes *West London Manual* bat die Projektteilnehmer*innen, Assoziationen mit ihren Wohnumgebungen zu notieren und forderte: „Draw / describe / make a plan of what is on your living room mantelpiece“ oder „Draw / describe / make a plan of your ideal form of transport“.⁴⁹ Die Antworten wurden auf großflächigen Tafeln in den Stadtteilbibliotheken öffentlich gemacht. Anschließende Fragen wie „What do you see as the ideal social structure for your neighbourhood?“ inspirierten, die ersten Antworten nachzujustieren. Abschließend konnten sich die Bewohner*innen für bevorzugte Wohnmodelle und damit für Veränderungen ihres Wohnumfelds aussprechen. Parallel gründete Willats das Centre for Behavioural Art im Londoner Gallery House, Exhibition Road, um hier das *Social Resource Project* mit Public Monitor, mit Fotodokumentationen, Karten, Diagrammen und Audioaufnahmen zu begleiten.⁵⁰ Ich erwähne außerdem das argentinische *Tucumán Arde* (Tucumán brennt), das künstlerische Feldforschungs-, Dokumentations- und Ausstellungsprojekt der Grupo de Artistas de Vanguardia 1968 in drei Teilen, das als eine Kampagne gegen offizielle Fehlinformationen der Regierung Onganía zu den von ihr verursachten repressiven Arbeits- und Lebensbedingungen, zu Arbeitslosigkeit und Hunger im Rahmen der sogenannten Zuckerkrise in der nordwestargentinischen Provinz Tucumán operierte⁵¹ (und auf das die Periode *Silence of*

⁴⁸ Vgl. Norman Rosenthal und Christos M. Joachimides (Hg.): *Art Into Society, Society Into Art. Seven German Artists*, Ausst.-Kat., London 1974.

⁴⁹ Stephen Willats, *The West London Social Resource Project, 1972/73*, <http://stephenwillats.com/work/west-london-social-resource-project> [Abruf: 28.05.2025]. Vgl. auch Lucie Kolb (Hg.): *Art-work as Institution*. Stephen Willats, Zürich 2019.

⁵⁰ Siehe auch die Berliner Projekte von Willats *4 Inseln in Berlin, 1980*, <http://stephenwillats.com/work/vier-inseln-berlin> und *Berlin Local – MD72 & Neighbourhood, 2014*, <http://stephenwillats.com/work/berlin-local-exhibition-md72-berlin> [Abruf: 28.05.2025].

⁵¹ Vgl. Lucy R. Lippard: *Six Years: The dematerialization of the art object from 1966 to 1972*, Berkeley/Los Angeles 1997, S. 59; Mari Carmen Ramírez: *Taktiken, um in Widrigkeiten zu gedeihen:*

Tucumán Arde folgen sollte, da einige der Beteiligten ihre künstlerische Arbeit einstellten oder in den Untergrund gingen, andere wechselten in die Musik, Literatur oder in die Lehre und wiederum andere wurden mit Kampagnen oder Dokumentarfilmen aktiv⁵²). Zeitgleich fanden die Guerillaaktivitäten⁵⁴ der Tupamaros in Uruguay statt, die später – und daher finden sie hier Erwähnung – von der kunsthistorischen Forschung der südamerikanischen Conceptual Art⁵⁵ oder dem globalen Konzeptualismus⁵⁶ zugeschlagen werden sollten.⁵⁷ Aufgrund visueller, theatraler, filmischer, urbaner, subversiver und narrativer Indizien⁵⁸ der zeitgleich als politische Aktivitäten rezipierten „Operationen“⁵⁹ schlug Luis Camnitzer vor, sie, wenngleich sie jenseits des Referenzsystems der Kunst und ohne Unterstützung des Kunstkontextes

Konzeptkunst in Lateinamerika, 1960–1980, in: Sabine Breitwieser (Hg.): *vivências / Lebenserfahrung / life experience*, Ausst.-Kat., Wien/Köln 2000, S. 61–104, hier S. 89–92. Lippard schreibt, dass *Tucumán Arde*s Mischung aus „konzeptuellen und politischen Ideen“ für viele zeitgenössische Künstlerkolleg*innen eine „Offenbarung“ gewesen sei, vgl. Lippard: *Six Years: The dematerialization of the art object from 1966 to 1972*, a.a.O., S. ix.

52 Vgl. Luis Camnitzer: *Conceptualism in Latin American Art. Didactics of Liberation*, Austin/Texas 2007, S. 67ff. Vgl. auch den Film *Toponimia* von Jonathan Perel (Argentinien 2015), in dem Perel die Umsiedlungs- und Umerziehungspraktiken in der Provinz Tucumán durch das argentinische Militärregime in den 1970er Jahren filmisch beobachtete.

53 In der englischsprachigen Fachliteratur ist von „Tucumán Operation“ und „silencing operation“ die Rede: María Teresa Gramuglio und Nicolás Rosa: *Tucumán Burns*, in: Alexander Alberro und Blake Stimson (Hg.): *Conceptual Art: A Critical Anthology*, Cambridge/London 1999, S. 76–79, hier S. 78.

54 Zum Verhältnis zwischen Avantgardismen in der Kunst und terroristischen Aktivitäten hinsichtlich ihrer revoltierenden Ausrichtung vgl. Thomas Hecken: *Avantgarde und Terrorismus. Rhetorik der Intensität und Programme der Revolte von den Futuristen bis zur RAF*, Bielefeld 2006.

55 Vgl. Alexander Alberro: *Reconsidering Conceptual Art, 1966–1977*, in: Alberro/Stimson (Hg.): *Conceptual Art: A Critical Anthology*, a.a.O., S. xvi–xxxvii, hier S. xxvi; Mari Carmen Ramírez: *Taktiken, um in Widrigkeiten zu gedeihen: Konzeptkunst in Lateinamerika, 1960–1980*, a.a.O., S. 61–104.

56 Vgl. Luis Camnitzer, Jane Farver und Rachel Weiss: *Foreword*, in: *Global Conceptualism: Points of Origin, 1950s–1980s*, Ausst.-Kat., Queens Museum of Art, New York 1999, S. VII–IX. Mit ihrer Ausstellung *Global Conceptualism: Points of Origin, 1950s till 1980s* im New Yorker Queens Museum of Art nehmen die Kurator*innen Luis Camnitzer, Jane Farver und Rachel Weiss 1999 eine theoretische, historische und kuratorische Dekonstruktion des kunsthistorisch kanonisierten Begriff der *Conceptual Art* vor, um damit eine „Veränderung im Kunstdenken“ zu initiieren. Luis Camnitzer und Sabeth Buchmann: *Dada-Situationismus-Fluxus-Tupamaro-Konzeptualismus. Ein Interview mit Luis Camnitzer von Sabeth Buchmann*, in: *Texte zur Kunst*, 12. Jg., H. 50, Juni 2003, S. 114–129, hier S. 117. Unter anderem diese kritische Revision der forschungsleitenden kunsthistorischen Literatur inspirierte mich, veränderte Begriffe, Analyseperspektiven und Forschungsoptiken, hier als *Kunst_Operationen* zu erproben.

57 Zum 55. Jahrestag des Anschlagversuchs linker Terrorgruppe Tupamaros West-Berlin auf ein Jüdisches Gemeindehaus 1969, vgl. Deutschlandfunk, 11.11.2024, <https://deutschlandfunk.de/erinnerung-an-anschlagsversuch-linker-terrorgruppe-tupamaros-west-berlin-auf-juedisches-gemeindehaus-110.html> [Abruf: 28.12.2024].

58 Vgl. Camnitzer: *Conceptualism in Latin American Art. Didactics of Liberation*, a.a.O., S. 49ff.

59 Ebd., S. 54.



Artist Placement Group, The Sculpture – Active State, Ausstellungsansicht between 6, Kunsthalle Düsseldorf, 1971. Courtesy Barbara Steveni.

wie eines Museums oder einer Galerie stattfanden⁶⁰, entweder als Film, genauer als Filmemachen (in Referenz auf Régis Debray) oder als Theater zu klassifizieren⁶¹. Sowohl der Gattung Film als auch der des Theaters sei der Einsatz von Zeit eigen.⁶² Jens Kastner schlug für diese Varianten der Kunstproduktionen, die nur unscharf mit der Chiffre *1968* gefasst werden, den Begriff der *Guerilla-Form* vor. Dieser Begriff soll die künstlerisch-politisch-alltagsweltlichen Annäherungen weltweit in den späten 1960er Jahren umfassen, die zwischen künstlerischem Feld und sozialen Bewegungen stattfanden und die Feldgrenzen zwischen Kunst und Aktivismus nicht reproduzierten. Konzentriert auf die Organisationsfrage stellt er mit dem Begriff der *Guerilla-Form* deskriptiv einen allgemeinen Kontext von Praktiken und Organisierungen sowie normativ eine Möglichkeit her, diese Praktiken und Organisierungen zu verstehen.⁶³ Und ich erwähne die zunächst britische, später dann multinationale Artist Placement Group (APG), die seit 1966 über mehr als 20 Jahre für Industrieunternehmen, öffentliche Institutionen und Behörden sowie Stadtteile Machbarkeitsstudien ausarbeitete. Die sogenannten Placements wurden in Form etwa von Anwohnerinitiativen, partizipativen Videoworkshops oder Interviewstudien mit Patient*innen von Hochsicherheitspsychiatrien realisiert und parallel in Kunsträumen wie der Hayward Gallery, der Whitechapel Art Gallery oder auf der *documenta 6* im Format einer Ausstellung visualisiert und vermittelt.⁶⁴ Alle diese genannten Kunst-Operationen weisen trotz oder gerade wegen ihres instituierenden Motivs eine institutionskritische Programmatik auf. Hier werden interdisziplinäre und intermediäre Konstellationen eingegangen, künstlerische Praktiken und Formatierungen kollektiviert, Kunstproduktions- und Distributionssysteme vervielfältigt und Rezipient*innen mittels verschiedener technischer und räumlicher Kanäle involviert. Und auch hier scheitert eine ordnende Klassi-

⁶⁰ Vgl. Luis Camnitzer: *Contemporary Colonial Art*, in: Alberro/Stimson (Hg.): *Conceptual Art: A Critical Anthology*, a.a.O., S. 229.

⁶¹ Vgl. Camnitzer: *Conceptualism in Latin American Art. Didactics of Liberation*, a.a.O., S. 49. „Their ‚work‘, therefore, made clear how artificial the frontiers are that define and delimit the artistic commodity. The relation between art and politics was made to seem entirely natural and mutually supportive. The Tupamaro guerrilla movement was no more focused on art than any other movement of its kind envisioning a social revolution, but in their development they came as close as could be to erasing the line that separates politics from art.“ Ebd., S. 12.

⁶² Vgl. ebd., S. 56.

⁶³ Vgl. Jens Kastner: *Aspekte der Guerilla-Form. Bildende Kunst und soziale Bewegungen um 1968*, in: *Grundrisse. Zeitschrift für Linke Theorie & Debatte*, Nr. 27, Wien 2008, S. 23–27, <http://grundrisse.net/grundrisse27/aspekteDerGuerilla-Form.htm> [Abruf: 19.01.2025]. Vgl. ders.: *Transnationale Guerilla. Aktivismus, Kunst und die kommende Gemeinschaft*, Münster 2007.

⁶⁴ Artist Placement Group, 1966–1989, <http://www2.tate.org.uk/artistplacementgroup> [Abruf: 28.12.2024]. Vgl. auch John Latham und Barbara Steveni: *Art as Social Strategy in Institutions and Organization with the Artist Placement Group (APG) London*, in: Peter Osborne: *Conceptual Art*, London/New York 2002 [1990], S. 249.

fizierung, Typisierung oder Typologisierung nach Gattung, Medium, Periode, Geographie oder Topographie. Für diese Beispiele eine Ästhetisierung von Politik („art in politics“) oder eine Politisierung von Ästhetik („politics in art“⁶⁵) zu veranschlagen, würde die kategoriale Trennung dieser beiden Bereiche voraussetzen, die ich im Rahmen der vorliegenden Untersuchung nicht repetieren will, da sie meiner Einschätzung nach zu anderen dispositionalen Figurationen gehören als diejenigen, die hier herausgearbeitet werden sollen.⁶⁶ Ende 2011 bietet Antonio Manuel mit dem Titel seiner ersten US-Einzelausstellung in der New Yorker Americas Society eine veränderte Beobachtungsoptik an: *I Want To Act, Not Represent!* – und zitiert damit den Titel seiner ersten Soloshow 1966 in der Goeldi Gallery in Rio de Janeiro *I don't want to represent, I want to Act.*⁶⁷ Wenngleich Manuel 2011, wie schon zuvor 1966, für diesen programmatischen Titel paradoxe White-Cube-kompatible Zeichnungen auf Zeitungspapier präsentiert, benennt er damit einen Effekt der beschriebenen transversalen Durchkreuzungen von Gattungs-, Disziplin- und Feldzugehörigkeiten.

Um den existenzstrategischen, dispositiven Verhakungen von Kunst_Operationen mit politischen, sozialen, ökologischen, pädagogischen, ökonomischen, militärischen und technologischen Dimensionen nachzugehen, ergänze ich mit weiteren Beispielen: Seit 2009 kauft Theaster Gates Grundstücke und Gebäude in Chicago und widmet sie um zu einer Kombination aus Installation, sozialer Plastik und gemeinschaftsbasiertem Kulturzentrum.⁶⁸ Mit der Strategie des Re- und Upcycling revitalisiert er 2012 auf der *d(OCUMENTA) 13* das Kasseler Hugenottenhaus zu einem künstlerisches Handlungsfeld zwischen Minimal Art, Installation, Performance, Kulturforum und Artist-in-Residence. Das Zentrum für Politische Schönheit (ZPS) initiiert seit 2009 mit einem selbstdeklarierten „aggressiven Humanismus in Deutschland“ Einzelaktionen wie *Höckes Holocaust-Mahnmal* (2017), *Soko Chemnitz* (2018), *Flyerservice Hahn* (2021) oder *AfD-Verbot* (2023)⁶⁹, die in Form von Re-enactments Reali-

⁶⁵ Camnitzer: Conceptualism in Latin American Art. Didactics of Liberation, a.a.O., S. 60.

⁶⁶ Vgl. hierzu auch die Terminologieerprobungen von Gramuglio/Rosa: Tucumán Burns, a.a.O., S. 77: „revolutionary art“, „total art“, „transformative art“, „social art“. Vgl. auch meine Untersuchungen im Rahmen der Vorlesung *Politisches im Künstlerischen*, im Wintersemester 2019/2020, an der Ludwig-Maximilians-Universität München, Institut für Kunstgeschichte, <https://bkb.eyes2k.net/V1LMU2019-20.html> [Abruf: 28.12.2024].

⁶⁷ Antonio Manuel, *I Want to Act, Not Represent!*, 2011, <http://www.as-coa.org/exhibitions/antonio-manuel-i-want-act-not-represent> [Abruf: 28.12.2024].

⁶⁸ Theaster Gates, Rebuild Foundation, seit 2010, <https://rebuild-foundation.org> [Abruf: 28.12.2024].

⁶⁹ Zentrum für Politische Schönheit, <https://politicalbeauty.de> [Abruf: 28.12.2024].

tätsambiguitäten erzeugen und darüber ein sich an der Wirklichkeit brechendes, daher unwirkliches Wirkliches in Kraft setzen⁷⁰. In der *Conflict Kitchen*, ein Restaurant in Pittsburgh, werden zwischen 2010 und 2017 Spezialitäten derjenigen Länder zubereitet, mit denen sich die USA in Konflikt befinden.⁷¹ Die *New World Summits* sind ein 2012 von Staal Studio gegründetes, temporäres, regelmäßig tagendes, alternatives Parlament für und von staatenlosen Staaten, autonomen Gruppen und politischen Organisationen, die auf internationalen Terrorlisten⁷² geführt sind. Hieraus resultieren die *New World Embassies* und deren Rekonstruktionen als *Museum as Parliament*.⁷³ 2014 entsteht die kongolesische Kunstkooperative CATPC (Cercle d'Art des Travailleurs de Plantation Congolaise) mit Sitz in Lusanga (a.k.a. Leverville), dem ehemaligen Standort der Hauptverwaltung des Palmölimperiums der Firma Unilever (zuvor Lever Brothers). CATPC will mit den Erlösen von NFTs (*Balot NFT*, 2022), die geraubte Kulturgüter digital restituieren, und mit Skulpturen aus Kakao, Palmfett und Zucker, die in dem 2017, von OMA (Rem Koolhaas) projektierten White Cube, in Lusanga ausgestellt werden, die ausgebeuteten und nun stillgelegten Plantagen für die hier ehemals versklavten Menschen wiederaneignen und sogenannte Post-Plantagen schaffen, die gemeinschaftlich genutzt, inklusiv und artenreich aufgestellt sind.⁷⁴ Der White Cube als Symbol kolonialer und imperialer Ausbeutung wird von der Kooperative dekolonialisierend appropriiert und rekupiert.⁷⁵ 2014/2015 lädt Rimini Protokoll zu einer

⁷⁰ Vgl. Birte Kleine-Benne: Für eine operative Epistemologie. Rede und Widerrede einer Krise der Theorie, in: *kunsttexte. Nachdenken über Methoden der Kunst- und Bildwissenschaften*, 1.2017, S. 10ff., <https://doi.org/10.18452/7362> [Abruf: 28.12.2024].

⁷¹ Conflict Kitchen, 2010–2017, <http://conflictkitchen.org> [Abruf: 28.12.2024].

⁷² Vgl. hierzu o.A.: Terroristische Vereinigung, in: Wikipedia, 2024, https://de.wikipedia.org/wiki/Terroristische_Vereinigung [Abruf: 28.12.2024].

⁷³ Jonas Staal, <https://jonasstaal.nl>. Vgl. auch Jonas Staal: New World Summits, in: Designing Peace, hg. v. Cooper Hewitt, Smithsonian Design Museum, New York 2022, S. 74–81, https://jonasstaal.nl/site/assets/files/2288/designing_peace_22-02-28_staal.pdf [Abruf: 28.12.2024].

⁷⁴ Vgl. Eva Barois De Caemel und Els Roelandt (Hg.): Cercle d'Art des Travailleurs de Plantation Congolaise | Congolese Plantation Workers Art League, Ausst.-Kat., New York 2017.

⁷⁵ „Here, art will slowly become sacred again through its connection with the sacredness of the post-plantation.“ CATPC, <https://catpc.org/home> und <https://www.mondriaanfonds.nl/en/activities/venice-biennale> [Abruf: 28.12.2024]. Zu den imperialistischen Bezügen von Kunst vgl. Ariella Aïsha Azoulay: Plunder, the Transcendental Condition of Modern Art and Community of *fabri* | Le pillage, la condition transcendante de l'art moderne et les communautés de *fabri*, in: Barois De Caemel/Roelandt: Cercle d'Art des Travailleurs de Plantation Congolaise | Congolese Plantation Workers Art League, a.a.O., S. 345–382, https://www.materialculture.nl/sites/default/files/2018-11/Ariella_Azoulay_Plunder_Transcendental_Condition_catpc.pdf [Abruf: 02.01.2025]. „From the beginning, art has been imperialism's preferred terrain.“ Ebd., S. 349. „[...] that initiatives such as the ‚reversed gentrification‘ practiced by the Institute for Human Activities (founded by Renzo Martens), the Congo Research Network, and the Cercle d'art des travailleurs de plantation congolaise (Congolese Plantation Workers Art League) should be understood. These initiatives continue processes of reversing the protocols according to which we partake in the worldless ‚world of art.‘“ Ebd., S. 382. Vgl. auch die sechsteilige Videodoku-

dreistündigen *Welt-Klimakonferenz* im Hamburger Schauspielhaus ein und lässt das Publikum gemeinsam mit Expert*innen aus Wissenschaft, Politik und Gesellschaft in bi- und multilateralen Konstellationen, in Hintergrundgesprächen, Strategiebesprechungen und Nebenverhandlungen Praktiken des Unter-, Ver- und Aushandelns üben.⁷⁶ 2017 arrangiert Pierre Huyghe in der ehemaligen Eissporthalle in Münster die komplexe, zeitbasierte, biologisch-technische Installation *After ALife Ahead [Nach einem K-Leben vor dem, was kommt]*, bestehend aus dem aufgebohrten Betonboden der Eishalle, zusammen mit „Ammoniak, Sand, Ton, phreatisches Wasser, Bakterien, Algen, Bienen, Aquarium, schwarzes schaltbares Glas, Weberkegel (Conus Textile), GloFish, Inkubator, menschliche Krebszellen, genetischer Algorithmus, Augmented Reality, automatisierte Deckenstruktur, Regen“⁷⁷. In dieser offiziellen Aufzählung der Aktant*innen fehlen das Pfauenpaar, das in den ersten Tagen in der post-anthropozentrischen Sand-Stein-Landschaft unterwegs war. Die *General Assembly* wird von seinen Initiatoren IIPM (International Institute of Political Murder) und Milo Rau in Koproduktion mit der Berliner Schaubühne am Lehniner Platz 2017 als das „erste Weltparlament der Menschheitsgeschichte“ gegründet⁷⁸. Ihre Versammlung gipfelt in der Verabschiedung der *Charta für das 21. Jahrhundert*, um mit ihr eine Debatte der Demokratisierung transnationaler globaler Beziehungen zu starten.⁷⁹ Die von Paolo Cirio 2023 gegründete *Climate Class Action* initiiert Sammelklagen gegen große Unternehmen, die fossile Brennstoffe herstellen und für persönliche Schäden durch Überschwemmungen, Dürren, Waldbrände, Wirbelstürme, Hitzewellen, Küstenerosionen und andere Folgen des Klimawandels rechtlich zur Verantwortung gezogen werden sollen.⁸⁰ Im Juni 2024 ruft Milo Rau als Leiter der Wiener Festwochen die *Freie Republik Wien* aus, ein hierfür gegründeter *Rat der Republik*, bestehend aus 20 internationalen Künstler*innen und 80 Wiener Bürger*innen, erarbeitet mit der Wiener Erklärung die „Verfassung“

mentation *Plantations and Museums* von CATPC und Renzo Martens, 2021, Teil 3: Die Plünderung mit Ariella Aïsha Azoulay, 07:25 min.

⁷⁶ Rimini Protokoll, *Welt-Klimakonferenz*, 2014/2025, <https://rimini-protokoll.de/website/de/project/welt-klimakonferenz> [Abruf: 28.12.2024].

⁷⁷ Pierre Huyghe, *After ALife Ahead [Nach einem K-Leben vor dem, was kommt]*, 2017, <https://skulpturprojekte-archiv.de/de-de/2017/projects/186> [Abruf: 28.12.2024].

⁷⁸ Milo Rau / IIPM – International Institute of Political Murder, General Assembly | Generalversammlung | Assemblée Générale, 2017, <http://general-assembly.net> [Abruf: 28.12.2024]. Vgl. auch Milo Rau / IIPM: General Assembly, Leipzig 2017.

⁷⁹ Charta für das 21. Jahrhundert, 2017, <https://general-assembly.net/charta-fur-das-21-jahrhundert> [Abruf: 28.12.2024].

⁸⁰ Paolo Cirio, *Climate Class Action*, 2023, <https://paolocirio.net/work/climate-class-action> [Abruf: 28.12.2024].

der Freien Republik während der Festwochen.⁸¹ 2024 findet zwischen Juli und Oktober die künstlerisch-architektonische Intervention *VerhandelBar – unter Einschluss der Öffentlichkeit* statt, die am Beispiel des vom Abriss bedrohten Strafjustizzentrums in München die Themen Abriss, Aneignung und Umnutzung verhandelt.⁸² „This is a proposal of art beyond pictorial representation that works in the world, as part of the nature of the world, on a 1:1 scale. This [...] is art as a verb“⁸³, schreibt Alistair Hudson und führt mit Bezug auf John Ruskins Betonung der sozialen Dimension von Kunst dazu aus, dass Kunst in diesen Fällen nicht mehr als ein privilegiertes System der Repräsentation, Reflektion und Konsumtion installiert und garantiert würde, das künstlerbezogen und marktorientiert operiere. Nun agiere sie als „useful ways“, als nützliche Methode.⁸⁴

Tania Bruguera, die mit ihren Gründungen von Immigrant Movement International (2010), Migrant People Party (MPP) und dem Instituto de Artivismo Hannah Arendt⁸⁵ langfristige Kunst_Operationen konzipiert und realisiert, hat mit dem Begriff *Arte Útil* hilfreiche Begriffs- und Definitionsvorschläge in den Theoriediskurs eingebracht, der Hinweise auf den hegemonialen Kunstbegriff und seine Postulate (wie die Zweck- und Funktionsfreiheit) zur Sprache bringt: „Coincidentally while doing my research on the term, that I originally used in Spanish ‚Arte Útil‘ [which like in French (art utile) or Italian (arte utile) because they have a dimension that is lost in English – the fact that utile means also a tool].“⁸⁶ Auf der Basis dieses Begriffs wurde 2013 die Asociación de Arte Útil⁸⁷ gegründet, deren Gründungsdirektorin Bruguera in Zusammenarbeit mit Kolleg*innen (darunter Hudson) acht Kriterien ent-

81 Freie Republik Wien, seit 2024, <https://festwochen.at/home> [Abruf: 28.12.2024].

82 ARCH+, Initiative JustizzentrumErhalten, Kollektiv PointOfNoReturn im Rahmen des Programms Public Art München, 18.07.–17.10.2024, <https://verhandel-bar.de> [Abruf: 28.12.2024].

83 Alistair Hudson: An Extended Lecture on Tree Twigs. Toward an Ecology of Aesthetics, in: Nick Aikens, Thomas Lange, Jorinde Seijdel und Steven ten Thije (Hg.): *What's the Use? Constellations of Art, History, and Knowledge. A Critical Reader*, Amsterdam/Eindhoven, Hildesheim 2016, S. 32–47, hier S. 43. Vgl. auch: ders.: *Ruskin unleashed: towards a revised political economy of art or Joy for ever: How to use art to change the world (and its price beyond the market)*, in: *Journal of Art Historiography*, Nr. 22, 2020, <https://arthistoriography.wordpress.com/wp-content/uploads/2020/05/hudson.pdf> [Abruf: 02.01.2025]; Alistair Hudson: *What is Wealth? John Ruskins ideas about the function of art and economy*, Film, 40:55 min, 2024, Regie und Schnitt: Max Clausen, Kamera: Lisa Michel, Andy Koch, Don Li-Leger.

84 Hudson: *An Extended Lecture on Tree Twigs. Toward an Ecology of Aesthetics*, a.a.O., S. 43.

85 INSTAR, <https://instar.org> [Abruf: 28.12.2024].

86 *Arte Útil*, <https://arte-util.org> [Abruf: 28.12.2024].

87 Die Asociación de Arte Útil ist namensgebender Teil der Ausstellung *Fellow Travellers. Kunst als Werkzeug, die Welt zu verändern*, Zentrum für Kunst und Medien (ZKM), 21.09.2024–08.06.2025, <https://zkm.de/de/ausstellung/2024/09/fellow-travellers> [Abruf: 28.12.2024].



Assemble (Marie Jacotey), Granby Four Streets: House during Construction, 2014, Handzeichnung Buntstift.

wickelte, um sogenannte Arte Útil-Projekte zu recherchieren und zu archivieren. Knapp 300 Fallstudien lokaler Initiativen sind hier bereits gelistet⁸⁸, die unter anderem den Einsatz von Kunst und/oder des „künstlerischen Denkens“ in der Gesellschaft begründen, auf aktuelle Dringlichkeiten reagieren, im Maßstab 1:1 „operieren“, praktische und nützliche Ergebnisse für alle Beteiligten erzielen und Ästhetik als ein System der Transformation begreifen⁸⁹: „Arte Útil is transforming affection into effectiveness.“⁹⁰ Wenngleich sich hier Schnittmengen zu dem vorliegenden Thema zum Beispiel hinsichtlich des thematisierten Funktionsbegriffs andeuten und einige der hier erwähnten Kunst_Operationen auch im Archiv der Asociación zu finden sind⁹¹, möchte ich meinen Untersuchungsfokus in dem vorliegenden Analyserahmen auf eine Befragung der operativen Prozessualität richten. Hier soll eine Theoretisierung vorgenommen werden, die untersucht, welcher Kunstbegriff, welcher Formbegriff, welche Epistemologie und welche Kunsttheorie hier performiert werden.⁹²

88 Arte Útil, Projects, <https://arte-util.org/projects> [Abruf: 28.12.2024].

89 Arte Útil, About, <https://arte-util.org/about> [Abruf: 28.12.2024].

90 Tania Bruguera: Reflexions on Arte Útil (Useful Art), in: Nick Aikens, Thomas Lange, Jorinde Seijdel, Steven ten Thije (Hg.): *What's the Use? Constellations of Art, History, and Knowledge. A Critical Reader*, Amsterdam/Eindhoven, Hildesheim 2016, S. 316–317, hier S. 316.

91 Andere im Archiv erwähnte Arte Útil-Projekte passen hingegen nicht in den Rahmen der vorliegenden Forschungsarbeit und zwar, wenn sie sich entweder auf archivarisches oder dokumentarisches oder visualisierende Dimensionen beschränken, also nicht aus einer Abfolge von aneinander anschließenden, aufeinander rückverweisenden, rückkoppelnden und resonanzanreichernden Einzeloperationen bestehen. Mit Grant H. Kester könnte hier formuliert werden, dass es sich um ein Problem handelt, wenn das Ästhetische auf eine Frage der Repräsentation (oder auch der Gegen-Repräsentation) reduziert würde. Kester weiter: „That doesn't mean that questions of representation aren't pertinent, but only that the criticality of the work is not collapsed entirely into the specular relationship of a privatized viewer and an art work qua object/image.“ Kester kommt zu der gleichen Schlussfolgerung wie ich: „[...] the discipline of art history is in need of an overhaul in this respect.“ Aus einer persönlichen E-Mail-Korrespondenz zwischen Grant H. Kester und Birte Kleine-Benne, am 16.04.2021.

92 Zum Verhältnis von Theorie und Praxis am Beispiel der Socially Engaged Art vgl. Grant H. Kester: *On the Relationship between Theory and Practice in Socially Engaged Art*, in: A Blade of Grass, 29.07.2005, <https://abladeofgrass.org/fertile-ground/on-the-relationship-between-theory-and-practice-in-socially-engaged-art> [Abruf: 06.01.2025]. Hier insbes. zwei problematische und zwar naive und machtkritisch uninformierte Annahmen bei der Analyse von Socially Engaged Art, erstens dass sie ausschließlich pragmatisch sei, keine kritischen oder konzeptionell kreativen Fähigkeiten besäße und damit unvermeidliche Veränderungen verhindern würde und zweitens dass sie entweder störend oder verbessernd sei, ohne vorläufige Momente von Solidarität, Konsens und Konflikt zu registrieren. „The most damaging of these assumptions, for a theory of socially engaged art practice, involves the failure of critics to grasp the generative capacity of practice itself – its ability to produce new, counter-normative insights into the constitution of power and subjectivity.“ Da hier der Akt der Produktion und die Rezeption zusammenfielen und wir es dadurch mit einem breiten Spektrum auch nicht-künstlerischer Formen zu tun hätten (von partizipativer Planung über Umweltaktivismus bis hin zu radikaler Pädagogik), seien wir durch diese Kunstproduktionen herausgefordert, unsere Begriffe von Produktion und Rezeption zu überarbeiten. Kester sieht Potential in dem frühen interdisziplinären Ansatz der Frankfurter Schule, in dem die Theorieproduktion mit der empirischen Analyse und dem praktischen Engagement verbunden war, statt alles wie in der späteren Phase der Frankfurter Schule, in der Phase

Die vorherigen Auflistungen sind das Ergebnis langjähriger Beobachtungen und Recherchen⁹³ und sie hier in einer Auswahl zu listen, kann erst der Beginn einer systematischen Erfassung und analytischen Auseinandersetzung mit ihrem In-Erscheinung-Treten bedeuten. Denn insbesondere der deutschsprachige Umgang mit der *documenta fifteen* zeugt von epistemologischen, methodologischen und diskursiven Defiziten⁹⁴ und auch davon, dass grundlegende Mechaniken des regierenden Regimes, nämlich die der Legitimierung, Anerkennung und Autorisierung, der Evidenz und der Relevanz durch sie berührt sind. Das Kartographieren weiterer Beispiele ist kontinuierlich erforderlich, und zu dieser Karte gehören auch diejenigen Aktivitäten, die als Aktivismus deklariert, kategorisiert und separiert werden, wie etwa von Act Up (AIDS Coalition To Unleash Power), Artists at Risk, Artists For Future, Artist Organisations International, Art Workers' Coalition (AWC), Engagement Arts, Gran Fury, Guerilla Art Action Group (GAAG), Guerrilla Girls, P.A.I.N. (Prescription Addiction Intervention Now), Parasite, StrikeMoMA, The Silent University, W.A.G.E. (Working Artists and the Greater Economy), Women's Action Coalition (WAC), Women Artists in Revolution (WAR), Women's International Terrorist Conspiracy from Hell (WITCH) und anderen.⁹⁵ Lia Perjovschi gründete Mitte der 1980er Jahre in ihrem Atelier das Contemporary Art Archive / Centre for Art Analysis (CAA/CAA), 1999 dann das KM (Knowledge Museum). Diese informellen und unabhängigen Institutionen (das eine ein Diskussions- und Informationszentrum, das andere ein interdisziplinäres Bildungsprojekt) nehmen bis heute diskursive Umschichtungen, Umdisponierungen und Um-

des sterilen Funktionalismus unrettbar durch den instrumentalisierenden Antrieb kapitalistischer Rationalität zu kontaminieren. „Artistic practice certainly carries its own specific methods, protocols and capacities, generated through its extremely complex history, but it also shares points of productive coincidence with other practices.“ Ebd.

93 Ich ergänze an der Stelle um eine eigene Gründung, den *Crying Classroom*, den Nadja Kracunic, Rand Ibrahim und ich als Spin-off des von mir 2022 gegründeten *Crying Institute* (<https://cryinginstitute.artnextsociety.net>) 2023 ins Leben gerufen haben. Der Crying Classroom ist ein Ort des kollektiven Lesens, Lernens, Weinens, Diskutierens, Debattierens, Freuens, Forschens etc. Hier werden Techniken und Methoden im Umgang mit dem Thema Crying entwickelt, die Crying als Forschungsthema und als künstlerische Strategie entdecken und praktizieren. <https://cryingclassroom.net> [Abruf: 02.02.2025]. Ich freue mich über jeden Hinweis, die Sammlung von Kunst_Operationen zu ergänzen: bkb@eyes2k.net.

94 Kester weist als Vorbedingung für die Beschränkungen unserer theoretischen Fähigkeiten insbesondere auf den noch immer wirksamen „Geist Adorno's“ hin: „I wonder if it's Adorno's ghost that continues to exercise such a powerful influence around this question in Germany.“ Aus einer persönlichen E-Mail-Korrespondenz zwischen Grent H. Kester und Birte Kleine-Benne, am 16.04.2021. Vgl. auch ders.: Action and the Critique of Action in Theodor W. Adorno and Joseph Beuys, in: The Art of Direct Action Social Sculpture and Beyond, hg. v. Karen van den Berg, Cara M. Jordan und Philipp Kleinmichel, London 2019, S. 65–99.

95 Siehe <https://artistsatrisk.org>, <https://artistorganisationsinternational.org>, <https://engagementarts.be/en>, <http://critical-art.net>, <https://guerrillagirls.com>, <https://linktr.ee/sacklerpain>, <https://instagram.com/strikemoma>, <https://thesilentuniversity.com>, <https://wageforwork.com> [Abruf aller Links: 19.01.2025].

organisierungen von bisher erarbeiteten und zirkulierenden Wissensbeständen von und zur Kunst vor. Denn gründlicher, so Foucault, wird der Wille zur Wahrheit noch abgesichert „durch die Art und Weise, in der das Wissen in einer Gesellschaft eingesetzt wird, in der es gewertet und sortiert, verteilt und zugewiesen wird“.⁹⁶

⁹⁶ Michel Foucault: Die Ordnung des Diskurses, München 1994, S. 15.

Kapitel 4

Verschließungsoperationen des ästhetischen Regimes zur Regierbarmachung

Während ich an anderer Stelle Michel Foucaults Überlegungen zum Wahrheitswert als eine disziplinierende und disziplinierte Funktion von Macht¹ argumentativ herangezogen habe (die auch für das hier zur Diskussion Stehende als performative und/oder machtanalytische Perspektivierungen tauglich wären), möchte ich zunächst auf Pierre Bourdieus soziologische Forschungen² zurückgreifen, um mit dessen Perspektive praxistheoretisch zu begründen und verständlich zu machen, warum, wie und wen die hier zu theoretisierenden und zu historisierenden Kunst_Operationen im oder auch den Wissensapparat stören und den Legitimationsgrad einzelner Künste³ verhandeln. Kunst_Operationen (und hier lassen sich Bourdieus Forschungsergebnisse auf die von mir zu untersuchenden Kunst_Operationen übertragen) operieren mit Bourdieu argumentiert auf verschiedenen Ebenen illegitim. Ich möchte im Folgenden drei Ebenen (eine klassifizierende, eine Klasse verleihende und eine Naturalisierung erzeugende Ebene) aus Bourdieus umfänglichen Studien extrahieren und verdichten: Kunst_Operationen unterlaufen erstens die eingeübte Praxis des Einordnens (den Allokationsakt) inklusive der implizierten

¹ Vgl. Birte Kleine-Benne: Kunstgeschichte postfundamentalisieren, in: dies. (Hg.): Eine Kunstgeschichte ist keine Kunstgeschichte. Kunstwissenschaftliche Perspektivierungen in Text und Bild, Berlin 2024, S. 171–197, <https://doi.org/10.30819/5798> [Abruf: 18.12.2024].

² Pierre Bourdieu: Die feinen Unterschiede, Frankfurt/Main 1987.

³ Vgl. ebd., S. 41, 53, 64.

Statuszuweisung⁴, damit ruinieren sie zweitens die „feinen Unterschiede“ in ihrer Wirksamkeit, die eigene soziale Klasse in Geltung zu versetzen und sie torpedieren drittens eine als genuin ästhetische Einstellung naturalisierte Haltung. Damit lassen sie auch machtanalytisch und herrschaftskritisch sichtbar werden, wer die Regeln der Legitimierung, zu welchen Zwecken, wie und in welchen Allianzen festlegt. Im Detail: Zunächst wäre erstens mit Bourdieu zu argumentieren, dass Kunst_Operationen, von denen hier die Rede sein soll, nicht mit den gelernten, tradierten und legitimierenden *Taxonomien* übereinstimmen, bei deren Ausübung sich, so Bourdieu, um eine praktische Beherrschung⁵ und damit um eine beherrschende Praxis handelt. Genres als eine Variante der Taxonomie und Praxis der Ein-/Zuordnung ermöglichen, etwas als Werke wahrzunehmen, „die an sich selbst zu bewundern sind“⁶, sie definieren die Vollendung als auch den Anwendungsbereich⁷. Ihre Abwesenheit bedeutet, dass weder eine Zuschreibung der Gebrauchsweise, noch eine Zweckbestimmung oder Verwendung, noch eine Vollendung möglich ist, dass keine Lesbarkeit von Intention oder Funktion erfolgen und auch kein Urteil gesprochen werden kann, da die Beherrschbarkeit der Mittel des eingesetzten Genres unklar bleibt.⁸ Damit ist auch keine Legitimierungsprozedur möglich. Kein Genre bedeutet keine Lesbarkeit bedeutet keine Bedeutungsintention bedeutet keine Beurteilungsoption bedeutet keine Distinktionsmöglichkeit bedeutet keine Il-/Legitimierung. Bourdieu nimmt mit seinen soziologisch gerichteten Gedankensplittern zu Genres die Dekonstruktion eines der wichtigsten Ordnungsprinzipien der Kunstgeschichte vor. Kunst_Operationen können zweitens mit Bourdieu nicht mit dem Bildungskapital und dem ex- und implizit erlernten Wissen von legitimer Kultur⁹ bedient werden. Sie sind unbrauchbar, um sich *als Klasse in Geltung setzen* und eine Statusattraktivität performieren zu können. Das Verfahren einer sozialen Distinktion, sich von (s)einer Konkurrenz abzusetzen¹⁰ und/oder den Rang und die Distanz zu anderen im sozialen Raum¹¹ herzustellen, kann nicht bedient werden. Die Absicht und der Wille zur Unterscheidung und Auszeichnung¹² laufen ins

4 Vgl. ebd., S. 52.

5 Vgl. ebd., S. 83, 84, 94, 95.

6 Ebd., S. 53.

7 Vgl. ebd., S. 83.

8 Vgl. ebd., S. 83ff.

9 Vgl. ebd., S. 100.

10 Vgl. ebd., S. 11.

11 Vgl. ebd., S. 107.

12 Vgl. ebd., S. 113.

Leere. Denn das Spiel der Teilungen und Unterteilungen – und dazu gehören Gattungen, Epochen, Stilrichtungen etcetera – gestattet, eine „Reihe von *distinguos*“¹³ zu erzeugen, sie stellen Unterschied/e und Anderssein her. Klassifizieren heißt an der Stelle – und damit schließe ich erstens und zweitens zusammen – Klasse verleihen. Beide Dimensionen sabotieren Kunst_Operationen: weder dass sie zu klassifizieren, noch dass sie soziale Klasse in Wert zu setzen erlauben. Kunst_Operationen sind drittens weder *kategorial ästhetisch*, noch *genuin ästhetisch wahrnehmbar*. Es handelt sich bei ihnen um keine gelehrte Ästhetik¹⁴, die nur begriffslos souverän genossen werden kann¹⁵ und deren Urteil tragenden Prinzipien nicht benannt werden können¹⁶ – und das, obwohl die Ästhetik mit einem gesellschaftlich ausgebildeten und erworbenen Relevanzprinzip ausgerüstet ist. Kunst_Operationen funktionieren weder instinktiv oder unbewusst, noch vertraut als eine Form der Beherrschung.¹⁷ Sie erfüllen nicht den Anspruch, in ihrer Form oder ihrer Funktion wahrgenommen zu werden; sie bilden kein relativ autonomes künstlerisches Feld aus¹⁸; sie verleugnen nicht die Welt oder die gewöhnliche Existenz, die „das bürgerliche Ethos allen Kunstformen abverlangt“¹⁹; sie verwerfen nicht das Menschliche²⁰, sie idealisieren nicht die Wirklichkeit²¹ und neutralisieren nicht das Verhältnis zur Welt als Charakteristikum der ästhetischen Einstellung²²; sie statten nicht mit einer von Dringlichkeit befreiten Welt-Erfahrung aus²³, die einen Kosmos von „zahllosen ‚zweckfreien‘ und ‚uneigennütigen‘ Akten“ ausmachen²⁴; sie lassen in der Distanziertheit keinen reinen Blick und keine Disposition zum Zweckfreien zu²⁵; sie bilden nicht ein Sicherheit und Abstand voraussetzendes, distanziertes und selbstsicheres Verhalten zur Welt aus²⁶; sie lassen die „Rätselhaftigkeit der Aussage“ und die „eisige Feierlichkeit der gro-

13 Ebd., S. 36.

14 Vgl. ebd., S. 81.

15 Vgl. ebd., S. 122.

16 Vgl. ebd.

17 Vgl. ebd., S. 121.

18 Vgl. ebd., S. 59.

19 Ebd., S. 42.

20 Vgl. ebd., S. 63.

21 Vgl. ebd., S. 93.

22 Vgl. ebd., S. 106.

23 Vgl. ebd., S. 101.

24 Ebd., S. 102.

25 Vgl. ebd., S. 103.

26 Vgl. ebd., S. 104.

Ben Museen“²⁷ vermissen; sie stellen sich nicht in einen Gegensatz zu einer „vom gesellschaftlichen Leben abgekapselten, glaubens- und gesetzeslosen Kunst“²⁸ – vielmehr erhalten sie mit Bourdieu ihre Indikation in und durch Differenz: Es handelt sich um eine „glaubens- und gesetzeslose Kunst“, auf die entsprechend reagiert wird: „Die ästhetische Intoleranz kann durchaus gewalttätig werden.“²⁹ Die soziale Welt, wie sie Bourdieu beobachtet, ist mit Kunst_Operationen sprichwörtlich auf den Kopf gestellt, ihre Regeln sind außer Kraft gesetzt. Die Distinktion zwischen „gewöhnlicher Alltagseinstellung und genuinely ästhetischer Einstellung“³⁰ ist durch Kunst_Operationen aufgehoben.

Wenn also – und hierfür greife ich auf die genannten Akteur*innen des Kunstfelds zurück – Kunstkritiker im Feuilleton³¹ weder die legitimen Klassifikationsmodelle noch die Reden ausarbeiten (können), „die mit jedem Akt von Kunstgenuß der seinen Namen zu Recht verdient, notwendigerweise einherzugehen hat“³², wenn akademische Akteur*innen schweigen und ihre Kompetenzen nicht zum Einsatz bringen (können), um kategoriale Sicht-, Les- und Deutbarkeiten herzustellen, wenn kunstpolitische Akteur*innen als Zugangsverwalter*innen von Förderungen, Stipendien oder Residenzen Verunsichtbarungen vornehmen, wenn Vertreter*innen des White Cube die Neutralitätsideologien der Museen und Galerien prozessieren – dann passiert das, was während der *documenta fifteen* beobachtet werden konnte: Es kommt zu Ausblendungen und blinden Flecken, zu Schweigen, Fehl- und Missdeutungen, und mit ihnen, wie bis heute zu beobachten ist, zu eklatanten, das Kunstfeld überragenden sozialen und gesellschaftspolitischen Folgen. Wenn auf diese Konstellation darüber hinaus post- und dekolonialisierende sowie

²⁷ Ebd., S. 66.

²⁸ Ebd., S. 93.

²⁹ Ebd., S. 105.

³⁰ Ebd., S. 64.

³¹ Angesichts der dominierenden männlichen Kunstkritiker im Rahmen der *documenta fifteen*-Rezeption 2022 verwende ich hier die männliche Form. Vgl. den von mir erstellten Pressespiegel der *documenta fifteen*, chronologisch, ab Januar 2022, https://bkb.eyes2k.net/2022_doc15_Press.html [Abruf: 02.01.2025]. Vgl. auch Andrew Norman Wilson: Do You Trust Art Critics?, in: Spike, Nr. 80, Sommer 2024, <https://spikeartmagazine.com/articles/essay-do-you-trust-art-critics> [Abruf: 06.01.2025].

³² Bourdieu: Die feinen Unterschiede, a.a.O., S. 56.

erinnerungskulturelle Bedeutungsdimensionen treffen³³, wird der Zusammenhang und Zusammenhalt des sozialen Bandes³⁴ offenkundig arg strapaziert.

In *Die Ordnung des Diskurses* hatte Foucault allgemein zu denjenigen disziplinierenden und ausschließenden Prozeduren ausgeführt, die „die Kräfte und die Gefahren des Diskurses zu bändigen, sein unberechenbar Ereignishaftes zu bannen, seine schwere und bedrohliche Materialität zu umgehen“ versuchen: erstens mit der Prozedur des Verbotes, das sich in einer Tabuisierung bestimmter Gegenstände, in den Ritualisierungen von Umständen und in einem Recht des sprechenden Subjekts zeigt, zweitens mit Grenzziehung und Verwerfung etwa durch den Einsatz von Dualismen, die das eine über das andere hierarchisieren oder mit dem das eine das andere ausschließt und drittens mit der Installierung eines Gegensatzes zwischen dem Wahren und dem Falschen und einem hieran angeschlossenen Willen zur Wahrheit.³⁵ Bourdieu fügte diesen Prozeduren weitere, soziologische Überlegungen hinzu, die sich in die Prozessierungen von De-/Legitimierungen einhaken: klassifizierende, Klasse verleihende und Naturalisierung erzeugende Aspekte. Mittels dieser Operationen würde es (mit Foucault und Bourdieu gelesen) gelingen, das Störende der Ordnung weitestgehend zu kontrollieren. Für unseren Fall kann auf der Grundlage empirischer Befunde formuliert werden: Mit mindestens diesen sechs herausgearbeiteten Disziplinierungsprozeduren, dem diskursiven Verbieten, Verwerfen und Wahrheitsproduzieren sowie dem soziologischen Klassifizieren, Asymmetrisieren und Naturalisieren, kann es nur unschwer gelingen, sich auf die Anerkennung derselben kunsthistorischen Wahrheiten *einer* Kunstgeschichtserzählung einigen zu können. Diese Erzählung versucht, sich mit ihren Gegenständen, Texten, Theoremen und Medien, mit ihren Systematiken (dazu gehören kulturgeografische Zusammenhänge, Zeitpoetiken, Stil- und Geschichtsepochen) und Ordnungsfiguren (dazu gehören Genres, Schulen, das Künstlergenie und sein Œuvre, das Museum) im

33 Vgl. hierzu chronologisch Andrea Geier: Nicht der Postkolonialismus ist schuld, in: Deutschlandfunk Kultur, 25.06.2022, https://share.deutschlandradio.de/dlf-audiothek-audio-teilen.html?audio_id=dira.DRK_03bb7592; Deutscher Bundestag: Debatte über Antisemitismus-Skandal bei der Documenta, 07.07.2022, <https://www.bundestag.de/dokumente/textarchiv/2022/kw27-de-documenta-900546>; Samuel Salzborn: Antisemitismus und Postkolonialismus: Über die Verweigerung von Selbstkritik, in: Frankfurter Rundschau, 09.08.2022, <https://www.fr.de/kultur/gesellschaft/documenta-15-kassel-antisemitismus-postkolonialismus-verweigerung-von-selbstkritik-91713443.html>; Alex Feuerherdt: Das künstlerische Argument, in: jungle.world, 22.09.2022, <https://jungle.world/artikel/2022/38/das-kuenstlerische-argument>; Quynh Tran: documenta fifteen: Unterwegs nach Süden, in: Zeit Online, 25.09.2022, <https://www.zeit.de/kultur/kunst/2022-09/documenta-fifteen-antisemitismus-debatte-postkoloniale-theorie>. Weiteres in dem Pressespiegel der *documenta fifteen*: https://bkb.eyes2k.net/2022_doc15_Press.html [Abruf aller Links: 03.01.2025].

34 Thomas Bedorf und Steffen Herrmann (Hg.): Das soziale Band. Geschichte und Gegenwart eines sozialtheoretischen Grundbegriffs, Frankfurt/Main 2016.

35 Vgl. Michel Foucault: *Die Ordnung des Diskurses*, München 1994, S. 11f.

Wahren aufzuhalten. Sie versucht gleichermaßen, sich mit ihren fachlichen Qualifizierungsgeboten, Tabus, einem erwartungskonformen Habitus, Klassenzugehörigkeiten und Neutralisierungen im Wahren aufzuhalten³⁶. Und das Wahre der Kunstgeschichtserzählung ist beharrlich und restriktiv. Hierfür koordiniert und diszipliniert (sich) ein Netz konstitutiver Paradigmen, Zuweisungen und Begründungsmodelle, die die Kunstgeschichte sowohl als Erzählung, als auch als Disziplin und Fach (inklusive ihrer zugehörigen Institutionen, Infrastrukturen und dem Wissensapparat) seit dem 18. Jahrhundert als Regime der Ästhetik³⁷ performieren³⁸. Die gegenwärtige Lage – und das scheint (mir) analytisch und empirisch, wie auch ethisch-moralisch und politisch notwendig – erfordert aber von uns, unsere Beschreibungs- und Beobachtungsinstrumentarien zu überarbeiten, unsere theoretischen Begriffe als soziale Praktiken zu präzisieren, um damit Sichtbarkeiten herzustellen und uns mit den (auch uns) durchdringenden Gouvernamentalitäten von Fach und Disziplin Kunstgeschichte institutionskritisch auseinanderzusetzen. Sie erfordert von uns den Mut, uns aus dem Netz der bisherigen Einhegungen zu lösen.

Für diese notwendigen Auseinandersetzungen liegt uns bereits ein signifikantes Spektrum an Praktiken und Praxen vor, von denen ich drei herausstellen möchte: Donna Haraway schlägt vor, Geschichte/n anders und neu zu erzählen, indem diese die herrschenden Dualismen herausfordern, ihre Tentakel wie Oktopoden in alle Richtungen ausstrecken, über die Grenzen der Disziplinen hinausgehen und dabei in einer Praxis der Sorge und Verantwortung unerwartete Kollaborationen und Kombinationen entwerfen.³⁹ Mit der Figur des SF (Science Fiction, spekulative Fabulation, string figures, spekulativer Feminismus, science fact und so far) probiert Haraway eine Verweltlichungspraxis („worlding practice“), die angesichts der dringlichen Zeiten, in denen wir uns befänden, die überlieferten Kategorien und Fähigkeiten überschreitet. Denn diese können ihre Arbeit nicht mehr erledigen. Haraway: „Wir werden miteinander oder wir werden gar nicht.“⁴⁰ Sara Ahmed

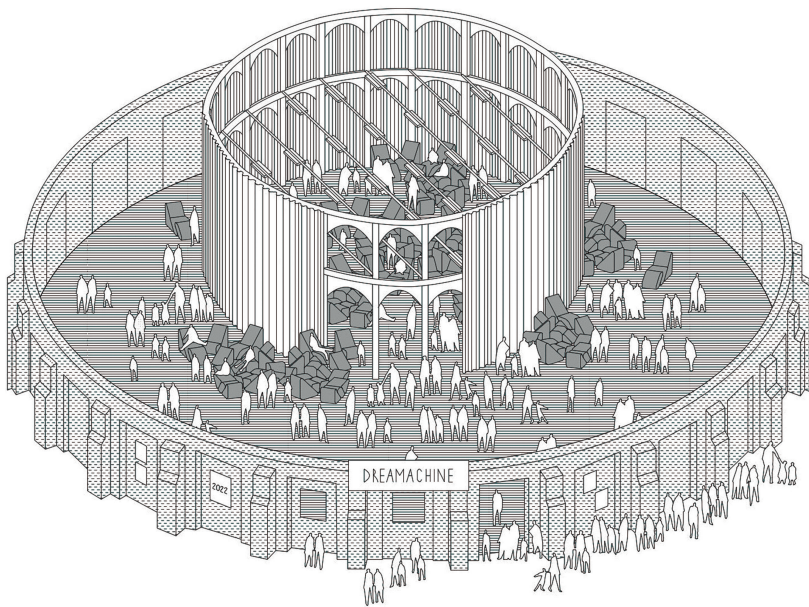
³⁶ Vgl. ebd., S. 17f.

³⁷ Vgl. Jacques Rancière: *Die Aufteilung des Sinnlichen*, Berlin 2006.

³⁸ Ulrich Pfisterer führte in seinem Vortrag *Entwicklungsgeschichte der modernen Kunstgeschichte in drei Kapiteln. Von Julius Meier-Graefe zur digitalen Kunstgeschichte* an der Katholischen Universität Eichstätt-Ingolstadt am 08.07.2021 (<https://www.ku.de/slf/aktuelles/veranstaltungen/vortrag-ulrich-pfisterer-entwicklungsgeschichte-der-modernen-kunstgeschichte-in-drei-kapiteln>) dazu aus, dass die Kunstgeschichte im 16. Jahrhundert für ihre Episteme mit einem epistemischen Modus des Punktes startete, im 18. Jahrhundert zu einem Modus der Linie überging und sich aktuell auf der Folie und mit dem Feindbild Linie der Modus des Netzes herausbildet. [Abruf: 03.01.2025].

³⁹ Vgl. Donna J. Haraway: *Unruhig bleiben. Die Verwandtschaft der Arten im Chthuluzän*, Frankfurt/New York 2018.

⁴⁰ Ebd., S. 13.



Assemble, Dreamachine concept sketch in flagship venue, 2022, Handzeichnung und Computer-Illustration.

nimmt mit der Figur der Spaßverderberin („killjoys“) eine feministische Umcodierung des sanktionierten Spaßverderbens vor, indem sie das Ruinieren eines bequem routinierten Alltags als eine widerständige Technik im Umgang mit (Hetero-) Normativen konzipiert. Dazu zählt sie unter anderem die Zwangspolitiken zum Glück (-lichsein)⁴¹: „I call this a killjoy truth: we have to keep saying it because they keep doing it. But we are heard as the ones repeating ourselves, a broken record, stuck on the same point. We don't even have to say it before eyes start rolling. I turned that into a killjoy equation: rolling eyes equal feminist pedagogy.“⁴² Mit ihrem killjoys-Blog, dem Killjoy Handbuch und hierin einem Survival Kit mit killjoy-Maximen offeriert Ahmed eine Forschungsmethode, eine Lektürestrategie, eine Kulturkritik und eine Lebensmethode, um patriarchal strukturierte Institutionen und Instruktionen „zu überleben“.⁴³ Ariella Aïsha Azoulay konzentriert sich auf die Handlungsmöglichkeiten von Historiker*innen und fordert sie auf, ihre symbolische Macht, Ressourcen und institutionellen Positionen in Universitäten, Archiven, Bibliotheken und Verlagen zu nutzen, um in den Streik zu treten oder keine weiteren Geschichtsbücher zu produzieren, da diese nur scheinbar Alternativen zur bestehenden Geschichte bieten. Denn sie würden deren Plausibilität dadurch bestätigen, dass sie lediglich einer Überarbeitung bedürfen. Historiker*innen sollten ihre Fähigkeiten nutzen, um bestehende Bücher zu überarbeiten und zu reparieren, um in bestehende Erzählungen einzugreifen und die Verantwortung für das zu übernehmen, was die Disziplin zuvor aufrechterhalten hat. „Imagine them equipped with artisanal tools such as tapes, photos, pens, colors, excerpts of texts, and rubber erasers, and using them to acknowledge that the incommensurable was never the past but was and always is a living force.“⁴⁴

Dabei sind nicht nur unsere Untersuchungsgegenstände und Episteme von einem Kontextraub⁴⁵ betroffen. Nicht zuletzt sind auch wir Forschende in einem Kontext von Institutionen, Methoden und Medien zu rekontextualisieren, deren konstitutiver Anteil an den Bedeutungsbildungsprozessen zu analysie-

41 Vgl. Sara Ahmed: *Living a Feminist Life*, Durham 2017.

42 Sara Ahmed: In Conversation with Judith Butler, in: *feministkilljoys*, 26.07.2023, <https://feministkilljoys.com/2023/07/26/in-conversation-with-judith-butler> [Abruf: 04.01.2025].

43 Vgl. Sara Ahmed: *The Feminist Killjoy Handbook*, London 2023.

44 Ariella Aïsha Azoulay: *Imagine Going on Strike: Museum Workers and Historians*, in: *e-flux*, #104, November 2019, <https://e-flux.com/journal/104/299944/imagine-going-on-strike-museum-workers-and-historians> [Abruf: 02.01.2025].

45 Vgl. hierzu auch Wolfgang Kemp: *Kontexte. Für eine Kunstgeschichte der Komplexität*, in: *Texte zur Kunst*, Bd. 2, H. 2, 1991, S. 89–101. Wiederabdruck in: Birte Kleine-Benne (Hg.): *Kunst_Kontext_Kunst*, Heidelberg 2021, S. 163–178, <https://doi.org/10.11588/arthistoricum.773> [Abruf: 02.01.2025].

ren sind⁴⁶. Azoulay bringt in ihren onto-epistemologischen Untersuchungen die koloniale Verwobenheit unserer Episteme und den Kontextraub unserer Untersuchungsgegenstände in einen kausalen und zwar beziehungs-technologischen Zusammenhang: In Anwendung ihrer fotografie-wissenschaftlichen Studien beobachtet und analysiert sie, dass beziehungsweise wie Objekte durch Plünderungen oder Enteignungen gewaltsam aus ihren zeitlichen und räumlichen Zusammenhängen gerissen, in Museen, Sammlungen, Archiven, in der Geschichtswissenschaft und dem Konzept der modernen Kunst weltlos („worldless“⁴⁷) gemacht und in die imperialen Zeitlinien und Kunstgeschichten eingefügt wurden und werden. Wie durch den Verschluss einer Kamera („camera shutter“) fänden hier Trennungen und Herauslösungen statt und würde sich das imperiale skopische Regime wie das Objektiv einer Fotokamera in die neugezwungenen Motive einschreiben. Azoulay behauptet daher die Wirksamkeit eines „imperial shutter“ und erzählt auf dieser foto-konzeptionellen Grundlage die eben nur scheinbar unschuldige Foto-, Archiv-, Museums- und Wissenschaftsgeschichte als eine komplizenhafte imperiale Beziehungstechnologie, die, so Azoulay, 1492 begann und bis heute in den Institutionen, Strukturen und Gesetzen reproduziert würde.⁴⁸ Dieser von Azoulay markierte imperiale Kameraverschluss nimmt onto- und epistemologisch genau diejenigen Verschließungen vor, gegen die der vorliegende Text mit seinen Entverschließungen anzuschreiben versucht. Azoulays „imperial shutter“ kann daher als ein operatives Synonym für die Verschließungen des ästhetischen Regimes gelten, die sich in etablierten Terminologien, Analyseperspektiven und Theoriebildungen zeigen und in Form verschlossener beziehungsweise verschließender Diskurs- und Kanon-Zusammenhänge vollziehen.

Die institutionskritisch dekonstruktivistischen Untersuchungen epistemologischer Grundkonstellationen – hier mit dem Einsatz von SF, killjoy, Streik oder Radiergummi – sind allerdings auch (in) der Kunstgeschichte nicht neu. Dieser ernüchternde Befund weist auf starke Norm(alisierungs- und Beharrungskräfte des ästhetischen Regimes hin. Anfang der 1950er Jahre arbeitete Paul Oskar Kristeller in seiner philologischen Kritik an der tradierten, westlich ausgerichteten Geschichtsschreibung der Ästhetik heraus, dass und wie seit der ersten Hälfte des 18. Jahrhundert, auf die Antike aufsetzend Kunst, Moral, Schönheit und Imitation miteinander verklammert wurden und sich

⁴⁶ Vgl. Birte Kleine-Benne (Hg.): *Kunst_Kontext_Kunst*, Heidelberg 2021, <https://doi.org/10.11588/arthistoricum.773> [Abruf: 02.01.2025].

⁴⁷ Mit diesem Begriff bezieht sich Azoulay auf Hannah Arendts Ausführungen zur Weltlosigkeit, vgl. dies.: *Vita Activa oder vom tätigen Leben*, München/Zürich 2002.

⁴⁸ Vgl. Ariella Aisha Azoulay: *Potential History. Unlearning Imperialism*, London und New York 2019.

auf das Konzept der schönen Künste („beaux arts“) im Unterschied zu den freien Künsten („liberal arts“), auf die Ordnungszusammenhänge der Künste untereinander und auf den Begriff der Kunst selbst („art“) europaweit in Texten und Enzyklopädien auswirkten. Die späteren Anreicherungen um das Gute und das Wahre führten zu denjenigen Problemen, mit denen wir uns auch heute auseinanderzusetzen haben: „They were beginning to develop modern problems and theories concerning the arts and their interpretation, no longer related to the discussions of the eighteenth century, and were laying the ground for more recent present-day tendencies.“⁴⁹ Nachdem Kristeller die französisch- und englischsprachigen Entwicklungen über die Ordnungsfigur des Autors seziert, setzt er mit seinen Beobachtungen der Entwicklungen der deutschsprachigen Ästhetik durch Texte, Kurse, Traktate, Enzyklopädien und Vorlesungen fort, manövriert auch hier durch umfangreiche bibliografische Angaben und verdeutlicht den langen Weg, den das System der Künste genommen hat. Kristeller stellt fest: Das uns vertraute, moderne Ordnungssystem der Künste (auch untereinander), basierend auf ihrer Trennung von der Wissenschaft ist, wenngleich alles „vor-romantische Ursprünge“ hat, eine historisch sehr junge Angelegenheit. Mit der im 18. Jahrhundert stattfindenden Prominenz von Malerei und Musik, Literatur und professioneller Kunstkritik, ebenso mit der Herausbildung eines (laienhaften) Kunstpublikums, das die Kunstsammlungen, Ausstellungen und Konzerte adressierten, entstand das uns bekannte Ordnungsschema, in dem aber für das Sonnet, die Gartenkunst, das Mosaik, für Fresken und Vasenmalerei kein Platz mehr existierte.⁵⁰ Allerdings existiert in diesem Schema, so Kristeller, auch kein Platz für neue Techniken, wie etwa für das Bewegtbild (zu ergänzen wären weitere Kunstformen des 20. und 21. Jahrhunderts, die die Systematik destabilisieren würden), was wiederum bei Künstler*innen und Kritiker*innen zu Unzufriedenheiten mit den Konventionen des ästhetischen Systems führte – „an aesthetics that is trying in vain to hide the fact that its underlying system of the fine arts is hardly more than a postulate and that most of its theories are abstracted from particular arts, usually poetry, and more or less inapplicable to the others“⁵¹. Kristeller stößt damit in seinen Untersuchungen auf immanent strategische Prozeduren der westlichen Ästhetik: Sie würde vergeblich die Tatsachen zu verbergen versuchen, dass das ihr zugrunde liegen-

49 Paul Oskar Kristeller: *The Modern System of the Arts. A Study in the History of Aesthetics* (II), in: *Journal of the History of Ideas*, Bd. 13, H. 1, 1952, S. 17–46, hier S. 24.

50 Ich verweise an dieser Stelle auf die Forschungen *Systeme der Kunst in der deutschen Ästhetik des 19. Jahrhunderts* unter Leitung von Francesco Campana am Leibniz-Zentrum für Literatur- und Kulturforschung, 2017–2018, <https://zfl-berlin.org/projekt/deutsche-aesthetik-des-19-jahrhunderts.html> [Abruf: 02.01.2025].

51 Kristeller: *The Modern System of the Arts. A Study in the History of Aesthetics* (II), a.a.O., S. 46.

de System kaum mehr als ein Postulat ist, was dazu führe, dass die meisten ihrer von der Poesie abstrahierten Theorien auf die anderen Künste kaum anwendbar seien. Je nach Betonung der Lektüre (ob von „vergeblich“, „verbergen“, „zugrunde liegendes System“, „Postulat“, „kaum anwendbar“ oder die „Ästhetik“) ergeben sich unterschiedliche Leseweisen – von dem Fokus auf kollabierende Strategien, über den Hinweis auf Qualifizierungs- und Überlebensstrategien bis hin zu der Prognose der Auflösung des tradierten Ordnungssystems, die aber alle darauf hinaus laufen, dass *unser* Verständnis des modernen Systems der Künste herausgefordert sei und *unsere* Vorurteile und Vorstellungen sich wandelten: „to clarify our ideas on the present status and future prospects of the arts and of aesthetics“⁵². Bei aller Unbestimmtheit der Aussichten Kristellers („All these ideas are still fluid and ill defined, and it is difficult to see how far they will go in modifying or undermining the traditional status of the fine arts and of aesthetics.“⁵³) und der epistemologischen Notwendigkeit, die von ihm eingesetzten Taxonomien zu dekonstruieren (er begrenzt sich für seine Untersuchungen auf finale und geschlossene Kunstwerke wie auch auf Kunst als eine Beziehung zwischen einem Werk und privatisierten Betrachter*innen), ist herauszustellen, dass er erstens die westliche Ästhetik nicht universell entwirft, sondern als „western“ qualifiziert und dass er sie zweitens mit ihren Postulaten und Operationsweisen herausgefordert sieht. Sie sei uns nur noch ungewiss und fände nicht mehr unser Genügen. „In any case, these contemporary changes may help to open our eyes to an understanding of the historical origins and limitations of the modern system of the fine arts.“⁵⁴ Kristeller präkonfiguriert damit ein noch heute gültiges Pre-enactment, wirft also in den 1950er Jahren einen zukunftsgenössischen Blick, mit dem er auch auf die kunsthistorische Gegenwart blickt und diese damit in Vibration versetzt – hätte versetzen können. Kristellers Text war und ist in der deutschsprachigen Fachdebatte weitestgehend unbeachtet.

Aber auch schon vor Kristeller existieren machtkritische Dekonstruktionen avant la lettre: In den 1930er Jahren arbeitete Carl Einstein an einer kritischen Fachanalyse, die als *Handbuch der Kunst* jedoch nie Werkausgabe wurde und seit 2018 als ein digitales Archiv aus Manuskripten und Notizen zugänglich ist⁵⁵. Einstein notiert, Foucault avant la lettre: „Kunst als Herrschafts- und

52 Ebd.

53 Ebd.

54 Ebd.

55 Vgl. das Carl-Einstein-Archiv (CEA) der Akademie der Künste, Berlin. Hier sind wesentliche Teile des Nachlasses von Carl Einstein versammelt: <https://archiv.adk.de/bigobjekt/7062> [Abruf: 03.01.2025].

Machtmittel“, und setzt mit Thesen zur kunsthistorischen Forschung fort: „Es besteht weder eine einheitliche kunstgeschichtliche Kontinuität noch eine klare Entwicklung von Kunstformen. [...] Wir vereinfachen aus dem Wunsch, leichter zu begreifen und die Vereinheitlichung erleichtert uns die Konstruktion sogenannter geschichtlicher Zusammenhänge.“ Während Einstein hier auf Vereinfachungs- und Vereinheitlichungstechniken der Kunstgeschichtsschreibung abstellt, weist er an anderer Stelle darauf hin, dass eine Geschichte seltener Ausnahmen zu schreiben, eine „Historie der Monstren“ bedeute. Eine „Isolierung des Kunstgeschehens“ bewirke „einen geschichtlich unzureichenden, nur ästhetischen Standpunkt“. Und weiter: „Jede kunstgeschichtliche Betrachtung wird durch den Standpunkt der Gegenwart und deren Kunst beeinflusst. Infolgedessen wechseln die kunstgeschichtlichen Darstellungen, Aspekte und Perspektiven mit dem jeweiligen Charakter der gegenwärtigen Kunst.“⁵⁶ Auf ökologisierende Korrelationen zwischen der Kunstgeschichtsforschung und ihrem Gegenstand wies Alois Riegl gut dreißig Jahre zuvor, 1898 hin, als er die bisherigen Kunstgeschichtsforschungen historisierte, systematisierte, periodisierte, Zyklen herausarbeitete und Entwicklungen innerhalb der Malerei und der Forschung parallelisierte. Riegl sah universalhistorische und kunsthistorische Spezialuntersuchungen in einer alternierenden Reihe und konstatierte, dass „[d]ie Kunstgeschichtsforschung [...] genau das gleiche Bild wie die Kunst der Malerei“ bietet: Perioden lösten nächste Perioden ab, vorübergehende Übergangserscheinungen seien in der Malerei wie in der Forschung zu finden, auf naturalistische folgten idealistische, auf skeptizistische und anarchistische positivistische Phasen. Riegl setzt mit einer Beurteilung nach: „Die Malerei verfuhr dabei allezeit ebenso einseitig wie die Kunstgeschichtsschreibung“⁵⁷ [sic]. Riegl knüpft damit den Zustand der kunsthistorischen Forschung explizit an die Gattung Malerei und nur an die Gattung Malerei und filtert so eine Komplexitätsreduzierung und Entpluralisierung zu Gunsten einer Vereindeutigung heraus, die ein paar Jahrzehnte später in diskursanalytische und machtkritische Auseinandersetzungen führen werden. 1898 schreibt er, offenbar erschöpft, vielleicht auch strapaziert durch die zeitgenössischen Herausforderungen, die in die von ihm zuvor erzählte Stilgeschichte und deren strenge Kausalität und Linearität nicht mehr passen sollten: „Vierzig Jahre lang haben wir uns abgemüht eine ununterbrochene Kette der Entwicklung aufzuzeigen, die naturgemäss vom Einfachen und Primitiven zum Complicierten und Vollkommenen aufsteigt. Und nun begegnen uns

⁵⁶ Carl Einstein: Thesen zum Handbuch der Kunst, 1930er Jahre, Akademie der Künste Berlin, Carl-Einstein-Archiv, Nr. 244_007.

⁵⁷ Alois Riegl: Kunstgeschichte und Universalgeschichte, in: Festgaben zu Ehren Max Büdingers von seinen Freunden und Schülern, Innsbruck 1898, S. 449–457, hier S. 456.

Erscheinungen in der Kunstgeschichte, die alle Entwicklungsvorstellungen über den Haufen zu werfen scheinen.“⁵⁸

Sowohl Einsteins Zusammenfügung von Kunst, Herrschaft und Macht, in der Kunst eine funktional operative Größe einnimmt und seine Diagnose von Vereinfachungs-, Vereinheitlichungs- und Isolierungstechniken der kunstgeschichtlichen Betrachtung als auch Riegls Ökologisierung von Malerei und Kunstgeschichtsschreibung, sein Einseitigkeitsvorwurf an beide und seine Verabschiedung linearer, streng kausaler Entwicklungsketten können als Dekonstruktionen *avant la lettre* begriffen werden. Riegls Prämisse, „dass uns die Gewähr für eine richtige Erkenntnis der obersten, unsichtbaren Gesetze nur dann geboten erscheint, wenn vorher die nächsten Ursachen, aus denen die Gesetze zu gewinnen sind, in völlig sicherer Weise festgestellt sind“⁵⁹, korreliert passgenau mit Prämissen, wie sie dekonstruktivistische Lektüren zeitlich später vorgeben: Man müsse „den Formalisierungsprozeß und sein Programm so tiefgehend wie möglich analysieren, um die philosophischen, ideologischen oder politischen Aussagen und Verhaltensweisen, die ihm unterstehen, zu entdecken, wo sie sich auch immer befinden mögen.“⁶⁰ Derrida weiß, dass mit einer kontinuierlichen, positivistisch erhofften Aufklärung nicht zu rechnen ist, wenn er fortsetzt: „Die Aufgabe erscheint mir ebenso dringend wie endlos.“⁶¹

Zu der schon ohnehin hinreichend herausfordernden Problemkonstellation aus kolonialer Verwobenheit⁶² und Kontextraub im Rahmen eines sozio-politischen Sensibilisierungsprojektes seit dem 18. Jahrhundert⁶³, kombiniert mit Universalisierungs-, Vereinfachungs-, Vereinheitlichungs- und Isolierungstechniken kommt auf die Kunstgeschichte eine nächste Herausforderung hin-

⁵⁸ Ebd., S. 457.

⁵⁹ Ebd., S. 455.

⁶⁰ Derrida zitiert in: Peter Engelmann: Einführung: Postmoderne und Dekonstruktion. Zwei Stichwörter zur zeitgenössischen Philosophie, in: ders. (Hg.): Postmoderne und Dekonstruktion. Texte französischer Philosophen der Gegenwart, Stuttgart 1990, S. 5–32, hier S. 29.

⁶¹ Ebd.

⁶² Vgl. hierzu Julia Allersdorfer: Österreich post/kolonial? Oder: Wie geht Österreich mit seinem kolonialen Erbe um? Von aktuellen Restitutionsdebatten bis zu einer kolonialkritischen Betrachtung der Kunstgeschichte, in: Birte Kleine-Benne (Hg.): Eine Kunstgeschichte ist keine Kunstgeschichte. Kunstwissenschaftliche Perspektivierungen in Text und Bild, Berlin 2024, S. 67–85, <https://doi.org/10.30819/5798> [Abruf: 12.01.2025]; Christoph Balzar: „Sie sind wieder Heiligtümer der Edo.“ Die Benin-Bronzen und der Kampf um kulturelle Hegemonie, in: ebd., S. 91–101.

⁶³ Vgl. Ruth Sonderegger: Kants Ästhetik im Kontext des kolonial gestützten Kapitalismus. Ein Fragment zur Entstehung der philosophischen Ästhetik als Sensibilisierungsprojekt, in: Birte Kleine-Benne (Hg.): Dispositiv-Erkundungen | Exploring Dispositifs, Berlin 2020, S. 301–316, <http://doi.org/10.30819/5197> [Abruf: 12.01.2025].

zu, die an den hierarchisierenden Achsen der sozio-politischen Differenzierungskategorien race, class, gender und ability sich orientierend systematisch ausgeleuchtet werden kann⁶⁴. Denn durch ihren Untersuchungsgegenstand Kunst hat die Kunstgeschichte mit einer grundlegenden *Nonperformativity* zu tun: Sonderegger leiht sich diesen Terminus aus den antirassistischen Untersuchungen Sara Ahmeds, um die Paradoxie zu verdeutlichen, dass es sich bei der ästhetischen Sensibilisierung im Kunstfeld in ihrem dauerhaft wirksamen Erfüllensmotiv um ein dauerhaft unerfülltes Unternehmen handelt und damit auch das ihr zugewiesene emanzipatorische Potential unerfüllt bleibt.⁶⁵ Ahmed schreibt: „Such speech acts do not do what they say; they do not, as it were, commit a person, organization, or state to an action. Instead, they are nonperformatives.“⁶⁶ Dabei versagt nicht die Absicht oder scheitern die Umstände, sondern: „it works‘ *because* it fails to bring about what it names“⁶⁷. Es funktioniert, *weil* es das, was es benennt, nicht zustande bringt – und damit meint Sonderegger die umfassenden Sensibilisierungen, die sich in unendlichen, disziplinierenden Einübungen des bürgerlichen Subjekts als Habitus, in dessen Emanzipation, Aufklärung und Aufstieg äussern und unbedingt unerreicht bleiben. Damit dürfte Sonderegger gleichermaßen aber auch Weiteres meinen können: zum einen die Konzeption einer interessen- und zwecklosen, sobezeichneten autonomen Kunst als das normative Kunstverständnis, zum anderen die selbstbehauptete Aufklärungsdimension der Disziplin Kunstgeschichte. Die Operationsweisen dieser nicht-performativen Verfahren, von denen für das Kunstfeld gleich mehrfache zu beobachten sind⁶⁸ und damit nach den Regierungstechnologien der Kunstgeschichte zu fragen ist, müssen dabei „im Hintergrund bleiben oder völlig unsichtbar gemacht werden“⁶⁹, so Sonderegger. Hier agiere ein Modus „mit genial versteckt ausschließender Kraft“.⁷⁰

⁶⁴ Vgl. hierzu Nana Adusei-Poku: Schwarze Melancholie als kritische Praxis, in: Kleine-Benne (Hg.): Eine Kunstgeschichte ist keine Kunstgeschichte. Kunstwissenschaftliche Perspektivierungen in Text und Bild, a.a.O., S. 47–62; K. Lee Chichester und Jo Ziebritzki: Die Relevanz einer feministischen Geschichte der Kunstgeschichte, in: ebd., S. 107–121; Burcu Dogramaci: Kunstgeschichte migrantisch denken, in: ebd., S. 127–136; Virginia Marano, Charlotte Matter, Laura Valterio: Beyond Representation: Disability in Art History, in: ebd., S. 225–236; Jessica Ullrich: Tiersensible Kunstgeschichte(n), in: ebd., S. 315–330.

⁶⁵ Vgl. Sonderegger: Kants Ästhetik im Kontext des kolonial gestützten Kapitalismus. Ein Fragment zur Entstehung der philosophischen Ästhetik als Sensibilisierungsprojekt, a.a.O., S. 316.

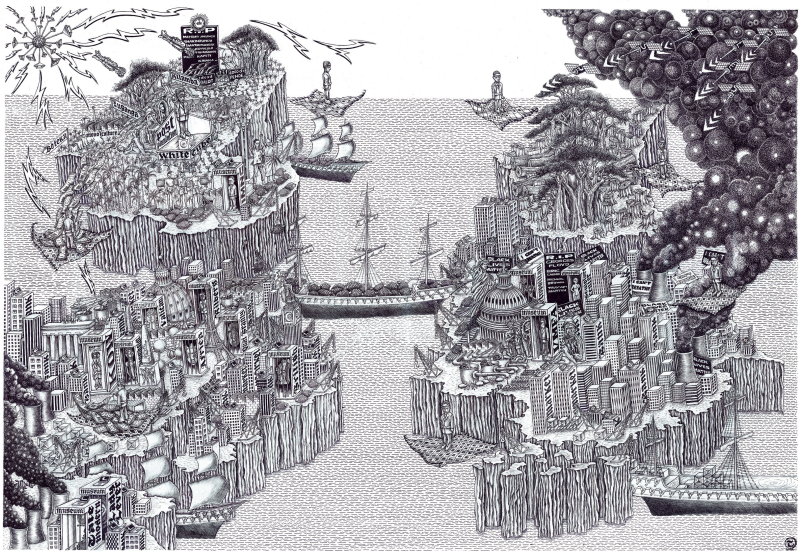
⁶⁶ Sara Ahmed: The Nonperformativity of Antiracism, in: *Meridians*, Bd. 7, Nr. 1, 2006, S. 104–126, hier S. 104, <https://www.jstor.org/stable/40338719> [Abruf: 12.12.2024].

⁶⁷ Ebd., S. 105.

⁶⁸ Vgl. Kleine-Benne: Kunstgeschichte postfundamentalisieren, a.a.O., S. 181f.

⁶⁹ Sonderegger: Kants Ästhetik im Kontext des kolonial gestützten Kapitalismus. Ein Fragment zur Entstehung der philosophischen Ästhetik als Sensibilisierungsprojekt, a.a.O., S. 315.

⁷⁰ Ebd., S. 316.



Ced'art Tamasala / Cercle d'Art des Travailleurs de Plantation Congolaise (CATPC), Balot, 2022,
Zeichnung, Kugelschreiber auf Papier, 70 × 100 cm, interaktiv: <https://www.garden.dcab24.art/en/commission/catpc>.

Diese mehrfachen Konfliktdimensionen sind strukturell mit- und ineinander verschränkt, die Unübersichtlichkeit der hier stattfindenden Wirkprozesse ist ein weiterer konstitutiver Faktor beziehungsweise Operator. In dem Zusammenspiel aus Verstrickungen, Leerstellen, Konsequenzlosigkeiten und Unklarheiten, zusammen mit offenkundigen Beharrungskräften, wird eine Nichtmarkierung hergestellt, mit der Nichtmarkierung eine Normalisierung und damit wiederum eine Legitimierung, wobei es sich bei Normalität um den Modus des Nicht-Begründungsbedürftigen handelt, desjenigen, das *keiner* gesonderten Legitimität bedarf. Genau hierbei handelt es sich, identitätspolitisch argumentiert, um das zu verteidigende und verteidigte Privileg: Die Unmarkiertheit von Identität mit ihrer Unsichtbarkeit durch eine Markierung zu verlieren, geht nicht nur mit dem Verlust von Normalität und sogenannter Natürlichkeit einher, sondern auch mit einem empfundenen Freiheits- oder Möglichkeitsverlust, den es zu verteidigen gilt. Daher kann behauptet werden, dass die hier ausgemachten Markierungen der Disziplin Kunstgeschichte, ihre Fachidentität, ihre Instrumentarien und ihre Tricks, umso wirksamer und sicherer verankert sind, je verlässlicher sie nichtmarkiert sind und bleiben, je hartnäckiger sie sich also im Unsichtbaren und Unsagbaren aufhalten. Die Nichtmarkierungen der Markierungen werden offenbar von den Systemcodes vorausgesetzt und zuverlässig auf Abstand und in strategischer Nichtmarkierung gehalten. Zu einem früheren Zeitpunkt meiner Forschungen schrieb ich: „Der hergestellte und iterierte Abstand wird zu einem fehlenden Abstand – genau dieses, meines Erachtens spezifische Paradoxon ist hinsichtlich der konstitutiven Operationen des ästhetischen Regimes fortgesetzt zu untersuchen.“⁷¹ Später konnte ich präzisieren, dass dieses Paradoxon „das Ethische, Moralische und Habituelle mit gewachsenen, gewohnten und erwarteten Idealen und dem Wahren, Guten und Schönen mit und zu epistemischen Tugenden des sozial und gesellschaftlich Akzeptierten verstrickt“⁷². Es liegt nahe anzunehmen, dass es hier um nicht weniger als um das Fortbestehen und die Eigenstabilität des Versprechens einer aufgeklärten und aufklärenden, kohärenten und objektivierfähigen Kunstgeschichte geht. Kunstgeschichte wird damit zu einer angewandten *Nonperformativity*. Kunstgeschichte wird damit auch zu einer Disziplin, die zwar über eine eigene Geschichte und Mythen verfügt, die Praxis, Narrativ, Konvention und institutionelle Struktur ist, die aber schon länger nicht mehr nur über Monografien und Anthologien historischer Untersuchungen von Kunsthistorikern (und wenigen Kunsthistorikerinnen) erzählt werden kann, sondern die sich disziplinierend und voraus-

71 Birte Kleine-Benne: Auf das Ende des ästhetischen Regimes spekulieren ..., in: dies. (Hg.): Dispositiv-Erkundungen | Exploring Dispositifs, Berlin 2020, S. 157–190, hier S. 172, <http://doi.org/10.30819/5197> [Abruf: 12.01.2025].

72 Kleine-Benne: Kunstgeschichte postfundamentalisieren, a.a.O., S. 188.

setzungen voll als ein Habitus performiert, die mittels Ein- und Ausschluss ihre Grenzen (der Gegenstände, der Debatten, der Wahrheiten) kontrolliert, mit Bias und Stereotypen operiert und ein Wertungshandeln durchzusetzen in der Lage ist.⁷³ Kunstgeschichte wird damit aber auch zu einer Wissenschaftspraxis, die an der Bildung einer sozialen Ordnung beteiligt und damit politisch markiert ist und aus deren Analyse ihrer Regierungstechniken in einer Verschränkung von Regieren und Regiertwerden „so viel mehr folgen könnte“⁷⁴ als bisher. Denn Kunstgeschichte könnte neben der Analyse ihrer Historie/n, ihrer Kontexte und ihrer Machtverhältnisse eine Übung sein, die uns in Ungewissheit, Offenheit, Empathie und Präzision unserer Wahrnehmungen, Beobachtungen und Beschreibungen schult und uns mit Verantwortung gegenüber dem Beobachteten ausstattet. Mit der Gründung eines Instituts für Kunsthistoriologie und Gouvernementalitätsstudien könnte sich die Kunstgeschichte zu sich selbst ins Verhältnis setzen und erarbeiten, was Kunstgeschichte gewesen sein könnte.⁷⁵

Praxeologische Forschungen explizit zu Normalitätsprivilegien der Kunstgeschichte wären weiter herausgefordert, (Problematisierungs-) Instrumente zu entwickeln, „die Normalität des Soseienden in der Disziplin aufzubrechen“⁷⁶. Dazu könnte gehören, zentrale Begriffe, Kategorien und methodische Setzungen der Kunstgeschichte – und hier verwende ich den hier thematisierten Begriff – zu operationalisieren und unser Untersuchungsgelände zu weiten. Dazu könnte gehören, dass wir uns in einen Prozess des Verlernens⁷⁷ von Komplexitätsreduzierungen und binären Trennungen (zwischen Subjekten und Objekten, Rezipient*innen und Kunstwerken, Vergangenheit und Gegenwart, Tätern und Opfern, Akademie und Öffentlichkeit) begeben und uns Komplexitäten zu-/trauen. Und dazu könnte auch gehören, dass wir (zum

⁷³ Vgl. hierzu Robert S. Nelson: The Map of Art History, in: The Art Bulletin, Bd. 79, Nr. 1, März 1997, S. 28–40, <https://www.csus.edu/indiv/o/obriene/art192b/map%20of%20art%20history%20nelson.pdf>. Vgl. ebenfalls Mitchell Schwarzer: Origins of the Art History Survey Text, in: Art Journal, Bd. 54, Nr. 3, Herbst, 1995, S. 24–29, <https://doi.org/10.2307/777579>. Vgl. Dushko Petrovich Córdova: Where Should Art History Go in the Future? As Survey Courses Change, the Past Evolves, in: Artnews, 28.07.2020, <https://artnews.com/art-news/news/art-history-survey-courses-yale-university-1202695484> [Abruf aller Links: 03.01.2025].

⁷⁴ Kleine-Benne: Kunstgeschichte postfundamentalisieren, a.a.O., S. 192.

⁷⁵ Vgl. Birte Kleine-Benne: Was Kunstgeschichte gewesen sein könnte, in: dies. (Hg.): Eine Kunstgeschichte ist keine Kunstgeschichte. Kunstwissenschaftliche Perspektivierungen in Text und Bild, Berlin 2024, S. 15–42, hier S. 15, <https://doi.org/10.30819/5798> [Abruf: 03.01.2025].

⁷⁶ Julia Allerstorfer: The West and the Rest? Postkoloniale Perspektiven auf Kunst und Kunstgeschichte(n), Vortrag am 16.10.2017, im Rahmen der Ringvorlesung *Global Art History*, an der Katholischen Privatuniversität Linz: https://lisa.gerda-henkel-stiftung.de/the_west_and_the_rest_postkoloniale_perspektiven_auf_kunst_und_kunstgeschichte_n?nav_id=7316 [Abruf: 04.04.2020], ab TC 19:19.

⁷⁷ Vgl. hierzu Azoulay: Potential History. Unlearning Imperialism, a.a.O.

Beispiel mit dem Konzept einer Embedded Art History) auf eine Ökologisierung umstellen und die inter-/relationalen und relationierenden Zusammenhänge und damit eine inhärente Umweltlichkeit entdecken. Damit wäre eine Ökologisierung sowohl der Prämissen und der wissenschaftlichen Praxis als auch der Forschungsergebnisse und zwar in Folge eines ökologisierenden Umgangs in den Blick genommen und praktiziert.⁷⁸ In fortgesetzten wissenschaftspolitischen Forschungen muss allerdings genau untersucht und auch historisch differenziert werden, ob, wann, durch wen/was und zu welchem Zweck eingesetzt es sich um selbstreferentielle Vernachlässigungen, Verbergungen, Verleugnungen oder Verdrängungen handelt und warum, wie, durch wen/was und zu welchem Zweck die jeweiligen Operationen in Gang gesetzt und in Gang gehalten werden.⁷⁹ Damit ließe sich klären, welche Kunst-/Geschichten stattfinden, welche Gehör finden, wer und was wie erinnert, anerkannt und sichtbar gemacht wird, wer wie entscheidet, welche Geschichten erzählt werden und welche nicht – um damit von den Selektionen Rückschlüsse auf das Selbstverständnis der Kunstgeschichte zu ziehen. Abwehr- beziehungsweise Verteidigungspraktiken gegen diese Forschungsausrichtungen wären als operativer Bestandteil dessen zu werten, was hier zu untersuchen ist.⁸⁰ Ihre Fundamentalismen postfundamentalistisch in den Blick zu nehmen und sie damit kontingent zu machen, heißt, die Gründungen und Begründungen der Kunstgeschichte zu ergründen.⁸¹ In diesem Zusammenspiel wird plausibel, dass wir auf die (von Foucault erarbeitete) Einheit der Differenz von Wissen und Macht stoßen.

78 Vgl. Kleine-Benne (Hg.): *Kunst_Kontext_Kunst*, a.a.O.

79 Vgl. hierzu edk: *Die Kunstgeschichte ist tot. Es lebe die Kunstgeschichte.*, in: Kleine-Benne (Hg.): *Eine Kunstgeschichte ist keine Kunstgeschichte. Kunstwissenschaftliche Perspektivierungen in Text und Bild*, a.a.O., S. 141–147; Thorsten Schneider: *Als die Kunstgeschichte kritisch wurde?*, in: ebd., S. 265–273.

80 Hierzu die Einschätzung von Andrea Fraser: „I think art history has been one of the most conservative disciplines in the humanities, frankly.“ Alex Greenberger: *The ARTnews Accord: Artists Lorraine O'Grady and Andrea Fraser Talk Art World Activism and the Limits of Institutional Critique*, in: *Artnews*, 17.06.2021, <https://artnews.com/art-news/artists/lorraine-ogrady-andrea-fraser-artists-institutional-critique-conversation-1234596040> [Abruf: 03.01.2025].

81 Vgl. Birte Kleine-Benne: *Kunstgeschichte postfundamentalisieren*, a.a.O.

Kapitel 5

Begriffe & Operationen

Theoretische Begriffsklärungen vorzunehmen bedeutet zunächst, die Perspektiven und Perspektivierungen (und damit auch die eigenen) zu klären. Mein methodologisch und epistemologisch ausgerichteter Hinweis eingangs zielt daher darauf ab zu kennzeichnen, dass die Klärung von theoretischen Begriffen durch eine Forschungsperspektive geschieht. Im Rahmen der vorliegenden Untersuchung werde ich eine praxistheoretische Forschungsperspektive akzentuieren. Der Praxisbegriff und damit die praxeologische Perspektive zeichnen sich dadurch aus, dass sie Handlungen nicht isoliert, sondern als einen Zusammenhang begreifen. Praktiken sind demnach abhängig von ihrem Verhältnis zu anderen (auch vergangenen) Praktiken sowie von ihren (zum Beispiel sozialen) Kontexten, in denen sie auftreten. Der zugleich trennende wie verbindende Unterstrich in dem Begriff Kunst_Operationen zeugt davon, gerade den Zusammenhang als konstitutiv zu werten. Daher lässt sich schon die Frage, was eine Praxis ist, nur relational beantworten. Praktiken sind das Tun, Sprechen, Fühlen und Denken sowie das Wissen, das wir notwendig mit anderen teilen. Theoretische Begriffe sind demnach Praktiken, denen das Soziale inhärent innewohnt – allerdings *ohne* dies explizit zu machen. Vielmehr meine ich beobachten zu können, dass theoretische Begriffe gerade die (in) ihnen vorgängigen (wie auch ihnen folgenden) sozialen Praktiken als soziale Praktiken verschleiern. Stattdessen suggerieren theoretische Begriffe, dass wir sie für das Verstehen von Welt einfach nutzen könnten und sie dafür geeignet seien, uns in der Welt sinnvoll bewegen und sinnvoll handeln zu können. Außerdem lassen sie uns annehmen, dass wir ihre Inhalte

mit anderen Menschen gemeinsam hätten. Allerdings bringen sie selbst ihre Kennzeichnung als soziale Praktiken zum Verschwinden. Theoretische Begriffe und ihr Einsatz sind selbst soziale Praktiken, die bereits existieren, bevor das einzelne Subjekt handelt, und sie ermöglichen dieses Handeln ebenso, wie sie das Handeln strukturieren und einschränken, sie öffnen und schließen demnach gleichzeitig – ein Vorgang, den wir als öffnende Schließung bezeichnen¹. Theoretische Begriffe als soziale Praktiken werden nicht nur von uns als Praktiken ausgeführt, sie existieren auch in uns, um uns herum und historisch vor uns als diejenigen, die sie ausführen. Sie zirkulieren unabhängig von einzelnen Subjekten und sind dennoch von ihnen abhängig, durch sie aus- und aufgeführt, performiert zu werden. Werden Begriffe aus der Perspektive der Praxistheorie als Praktiken betrachtet, so wird deutlich, dass sie sich als Praktiken in ihrer und durch ihre Kontextualität und Relationalität verändern und sich damit verbunden auch ihre Reflexionsgehalte verändern. Sinntheoretisch formuliert ergeben theoretische Begriffe nur Sinn, weil ein komplexes Struktur-Verhältnis existiert. Dieses Verhältnis faltet sich auf zwischen dem Aspekt ihres Vorkommens, ihrer sozialen Dynamik und Dynamisierung im Hinblick auf ihre Anwendung durch Aneignung sowie ihrer performativ angeleiteten Auf- und Ausführung. Theoretische Begriffe sind, ich fasse zusammen, soziale Praktiken, die relational, kontextuell, historisch und inter-/dependent dynamisch und performierend auftreten und zirkulieren, ermöglichen und einschränken, die allerdings ihre Kennzeichnung im Modus ihres In-Erscheinung-Tretens als soziale Praktiken zum Verschwinden bringen. Sie öffnen damit, wie sie im gleichen Moment schließen, was wir als öffnende Schließung der Verhältnisstrukturen und ihrer Reflexionsgehalte im Modus des In-Erscheinung-Tretens bezeichnen.²

Im Rahmen der vorliegenden Untersuchung konstitutiv und hermeneutisch auf den Begriff der Operationen zurückzugreifen (und damit eine poetische Kunsttheorie in Gang zu setzen), hat verschiedene Gründe und löst vor dem Hintergrund der vorangehenden Überlegungen zu theoretischen Begriffen verschiedene Dynamiken und Effekte sowohl in der Wissensproduktion als auch in der Rezeption aus. Zunächst steht der Begriff in einem inhaltlichen Zusammenhang mit den Kennzeichen des hier zu untersuchenden Mate-

¹ Mit „wir“ meine ich hier Marcus Held und mich, da wir zu der These der „öffnenden Schließung“ in unserem Vortrag *Was theoretische Begriffe in Gang setzen!* auf dem internationalen Symposium *format : dispositif*, an der Universität Zürich, am 06.06.2022 ausgeführt haben. Das Symposium fand vom 08.–10.06.2022 im Rahmen des interuniversitären Doktorandenprogramms *Visuelle Dispositive: Film, Fotografie und andere Medien* (Universität Zürich und Universität Lausanne) und des SNF-Projekts *Exhibiting Film: Challenges of Format* statt, vgl. <https://www.film.uzh.ch/de/research/conference/format-dispositif-2022.html> [Abruf: 28.12.2024].

² Ebd.

rials: Eine sinnvolle Auseinandersetzung etwa mit den kollektiven Wunschproduktionen von Park Fiction am Hamburger Elbufer, den sensorischen Investigationen von Forensic Architecture oder den ortsspezifischen DIY-Stadtteilsanierungen in Liverpool durch Assemble sind mit dem bestehenden kunstwissenschaftlichen Vokabular und Instrumentarium nicht zu leisten. Der Einsatz überlieferter, kanonischer Gattungsangebote für diese Beispiele scheitern. Sie verunmöglichen, diese Formen als künstlerische Formen zu markieren oder sie lassen nur Teilaspekte ihrer Historisierung und Theoretisierung als sinnfällige künstlerische Formen zu. Ihre gemeinsamen integralen Kennzeichen – und hierbei handelt es sich wie ausgeführt um die prozessierende Abfolge von verschalteten, konnektiven, rekursiven, kombinatorischen und resonanzanreichernden Einzeloperationen, die sich in Operationskomplexen ereignen und die Personen, Hardware, Kommunikationsprozesse, Computerprogramme, Bilder, Performances etcetera gleichermaßen umfassen – ermöglichen stattdessen, induktiv erstens einen spezifischen Form-Begriff (den operativen, also selber operierenden Form-Begriff) formulieren und zweitens einen hier eingesetzten Kunst-Begriff (den operationalen, also auf Operationen aufsetzenden Kunst-Begriff) ableiten zu können sowie drittens präzise Fragen nach dem hier wirksamen medialen und epistemologischen Kontext zu stellen und damit auf eine operative (also selber operierende) Epistemologie zu treffen, mit der sie operative Formen und ihre aneinander anschließenden und aufeinander rückverweisenden Einzeloperationen in den Blick nimmt. Denn diese künstlerischen Beispiele treten statt als Originale in Variabilitäten und Transcodierbarkeiten auf, sie in-formieren statt einzelner Medien mediale und medialisierende Prozesse und sie können in Distanz dazu treten, *wie* sie materialisiert werden. Vielmehr (er-)fordern sie, ihre Modalitäten mitzuberücksichtigen und genauer zu studieren. In der Konsequenz gelingt es zu registrieren, dass mit den hier zu diskutierenden Formen grundlegende Prämissen- und damit Ordnungsveränderungen vorgenommen wurden und werden. Diese Prämissenänderungen liegen unter anderem darin, von dem permanent scheiternden, aber dennoch iterativ proklamierten Postulat der Funktions-, Zweck- und Ziellosigkeit künstlerischer Formen Abstand nehmen zu müssen. Im Ergebnis kann gerade dieses Postulat einer differenten (nämlich ästhetischen) Regimeordnung zugeordnet werden, die sich zur Regierbarmachung unter anderem des Postulats der Zweckfreiheit, aber auch des systematisierenden Einsatzes von Gattungen und des klasifizierenden und arretierenden Vorgangs des Genrefizierens bedient.

Der hier aufgerufene Begriff der Operationen ermöglicht eine Erkennbarmachung im Modus des In-Erscheinung-Getretenen wie auch eine Kennzeichnung im Modus des In-Erscheinung-Tretens. Der Begriff erlaubt und er

verlangt eine epistemische Rahmung und Verhältnisbestimmung gleichermaßen. Er stellt Bezüge zu medizinischen, militärischen, informationstechnologischen und mathematischen Bedeutungsdimensionen her.³ Semantisch ist dies, wie sich herausstellt, erstaunlich plausibel und konzise, denn die hier zu diskutierenden künstlerischen Beispiele stellen in diesen Zusammenhängen re- und kon-figurierend Bedeutung her: im Medizinischen, da sie wie die konkreten Interventionen von WochenKlausur „care“ und „share“, Vorsorge und Versorgung praktizieren; im Militärischen, da sie wie die Aktivitäten des Zentrums für politische Schönheit politische Ziele anvisieren und dafür sprachliche, symbolische und narrative Guerillakriegstechniken einsetzen; im Informationstechnologischen, da sie wie die Netz- und Netzwerkprojekte von Paolo Cirio⁴ oder Wachter/Jud⁵ im oder auch für den Einsatz von Informationstechniken realisiert werden; im Mathematischen, da sie wie Jennifer Lyn Morone mit ihrem Unternehmen JLM Inc.⁶ sogenanntes Menschliches wie ihren Körper, ihre Erfahrungen und ihre Zukunft formal quantifiziert und axiomatisiert. Ich nehme vorweg, dass die Form dieser künstlerischen Beispiele, und dazu führe ich später im Text aus, mit einem mathematischen Kalkül operationalisierbar ist. Der lateinische Begriff *operatio* bezeichnet das Handeln, Arbeiten, Wirken, Betätigen, Verfahren, Verrichten, Hervorbringen. Genau diese semantische Dimension wurde aber in den Regimebildungsprozessen der Ästhetik mit ihrer exklusiven Ausrichtung auf den kreativen und expressiven Akt und Willen eines Künstlers von Beginn an explizit und kategorisch ausgeschlossen.⁷ Zunächst mag es verwundern, dass der Begriff mit seinem Substantiv *opus* (vollendetes Werk) nicht auch von den kanonischen Regimevorgaben als Bestandteil der subjektzentrierten Zielerreichungspraxis etwa eines künstlerischen, genialen und autonomen Werks (dead- und high-end), dies als Folge einer zuweisbaren Urheberchaft, entdeckt wurde,

³ Vgl. Jan Claas van Treeck: Operieren, in: Heiko Christians, Matthias Bickenbach und Nikolaus Wegmann (Hg.): Historisches Wörterbuch des Mediengebrauchs, Bd. 2, Köln/Weimar/Wien 2018, S. 316–327, hier S. 317, mit Verweis auf Kluge. Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache, Berlin/New York 2002 und Duden. Das große Fremdwörterbuch, Mannheim u.a. 2000. Vgl. auch Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm, Leipzig 1854–1961, <https://woerterbuch-netz.de/DWB?lemma=operation> [Abruf: 01.05.2025].

⁴ Paolo Cirio, *Loophole for All*, seit 2013, <https://paolocirio.net/work/loophole-for-all>, *Derivatives*, seit 2019, <https://paolocirio.net/work/derivatives>, *Capture*, seit 2020, <https://paolocirio.net/work/capture> [Abruf: 08.01.2025].

⁵ Wachter/Jud, *Tools for the next revolution* mit den Bestandteilen *picidae*, seit 2007, <http://info.picidae.net>, *New Nations*, seit 2009, <http://wachter-jud.net/New-Nations.html> und *qaul.net*, seit 2011, <https://qaul.net> [Abruf: 08.01.2025].

⁶ Jennifer Lyn Morone, *JLM Inc.*, seit 2014, <http://jenniferlynmorone.com> [Abruf: 08.01.2025].

⁷ Vgl. Giorgio Agamben: *The Man Without Content*, Stanford 1999, S. 44: „This metaphysics of the will has penetrated our conception of art to such an extent that even the most radical critiques of aesthetics have not questioned its founding principle, that is, the idea that art is the expression of the artist’s creative will.“

CALCULATE YOUR DAMAGE COMPENSATION

INPUT THE AMOUNT IN CLIMATE DAMAGE YOU THINK YOU'VE HAD

IN USD DOLLARS \$

This site doesn't collect any personal data, you can calculate your monetary claim anonymously.

DAMAGES REGARDING

PROPERTY
INCOME
BUSINESS
HEALTH

CAUSED BY

FLOOD
WILDFIRE
HURRICANE
LANDSLIDE

CLIMATE EVENT (optional)

Name event

Year

State

City

ESTIMATE YOUR COMPENSATION FROM FOSSIL FUEL FIRMS

Paolo Cirio/Climate Class Action, Climate Class Action, seit 2023, Screenshot, <http://climateclassaction.com>.

um es dann im White Cube und dessen Re-/Präsentationstechniken (und vice versa) in Szene zu setzen. Mit dem *opus* (als Werk) ist etwas objektiv Feststellbares festgestellt, dessen operativen Momente *nicht* als ein In-Erscheinung-Tretendes zur Geltung gebracht werden. Dann aber verwundert es nicht, dass der Begriff mit seinem Substantiv *opus* (Tun als Tätigkeit) in der (ver-)schließenden Vollendungslogik des ästhetischen Regimes nicht nur nicht angelegt ist, sondern er auch hieran nicht anschließt beziehungsweise anschließen kann. Operationen zielen auf ein Enactment, auf ein Inkrafttreten, sie zielen darauf ab, performativ in den Vollzug zu bringen und sich als Entwerkendes zu entwerken⁸. Genau diese ins Offene gehende Prozessualität wird im ästhetischen Regime durch das ästhetischen Regime zugunsten der Herstellung von Eindeutigkeit, Objektivierbarkeit und Stabilität (zum Beispiel durch ein Werk) durchgestrichen (oder mit George Spencer-Brown formuliert: gekreuzt, aufgehoben und kompensiert⁹). Die deutungs- und sinnstiftenden Prozesse des Regimes, seine Kalküle und Wirkmechanismen werden damit, so wird deutlich, zum Verschwinden gebracht. Ein Instrumentarium, das in der Lage ist, die zum Verschwinden gebrachten Operationen, die buchstäblich *am* und *im Werk* sind, als soziale Praktiken in Erscheinung treten zu lassen, läuft Gefahr, die Legitimität des *opus* im Sinne des ästhetischen Regimes infrage zu stellen. Denn es zielt darauf ab, das Werkschaffende befragen zu können. Operationen sind demnach nicht nur etwas In-Opus-Setzendes und -Gesetztes, sie sind auch etwas In-Erscheinung-Tretendes und -Getretenes und damit wären sie ins Offene gehende „Prozesse, alles das, was unterhalb von Schwellen abläuft, subalterne Dinge“¹⁰ [sic]. Diese so noch unscharf formulierte Dimension soll neben der bisher priorisierten Verwendungen des Begriffs für allein kybernetische Zusammenhänge mit den vorliegenden Untersuchungen gestärkt werden. Erste Konjunkturen des Begriffs im deutschsprachigen Sprachraum sind um 1650 und 1750 im medizinischen Bereich, Ende des 18. Jahrhunderts in philosophischen Zusammenhängen als „Denkoperationen“ zu registrieren. Der Begriff verbindet sich dann ab 1927 und noch einmal ab 1948 als Prozessbeschreibung mit medientechnischen Semantiken, wird damit durch die Kybernetik geframt und 1968 in das *Wörterbuch der Kybernetik* aufgenommen.¹¹ In

⁸ Zur entwerkten Gemeinschaft vgl. Maurice Blanchot: *Die uneingestehbare Gemeinschaft*, Berlin 2015; Jean-Luc Nancy: *Von einer Gemeinschaft, die sich nicht verwirklicht*, Wien 2018; Ronald Hitzler, Anne Honer und Michaela Pfadenhauer (Hg.): *Posttraditionale Gemeinschaften. Theoretische und ethnografische Erkundungen*, Wiesbaden 2008.

⁹ Vgl. George Spencer-Brown: *Laws of Form, Gesetze der Form*, Lübeck 1997, S. 12.

¹⁰ Van Treeck: *Operieren*, a.a.O., S. 316.

¹¹ Vgl. ebd., S. 318ff. Vgl. in diesem Zusammenhang auch Operations Studies bzw. Operations Research, als Lehrbereich der Wirtschaftswissenschaften. „Im Operations Research (OR) werden mathematische Modelle, Algorithmen und Datenanalysen entwickelt und angewendet, um komplexe Probleme zu lösen und Entscheidungen in Wirtschaft, Technik und Forschung zu treffen.“

diesem medientechnischen Begriffsfeld verortet ruft er entsprechendes Fachinteresse einerseits¹² und Unbehagen, mindestens Vorbehalte andererseits¹³ hervor. Dazu später mehr, um den fachlichen Disziplinierungen des Begriffs nicht vorzugreifen und erste (disziplinäre) Verschließungen in Gang zu setzen.

Denn an den Begriff der Operation, mit dem wir sowohl Verstehenskategorien bestimmen und beobachten, als auch performativ in Gang gesetzte und in Gang gehaltene Verdeckungszusammenhänge entverschließen können, schließen weitere, in dem vorliegenden Zusammenhang produktiv zu machende Begriffe an: Der *Operator* verbindet und verknüpft, findet damit also in dem Zwischenraum und zwar zwischen mindestens zwei *Operanden* statt, auf die als Einzelgrößen oder Einzelargumente der Operator oder die Operatoren angewendet werden. Damit kann deutlich werden, dass wir bei Operationen, konkreter bei Kunst_Operationen über zeitliche, räumliche und kombinatorische Ereignis- und Vollzugsprozesse sprechen, dass wir es dadurch mit Konnektivität, Kombinatorik und Komplexität zu tun haben, dass hieraus Variabilität und Exponentialität entstehen können und dass Kunst_Operationen wiederum multi-, inter-, hyper-, transmediär und/oder hybrid in-formieren. Wenn Kunst_Operationen fordern, dass wir uns statt, nein mindestens zusätzlich zu ihren Darstellungen auf ihre Modalitäten, also auf das *Wie* und damit auf ihre *Operativitäten* konzentrieren, problematisieren sie die bisherigen Oberflächenfokussierungen, die in der ästhetischen Regimeformation durch Blicke, Theorien, Methoden, Instrumentarien und Medien etabliert wurden und vorgenommen werden. Sie verlangen, sie nun für ihre sinnvolle Theoretisierung und Historisierung inklusive der wirksamen Kunstoperationen zu *operationalisieren*. In diesem Verb schließen sich zwei Perspektivierungsdimensionen zusammen: die Produktionsebene dessen, *was* zu untersuchen ist, mit der Perzeptions-, Rezeptions- und Konzeptionsebene, *wie* zu untersuchen ist. *Operation* wird damit zu einem Begriff mit einer instruktiven Doppelfunktion, nämlich sowohl hinsichtlich der Forschungsinhalte als auch der Forschungsmethoden.

Sie kombinieren Methoden aus Mathematik, Statistik, Informatik und Ökonomie und bildet die Grundlage für viele Anwendungen der Künstlichen Intelligenz (KI).“ Gesellschaft für Operations Research e.V., <https://gor-ev.de/die-gor/informationen-zur-gor> [Abruf: 15.03.2025].

¹² Vgl. hierzu die bibliografischen Angaben in van Treek: Operieren, a.a.O., S. 326f.

¹³ Vgl. Dieter Mersch: Kritik der Operativität. Bemerkungen zu einem technologischen Imperativ, in: Internationales Jahrbuch der Medienphilosophie, Bd. 2, H. 1, Februar 2016, S. 31–52.

Terminologische Er-/Findungen der letzten Jahre, wie beispielsweise „Betriebssystem Kunst“¹⁴, „Generative Art“¹⁵ oder „Subface“¹⁶ und programmatische Aufforderungen, in die Protokollzone oder Maschinenräume technischer Prozesse vorzustoßen¹⁷, ergänzen, verdichten und plausibilisieren das hier eröffnete semantische Feld und schlagen darüber hinaus theoretische Bündnisse und Kontextualisierungen vor. Damit öffnet sich eine spezifische, je nach Theoriereferenz zu formulierende Doppel- oder Dreifachstruktur, die für die vorliegenden Forschungen, insbesondere in Differenz zu dem an Oberflächen interessierten ästhetischen Regime produktiv ist: Lev Manovich unterteilt die sogenannten neuen Medien, orientiert an einer angenommenen Doppelstruktur eines Computers, in zwei unterschiedliche Ebenen: in eine Computerebene („computer layer“) und eine kulturelle Ebene („cultural layer“). Beide seien zusammen-gesetzt und beeinflussten sich gegenseitig. Im Ergebnis ergebe sich eine „neue Computerkultur“¹⁸ beziehungsweise eine kulturelle Neukonzeptionierung, die eine Transcodierung aller Kategorien durchführe und damit eine basale Neuordnung in Gang setze¹⁹: „The ways in which computer models the world, represents data and allows us to operate on it; the key operations behind all computer programs (such as search, match, sort, filter); the conventions of HCI – in short, what can be called computer’s ontology, epistemology and pragmatics – influence the cultural layer of new media: its organization, its emerging genres, its contents.“²⁰ Schließlich führt Manovich in seiner Theorie für eine Sprache der neuen Medien den Begriff der Operation ein: Er könne im Zusammenhang mit anderen, technologisch begründeten kulturellen Praktiken verwendet und mit Begriffen wie Verfahrenstechnik, Praxis oder Methode in Verbindung gebracht werden. Allerdings wäre es ein Fehler, ihn auf die Bedeutung eines Werkzeugs oder eines Mediums zu reduzieren.²¹ Exemplarisch verweist Manovich auf die architektonische Praxis Pe-

14 Vgl. Thomas Wulffen: Betriebssystem Kunst – Eine Retrospektive, in: Kunstforum Int., Bd. 125, Jan./Feb. 1994, S. 50–58.

15 Vgl. Philip Galanter: What is Generative Art? Complexity Theory as a Context for Art Theory, 2003, http://philipgalanter.com/downloads/ga2003_paper.pdf [Abruf: 08.01.2025].

16 Das Subface (Unterfläche) wäre mit dem Surface (Oberfläche) und dem Interface zu einer Trias zu erweitern. Interfaces verschalten die Oberfläche (surface) analoger Dateneingabe und -ausgabe mit der Unterfläche (subface) elektronischer Datenverarbeitung. Vgl. Frieder Nake: Surface, Interface, Subface: Three Cases of Interaction and One Concept, in: Uwe Seifert, Jin Hyun Kim und Anthony Moore (Hg.): Paradoxes of Interactivity. Perspectives for Media Theory, Human-Computer Interaction, and Artistic Investigations, Bielefeld 2008, S. 92–109.

17 Vgl. hierzu Lev Manovich: The Language of New Media, Cambridge/Mass. 2001.

18 Ebd., S. 64.

19 Vgl. ebd., S. 63.

20 Ebd., S. 64.

21 Vgl. ebd., S. 118.

ter Eisenmans, der für seine Architekturen systematisch das gesamte Spektrum der von CAD-Programmen bereitgestellten Operationen (wie Extrusion, Verdrehung, Ausdehnung, Verschiebung, Morphing, Warping, Verschiebung, Skalierung, Rotation etcetera) nutze. Dieses Beispiel macht deutlich, dass und wie die beiden Ebenen (des Computers und der Kultur) interagieren und im Effekt die von Manovich in Aussicht gestellten Neukonzeptionierungen (bei Eisenman von Architekturen, darüber hinaus auch von Materialien, Bau- und Herstellungsweisen, Urbanistiken, Öffentlichkeiten, Kulturtechniken, Vorstellungen, Erwartungen, Bilder ...) stattfinden. Hierüber wird aber auch deutlich, dass sich Manovich bei seiner Annäherung an Operationen (und ich wiederhole, dass diese im Rahmen seiner Theorie für eine Sprache der neuen Medien stattfindet) auf allgemeine, zunächst rechnergestützte Technik, genau genommen auf datenverarbeitende Befehle konzentriert, die sich an Softwareprogrammen orientieren (mit Frieder Nake formuliert wäre das das Subface mit Hardware, Software, Netzwerken, Programmen und Algorithmen). Damit lokalisiert er den Begriff Operationen entschieden im Bereich der Informatik, wenngleich er ihn *nicht* mit dem Maschinellen identifiziert. Und obgleich Manovich das Operative *nicht* mit dem Maschinellen identifiziert, bleibt Manovich bei der Maschine und sucht nach der Logik neuer Medien anhand von Begriffen wie Interface, Operation und Database. Dabei entdeckt und erforscht er Operationen nicht weiter als ein kulturtechnisches und/oder kulturtheoretisches Konzept, das mit Regimeauswirkungen in Verbindung steht und Gouvernementalität als eine analytische Perspektive nutzt. Ich möchte mit dem Begriff und Konzept der *Operationen*, konkret der Kunst_Operationen und Kunstoperationen, das ästhetische Regime in seiner Funktion als Ordnung der Dinge und dessen hegemoniales Begründungsgefüge umstellen.

Dabei existieren im Umgang mit dem Begriff der Operation und hinsichtlich seiner Definitionen, Potentiale und Grenzen in ein und derselben Fachwissenschaft divergierende Auffassungen. Ein differenter Einsatz des Begriffs Operation im Theoriekontext der von Friedrich Kittler begründeten Berliner Medientheorie hätte seinen Einsatz für die vorliegenden kunsttheoretischen Zusammenhänge beinahe verhindert. Im *Historischen Wörterbuch des Mediengebrauchs* heißt es zum Stichwort *Operieren* zweifelsfrei: „Seit dem Aufkommen des Begriffsfeld in der Kybernetik bewegt sich die Operation also in jenem Bereich, in dem er hier als Begriff der Medientechnik verortet werden soll – als Prozessbeschreibung für medientechnische Prozesse.“²² Jan Claas van Treeck definiert in einer konsistenten Fokussierung der Berliner Medientheorie auf die Materialität und Technizität von Medien das Operative

²² Van Treeck: Operieren, a.a.O., S. 319.

in einem strikt technischen Sinne und ordnet es dem Kybernetischen und Maschinellen zu. Er plädiert für die Unterscheidung zwischen dem Operativen als allem Technischen und Biologischen und dem Performativen als allem Menschlichen-Symbolischen und konstatiert zutreffend: „Das ist am Ende wohl das genaue Gegenteil von dem, was Sie unter Operativität verstehen, nämlich Kontingenzreduktion auf Ja/Nein/Entweder/Oder-Entscheidungen.“²³ Kontext, Konzept, Kunstpraktiken und Komplexierung fielen in den Bereich des Performativen. Das Performative sei nicht klar operativ entscheidbar, sondern müsse „hermeneutisch oder dekonstruktiv abgearbeitet werden [...], meist ohne operatives Ergebnis“²⁴. So würde Luhmann, immer wenn er „von operieren schreibt, performieren“ meinen.²⁵ Diese methodisch programmatische Zuweisung der Begriffe zum Zweck ihrer Verklarung kann ich aus zwei Gründen nicht teilen – und gerade deshalb ist sie bei der Klärung der Begriffe und ihrer Definitionen hilfreich: Zwar scheinen auch mir erstens Niklas Luhmanns sozial- und kulturtheoretische Ausführungen nicht in die Richtung lesbar zu sein, sie auf trennscharf und diskret abgrenzbare, kontingenzreduzierte Ja-Nein-Entweder-Oder-Entscheidungen festlegen zu können. Es scheint mir aber auch weder hilfreich noch tragfähig zu sein, sie durch Vereindeutigung als Performatives präzisieren und das Performative als Differenz zum Operativen in Stellung bringen zu wollen – wobei als Effekt noch mindestens zwei weitere, zu dekonstruierende Unterscheidungen getroffen und zugeordnet würden, nämlich die von Eindeutigkeit und Uneindeutigkeit sowie von Mediengebundenheit und Körpergebundenheit. Auf diese modellhafte und normative, induktiv aufgestellte Polarisierung inklusive der hieraus abzuleitenden sozialen Praktiken möchte ich verzichten – oder um Dirk Baecker in einem anderen Zusammenhang, aber hier durchaus passend zu zitieren: „[W]as heißt hier noch Rechnen? Um eine einfache Arithmetik kann es sich nicht mehr handeln [...]“²⁶ Zweitens scheint mir der Einsatz des Begriffs des Performativen für dasjenige künstlerische Untersuchungsmaterial, das hier Thema sein und verstanden werden soll, als epistemische Rahmung und Verhältnisbestimmung zur Erkennbarmachung im Modus des in Erscheinung-Getretenen nicht hinreichend geeignet zu sein und keinen genügenden Reflexionsgehalt in Gang zu setzen. Stattdessen treffen wir im Rahmen einer praxistheoretischen Forschungsperspektive mit dem Begriff des

²³ Aus einer persönlichen E-Mail-Korrespondenz zwischen Jan Claas van Treeck und Birte Kleine-Benne, am 09.12.2014 und 10.03.2025. Ich danke Jan Claas van Treeck für unseren fachlichen Austausch.

²⁴ Ebd.

²⁵ Ebd.

²⁶ Dirk Baecker: *Wozu Systeme?*, Berlin 2002, S. 55.

Performativen auf eine soziale Praktik, die in ihrer Funktion als Regierungs- und Regulierungstechnologie und damit als eine Form der Machtausübung im vorliegenden Fall, so die These, die theoretischen und theoretisierenden Möglichkeiten verschließt. Denn theoretische Begriffe stellen – und das wird an diesem Beispiel deutlich – Technologien und Rationalitäten zur Verfügung, die als prozessdynamische Kategorien und mit Foucault als „Regieren“ bezeichnet werden können. „Regieren heißt, das Feld eventuellen Handelns der anderen zu strukturieren.“²⁷ Es tritt zutage, dass das Performative und zwar in dessen Über- und Verformung durch das künstlerische Genre Performance einem Verdeckungszusammenhang des ästhetischen Regimes unterworfen ist²⁸, dass darüber Verschließungen vorgenommen werden und damit als Effekt auch der Begriff der Performativität verunsichtbart wird. Mit der Heuristik der Gouvernamentalität²⁹ könnten diese verdeckend-verschließenden Kunstoperationen hinsichtlich der Rationalität der Performance sichtbar und befragbar, also entverschlossen und auf ihre Formen der Machtausübung untersucht werden, die mit der Herstellung von Wahrheit und Sicherheit einhergeht.³⁰ Denn eine nächste These lautet, dass theoretische Begriffe als soziale Praktiken in der und durch die Praxis der Wahrheit und der Sicherheit des Regierens in Gang gesetzt werden. Genau damit operieren sie als Regierungs- und Regulierungstechnologien.

Warum aber ist der Begriff des Performativen für das In-Erscheinung-Treten des vorliegenden Forschungsmaterials nicht hinreichend beziehungsweise nur mittelbar geeignet? Das Performative hält sich im Unterschied zu demjenigen, das hier zu untersuchen ist, noch immer zu stark in anthropozentrisch ausgerichteten Subjekt-/Objekt- und weiteren binären Kon-/Figurationen auf. Es ist noch immer zu stark und asymmetrisierend auf das Subjekt, dessen Körper, auf Sprache und die Techniken des Selbst konzentriert und aktiviert heroisierende und intentionale Aspekte. Es ist damit auch noch zu stark

27 Michel Foucault: Die Ordnung des Diskurses, München 1994, S. 255.

28 Ich verweise hier auf die Effekte der Publikation Erika Fischer-Lichte: Ästhetik des Performativen, Frankfurt/Main 2004. Um Performances und Performativitäten schärfen zu können, müssen wir uns, so meine These, die wirksamen (Kunst-)Operationen genauer anschauen. Zu der These des Genres Performance als eine Variante selbstreferentieller Verengung und Verschließung werde ich in dem Forschungsprojekt und Sammelband *Performative Power: Wie wir Performativität als Kunst-Vermittlung entdecken können* (Arbeitstitel), gemeinsam mit Elisa Rufenach-Ruthenberg und Diana Sirianni ausführen (geplantes Publikationsdatum 2026).

29 „Ich verstehe unter ‚Gouvernamentalität‘ die aus den Institutionen, den Vorgängen, Analysen und Reflexionen, den Berechnungen und den Taktiken gebildete Gesamtheit, welche es erlauben, diese recht spezifische, wenn auch sehr komplexe Form der Macht auszuüben [...]“. Michel Foucault: Sicherheit, Territorium, Bevölkerung. Geschichte der Gouvernamentalität I, Frankfurt 2006, S. 162.

30 Vgl. auch das Forschungsvorhaben *Kunst: Mut zur Wahrheit?* (2021) von Marcus Held und mir.

an das künstlerische Genre der Performance und mit ihm an das agierende und/oder aufführende Subjekt gebunden. Damit ist das Performative in der Rahmung dieser epistemischen Vorbedingungen zu gering auf dasjenige ausgerichtet, was beispielsweise über postheroische und netzwerktheoretische Ansätze oder über die Begriffe des Operators und Operanden freigesetzt wird und beachtet nicht, was sich einem handlungstheoretischen Paradigma mit einer auktorialen und subjektzentrierten Zielerreichungspraxis (etwa eines autonomen künstlerischen Werks als Folge einer zuweisbaren Urheberschaft) entzieht. Im Effekt dieser durch Reduktionismus und Zentrismus regierenden und regierbarmachenden Ausschlüsse des Begriffs des Performativen (und der Performance) als soziale Praktik würden blinde Flecke und Unwuchten in der Theoretisierung und Historisierung des zu untersuchenden Materials entstehen. Die Unwuchten wären ihrerseits Effekte der in kunstwissenschaftlichen Untersuchungen eingeschriebenen und überlieferten Prämissen und Begriffe, die in anderen Fachbereichen beispielsweise durch die Symmetrisierungen der Akteur-Netzwerk-Theorie und des Parlaments der Dinge³¹, des Agentiellen Realismus und der Intra-Aktionen³², des Symptoiesis- oder Chthuluzän-Konzepts³³ oder des sozio-technischen Begriffs des *agencements*, der Diskurs, Text und Aussagen mit Instrumenten, Techniken und Apparaten zusammenschließt³⁴, bereits problematisiert und überarbeitet wurden.

Der Begriff der Operationen sowie weitere, hieran angeschlossene Begriffe scheinen mir hinreichend geeignet, sie für die vorgestellten künstlerischen Beispiele einzusetzen und produktiv zu machen – allerdings ohne auf den Begriff des Performativen zu verzichten. Zwar drängen sich zunächst (und ich meine fälschlich) differente Begriffspolitiken auf: dass der Begriff des Performativen anders als der des Operativen Kritisches implizieren würde (ja der Begriff des Operativen sogar a. ein wertneutraler oder unvermachteter sei, und wenn b. nicht unvermachtet, dann ein eindeutig maschinell vermachteter Begriff oder er c. maximal vermachtet sei, da hier die „Totalisierung des

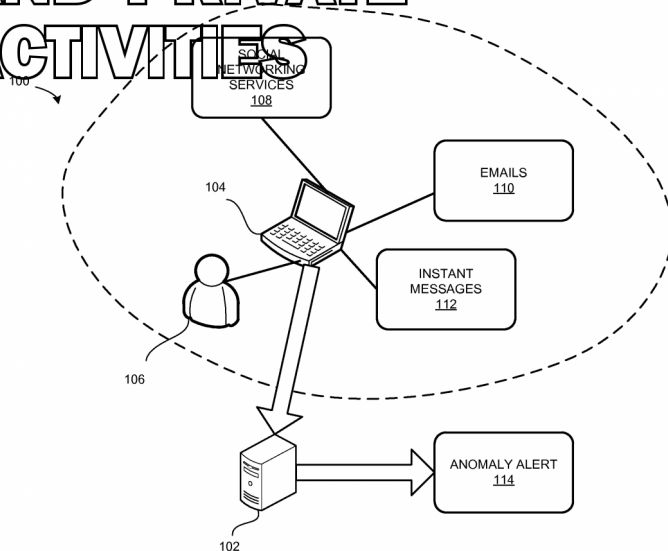
31 Vgl. hierzu u.a. And  a Belliger und David J. Krieger (Hg.): *ANThology*. Ein einführendes Handbuch zur Akteur-Netzwerk-Theorie, Bielefeld 2006.

32 Vgl. Karan Barad: *Agentieller Realismus*.   ber die Bedeutung materiell-diskursiver Praktiken, Berlin 2012.

33 Vgl. Donna J. Haraway: *Unruhig bleiben*. Die Verwandtschaft der Arten im Chthuluzän, Frankfurt/New York 2018.

34 Vgl. Michel Callon: *Economic Markets and the Rise of Interactive Agencements: From Prosthetic Agencies to Habilitated Agencies*, in: Trevor Pinch und Richard Swedberg (Hg.): *Living in a Material World*. Economic Sociology Meets Science and Technology Studies, Cambridge 2008, S. 29–56, hier S. 38.

MONITORING USER STATUS BY COMPARING PUBLIC AND PRIVATE ACTIVITIES



US-2016078353-A1 by Palo Alto Research Center Incorporated in 2014

SURVEILLANCE

Paolo Cirio, Monitoring user status by comparing public and private activities, ID: US-2016078353-A1, 2014/2016, https://sociality.today/?/patent/US-2016078353-A1/I/Monitoring_User_Status_By_Comparing_Public_And_Private_Activities.

Technischen“³⁵ stattfände) und dass der Begriff des Performativen anders als der des Operativen darauf abzielen könnte, Sozialitäten herzustellen – beide Begriffe eint aber, dass sie nicht als eine Praktik der Zielgerichtetheit und auch nicht als eine Zielerreichungspraktik, sondern als eine Praktik des Vollzugs operieren, dass beide Praktiken Sozialitäten herstellen können, wenn sie als soziale Praktiken erkannt werden und dass beide mit Zufälligem, Unvorhersagbarem, Dynamischem und Überraschendem rechnen können. Im Unterschied zum Performativen stellt das Operative aber einen Nexus zur Verfügung, in den das Soziale sich einbetten und prozessieren kann, selbst arbeitet das Operative nicht mit den Techniken der Selbstvergewisserung. Das Operative ist als eine Infra-/Struktur kon-/figuriert, die als Praktik in Gebrauch genommen, in Vollzug gebracht werden kann. Damit kann auch ein möglicher Überschuss des Performativen in Form von Performances durch das Operative sowohl sichtbar als auch eingehegt werden. Der Nexus zeigt sich somit als Distinktionsmerkmal von Operativem und Performativem – und anhand des Nexus wird deutlich, was vom ästhetischen Regimes eingehegt wird/wurde beziehungsweise was im ästhetischen Regime trenden konnte: Es ist der Nexus, der mit seiner Anschlusslogik im ästhetischen Vereindeutigungsregime stört/e beziehungsweise es ist das Fehlen des Nexus, so dass im ästhetischen Regime die Performance in Erscheinung treten konnte beziehungsweise der Performance Vorschub geleistet wurde.

Durch diese Beobachtungen wird deutlich, dass wir sowohl mit Kunstoperationen, als auch mit Kunst_Operationen entverschließen können, um beispielsweise die Rationalität der Performance oder das Spezifische des Operativen zu kennzeichnen. Meiner Einschätzung nach könnte gerade durch eine operative, kunstoperative und kunst_operative Perspektivierung zum Beispiel das Performative sozialtheoretisch und die Performance kunsttheoretisch und -historisch in Folgeuntersuchungen genauer bestimmt werden. Damit würde der Begriff des Performativen und das künstlerische Genre der Performance entlastet. Und damit könnte das Performative auch über eine Handlungsbeschreibung hinaus für die Kunst entdeckt werden.

Statt also auf den Begriff des Performativen zu verzichten oder eine Opposition von Performativem und Operativem zu behaupten, werde ich beide im Fol-

35 Mersch: Kritik der Operativität, a.a.O., S. 43. „[...] wenn wir von Operationen sprechen, wir stets vom Technischen reden und uns im Rahmen von Techniken aufhalten – einer Technizität zudem, die von ihrer ganzen Raum- und Zeitstruktur her zur Diskretisierung tendiert und im Digitalen ihre Erfüllung findet.“ Ebd., S. 35. So machtkritisch wie Mersch hier argumentiert, so wenig ist die Aussage selbst machtkritisch dekonstruiert.

gekapitel mit dem Begriff der Medialität zusammen bringen³⁶ – und hiermit meine ich eine bestimmte mediale Verfasstheit und diese im Zusammenspiel mit sozialen Komponenten, also den Zustand eines bestimmten Mediengebrauchs in Kombination mit einer in Gebrauch nehmenden sozialen Praktik. Darüber wird es möglich werden können, die Figuration des *Modus* des In-Erscheinung-Gebrachten zu rekonstruieren. Das bedeutet einmal mehr, dass das Operative *nicht* zwingend an einen Code gekoppelt ist, der geschlossenen, nicht kontextabhängig oder umweltsensibel ist, der also *wie* eine Maschine funktioniert³⁷ und daher strikt vom Performativen zu unterscheiden ist³⁸. Es sei denn, ich würde auf einen Maschinenbegriff zurückgreifen, wie er von Deleuze/Guattari erneuert und in Verbindung mit dem Sozialen gebracht wurde und der das Maschinische als eine tendenziell permanente Öffnung versteht. Die Maschine Deleuze/Guattaris bestehe aus Maschinen, „[ü]berall sind es Maschinen im wahrsten Sinne des Wortes“³⁹, „[a]lles ist Maschine. Maschinen des Himmels, die Sterne oder der Regenbogen, Maschinen des Gebirges, die sich mit den Maschinen seines Körpers vereinigen“⁴⁰. Sie öffnen sich in verschiedenen gesellschaftlichen Zusammenhängen und Erscheinungsformen zu den verschiedensten Verkettungen, Anschlüssen, Konnexionen und Koppelungen von Menschen und Nachbar*innen – und dabei kann es sich nondualistisch um andere Menschen, Werkzeuge, Tiere, Dinge, Aussagen, Zeichen oder Wünsche handeln, die sie in einen gemeinsamen Funktionszusammenhang, in eine „gemeinsame wesentliche Realität von Produzent

36 Vgl. hierzu auch Sybille Krämer: Sprache – Stimme – Schrift: Sieben Gedanken über Performativität als Medialität, in: Uwe Wirth (Hg.): Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften, Frankfurt/Main 2002, S. 323–346: „Es gibt keine Sprache jenseits des raum-zeitlich situierten Vollzugs ihrer stimmlichen, schriftlichen oder gestischen Artikulation. [...] Medien sind an der Entstehung von Sinn und Bedeutung [...] auf eine Weise beteiligt, die von den Sprechenden weder intendiert, noch von ihnen völlig kontrollierbar ist und als eine nicht-diskursive Macht sich ‚im Rücken der Kommunizierenden‘ zur Geltung bringt.“ Ebd., S. 331f. Krämer: „Performativität ist immer als Medialität zu rekonstruieren.“ Ebd., S. 345.

37 Vgl. Wolfgang Ernst: Zur Unterscheidung zwischen operativ und performativ, in: formatLabor, o.J., https://web.archive.org/web/20130625002627/http://www.formatlabor.net/blog/?page_id=70 [Abruf: 09.01.2025]. Ernst macht darauf aufmerksam, dass das nicht zwingend bedeutet, dass es sich um eine Maschine handeln muss. Denn ein Mensch könne sich wie eine Rechenmaschine verhalten, eine Rechenmaschine aber nicht wie ein Mensch. Ebd.

38 Vgl. Till Nikolaus von Heiseler: Operativer Code, in: formatLabor, o.J., https://web.archive.org/web/20110417060335/http://www.formatlabor.net/blog/?page_id=120 [Abruf: 09.01.2025]. Auch von Heiseler meint, dass Luhmann den Begriff operativ im Sinne von performativ verwendet hätte: „Es bleibt zu bemerken, dass Luhmann die Begriffe ‚Operation‘ und ‚operativ‘ im Sinne von Performanz und performativ verwendet.“ Ebd. Jan Claas van Treeck datiert von Heislers Text auf 2004, vgl. van Treeck: Operieren, a.a.O., S. 322.

39 Gilles Deleuze und Félix Guattari: Anti-Ödipus. Kapitalismus und Schizophrenie I, Frankfurt/Main 1977, S. 7.

40 Ebd.

und Produkt“⁴¹ bringen. Sie stehe damit in einem unendlich fort dauernden Prozess des permanenten Austauschs zwischen diesen heterogenen Komponenten, der auf seine Verwirklichung hinstrebe⁴² und durchdringe mehrere Strukturen gleichzeitig. Diesen Maschinenbegriff entwickeln Deleuze/Guattari im Anschluss an Guattaris zuvor erarbeiteten Maschinenbegriff⁴³, um in dessen Einsatz den Neologismus der Wunschmaschine (*machine désirante*) zu erfinden.

Sind nicht aber eine Vielzahl der hier vorgestellten Kunst_Operationen sowohl poetische als auch poetische, in jedem Fall deterritorialisierende und das Gebiet der Repräsentation verlassende⁴⁴ Wunschmaschinen, wenn sie einen Rückkauf von ehemals kolonialisierten Palmölplantagen durch Verkäufe im Kunstbetrieb planen (CATPC), wenn sie Menschenrechtsarbeit und Traumabewältigung kombinieren (Forensic Architecture), wenn sie mit einer kollaborativen Kurationsdynamik bisherige Selektionsmacht und Budgethoheit umverteilen und dezentralisieren (*documenta fifteen*), wenn sie entgegen Privatisierungstrends öffentliche Räume initiieren und realisieren (Park Fiction), wenn sie unrechtmäßige Besitzverhältnisse durch die Enteignungen der jüdischen Bevölkerung Europas recherchieren und dokumentieren (Rose Valand Institut), wenn sie Organisations- und Parteistrukturen für politische Aktivitäten installieren (Organisation für direkte Demokratie durch Volksabstimmung, Immigrant Movement International, Migrant People Party), wenn sie künstlerische Machbarkeitsstudien erarbeiten (Artist Placement Group), wenn sie gemeinschaftsbasierte Kulturzentren errichten (Rebuild Foundation), wenn sie sich gegen neurechte, totalitäre Verhältnisse in Deutschland einsetzen (ZPS), wenn sie für staatenlose Staaten Parlamente initiieren (New World Summits), wenn sie das erste Weltparlament der Menschheitsgeschichte gründen und dafür eine Charta verfassen (General Assembly), wenn sie gegen offizielle Fehlinformationen staatlicher Regierungen vorgehen (Tucumán Arde), wenn sie organisiert das Streiten, Besprechen und Verhandeln üben (Welt-Klimakonferenz) oder wenn sie zensierte Kunst- und Ausstellungsprojekte zeigen und damit Gegenerzählungen erzählen (INSTAR). Handelt es sich

⁴¹ Ebd., S. 10.

⁴² Vgl. ebd., S. 11.

⁴³ Vgl. Félix Guattari: Über Maschinen, in: Henning Schmidgen (Hg.): Ästhetik und Maschinismus. Texte zu und von Félix Guattari, Berlin 1995, S. 115–132. „Sie [die Maschine. Anm. d. Verf.] erlaubt es, eine schöpferische Haltung einzunehmen, eine Haltung maschinischer Komposition angesichts dieses ontologischen eisernen Vorhangs, der das Subjekt auf der einen und die Dinge auf der anderen Seite hält.“ Ebd., S. 132.

⁴⁴ Vgl. Gilles Deleuze: Differenz und Wiederholung, München 1992. Vgl. auch Stefan Heyer: Deleuze & Guattaris Kunstkonzept. Ein Wegweise durch Tausend Plateaus, Wien 2001.

nicht bei allen diesen von mir hier als Kunst_Operationen kategorisierten Gründungen um Wunschmaschinen, die gegen das Verständnis von Begehren als einem negativem Mangel ein positives Verständnis von Wunsch und dessen Konstitution setzen? Wäre daher für eine fortgesetzte Theoretisierung und Historisierung nicht doch sinnvoll auf den Begriff der Wunschmaschine zurückzugreifen? Diese Frage stellt sich, zumal ich auch im späteren Verlauf des vorliegenden Textes erstens eine Digitalität diskutieren werde, die nicht mängelanthropologisch aufgestellt sein und daher auch nicht der Verlusterfahrung von Sozialität nachhängen wird. Zweitens werde ich auf die hyper-textuelle und autopoietische Formanalogie des Rhizoms für Kunst_Operationen stoßen, die in ihrer Modellhaftigkeit der Konnexion und Heterogenität auch als eine Formanalogie der Wunschmaschine gelesen werden kann.

Gegen den Wunsch, der einen Mangel bezeichnet, setzen Deleuze/Guattari einen Wirklichkeit produzierenden Wunsch⁴⁵ und das produktiv-maschinelle Unbewusste der Wunschmaschine: „[n]icht der Wunsch lehnt sich den Bedürfnissen an, vielmehr entstehen die Bedürfnisse aus dem Wunsch.“⁴⁶ Mit Wunschmaschinen geht es nicht mehr, wie noch in der Psychoanalyse, um Interpretationen oder Metaphern, stattdessen sei alles Maschine, „[d]er Wunsch läßt fließen, fließt und trennt“⁴⁷. Wie die hier zu diskutierenden Kunst_Operationen produzieren Wunschmaschinen Wirklichkeit, nichtsdestotrotz ist der Begriff aus einer Kritik an der Psychoanalyse und deren Ödipus-Fixierung und im Rahmen einer Untersuchung der Beziehung zwischen Kapitalismus und Schizophrenie entstanden. Die Wunschmaschine ist der Versuch, dem Unbewussten ein subversives Potential wiedereinzuschreiben und gegen die psychoanalytische Struktur des Wunsches zu intervenieren. Damit weisen Deleuze/Guattaris Untersuchungen ein deutlich differentes Forschungsvorhaben als das vorliegende deskriptive auf und stellen einen differenten epistemischen Rahmen her, der wiederum mit seinen Begriffen differente soziale Praktiken in Gang setzt, die als Entscheidungen, Handlungen und Kommunikationen Sinn produzieren und prozessieren: „Die Maschine aber bleibt Wunsch, Wunschposition, die über die Urverdrängung und die Wiederkehr des Verdrängten ihren Weg weiterschreitet in der Aufeinanderfolge von paranoischen, Wunder- und zölibatären Maschinen.“⁴⁸ Die Wunschmaschine Deleuze/Guattaris, die das Maschinische verzaubert und codiert, die ohne Urheberchaft auskommt und deren epistemischer Rahmen im Buchtitel anklingt

⁴⁵ Vgl. Deleuze/Guattari: Anti-Ödipus. Kapitalismus und Schizophrenie I, a.a.O., S. 36.

⁴⁶ Ebd., S. 36.

⁴⁷ Ebd., S. 11.

⁴⁸ Ebd., S. 49.

(*Anti-Ödipus. Kapitalismus und Schizophrenie I*), eignet sich nicht, um sie prominent als Verstehenskategorie für das von mir zu untersuchende Material einzusetzen und es in theoretische Erscheinung treten zu lassen. Vielmehr verdeutlicht der theoretische Begriff der Wunschmaschine exemplarisch meine metaierenden Ausführungen eingangs dieses Kapitels, erstens dass theoretische Begriffe methodologisch und epistemologisch „etwas“ in Gang setzen und zwar als Ausdruck beziehungsweise eines In-Erscheinung-Treten-Lassens von Verhältnisstrukturen, zweitens dass theoretische Begriffe epistemisch im Sinne des in ihnen zu findenden Reflexionsgehaltes „etwas“ in Gang setzen, drittens dass theoretische Begriffe Gouvernementalitäten in Gang setzen, die mit Technologien und Rationalitäten ausgestattet als Regieren bezeichnet werden können. Während Deleuze/Guattaris Wunschmaschine mit der Psychoanalyse und dem Kapitalismus verstrickt sind („Doch der Schizo zerstört sie stets aufs neue, reißt sie ab, trägt die Elemente fort in alle Winde, um wieder Polyvoztät, den Wunschcode zurückzugewinnen“⁴⁹), sind es, so Deleuzes These 15 Jahre später, Maschine und Maschinismus mit den Regierungstechniken der Disziplinar- und Kontrollgesellschaften⁵⁰. Der Entwurf zum Beispiel eines maschinischen Dispositivs oder eines maschinischen Regimes liefe Gefahr, mit Hebelkräften assoziiert zu werden, die exemplarisch und paradigmatisch mit der modernen Gesellschaft und wiederum mit ihren Regierungstechniken in Verbindung stehen.

Mit dem Begriff der Operationen und weiteren hieran angeschlossenen Begriffen können hingegen eine Reihe von Verschiebungen nachgezeichnet werden, die die Vorstellung und die Konzeption eines autonomen, sichtbaren, singularisierbaren, ausstellbaren, wahrnehmbaren, veräusserbaren und archivierbaren Kunstgegenstandes betreffen und sich in ihrer Summe zu einem epistemischen Bruch in der Geschichte dessen verdichtet, was als Kunst erzählt, tradiert und imaginiert wird. Mit den Begriffen der Kunst_Operationen und der Kunstoperationen wird ein (noch) nicht normativer, (noch) nicht normierter und (noch) nicht normalisierter Zugang geöffnet, um erstens auf das, was zu beobachten ist, zu reagieren und um zweitens das Instrumentarium zu erweitern. Voraussetzung dafür ist, den Begriff *kontextuell* an medientechnische Prozesse zu koppeln, ihn damit zu kontextualisieren: Dieter Mersch mahnt 2016 in einer Fundamentalkritik mit einem uneingeschränkt technischen Blick einen „Sieg der Kybernetik“⁵¹, weil „eine auf dem Grund-

49 Ebd., S. 51.

50 Vgl. Gilles Deleuze: Postskriptum über Kontrollgesellschaften, in: *Unterhandlungen 1972–1990*, Frankfurt/Main 1993, S. 254–262.

51 Mersch: *Kritik der Operativität*, a.a.O., S. 45

==== EN

Rose Valland Institut (2017)

Neunteilig:

Call for Papers und Workshop: Verwaistes Eigentum in Europa

Open Call: Unrechtmäßige Besitzverhältnisse in Deutschland

Website Rose Valland Institut: www.rosevallandinstitut.org

Sammlung Alexander Fiorino, Kassel

Album Bundesarchiv Koblenz, B 323/311

Unrechtmäßig aus jüdischem Eigentum erworbene Bücher

„Ich unterscheide zwischen Deutschen, die alt genug sind, um eine Rolle im Krieg gespielt zu haben, und der Nachkriegsgeneration“.
Interview mit David Toren (2016–17)

Versteigerungsprotokolle 1935–42, Berlin

Bibliothek und Leseraum

Maria Eichhorn, Rose Valland Institut, seit 2017, Screenshot, <http://rosevallandinstitut.org>.

begriff der Operation beruhende Theorie des Kulturellen zu einem Konstruktivismus neigt, der – und das bildet ihren spezifischen Reduktionismus – das Technisch-Mathematische immer schon adressiert und ausgezeichnet hat“⁵². Der „Triumph des Operationalismus“⁵³ – und hieran hätten, so Mersch fachkritisch, die jüngeren Kultur- und Medienwissenschaften maßgeblich Anteil⁵⁴ – führe zu einer Totalisierung des Technischen. Mersch meint hiermit, wenn ich ihn richtig verstehe, eine Algorithmisierung, oder wie van Treeck formuliert, er folge einer „harten technomediale Operativität“⁵⁵. Allerdings liefert Mersch die Begründung für seine fundamentale Skepsis gleich schon mit, vermisst er doch nicht nur eine Definition von Begriffen wie Operation und Operativität (der „ausgewichen“ würde⁵⁶), sondern auch eine Reflexion auf das Verhältnis von Operativität und Performativität⁵⁷. Genau dieses Verhältnis des Definitionspaars operativ/performativ wird in strenger medientheoretischer Perspektive wie zuvor ausgeführt trennscharf ausgeschlossen⁵⁸ oder in der hier vorgelegten Perspektive mit dem Begriff der Medialität zusammengeführt.

Ich setze daher mit meiner Beobachtung fort, dass die Operationen, von denen der vorliegende kunstwissenschaftliche Text handelt, im technologischen, medialen und epistemischen *Kontext* des Digitalen auf der Bildfläche dessen erscheint, was wir beobachten, denken und wissen können. In genau diesem Kontext sollen sie hier sowohl textualisiert als auch ökologisiert werden. Medientheoretische Doppel- und Dreifachstrukturvorschläge können hierfür als ein geeigneter epistemischer, mehrdirektionaler Rahmen dienen, in dem die Bestandteile (bei Manovich die technische und kulturelle Ebene, bei Nike das Subface, Surface und Interface) zusammen-gesetzt werden und miteinander interagieren. Medienarchäologische Untersuchungen haben hierbei fortgesetzt die Aufgabe, Zäsuren, Wenden, Dynamiken, Explosionen etcetera nachzuzeichnen. Bildwissenschaftliche Forschungen, die einen Funktionswandel von Bildern beobachten und diesen als Antwort auf die Kontingenzen technischer Bildproduktion verstehen, interessieren sich für operative Bilder. „Operative Bilder“ nennt Harun Farocki seit Anfang/Mitte der 2000er

⁵² Ebd., S. 32

⁵³ Ebd., S. 39.

⁵⁴ Vgl. ebd., S. 31.

⁵⁵ Ebd., S. 325.

⁵⁶ Ebd., S. 31.

⁵⁷ Vgl. ebd.

⁵⁸ „Das technische Medium operiert, der Mensch nicht!“ Van Treeck: Operieren, a.a.O., S. 321. Van Treeck datiert eine trennscharfe Definition auf 2004: „Bereits 2004 legte Wolfgang Ernst im Gespräch mit Till Nikolaus von Heiseler Vorschläge vor, die Operativität als Begriff medientheoretisch eingrenzen [...]“ Ebd., S. 320.

Jahre einen neuen Typus technischer Bilder, die nicht wiedergeben, abbilden oder darstellen, „Bilder, die nicht gemacht werden, um zu unterhalten oder zu informieren“, sondern die „Teil einer Operation“⁵⁹ sind, mit und in dem verfolgt, navigiert, aktiviert, gesteuert, kontrolliert, aufgespürt, identifiziert, umgewandelt, bestimmt, gearbeitet wird. Operative Bilder erfüllen also im Rahmen einer Operation eine Funktion, die vormalige Funktion des Bildes wird aufgehoben. Farocki meint damit Satellitenbilder, Kriegsbilder, Computerbilder, Überwachungsbilder – Bilder, die Teil von technischen Verarbeitungsapparaten sind oder werden und in ihren Prozessen der Herstellung, Speicherung, Distribution und Auswertung aufgehen. Zeitgleich trennt Otto Karl Werckmeister in seinen Untersuchungen politischer Bildstrategien seit 09/11 – und dafür nutzt er massenhaft hergestellte technische Bilder jenes Tages – operative Bilder von informativen Bildern, wobei operative Bilder nicht bloß Wirklichkeit verzeichneten, sondern auf diese zurück wirkten. Dieser „Medusa-Effekt“, wie Werckmeister die gesteigerte Rückwirkung von Bildern auf die Wirklichkeit, von Bildproduktion auf Gesellschaftsprozesse nennt, basiert auf der Trennung einer operativen und einer informativen Bildersphäre. Der Effekt schaffe eine neue Bildkultur intermedialer Reflexionen. Hier würde jede visuelle Erfahrung relativiert, denn Bildtechnologie, Bildkultur und Bildpolitik treten in veränderte Konstellationen.⁶⁰ Roland Meyer greift für seine Untersuchungen von „operativen Porträts“ und deren Bildgeschichte auf diese Voruntersuchungen zurück und lässt sich für „operative Porträts“ inspirieren, die er in Differenz zu repräsentativen Porträts stellt: Zwar würde mit ihnen noch immer abgebildet, sie würden aber neue Verbindungen zwischen Körpern, Bildern und Daten stiften. Hier ginge es weniger um einen individualisierten, als um einen disziplinierten Blick, der das Bild zergliedert, filtert und vermisst; hier wären Relationen zu anderen Bildern und ihre Vergleichbarkeiten bedeutsam; statt um Ähnlichkeit ginge es um den Grad der Differenz zu anderen, früheren Bildern; sie träten stets im Plural, in

⁵⁹ Harun Farocki: Der Krieg findet immer einen Ausweg, in: Cinema, #50, Marburg 2005, S. 21–31, <https://www.cinemabuch.ch/article/500002> [Abruf: 12.12.2024]. Farocki weist explizit darauf hin, dass er den Begriff auf Roland Barthes' *Mythen des Alltags* zurückführt. Ebd. An anderer Stelle schreibt Farocki: „These are images that do not represent an object, but rather are part of an operation.“ Ders.: Phantom Images, in: Public, Nr. 29: Localities, 2004, hg. von Saara Liinamaa, Janine Marchessault und Christine Shaw, S. 12–24, hier S. 17, <https://public.journals.yorku.ca/index.php/public/article/view/30354> [Abruf: 12.12.2024]. Ebenfalls 2004 überschreibt Werner Kogge ein Kapitel in seinen Ausführungen zu Manovich: The Language of New Media, a.a.O., mit „Operative Bilder – das Paradigma der Neuen Medien“, ohne im Weiteren auf den Begriff Bezug zu nehmen. Werner Kogge: Lev Manovich – Society of the Screen, in: Alice Lagaay und David Lauer (Hg.): Medientheorien. Eine philosophische Einführung, Frankfurt/New York 2004, 297–315, hier S. 302.

⁶⁰ Vgl. Otto Karl Werckmeister: Der Medusa-Effekt. Politische Bildstrategien seit dem 11. September 2001, Berlin 2005.

Serien, Archiven und Datenbanken auf; ihnen kommt Handlungsmacht zu⁶¹: „Sie greifen in die Wirklichkeit ein und schaffen neue soziale Tatsachen.“⁶² Aud Sissel Hoel fasst in ihrem Beitrag von 2018 das Interesse der Bildwissenschaften an operativen Bildern als ein sich abzeichnendes neues Paradigma der Medientheorie zusammen, das mit einer konzeptionellen Überarbeitung begleitet werden müsse. Hierin fasst sie mit einem Überblick der Positionen von Farocki, Ernst, Manovich, Eder/Klonk und Krämer den Forschungsstand zusammen, hierin weist sie auch darauf hin, dass der Begriff „operativ“ das „active doing“ (für ihr Forschungsfeld das aktive Tun von Bildern) in den Vordergrund stelle.⁶³ Diese „efficacious images“⁶⁴, also die wirkmächtigen Bilder seien dabei aber nicht ans Maschinelle oder an die sogenannten neuen Medien gebunden. Sie operierten insbesondere auf der Wirkebene, da sie weitgehend unkontrollierbare, von den Absichten ihrer Produzent*innen abgekoppelte Ereignisse und Folgen auslösten und realweltliche Auswirkungen hätten.⁶⁵ In Differenz zur Repräsentationsfunktion von Bildern würden operative Bilder (und damit verweist Hoel auf die Untersuchungen von Jan Eder und Charlotte Klonk) eine performative und konstitutive Rolle spielen, die, und hier wirkt der Kontext des Digitalen, in einer digitalen Medienumgebung verstärkt würde, sowohl was die Menge, die Geschwindigkeit und die Reichweite, als auch den Grad der Verwicklung betrifft. Bilder werden als Bestandteil eines Akteur-Netzwerks begriffen, ausgestattet mit einer sogenannten agency. Davon abzugrenzen ist die von Sybille Krämer untersuchte operative Bildlichkeit, zu der Schriften, Diagramme beziehungsweise Graphen und Karten zählen. Sechs Attribute charakterisieren sie⁶⁶, zu denen unter anderen die Operativität gehört: Diese

61 Vgl. Roland Meyer: Operative Porträts. Eine Bildgeschichte der Identifizierbarkeit von Lavater bis Facebook, Konstanz 2019, S. 22f.

62 Ebd., S. 23.

63 Vgl. Aud Sissel Hoel: Operative Images. Inroads to a New Paradigm of Media Theory, in: Luisa Feiersinger, Kathrin Friedrich und Moritz Queisner (Hrsg.): Image – Auction – Space. Situating the Screen in Visual Practice, Berlin/Boston 2018, S. 11–27, hier S. 11.

64 Ebd., S. 23. Diese Wirksamkeit ist auf mehreren Ebenen aktiv, nicht nur auf der des Forschungsgegenstandes, sondern auch auf der der Forschung und der Institutionalisierung: In Verbindung mit der internationalen Konferenz *Image Operations 2014* in Berlin (<https://ici-berlin.org/events/image-operations>), weiteren akademischen Veranstaltungen wie dem Workshop *Screen operations: Conditions of Screen-based Interaction 2016*, der Publikation *Image operations: Visual media and political conflict*, 2016, hg. v. Jens Eder und Charlotte Klonk, und dem PhD-Kurs *Operative Images 2017* am Institut für Kunst- und Bildgeschichte der Humboldt-Universität zu Berlin (<https://www.kunstgeschichte.hu-berlin.de/veranstaltungen/phd-course-operative-images>) ist von dem Forschungsfeld *Image Operations Studies* die Rede [Abruf: 03.01.2025].

65 Vgl. Hoel: Operative Images. Inroads to a New Paradigm of Media Theory, a.a.O., S. 24.

66 Hierzu zählen die Flächigkeit und mit ihr verbundene Zweidimensionalität, die Gerichtetheit, der Graphismus, die Syntaktizität, die Referenzialität und die Operativität. Vgl. Sybille Krämer: Operative Bildlichkeit. Von der ‚Grammatologie‘ zu einer ‚Diagrammatologie‘? Reflexionen über erkennendes ‚Sehen‘, in: Martina Heßler und Dieter Mersch: Logik des Bildlichen. Zur Kritik der ikonischen Vernunft, Bielefeld 2009, S. 94–121, hier S. 98–105.

meint – und hier werden operative Bildlichkeit und operative Bilder verwechselbar gemacht – ihre generative Funktion und Konstitutionsleistung; denn in dem „Gattungen operativer Bildlichkeit etwas zur Darstellung bringen, impliziert dies immer auch ein Stück weit die Hervorbringung des Dargestellten“⁶⁷.

Aus den bildwissenschaftlichen Forschungsergebnissen zur operativen Dimension von Bildern möchte ich Folgendes herausheben: Bildwissenschaftliche Forschungen beschränken Operationen nicht unbedingt auf das Maschinelle. Sie sehen durch Operationen das Repräsentationale abgelöst und dadurch einen Funktionswandel von Bildern, die nun als Einzelereignisse innerhalb einer Operationskette gedacht werden, hervorgebracht. Operationen in Form operativer Bilder lösen eine Reihe unkontrollierbarer Ereignisse aus, sie haben konkrete realweltliche Auswirkungen und agieren damit performativ, konstitutiv und prozessiv. Ihre Folgewirkungen verstärken (sich) in digitalen Umwelten. Die Gemeinsamkeiten von Kunst_Operationen, wie ich sie zuvor herausgearbeitet habe, und operativen Bildern als Forschungsgegenstand der Bildwissenschaften sind offenkundig – wenngleich ich einen anderen Begriff für diejenigen Bilder bevorzugen würde, die von den Bildwissenschaften als „operative Bilder“ bezeichnet werden und institutionalisiert wurden. Ich möchte die Bezeichnung „working images“, Arbeitsbilder, wie von Volker Pantenburg 2017 vorgeschlagen wurde⁶⁸, oder „embedded images“, eingebettete Bilder, bevorzugen – zwei Begriffe übrigens, die explizit auf Sozialität abzielen. Auch die Bezeichnung „Datenstau“ wäre zutreffend. Gründe dafür sind, dass die sogenannten operativen Bilder erstens nicht selber operieren, sondern in operative Formen eingebunden sind, und dass sie zweitens vielmehr operational, als einem auf Operationen aufsetzenden Begriff, beschrieben werden können. Daher wäre die Bezeichnung „operationale Bilder“ beziehungsweise „operational images“ präziser. Das einfallsreiche Aperçu, operative Bilder [sic] seien „bildlos“⁶⁹, das allerdings nur auf der normativen Annahme bestimmter Prämissen zu der Frage, was ein Bild sei, funktioniert, führt mich zu der Idee, dass künstlerische Operationen, ebenfalls auf der Grundlage normativer Annahmen bestimmter Prämissen zu der Frage, was

⁶⁷ Ebd., S. 104f.

⁶⁸ Vgl. Volker Pantenburg: Working Images: Harun Farocki and the Operational Image, in: Jens Eder und Charlotte Klönk (Hg.): Image Operations. Visual Media and Political Conflict, Manchester 2017, S. 49–62.

⁶⁹ Vgl. die Workshopreihe *Bildlosigkeit*, die sich mit den prekären Übersetzungsprozessen zwischen Daten und Bildern beschäftigt. Veranstaltet von der Forschungsstelle *Das Technische Bild*, Humboldt-Universität zu Berlin, in Kooperation mit dem SFB Virtuelle Lebenswelten, Ruhr-Universität Bochum, am 12. Juli 2024. Organisiert von Katja Müller-Helle, Simon Rothöhler und Florian Sprenger, <https://www.harun-farocki-institut.org/de/2024/06/28/workshop-bildlosigkeit-ii-operationale-bilder-berlin-12-juli-2024> [Abruf: 12.12.2024].

Kunst sei, analog als „kunstlos“ gelten könnten. Damit ließen sich neben den bereits vorgetragenen diskurs- und sozialtheoretischen, in jedem Fall machtkritischen Argumenten die Abwehrmaßnahmen gegenüber Kunst_Operationen aus fundamentalisierenden Gründen erklären.

Der Begriff der Operation wurde, so möchte ich ausgangs dieses Kapitels anmerken, Anfang der 2000er Jahre von Pierangelo Maset im Fachdiskurs verwendet, dabei aber in dessen Verbindung mit dem Adjektiv „ästhetisch“ einer anderen als der auszuleuchtenden Ordnung, nämlich dem ästhetischen Regime zugedacht: *Ästhetische Operationen* richten sich entgegen einer, so Maset, technisch verstandenen Operationalisierung auf das operative Schema einer bestimmten künstlerischen beziehungsweise ästhetischen Arbeitsweise, um diese im Rahmen seiner kunstpädagogischen Untersuchungen als Unterrichtsmethode zu deklarieren.⁷⁰ Die hier verwendeten Begrifflichkeiten wie „Mentalität“⁷¹, „geistiger Gehalt von Kunst bzw. ästhetischer Arbeit“⁷² oder „mentale Disposition“⁷³ (die zu einer spezifischen Arbeitsweise führen würde), zeugen davon, dass der von Maset eingesetzte Begriff der Operation eng mit dem ästhetischen Regime, mit einer subjektzentrierten und einer hierauf aufsetzenden handlungstheoretischen Praxis verbunden ist. Diese Ansätze eines akteursorientierten Handlungsparadigmas mit einer subjektzentrierten Zielerreichungspraxis (etwa eines autonomen künstlerischen Werks als Folge einer zuweisbaren heldenhaften Urheberschaft) sind in meinem Text nicht gemeint. Den Begriff der Operationen an das Ästhetische zu koppeln, zielt bei Maset auf einen differenten An- und Einsatz.⁷⁴

Hingegen weist eine weitere und zwar frühere Begriffsverwendung klare Schnittmengen mit dem vorliegenden Text und seinem Untersuchungsmaterial auf: 1963 erschien die Publikation *An Anthology of Chance Operations*, herausgegeben von La Monte Young und Jackson Mac Low.⁷⁵ Unter dem Begriff

⁷⁰ Vgl. Pierangelo Maset: Ästhetische Operationen und kunstpädagogische Mentalitäten, Hamburg 2005, S. 15, <https://hup.sub.uni-hamburg.de/oa-pub/catalog/download/94/ebook/468?inline=1> [Abruf: 06.01.2025]. Vgl. auch ders.: Praxis Kunst Pädagogik. Ästhetische Operationen in der Kunstvermittlung, Lüneburg 2001.

⁷¹ Maset: Ästhetische Operationen und kunstpädagogische Mentalitäten, a.a.O., S. 15.

⁷² Ebd.

⁷³ Ebd., S. 16.

⁷⁴ „Man ‚bedient‘ sich einer Operation, z.B. der eines bekannten Künstlers wie Warhol, dessen wichtigste Operation wohl im ‚Seriellen‘ bestand, um einen ästhetischen Prozess auszulösen [...]“ Ebd.

⁷⁵ La Monte Young und Jackson Mac Low (Hg.): *An Anthology of Chance Operations*, New York 1963, https://monoskop.org/images/0/06/Young_La_Monte_Mac_Low_Jackson_eds_An_Anthology_of_Chance_Operations.pdf [Abruf: 17.02.2025].

Chance Operations (Zufallsoperationen) subsumierten die Herausgeber eine Vielzahl künstlerischer Beispiele, die in der Rezeption dem Genre Fluxuskunst zugerechnet wurden. Im Anschluss an den typografisch gestalteten Umschlag von Georges Maciunas mit den Schlüsselbegriffen „plans of action stories diagrams music poetry essay dance construction mathematics compositions“ und der darauffolgenden Seite mit den Namen der hierin versammelten Künstler*innen⁷⁶ werden konkrete Beispiele seit den 1950er Jahren vorgestellt: etwa John Cages Varianten der „Verzeitlichung des Duchampschen Ready-Made“⁷⁷, mit denen er ab Anfang der 1950er Jahre seine Auseinandersetzung mit Intermedialitäten führte. Seine zufallsorientierten grafischen Notationsverfahren als ein vom jeweiligen Ausführenden zu interpretierendes Feld von Möglichkeiten führte er im Rahmen multimedialer Happenings unter anderem mit *Fontana Mix* im November 1958 aus⁷⁸, zuvor 1952 mit *45 min. konzertierte Aktion/Theatre Piece No.1* am Black Mountain College in Asheville/North Carolina in Kooperation unter anderem mit Merce Cunningham, Robert Rauschenberg und Mary Caroline Richards. Hierbei handelte es sich um eine intermediale Kombination von Textlesungen, Tanz, Bildprojektionen und Musik, deren nacheinander und nebeneinander stattfindenden Einzelereignisse mit genau angegebenen „Zeitklammern“ in Form einer Partitur organisiert waren und für das Publikum auf einem großen Plakat sichtbar gemacht wurden.⁷⁹ Cages Notationen wurden von einigen seiner Schüler wie George Brecht, Dick Higgins und La Monte Young als deren „short forms“ fortgesetzt. Diese bestanden aus kurzen sprachlichen Handlungsanweisungen oder Vermerken auf Kärtchen, wobei die visuell zu lesende Partitur in ein Verhältnis zur konzertanten oder aktionistischen Aufführung gestellt wurde. George Brecht notierte mit den *Event Scores* ab 1959 seine Handlungsanweisungen, deren Partitur das realisierte Ereignis ersetzte beziehungsweise optional ersetzen konnte. *Water Yam* von 1963 umfasste Anleitungen für alltägliche Handlungen auf Karten unterschiedlicher Größe, eingefasst in einer von George Maciunas gestalteten Schachtel, während die prozesshaft experimentellen Arbeiten von Cage,

⁷⁶ „[B]y George Brecht, Claus Bremer, Earle Brown, Joseph Byrd, John Cage, David Degener, Walter de Maria, Henry Flynt, Yoko Ono, Dick Higgins, Toshi Ichihyanagi, Terry Jennings, Dennis, Ding Dong, Ray Johnson, Jackson Mac Low, Richard Maxfield, Robert Morris, Simone Morris, Nam June Paik, Terry Riley, Diter Rot, James Waring, Emmett Williams, Christian Wolff, La Monte Young“. Ebd.

⁷⁷ Thomas Dreher: Konzeptuelle Kunst in Amerika und England, 1963–76, 1996, http://dreher.netz-literatur.net/3_Konzeptkunst_Text.html, Abs. Fluxus und ‚Concept Art‘. Siehe meine Ausführungen zum Ready-made in Kapitel 11.

⁷⁸ John Cage, *Fontana Mix*, 1958, <https://www.straebel.de/praxis/index.html/?praxis/text/t-cage-fontana.htm> [Abruf: 18.02.2025].

⁷⁹ Vgl. hierzu auch Thomas Dreher: Performance art nach 1945. Aktionstheater und Intermedia, München 2001, S. 57ff.

später dann von Brecht oder La Monte Young wie etwa *Composition 1960 #10 to Bob Morris* („Draw a straight line and follow it.“⁸⁰) als eine durch die Ausführenden formbare und modifizierbare Form zu verstehen sind. Diese Beispiele bezeichnen wie die hier thematisierten Kunst_Operationen eine Form, die temporär und dynamisch, beobachterabhängig und selbstreferentiell aufgestellt ist, die prozessual, performativ, medial, konnektiv, kombinatorisch, kontextuell, komplex, rekursiv und prozedural operiert, die Anschluss und Fortsetzung prozessiert, einen Nexus herstellt und sich einzig und allein in ihrem Vollzug ereignet. Diese Form bezeichne ich als eine operative Form, da sie selber operiert.⁸¹

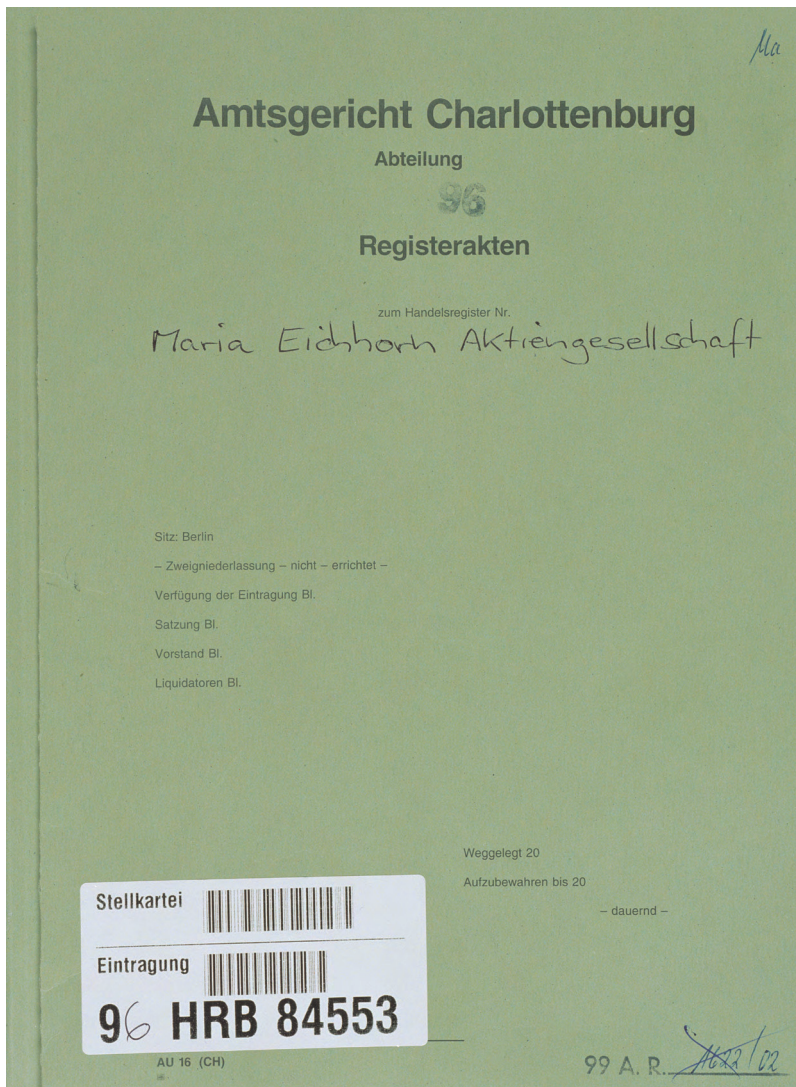
80 Young/Mac Low (Hg.): *An Anthology of Chance Operations*, a.a.O., o.S.

81 In seinem Text *Essay: Concept Art*, der ebenfalls Teil der Anthologie ist, plädiert Henry Flynt 1961 für die Komplexierung konzeptueller Strukturen und meint: „By calling my activity ‚art,‘ therefore, I am simply recognizing this common usage, and the origin of the activity in structure art and mathematics.“ Ebd. Diese in dem Satz aufscheinenden Aspekte – Komplexität/Komplexierung, Strukturen, Mathematik, Markierungs- und Bezeichnungsoperationen, Störungen (Hacks) – werden im Verlauf meines Textes wiedereingeführt.

Ergänzungen zu Maria Eichhorn Aktiengesellschaft, S. 103:

Medien, Materialien, Vorgänge: Notarielle Gründungsverhandlung und konstituierende Aufsichtsratssitzung. Aktiengesellschaft. Gründungsurkunde. Satzung. Niederschrift über die erste Sitzung des Aufsichtsrats. Bericht der Gründerin über den Hergang der Gründung. Bericht der Mitglieder des Vorstands und des Aufsichtsrats über die Prüfung des Gründungshergangs. Gründungsprüfungsbericht. Anmeldung zur Gesellschaft zur Eintragung im Handelsregister. Handelsregisterkarte. Öffentliche Bekanntmachung der Registereintragung. Vertrag zur Übertragung aller Aktien an die Gesellschaft. 50.000 Euro in 500er Banknoten. Bankschließfach. Safe. Sitzbank. Konsole. Publikation Maria Eichhorn Aktiengesellschaft. Text „Maria Eichhorn Aktiengesellschaft. Aktiengesellschaft. Entwicklung, Funktionsweisen, Struktur und Bedeutung der Aktiengesellschaft. Kapitalaufnahme, Kapitalmobilität. Börse. Konzernverantwortung. Handel/Spekulation. Gesetz. Veröffentlichungsgebot, Mitbestimmung. Selbstbestimmung. Frage nach dem Wertbegriff. Wertbegriff. Geld, Ware. Kapitalgewinn durch Kapitalzerstörung (-auflösung). Wertakkumulation (-zuwachs, -steigerung)/Wertreduktion (-verlust). Öffentlichkeit/Zugänglichkeit eines Werkes. Handelbarkeit/Nichthandelbarkeit, Besitzverhältnisse eines Werkes, Copyright. Wissensbesitz. Bedingungen der künstlerischen Theorie und Praxis, Aufheben der Bedingungen.“ Körperschaftssteuererklärungen. Jahresabschlüsse. Lageberichte. Aufsichtsratssitzungen. Etc.

Orte, Institutionen: Notarkanzlei Klaus Mock, Berlin. Mittelweg 50, 12053 Berlin (Sitz der Maria Eichhorn Aktiengesellschaft von 2002 bis 2011). Uferstrasse 8-11, 13357 Berlin (Sitz der Maria Eichhorn Aktiengesellschaft ab 2011). Amtsgericht Charlottenburg Handelsregister, Berlin. Industrie und Handelskammer. Documenta11. Finanzamt für Körperschaften III, Berlin. Van Abbemuseum, Eindhoven.



Maria Eichhorn, Maria Eichhorn Aktiengesellschaft, 2002, Documenta11, Kassel, Sammlung Van Abbemuseum, Eindhoven. Detail: Umschlag Registerakten der Maria Eichhorn Aktiengesellschaft, Amtsgericht Charlottenburg Abteilung 96 Registerakten. © Maria Eichhorn und VG Bild-Kunst Bonn, 2025.

Kapitel 6

Mediale, medialisierende und mediologische Kontextualisierungen

Kunst_Operationen lassen sich zu einem Identifizierungsmuster zusammenfassen, da sie über gemeinsame integrale Kennzeichen verfügen. Hierbei handelt es sich um Konnektivität, Kombinatorik und Komplexität, Prozessualität, Instantaneität, Variabilität und Exponentialität. Mit diesen integralen Kennzeichen tragen Kunst_Operationen Mediales in sich, hier ist Mediales eingesenkt, oder noch einmal anders formuliert: Kunst_Operationen gehen durch Medialitäten hindurch und diese sind deutlich nicht mehr von mechanischen Vorgängen bestimmt, so dass wir hier auch nicht mehr von einer arretierten Produktkunst sprechen können. Ich stelle damit die These auf, dass Kunst_Operationen durch einen elektrifizierten, computerisierten und digitalisierten Kontext bestimmt, angeregt, inspiriert, initiiert, begleitet, verstärkt und unterstützt werden¹, einschließlich der „subtile[n] Modifikation und Überführung, wie es durch die Zusammenschaltung von Kondensatoren und Widerständen nur im Medium Strom möglich ist“². Konkret handelt es sich um ihre dynamischen, netzwerk-dynamischen, prozessualen, tempora-

¹ Diese These habe ich bereits hier vorgetragen: Birte Kleine-Benne: When Operations Become Form. Für eine Kunst (-wissenschaft) der Komplexität, in: engagée, politisch-philosophische Einmischungen: Maschine-Werden, Wien 2017, S. 67–73, https://bkb.eyes2k.net/download/2017_bkb_When_Operations_Become_Form.pdf, Langfassung: <https://engagedotblog.wordpress.com/2017/10/13/when-operations-become-form> [Abruf beider Links: 06.01.2025].

² Wolfgang Ernst: Die Dynamisierung von Wissenscollagen im Zeitalter elektronischer Medien, in: Christiane zu Salm (Hg.): Manifesto Collage. Über den Begriff der Collage im 21. Jahrhundert, Nürnberg 2012, S. 176–181, hier S. 176. Ernst beschreibt das Spezifische des elektronischen Bildes, das sich von dem harten und collagehaften Schnitt beim Film unterscheidet und stellt damit den Wechsel von der mechanischen Bewegungsauffassung zur genuin verzeitlichten heraus.

len, konnektiven, kombinatorischen, diskontinuierlichen medialen Vorgänge, wie sie auf elektrifizierten Schaltkreisen, Feedbackmodellen, logischer Regelung, Zeitgaben und fluiden Medien beruhen und im Medium neuer medialer Technologien neue Wissens-, Bild- und eben auch Kunstformen hervorbringen. Diese Behauptung nutze ich als eine Hypothese, die mir erlaubt, die Reformatierungen künstlerischer Praktiken bezeichnen und beobachten und mit ihren Rekonstruktionen neue Fragen stellen zu können. Während eine mechanische Ästhetik aus zusammengefügt, collagierten oder montierten Einzelteilen besteht und in den überlieferten Formaten Bild, Skulptur, Objekt, Collage, Assemblage, Montage und zum Teil auch Installation auftritt, wäre für Kunst_Operationen, die all-over, instantan, immersiv, distribuiert, rekursiv, nicht-trivial, transversal und transitiv auftreten und für die eine Koexistenz und Verschränkung heterogener Elemente, wie Diskurs, Materialität und Technik zu beobachten ist, zu behaupten, dass sie sich an generischen und generativen Prozessen orientieren und sich auch als solche konstituieren. Damit erschließt sich über Kunst_Operationen auch die Herausbildung des Paradigmas des Prozesses (und die Prozessualität).³ Zum Unterschied zwischen moderner und nächster Gesellschaft, zwischen der Medienepoche des Buchdrucks und der Digitalisierung notiert Baecker: „Schaltkreise überlagern Hebelkräfte.“⁴

Meine These wird durch die Beobachtung verstärkt, dass eine repräsentationsästhetische Analyse von Kunst_Operationen unergiebig und eine rezeptionsästhetische Analyse unvollständig wäre, daher ein methodischer Ansatz sinnvoll und erforderlich ist, der über die repräsentationale Oberfläche hinaus geht und die Operationsweisen von Kunst_Operationen in den Blick nimmt. Damit legt die bereits vorgestellte Doppelstruktur Ober- und Unterfläche beziehungsweise Maschinenraum⁵, von Sur- und Subface (mit dem Interface zu einer Trias erweiterbar)⁶ die Analyse von Kunst_Operationen medial an, sie kontextualisiert die Untersuchung medientheoretisch und

³ Vgl. Laboral: el proceso como paradigma. arte en desarrollo, movimiento y cambio | Process as Paradigm. Art in Development, Flux and Change, Ausst.-Kat., Centro de Arte y Creación Industrial, Gijón 2010. „We claim that process – and here we mean non-linear and non-deterministic process – has become one of the major paradigms in contemporary art and culture.“ Ebd., S. 22.

⁴ Dirk Baecker: Zukunftsfähigkeit | 22 Thesen zur nächsten Gesellschaft, in: The Catjects Project, 2013, <http://catjects.wordpress.com/2013/07/02/zukunftsfähigkeit-22-thesen-zur-nachsten-gesellschaft> [Abruf: 20.09.2013]. Vgl. auch ders: 4.0 oder Die Lücke die der Rechner lässt, Berlin 2018.

⁵ Vgl. Lev Manovich: The Language of New Media, Cambridge/Mass. 2001.

⁶ Vgl. Frieder Nake: Surface, Interface, Subface: Three Cases of Interaction and One Concept, in: Uwe Seifert, Jin Hyun Kim und Anthony Moore (Hg.): Paradoxes of Interactivity. Perspectives for Media Theory, Human-Computer Interaction, and Artistic Investigations, Bielefeld 2008, S. 92–109.

dient ihr als epistemischer Rahmen. Infolgedessen können induktiv die folgenden Differenzen benannt werden: Bei Kunst_Operationen ist statt einer klassischen Bild-Raum-Ordnung und ihrer fixierten Formate eine generative, kombinatorische und rekonfigurative Dynamik zu beobachten, statt einer Mono- bis Mehrmedialität eine Hyper- oder auch Hybridmedialität, statt einer Medienbestimmtheit und -bestimmung eine Medienambiguität und -fluidität. Statt Fläche und/oder Raum sind Prozesse, Vernetzungen und Interaktivitäten zu registrieren, statt Materialspezifitäten Kompatibilitäten, auch ohne eine greifbare Materialität. Statt Originalität und Einzigartigkeit sind Variabilität und Transcodierbarkeit/Übersetzbarkeit festzustellen, statt Sortierungen und Klassifizierungen Transversalität und Transitivität. Statt eines statischen Gleichgewichts ist ein ökologisches Prozessieren zu bemerken, statt einer strengen Kausalität eine überraschende Exponentialität. Ich stelle daher die These auf, dass Kunst_Operationen „Struktur- und Kulturumstellungen in digitalen Zusammenhängen [erproben, prüfen und wagen]“⁷.

Diese Überlegungen gehen von einer kontextstarken, bidirektionalen Annahme aus: Wie der Text im Kontext situiert ist, findet sich immer auch der Kontext im Text wieder.⁸ Allerdings existieren neben dem vorauszusetzenden Kontext noch weitere Varianten eines Text-Kontext-Verhältnisses, so dass der Umgang von Kunst_Operationen mit ihrem medialen und medialisierenden Kontext (und umgekehrt) unterschiedlich ausfallen kann. Denn die „Setzung des Werkes ist immer auch Besetzung, Gegensatzung, Fortsetzung, Übersetzung des Kontextes“⁹. Mithilfe dieser kontexttheoretischen Vorarbeiten können wir für Kunst_Operationen einen besetzten, gegengesetzten, fortgesetzten und übersetzten Kontext präzisieren und stoßen damit auch auf mediologische Sinnprozesse: Bei den integralen Kennzeichen wie Konnektivität, Kombinatorik und Komplexität, Prozessualität, Instantaneität, Variabilität und Exponentialität handelt es sich erstens um die Fortsetzung des Kontextes. Übersetzt wird zweitens eine Formschärfe, eine Bestimmtheit, ein Gegenwärtsüberschuss und eine Instantaneität des medialen Kontextes. Kunst_Operationen setzen sich drittens der Prädiktion und Steuerbarkeit

⁷ Kleine-Benne: When Operations Become Form. Für eine Kunst (-wissenschaft) der Komplexität, a.a.O., S. 69.

⁸ Vgl. Wolfgang Kemp: Kontexte. Für eine Kunstgeschichte der Komplexität, in: Texte zur Kunst, Bd. 2, H. 2, 1991, S. 89–101, hier S. 98. Wiederabdruck in: Birte Kleine-Benne (Hg.): Kunst_Kontext_Kunst, Heidelberg 2021, S. 163–178, <https://doi.org/10.11588/arthistoricum.773> [Abruf: 02.01.2025]. Vgl. auch Wolfgang Kemp: Text/Kontext – Grenze/Austausch. Zugleich ein Versuch über Nancy zur Zeit Stanislas Leszczyńskis, in: Thomas W. Gaehtgens (Hg.): Künstlerischer Austausch. Akten des XXVIII. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte, Berlin, 15.–20.07.1992, Bd. 2, Berlin 1993, S. 653–664, hier S. 655.

⁹ Kemp: Kontexte. Für eine Kunstgeschichte der Komplexität, a.a.O., S. 98.

entgegen und widersetzen sich damit einem Überschuss an Kontrolle und Überwachung des Kontextes. Besetzt wird viertens der Kontext mit eigenen Wirklichkeiten und mit Poiesis, und dies wiederum durch einen Imaginations- und Gegenwartsüberschuss von Kunst_Operationen. Im Zusammenhang der Kontextualisierungen dieses Kapitels konzentriere ich mich, ausgehend von einem vorauszusetzenden Kontext, auf den fortgesetzten Kontext und die integralen Kennzeichen von Kunst_Operationen. Die weiteren, hier vorgetragenen Überlegungen zur Übersetzung, Gegensatzung und Besetzung des Kontextes nehme ich an späterer Stelle im Text und zwar im Rahmen meiner Ausführungen zu Ökologisierung, Form, Kontextkunst und Poiesis auf. Methodologisch und epistemologisch wird hiermit deutlich, dass eine Kontextforschung im Allgemeinen und kontextsystematisierende Analysen in Form von Be-, Gegen-, Fort- und Übersetzungen eines Kontextes im Besonderen grundlegende epistemische Ent-Verschließungen generieren.¹⁰ Damit und dadurch wechselt an dieser Stelle der erkenntnisgenerierende Untersuchungsgegenstand der Kunst_Operationen abermals zu den wirksamen Kunstoperationen. Diese Kontextualisierungen, in diesem Fall medialer, medialisierender und mediologischer Praktiken, nehmen operative Öffnungen vor und belegen für die vorliegenden Untersuchungen (und darüber hinaus) mindestens die vier folgenden Heuristiken: Eine Kontextforschung, die sich für das Potential der oszillierenden, alternierenden, dynamisierenden und fragilen Größen Text und Kontext interessiert, setzt sich einem verschließenden und totalisierenden Denken entgegen, das geschlossene und finite Territorien markiert, produziert und reproduziert und der Schaffung von Sozialitäten entgegenläuft. Eine Kontextforschung arbeitet die generativen, performierenden, perpetuierenden, transformierenden und transformatorischen Operationen der Prozessform Text und Kontext heraus und stößt damit auf Relationalitäten und Dynamiken, die das (Sich-)In-Beziehung-Setzen heraushebt und ein ökologisches, situiertes und dynamisches Denken in Gang setzt. Eine Kontextforschung kann mit einer strategischen In-Kontext-Setzung untersuchen, ob und wie Wirksamkeiten der Text-Kontext-Prozessform stattfinden, Kontexte zum Beispiel geplant gesetzt oder entzogen, neukoordiniert und umbesetzt werden (können).¹¹ Bei einer Kontextforschung handelt es sich um vorbereitende Überlegungen für die Entwicklung eines Gouvernementali-

10 Vgl. hierzu Birte Kleine-Benne (Hg.): *Kunst_Kontext_Kunst*, Heidelberg 2021, <https://doi.org/10.11588/arthistoricum.773> sowie die hieraus resultierende Gründung des Forschungs- und Studiengangs Contextstudy, <https://contextstudy.org> [Abruf der Links: 02.01.2025].

11 Zu Framing-Effekten im Social-Media-Einsatz vgl. Annekathrin Kohout: *Hyperinterpretation und das Problem der hermeneutischen Willkür*, in: Birte Kleine-Benne (Hg.): *Eine Kunstgeschichte ist keine Kunstgeschichte. Kunstwissenschaftliche Perspektivierungen in Text und Bild*, Berlin 2024, S. 203–219, <https://doi.org/10.30819/5798> [Abruf: 12.12.2024]. Zum Thema Framing und KI vgl. u.a. @bildoperationen.bsky.social von Roland Meyer.

tätsinstrumentariums, welches ermöglicht, nach konkreten Regierungs- und Regulierungstechnologien (im vorliegenden Beispiel von Kunst_Operationen) zu forschen, diese zu benennen und zu gestalten.¹² Kontextforschung ist somit auch Gouvernamentalitätsforschung.

Schaltkreise, die Hebelkräfte überlagern¹³, gelten für Kunst_Operationen als konstitutive Umwelt, Promotor, Verifikator, Instrument und Formschärfungsverfahren. Durch sie werden Exponentialitäten und Kombinatoriken, Virtualität und Variabilität möglich, die neben Konnektivität und Komplexität als integrale Kennzeichen von Kunst_Operationen benannt werden können. Durch sie werden bisherige Plausibilisierungsstrategien, Konsistenz- und Evidenzbehauptungen, die wir auch als Realität bezeichnen, durchlöchert, gleichermaßen schärfen Kunst_Operationen mit ihrer wiedereingeführten künstlerischen Poiesis eigene Realitäten. Hier ist eine bisher ungekannte Formschärfe in Kunstformbildungsprozessen zu beobachten, die dem Verfahren der Diskretisierung (illustrierbar mit einer Stufenlinie, bestehend aus zählbaren Einzeleinheiten) entspricht und mit ihrer Bestimmtheit als eine Übersetzungsleistung des Kontextes begriffen werden kann. Viele bisherige Unterscheidungen zeigen sich als unbrauchbar, Paradoxien werden nicht selten auf der Ebene der Kunstproduktion entschieden, statt sie noch auf der Ebene der Rezeption, also im Rezeptionsvorgang zu lagern. In seinem Kapitel *What is New Media?* extrahiert Manovich fünf Prinzipien, um Unterscheidungen zwischen sogenannten alten und sogenannten neuen Medien zu benennen. Dabei handelt es sich erstens um eine numerische Repräsentation mit den Konsequenzen einer formal-mathematischen Beschreibbarkeit und einer algorithmischen Manipulierbarkeit eines jeden „new media objects“, zweitens eine Modularität und fraktale Struktur, das heißt eine Ansammlung von dis-

12 Weitere *Sechs Punkte für einen Verstehenshorizont* siehe meine Ausführungen in: Birte Kleine-Benne: When context becomes content becomes cntxt bcms txt ... Kontextualisieren als ökologisierende Epistemologie der Praktiken und Praxen kunstwissenschaftlicher Forschungen, in: dies. (Hg.): *Kunst_Kontext_Kunst*, Heidelberg 2021, hier S. 207–214, <https://doi.org/10.11588/arthistoricum.773> [Abruf: 02.01.2025].

13 Vgl. Baecker: *Zukunftsfähigkeit* | 22 Thesen zur nächsten Gesellschaft, a.a.O. Vgl. auch Vilém Flusser: *Krise der Linearität*, Bern 1988. „Hypothese: Die hier zu unterbreitende Hypothese lautet: Die okzidentale Kultur ist ein Diskurs, dessen wichtigste Informationen in einem alphanumerischen Code verschlüsselt sind, und dieser Code ist daran, von anders strukturierten Codes verdrängt zu werden. Falls die Hypothese zutreffen sollte, dann wäre in naher Zukunft mit einer tiefgreifenden Veränderung unserer Kultur zu rechnen. Die Veränderung wäre tiefgreifend, weil unser Denken, Fühlen, Wünschen und Handeln, ja sogar unser Wahrnehmen und Vorstellen, in hohem Grad von der Struktur jenes Codes geformt wird, in welchem wir die Welt und uns selbst erfahren. [...] Sollten unsere Kinder und Enkel die Welt und sich selbst mittels anders strukturierter Codes (etwa mittels technischen Bildern wie Fotos, Filmen und Fernsehen, und mittels Digitalisation) erfahren, dann wären sie anderes in der Welt als wir es sind und als es unsere Vorfahren waren.“ Ebd., S. 7.

kreten (modularen und fraktalen) Elementen¹⁴, drittens eine hieraus folgende mögliche Automatisierung von Operationen bei Herstellung, Manipulation und Zugang zu Medien, viertens eine ebenfalls hieraus resultierende Variabilität, das heißt die Existenz verschiedener, potentiell unendlicher, gleichzeitig auftretender Versionen (statt einer Einzigartigkeits- und Originalkonstruktion sogenannter alter Medien) und fünftens das Kennzeichen, das Manovich „the most substantial consequence of media’s computerization“¹⁵ nennt: das Transcodieren. Hierbei handelt es sich um den konzeptuellen Transfer von Kennzeichen des „computer layer“ in den „cultural layer“ mit der Folge einer „new computer culture“¹⁶, das bedeutet die Beeinflussung aller kultureller Kategorien und Konzepte auf der Grundlage der Datenorganisation von Computern¹⁷: „from computer world to culture at large“¹⁸. Diese fünf Leitprinzipien für neue Medien wären nach Manovich generelle Tendenz und müssten nicht zwingend vollständig erfüllt sein, um ein New-Media-Objekt als solches unterscheiden, kennzeichnen und anerkennen zu können¹⁹. Eine deduktive Prüfung der eingangs vorgestellten Kunst_Operationen zeigt, dass die Prinzipien größtenteils zutreffen und damit auch der Einsatz eines medientheoretischen Instrumentariums zu sinnvollen Ergebnissen führt: Kunst_Operationen sind (zum Teil) numerisch repräsentierbar und formal-mathematisch beschreibbar, in ihrem Gesamtprozess modular und fraktal, (zum Teil) automatisierbar, in ihrer Erscheinung variabel und sie beeinflussen grundlegende kulturelle Kategorien und Konzepte (wie etwa die von Kunst, Bild, Form, Kunstwerk, Autorschaft, Intention, Urheberschaft). Nach Manovichs Kriterienkatalog wären Kunst_Operationen damit grundlegend von Formen sogenannter alter Medien zu unterscheiden. Allerdings in-formieren Kunst_Operationen keine Medien, sondern mediale und medialisierende Praktiken, die ihrerseits soziale Prozesse generieren. Wir können demnach von einer medialen Verfasstheit im Zusammenspiel mit Sozialem sprechen, sowie von deren Transformationen, also dem Wechsel von Medialitäten, mit der Folge einer zunehmenden Durchdringung durch Medien.²⁰

14 Als Beispiel ist hier ein HTML-Dokument zu nennen, dass aus einer Sammlung separater Einzelobjekte wie Text-, Bild-, Audio- und/oder Videodateien bestehen kann.

15 Manovich: *The Language of New Media*, a.a.O., S. 63.

16 Ebd., S. 64.

17 „[I]ts structure now follows the established conventions to computer’s organization of data. The examples of these conventions are different data structures such as list, records and arrays; the already mentioned substitution of all constants by variables; the separation between algorithms and data structures; and modularity.“ Ebd., S. 63.

18 Ebd., S. 65.

19 Vgl. ebd., S. 49.

20 Stefan Weber sieht Medialität und Medialisierung als zwei dem Basisbegriff Medium ver-

Aus Manovichs fünf Kriterien exponiere ich noch einmal das Prinzip des Transcodierens, das darauf hinweist, dass sich durch die Computerisierung der Kultur allmählich eine Transcodierung aller kulturellen Kategorien und Konzepte vollziehe²¹, wir demnach die Formen neuer Medien nicht zwingend an einen Computer- und/oder Geräteeinsatz zu koppeln haben. Mit diesem mediologisch²² ausgerichteten Prinzip werden, ich pointiere, neue Medien nicht (mehr nur) als Gerätetechniken, sondern als Kulturtechniken in den Blick genommen. Ihre Produktionen, Anwendungen und Erfahrungen haben konkrete substanzielle Auswirkungen und Effekte auf die kulturellen Logiken, auf deren Organisationen und Inhalte²³. Mit diesem „kulturtechnischen Shift“, der „mit neuen medialen Technologien zu tun hat“²⁴, ist eine neue Logik des Medialen zu konstatieren, der eine Tendenz zur „Meta-Medialität“²⁵ zugeschrieben wird und befinden wir uns inmitten der Transformationsprozesse eines Medienepochenumbruchs, der je nach Autor*in unterschiedlich perspektiviert wird²⁶. Handelt es sich doch nicht nur um ein sich veränderndes Produktions- und Reproduktionsparadigma, das wir hier in den Blick zu

wandte Begriffe. Mit Medialität meint er synchron den Zustand eines bestimmten Mediengebrauchs, der epistemologisch vorausgesetzt oder theoretisch postuliert wird. Ich ergänze Webers Bezeichnung des Zustands um die aktive Überlegung, Medialität auch als eine in Gebrauch nehmende soziale Praktik zu begreifen. Mit Medialisierung meint Weber diachron eine Transformation von der Medialität A zur Medialität B, wobei sie immer eine Zunahme des Mediengebrauchs postuliert, demnach also eine Trend-Hypothese darstellt. Ders.: *Medien – Systeme – Netze. Elemente einer Theorie der Cyber-Netzwerke*, Bielefeld 2001, S. 31f. Vgl. auch Marshall McLuhan und Quentin Fiore: *The Medium is the Massage: An Inventory of Effects*, Berkeley 2001. „All media work us over completely. They are so pervasive in their personal, political, economic, aesthetic, psychological, moral, ethical, and social consequences that they leave no part of us untouched, unaffected, unaltered.“ Ebd., S. 26.

21 „The computerization of culture gradually accomplishes similar transcoding in relation to all cultural categories and concepts.“ Manovich: *The Language of New Media*, a.a.O., S. 64.

22 Vgl. Frank Hartmann: *Mediologie. Ansätze einer Medientheorie der Kulturwissenschaften*, Wien 2003.

23 Vgl. Manovich: *The Language of New Media*, a.a.O., S. 63ff.

24 Hartmann: *Mediologie. Ansätze einer Medientheorie der Kulturwissenschaften*, a.a.O., S. 72.

25 Ebd., S. 73. „Dieser neuen Logik geht es weniger um narrative Linearität, wie sie durch die Leitmedien Buch oder Film verbreitet werden, und weniger direkt um die Decodierung von Inhalten, als um eine veränderte Zugriffslogik auf Inhalte und Wissen.“ Ebd., S. 72f.

26 Zu dem Modell des Medienepochenumbruchs von der Sprache, der Schrift, dem Buchdruck und nun der Elektrizität bzw. dem Computer vgl. Dirk Baecker: *Studien zur nächsten Gesellschaft*, Frankfurt/Main 2007. „Wir haben es mit nichts Geringerem zu tun als mit der Vermutung, dass die Einführung des Computers für die Gesellschaft ebenso dramatische Folgen hat wie zuvor nur die Einführung der Sprache, der Schrift und des Buchdrucks.“ Ebd., S. 7. Zur Mediengenealogie orale Stammeskultur, literale Manuskriptkultur, Gutenberg-Zeitalter und Zeitalter der Elektrizität vgl. Marshall McLuhan: *Die Gutenberg Galaxie. Das Ende des Buchzeitalters*, München 1968. Von der ersten Stufe des konkreten Erlebens (Vierdimensionalität), zur zweiten Stufe des Herstellens und Benutzens von Gegenständen (Dreidimensionalität), zur dritten Stufe der traditionellen Bilder (Zweidimensionalität), zur vierten Stufe der Erfindung der linearen Schrift (Eindimensionalität), zur fünften Stufe der Erfindung der technischen Bilder (Nulldimensionalität), der Stufe des Kalkulierens und Komputierens vgl. Vilém Flusser: *Medienkultur*, Frankfurt/Main 1999.

nehmen haben, sondern auch um veränderte Zugriffs- und Distributionszusammenhänge, Materialitäten, Kommunikationskanäle, Öffentlichkeiten, Wahrnehmungen, Probleme, Krisen ...²⁷ Diese nächste Gesellschaft, wie Dirk Baecker sie in Anlehnung an die „next society“ von Peter F. Drucker nennt und die über alphanumerische Codes hinausgeht, indem sie elektronische Medien, digitale Apparate, Algorithmen und künstliche Intelligenz in die gesellschaftliche Kommunikation integriert, wird sich „in allen ihren Formen der Verarbeitung von Sinn, in ihren Institutionen, ihren Theorien, ihren Ideologien und ihren Problemen, von der modernen Gesellschaft unterscheiden“²⁸. Bei der nächsten Gesellschaft handelt es sich allerdings nicht um eine temporal nächste, in der Zukunft Liegende oder in Aussicht stehende, sondern um eine sachlich nächste Gesellschaft, die „auf die Orientierungsfigur des Nächsten geeicht“, das heißt auf das Vermögen fokussiert ist, „einen jeweils nächsten Schritt zu finden und von dort aus einen flüchtigen Blick zu wagen auf die Verhältnisse, die man dort vorfindet“²⁹.

Zu einer sinnvollen Untersuchung von Kunst_Operationen und zwar ihrer Operations- (und nicht nur ihrer Erscheinungs-)weisen erweist sich die konzeptionelle und methodische Eröffnung eines Maschinenraumes als überaus produktiv. Damit plausibilisiert sich die grundlegende Annahme mindestens einer Doppelstruktur, wenn nicht einer Dreifachstruktur, und zwar immer dann, wenn zusätzlich mit dem Interface Schnittstellen und Schnittmengen zum Beispiel zwischen Kunst_Operationen und ihren Akteur*innen in den Blick genommen werden sollen. Die neuen Medien schieben der wahrnehmbaren Ebene eine operative Ebene unter und verbinden so eine sinnliche Rezeptivität mit einer intelligiblen Aktivität. Beide Ebenen sind zusammengesetzt und beeinflussen sich gegenseitig. Ihre Inter-/Relationen, Bewegungen und Beweglichkeiten bedürfen einer genauen Einzelfallprüfung – diese Einsicht verdeutlicht nicht zuletzt die Netzkunst in den 1990er Jahren, die

²⁷ Vgl. hierzu meine Gesprächsreihe *Für eine Kunst der nächsten Gesellschaft**, 2012, eine Veranstaltung des Department Kunstwissenschaften der Ludwig-Maximilians-Universität München sowie eine Kooperation der Klasse Medienkunst, Akademie der Bildenden Künste München und dem Institut für Kunstgeschichte der LMU München, <https://artnextsociety.net>, ebenso meine Vorlesung *Eine Kunst der Komplexität*, im Sommersemester 2012, an der Ludwig-Maximilians-Universität München, Institut für Kunstgeschichte, <https://bkb.eyes2k.net/V1LMU2012.html> [Abruf der Links: 17.01.2025].

²⁸ Baecker: Studien zur nächsten Gesellschaft, a.a.O., S. 8. Baecker pointiert die Lage auf Twitter 2015, <https://twitter.com/@ImTunnel>: „Das größte Taxiunternehmen der Welt besitzt keine Taxen (uber). Der größte Vermittler von Unterkünften besitzt kein eigenes Eigentum (no real estate) (Airbnb). Die größten Telefonunternehmen der Welt besitzen keine Telko-Infrastruktur (Skype, WeChat). Das populärste Medienunternehmen generiert keine Inhalte (Facebook). Das größte Filmhaus besitzt keine Kinos (Netflix). Der größte Software-Verkäufer programmiert keine Programme (Apple und Google).“

²⁹ Baecker: Studien zur nächsten Gesellschaft, a.a.O., S. 8.

Daten in unterschiedlicher Weise aus-/formuliert, visualisiert, ästhetisiert hat. Grundsätzlich stehen die Oberflächen in Abhängigkeit von den Ereignissen im Maschinenraum, und dabei kann es sich um eine Anreicherung der Daten mit Software, Regeln, Technologien, Prozessen etcetera handeln. Aber auch die Oberflächen beeinflussen die Ereignisse im Maschinenraum – vergleichbar Manovichs Prinzip der Transcodierungen. Zu klären ist zum Beispiel, welche Ereignisse über die Handhabung der Oberfläche wie aktiviert, aber auch deaktiviert werden (können). Dabei können gleiche Daten zu unterschiedlichen Oberflächen führen (vergleichbar Manovichs Prinzip der unendlichen Versionen), unterschiedliche Daten können aber auch zu gleichen Oberflächen führen. Bei der Doppelstruktur von wahrnehmbarer und operativer Ebene, von Ober- und Unterfläche, von Oberfläche und Maschinenraum, von Sur- und Subface handelt es sich meiner Einschätzung nach um dasjenige Distinktionsmerkmal und Untersuchungsinstrumentarium, das weitere Forschungen etwa zu Kunst_Operationen, zu ihrem operationalen Kunstbegriff, ihrer operativen Epistemologie und ihrer poetischen Dimension von Kunst leiten kann. Trotz Doppelstruktur stehen hier weder der Herstellungsprozess von Wirklichkeit/en durch Oberflächen³⁰ noch die Eigenständigkeit von Oberflächen zur Diskussion. Allerdings sind die Oberflächen von Kunst_Operationen statt mit einer Monokausalität, Eindimensionalität und eindeutigen Medialität (genannt Originalität) mit einer spezifischen Variabilität ausgestattet. Sie können zu unterschiedlichen Visualisierungen, Medialisierungen und Materialisierungen transcodiert werden, was insbesondere die kuratorische Arbeit, die Präsentation und Vermittlung herausfordern und interessieren dürfte. Und auch die Untersuchungen zu rezeptorischen Prozessen könnten beispielsweise durch weitere Fragen ausdifferenziert werden – und hier konzentriere ich mich auf ausgewählte Fragen der Prädiktion und Steuerbarkeit, da für die nächste Gesellschaft ein Kontrollüberschuss (statt des vorherigen, modernen Kritiküberschusses) zu erwarten sei³¹: In welche Rezeptionssituationen werden die Rezipierenden gebracht? Sind sie eingebunden, erfasst, mittendrin, in Aktion versetzt oder nur dabei? Werden Steuer- und/oder Kontrollsituationen hergestellt und wenn ja, wer oder was wird wie mit der Möglichkeit zu steuern oder zu kontrollieren ausgestattet? Was und wie wird steuer- und/oder kontrollierbar? Oder wird Steuer- und/oder Kontrollierbarkeit unterminiert, ausgehebelt, kritisiert, metaiert? Welche Interfaces

³⁰ Manovich erwähnt z.B. „airport and train stations displays; road signs; television on-screen menus; graphic layouts of television news; the layouts of books, newspapers and magazines; the interior designs of banks, hotels and other commercial and leisure spaces; the interfaces of planes and cars and, last but not least, the interfaces of computer operating systems (Windows, MAC OS, UNIX) and software applications (Word, Excel, PowerPoint, Eudora, Navigator, RealPlayer, Filemaker, Photoshop, etc.).“ Manovich: *The Language of New Media*, a.a.O., S. 39.

³¹ Vgl. Baecker: *Studien zur nächsten Gesellschaft*, a.a.O., S. 17.

werden hierfür eingesetzt? Existieren Möglichkeiten der Manipulation? Wer oder was wird wie und zu welchem Zweck manipuliert? Werden Undurchsichtigkeiten oder Unsichtbarkeiten hergestellt und evozieren sie in der Folge Verdachtsmomente? Werden zwischen beteiligten Personen Kommunikationen in Gang gesetzt? Oder werden Kommunikationssituationen begrenzt und wenn ja, wie? Haben die Rezipierenden Zugang zu Informationen, zu welchen und zu welchen nicht, wie und mit welchem Interface?

Kunst_Operationen liefern uns darüber hinaus umfangreiche Informationen zu weiteren, zu erforschenden Problemfeldern: erstens, dass der Begriff der Digitalität, ob inflationär, kulturpessimistisch, futuristisch, dystopisch, technisch oder euphemistisch eingesetzt, eine Unschärfe mit sich führt, die zu grundlegenden Verunklarungen und Verschließungen führt; zweitens, dass es sich um einen folgenschweren Irrtum handelt, dass das Digitale oder die Digitalität computer-, im mindesten gerätedeterminiert wäre³²; drittens, dass Digitalität in ihrer Performativität unterschätzt wird und die behauptete mangelanthropologische Verlusterfahrung von Sozialität durch Digitalität zu überdenken wäre. Zu erstens: Eine Vielzahl von Beispielen deuten darauf hin, dass eine exakte Trennlinie zwischen den Kategorien digital und analog nicht existiert: „Die Welt enthält Schlamm und Brei, und zwar auch dort, wo man saubere digitale Verhältnisse erwartet: im Inneren eines Computers. Überraschenderweise ist es mit analogen Bauteilen angefüllt [...]“³³ Bei den Kategorien digital und analog handelt es sich lediglich um „Idealkonzepte“ zur hilfreichen Beschreibung aktueller Veränderungen der Welt.³⁴ In medienwissenschaftlichen Forschungen wird stattdessen die Differenz kontinuierlich (illustrierbar mit einer Kurvenlinie) und diskret (illustrierbar mit einer Stufenlinie bestehend aus zählbaren Einzeleinheiten) in Anschlag gebracht. Diese Differenz setzt weitere Komplexierungen in Gang, und zwar, dass nicht alle Diskretisierungen automatisch digital sind und dass zwischen dem Prozess und dem Ergebnis zu unterscheiden ist. Manche Vorgänge eines Prozesses können kontinuierlich sein, während sich das Ergebnis als diskret ausweist (ein Beispiel hierfür ist die mechanische Schreibmaschine). Dass medientheoretische Forschungen uneinig darüber sind, ob die Wende zum Digitalen mit den ersten Turingmaschinen (seit 1936) oder schon weitaus früher mit Blaise Pascal, Charles Babbage und George Boole anzusetzen wäre und sie auf diese

32 Zum digitalen Mythos vgl. Hartmann: *Mediologie. Ansätze einer Medientheorie der Kulturwissenschaften*, a.a.O., S. 123–130.

33 Kathrin Passig und Aleks Scholz: *Marginalien. Schlamm und Brei und Bits. Warum es die Digitalisierung nicht gibt*, in: *Merkur*, 69. Jg., H. 798, November 2015, S. 75–81, hier S. 78.

34 Vgl. ebd.

Unbestimmtheit mit medienarchäologischen Forschungen reagieren³⁵ oder dass in den Geistes- und Naturwissenschaften kein Konsens darüber existiert, ob wir von einer digitalen (im Französischen heißt es unmissverständlich *numérique*) oder einer analogen Welt auszugehen haben, sind nur weitere Hinweise auf die Herausforderung, vor die uns allein der Begriff der Digitalität stellt.

Zu zweitens: Die irrtümliche Annahme, dass Digitalität gerätedeterminiert und außerdem elektronisch, neu [sic] und artifiziell wäre, ist, wie die Unklarheiten des Begriffs Digitalität unter anderem das Ergebnis einer kunstbetrieblichen Separierung und Auslagerung einer sogenannten digitalen Kunst und computerdeterminierten Medienkunst (und zwar in Gestalt von eigenen Museen, Hochschulen, Studiengängen, Instituten, Archiven, Professuren, Festivals, Preisen, Stipendien, Galerien, Messen, Gattungen, Publikationen, Konferenzen, Peergroups³⁶), die in der Folge zu separierten Wahrnehmungen, Themen, Sprachen, Kunstgeschichten, Ausbildungen, Kausalitäten, Apparaten und Personal führ(t)en. Auch die eingeführte und inzwischen etablierte kunstbetriebliche und institutionalisierte Differenz digitale Kunst/Medienkunst und Gegenwartskunst zeugt davon, dass etwas auf Abstand gebracht wurde und gehalten wird. Hier liegen meines Erachtens auch die Ursachen für die zu beobachtenden Stagnationen von Begriffs-, Kategorien- und Methodenprüfungen und -aktualisierungen. Offensive An- und nicht Ausschließungen der digitalen und/oder der Medienkunst mit der Gegenwartskunst könnten diese Parallelentwicklungen eng- und zusammenführen und in der Folge zu umfangreichen Erkenntnisgewinnen führen. Martin Warnke weist hilfreich darauf hin, dass das Digitale nicht erst durch den Computer entstanden sei, allerdings würden dessen „Züge am markantesten durch den Computer zutage [treten], wie wir ihn seit etwas siebzig Jahren kennen“³⁷. Seine Einschätzung, dass sich die Kunst, nachdem sie „sich von der Leine der Computertechnik vollends gelöst zu haben scheint“, nun als eine Ästhetik des Digitalen vieler Gegenstände annehmen und in eine Ästhetik der Emergenz münden könne³⁸, würde zwar die vorliegenden Untersuchungen stützen, aber die hier

35 Vgl. Friedrich Kittler: *Aufschreibesysteme 1800/1900*, München 1985; Heinrich Bosse: *Die Autorschaft als Werkherrschaft. Über die Entstehung des Urheberrechts aus dem Geist der Goethezeit*, Paderborn 2014.

36 Siehe hierzu exemplarisch den *Wegweiser Medienkunst* des Goethe-Instituts: <https://goethe.de/de/kul/bku/ser/lin/lmk.html> [Abruf: 17.01.2025].

37 Martin Warnke: Ästhetik des Digitalen. Das Digitale und die Berechenbarkeit, in: *Zeitschrift für Ästhetik und Kunswissenschaft*, hg. v. Josef Früchtel und Maria Moog-Grünwald, H. 59/2, 2014, S. 278–286, hier S. 278.

38 Ebd., S. 285

thematisierten Kunst_Operationen als eine „Ästhetik der Emergenz“ framen. Diese Wertung scheint mir nicht hinreichend machtkritisch dekonstruiert zu sein, da sie die Idee einer Befreiung in sich trägt. Außerdem möchte ich den hier untersuchten Forschungsgegenstand nicht in einer Logik des ästhetischen Regimes aufgehen lassen. Stattdessen soll das Konzept des ästhetischen Regimes selbst problematisiert und von einem Regime der Repräsentationslogik zu einer Operationslogik beziehungsweise von einem repräsentativen zu einem operativen Regime gewechselt werden. Daher schließe ich mich auch nicht bereits vorhandenen Begriffsbildungen an, wie *Connective aesthetics* (Suzi Gablik, 1992), *New genre public art* (Suzanne Lacy, 1995), *Relational art* (Nicolas Bourriaud, 1998), *New situationism* (Claire Doherty, 2004), *Dialogical aesthetics* (Grant Kester, 2004), *Collective creativity* (WHW, 2005), *Participatory art* (Claire Bishop, 2012³⁹) oder *Assemblism* (Jonas Staal, 2017).⁴⁰ Hierbei handelt es sich auf den ersten Blick wie die Wunschmaschine von Deleuze/Guattari um für Kunst_Operationen geeignet erscheinende Bezeichnungen, allerdings verbleiben sie mit ihren Kennzeichen, Genres und Normativen innerhalb der Ordnung und damit der epistemologischen und ethischen Entscheidungen des ästhetischen Regimes. Diese bisherigen Varianten der theoretischen Unterscheidungen führen einen Bedeutungsverlust (oder je nach Perspektive einen Bedeutungsüberschuss) mit sich, der zwingend zu problematisieren ist.

Zu drittens: Während der COVID-19-Pandemie hieß es: „2020 should go down in history as the Year of the Digital. As lockdowns spread across the world, online events began stacking up.“⁴¹ Ab Frühjahr 2020 häuften sich die Online- und VR-Ausstellungen, Online Viewing Rooms, Atelierbesuche via

39 Hier schreibt Bishop: „This expanded field of post-studio practices currently goes under a variety of names: socially engaged art, community-based art, experimental communities, dialogical art, littoral art, interventionist art, participatory art, collaborative art, contextual art and (most recently) social practice. I will be referring to this tendency as ‚participatory art‘, since this connotes the involvement of many people [...]“. Claire Bishop: *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, New York 2012, S. 1.

40 An diese schon existierenden Gattungsbegriffe sind bereits vorgenommene kritische Durcharbeitungen gekoppelt, die sich m.E. aber einer Analyse der wirksamen Deutungsmachtkonflikte verschließen. Ich erwähne hierfür: Claire Bishop: *Antagonism and Relational Aesthetics*, in: *October*, Bd. 110, Herbst 2004, S. 51–79; dies.: *The Social Turn: Collaboration and its Discontents*, in: *Artforum*, Bd. 44, 2006, S. 94–103; dies.: *Participation and Spectacle: Where Are We Now?*, Vorlesungsmanuskript, 2011, <https://de.scribd.com/document/279750022/Participation-and-Spectacle-Where-Are-We-Now-Bishop>. Vgl. auch: Miwon Kwon: *One Place After Another. Site-Specific Art and Locational Identity*, Cambridge 1997; dies.: *One Place After Another: Notes on Site Specificity*, in: *October*, Bd. 80, Frühling 1997, S. 85–110; dies.: *Public Art und städtische Identitäten*, in: *transversal*, 01.2002, <https://transversal.at/transversal/0102/kwon/de>. Weiterführendes dazu: Wendy Brown: *Die schleichende Revolution. Wie der Neoliberalismus die Demokratie zerstört*, Berlin 2018. [Abruf der Links: 02.02.2025].

41 Aimee Dawson: *Mapping the pandemic's digital deluge: one academic is trying to collate the online projects of every single museum*, in: *The Art Newspaper*, 22.02.2021, <https://theartnewspaper.com/news/mapping-a-digital-deluge> [Abruf: 26.02.2021].

Zoom, Livestream-Gepräche, Podcasts, Slideshows, Apps und Avatareinsätze; Museen und Galerien investierten in ihre Digitalisierungen, die sie nun als einen Wettbewerbsvorteil und „business tool“⁴² im Kunstbetrieb an-/erkannten; Google Arts & Culture digitalisierten mit der unternehmenseigenen Technologie Google Street View in Kürze Tausende von Kunstsammlungen in 360-Grad-Optik und mit dem unternehmenseigenen Foto-Roboter GigaPan Hunderttausende Kunstwerke.⁴³ Der Hashtag #closedbutactive kartierte Online-Museumsaktivitäten während der Pandemie und dokumentierte sie auf einer eigenen Webseite.⁴⁴ Doch schon während der Pandemie setzte eine unreflektierte Re(tro)-Auratisierung von Präsenz und Live-Momenten ein: Nichts könne die direkte physische Begegnung auf Vernissagen, in Theatern, bei Lesungen, in Museen, in der universitären Lehre und auf Tagungen ersetzen. Die COVID-19-Pandemie verstärkte damit parallel zu den stattfindenden Digitalisierungsaktivitäten eine schon vorher existierende mangelanthropologische Lesweise von Digitalität, die sich auf deren Verlusterfahrung von Sozialität verengte und homogenisierte. Das Digitale würde vereinsamen lassen. Seither dominiert die Selbsterzählungen im Kunst- (und auch im Wissenschaft-)Betrieb, die die Bedingungen der Möglichkeiten des Digitalen als Mangel und Verlust aufstellen. Würden wir das Digitale allerdings als eine Operation und ihre Operationalität als eine operative Ent-Verschließung handhaben, würden wir das Digitale in seiner Performativität ergründen und das Digitale nicht an eine gerätedeterminierte soziale Vereinzelung koppeln, ließen sich Operativitäten, Sozialitäten und Performativitäten entdecken und erschließen. Damit könnte machtkritisch auch nach den Ursachen der Einhegungs- und Abwehrmaßnahmen des Digitalen gefragt werden: Welche Begrenzungen setzt das auf Oberfläche und Objekthaftigkeit konzentrierte ästhetische Regime den Möglichkeiten des Digitalen? Wie verhalten sich die kapitalistischen Verwertungslogiken des ästhetischen Regimes zum Digitalen, wenn das Objekthafte nicht eingelöst wird? Welche Marginalisierungsmaßnahmen des Digitalen setzt das ästhetische Regime zum Beispiel für kuratorische Praktiken in Gang? Welche institutionalisierten Norm(alisierungs-)setzungen finden statt, wenn die Subjektivierungspraktiken von Kurator*in-

42 Jasodhara Banerjee: More people looked at art online in 2020 than physically in 28 years: Ashish Anand, in: Forbes India, 27.02.2021, <https://forbesindia.com/article/forbes-lives/more-people-looked-at-art-online-in-2020-than-physically-in-28-years-ashish-anand/66701/1> [Abruf: 17.01.2025].

43 Weiteres hierzu vgl. Birte Kleine-Benne: Wir sind schon längst pandemisch gewesen., in: dies. (Hg.): Everything is live now. Das Kunstsystem im Ausnahmezustand, Heidelberg 2021, <https://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/7789>, Abs.: (5) Digitalisierungskompetenzen am Anfang [Abruf: 17.01.2025].

44 Museum digital initiatives during the Coronavirus Pandemic, <https://digitalmuseums.at> [Abruf: 17.01.2025].

nen und ihr Handwerkszeug begrenzt wird? Statt der operativen Schließung durch die Regierungstechniken des ästhetischen Regimes würde eine operative Ent-Verschließung die Performativitäten des Digitalen überdenken können und könnten damit die existierenden Normativitäten beobachtet werden, die durch die Nichtbeobachtbarkeit unter anderem von Kunstoperationen und Kunst_Operationen verschlossen bleiben.

Auf die mediologische Frage, wie eine Kunst in Erscheinung gebracht werden kann, die das Mediale der Informations- und Kommunikationstechnologien in sich trägt, wäre rekonstruierend zu antworten, dass Kunst_Operationen eben mit jener Prozessualität, Konnektivität, Exponentialität, Kombinatorik, Komplexität, Instantaneität und Variabilität diejenigen integralen Kennzeichen aufweisen, die genau diesen Technologien zuzuordnen sind, dass Kunst_Operationen in/mit ihrer genuin ontogenetischen, prozessualen, temporalen, dynamischen, dynamisierten und dynamisierenden, eben operativen Form Medialität und Performativität zusammenschalten, das heißt die mediale Verfasstheit sozial in Gebrauch nehmen und performativ vollziehen. Durch das Zusammenschalten von Medialität und Performativität zu operativ medialen Praktiken kann Baeckers (unter anderem auf McLuhans und Luhmanns Forschungen aufsetzende) vier Millionen Jahre vermessende Mediengenealogie von der Sprache, zur Schrift, zum Buchdruck und zum Computer durch operativ-medial-performative Praktiken präzisiert werden: Für die nächste Gesellschaft würden Kunst_Operationen – so das Ergebnis meiner Untersuchungen – statt einzelne dominierende Leitmedien performativ mediale und medialisierende Praktiken informieren. Hierbei handelt es sich beispielsweise um Praktiken des Konnektierens, des Virtualisierens oder des Hackens.

Kapitel 7

Ökologisieren! Eine Praktik der (Re-) Visualisierung und (Re-)Vitalisierung

Die These, dass erstens die hier thematisierten Kunst_Operationen durch einen spezifischen medialen Kontext bestimmt werden und im Medium spezifischer Medialitäten und Medialisierungen stehen und dass zweitens diese Ordnung der Dinge die epistemischen Rahmenbedingungen disponiert, so dass die hier thematisierten Kunst_Operationen als Untersuchungsgegenstand in Erscheinung treten und als Denk-, Sicht- und Sagbares in den Blick geraten können, verdeutlicht zunächst Folgendes: Hier wurde eine wesentliche und folgenreiche epistemologische Entscheidung getroffen. Sie äussert sich darin, dass eine grundlegende Kontextualisierung und Ökologisierung von Formen und Bedeutungen vorgenommen wurde. Ich komme damit zu meiner ersten Kernthese, induktiv abgeleitet aus der Unterscheidung und Bezeichnung von Kunst_Operationen und damit einhergehend aus wesentlichen Perspektivverschiebungen: Die hier vorgestellten Beispiele werden erkenntnistheoretisch durch eine zugleich *ökologisierende* wie *operative Epistemologie* getragen. Diese Theorie des Wissens, die als Verstehensprozess des Verstehens auf die Form des Selbstverständnisses schließen lässt¹, ist *ökologisierend*, da sie die Umwelt als Milieu und Konstituenten (und damit auch die Differenz) entdeckt und konstitutiv in die Wissensproduktionen einbezieht. Sie unterscheidet sich damit grundlegend von einer vorgeblichen Umwelt- und Kontextunab-

¹ Vgl. Heinz von Foerster: Epistemologie und Kybernetik: Rückblick und Ausblick. Ein Fragment, in: ders.: KybernEthik, Berlin 1993, S. 92–108, hier S. 102.

hängigkeit, wie sie im ästhetischen Regime praktiziert wurde/wird. Und sie ist *operativ*, also selber operierend und holt operative Formen mit ihren aneinander anschließenden und aufeinander rückverweisenden Einzeloperationen in den Blick, die nur, und zwar nur in ihrer Performierung, nur in ihrem Vollzug existieren. Zu den operativen Formen führe ich an späterer Stelle im Text aus, ebenso zu dem hier veranschlagten Kunstbegriff, den ich als einen operationalen Kunstbegriff bezeichne, da er auf Operationen aufsetzt sowie zu der hieraus resultierenden distinkten und poetische Kunsttheorie. Ich führe diese vier Kernthesen bereits an dieser Stelle zusammen, da sie nicht in einer linearen Kausalität im Medium eines linearen Textes stehen, sondern in einer hypertextuell operativen Logik miteinander verschränkt sind.

Operationen erscheinen auf der Bildfläche, wenn wir unsere Forschungsoptik und damit die Matrix unserer Beobachtungen auf eine ökologisierende und operative Epistemologie umstellen. Bei der ökologisierenden und operativen Epistemologie handelt es sich um die epistemische Rahmung und Verhältnisbestimmung zur Erkennbarmachung des hier benannten Forschungsgegenstandes im Modus des in Erscheinung-Getretenen. Zu dieser Aussage gehört, dass ich Begriffe und Theorien als soziale Praktiken begreife. Begriffe und Theorien setzen also nicht nur Episteme im Sinne des in ihnen zu findenden Reflexionsgehaltes in Gang. Begriffe und Theorien sind auch verantwortlich dafür, dass und was sie methodologisch und epistemologisch als Ausdruck beziehungsweise eines In-Erscheinung-Treten-Lassens von Verhältnnisstrukturen in Gang setzen. Die hier von mir zur Anwendung kommende Wissenschaftstheorie *und* Wissenschaftspraxis erforscht demnach Verhältnisse mittels Verhältnissen. Denn konnektive, kombinatorische, komplexe, prozessuale, ontogenetische und variable Phänomene, wie wir sie mit den Kunst_Operationen beobachten, können als Ergebnis meiner Erfahrungen² nicht objektivistisch erforscht werden. Sie müssen situiert und kontextualisiert erforscht werden, auch mit der Konsequenz, dass sich dadurch dasjenige ändert, was wir Forschungs- oder Wissenschaftssubjekt und damit auch Forschungs- oder Wissenschaftskultur nennen. Die hier zu beobachtenden Kunst_Operationen treten relational, kontextuell, inter-/dependent, dynamisch und performierend auf, sie erschließen sich in einem Verhältnis, in Beziehungen. Zu ihrer Er-/Kennbarmachung gehört damit auch die Umstellung auf differenztheoretische Analysen, denn Beziehungen sind Unterschiede

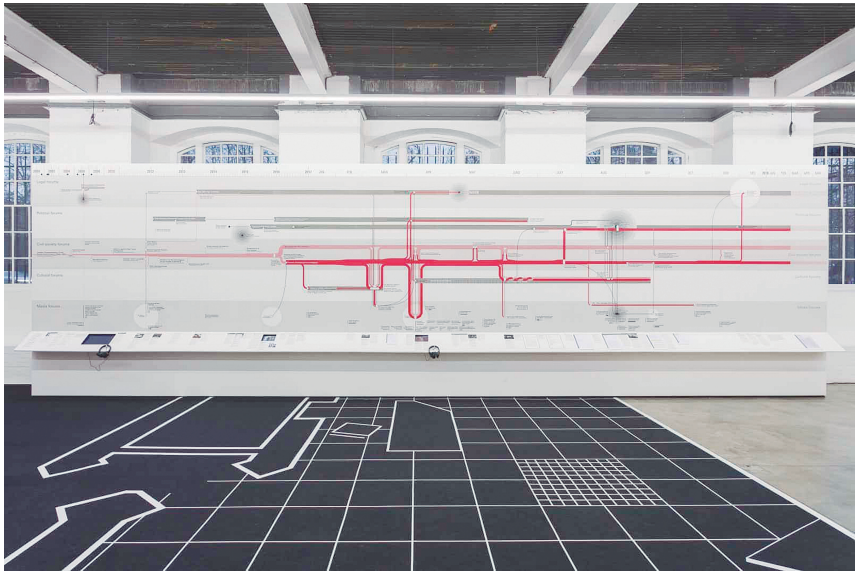
² „Epistemologie erklärt die Beschaffenheit unserer Erfahrungen.

Daraus folgt:

Erfahrung ist die Ursache,

Die Welt ist die Folge,

Epistemologie ist die Transformationsregel.“ Ebd., S. 103.



Forensic Architecture, Counter Investigations, Installationsansicht, Institute of Contemporary Arts, London, 7. März – 13. Mai 2018. Foto: Mark Blower.

und Unterschiede sind Beziehungen.³ Die Konsequenzen einer Umstellung auf differenztheoretische Analysen als Visualisierungspraktik sind noch längst nicht umfänglich absehbar. Luhmann prognostiziert, dass sie „den Begriff der Welt betreffen und ihn radikal ändern“⁴.

Einen Eindruck dieser Änderungen in Theorie und Praxis legt Donna Haraway mit ihren Forschungen vor, in denen sie unsere „derart transformative Zeit auf Erden [...] nicht Anthropozän“⁵ nennen kann und aufgrund dessen, dass „alles mit etwas verbunden [ist]“⁶, das *Zeitalter des Chthuluzäns* entwirft: ein Name „für ein Anderswo, für ein Anderswann“⁷, für artenübergreifende Wissens-, Lern- und Lebenspraktiken. Haraways Chthuluzän ist mein Ansatz, eine andere Geschichte als die des ästhetischen Regimes zu entwerfen, mit seinem kategorial festgelegten Medien-, Genre- und Kunstspezifischen, im Zusammenspiel mit den zugehörigen Methoden, Heuristiken, Modellen, Thesen und Institutionen. Es ist ein Versuch, die wirksamen historischen und theoretischen (für Kunst_Operationen blind machenden) Nomenklaturen des ästhetischen Regimes neu zu perspektivieren, die für Autonomie- und Verschließungsphantasmen, zum Beispiel in Form von Festschreibungen auf ein sogenanntes Kunstsein verantwortlich sind. Dafür konzentriere ich mich im Rahmen dieses Textes auf die hier perspektivierten Kunst_Operationen. Lernen können wir von Haraway, dass ihr Wissensbegriff in historisch spezifische soziale Praktiken und Strukturen eingebettet ist und dieses „situier-te Wissen“⁸ im Plural und als partielle Perspektiven auftritt. Haraway argumentiert für die Verortung und Verkörperung von Wissen und damit gegen Formen nicht lokalisierbarer, entkörperter, von der (sozialen) Welt losgelöster und verantwortungsloser Erkenntnisansprüche, die annehmen, nicht zur Rechenschaft gezogen zu werden.⁹ Objektivität als ein wissenschaftlicher Be-

³ Diese These wäre noch stärker mit dem vorliegenden Thema, mit Kunst_Operationen und ihren Vollzugsprozessen zu verknüpfen. Denn Operationen werden auch „[...] begriffen als ein *Ereignis*, das einen Unterschied macht, das irgend etwas anderes herstellt, als es zuvor der Fall war, aber immer ein *Ereignis*, das dann zu weiteren *Ereignissen* führen kann.“ Niklas Luhmann: Die Autonomie der Kunst, in: Institut für soziale Gegenwartsfragen, Freiburg i. Br. / Kunstraum Wien (Hg.): Art & Language & Luhmann, Wien 1997, S. 177–190, hier S. 181. [Hervorh. d. Verf.]

⁴ Niklas Luhmann: Die Kunst der Gesellschaft, Frankfurt/Main 1997, S. 48.

⁵ Donna J. Haraway: Unruhig bleiben. Die Verwandtschaft der Arten im Chthuluzän, Frankfurt/New York 2018, S. 48.

⁶ Ebd.

⁷ Ebd., S. 49.

⁸ Donna J. Haraway: Situieretes Wissen. Die Wissenschaftsfrage im Feminismus und das Privileg einer partialen Perspektive, in dies. (Hg.): Die Neuerfindung der Natur. Primaten, Cyborgs und Frauen, Frankfurt/Main 1995, S. 73–97.

⁹ Vgl. ebd., S. 83.

schreibungsmodus ist nach dieser Vorstellung eine ideologische Praxis, die sich von der sozialen und politischen Einbettung von Wissensproduktionen distanziert, distanzieren will, besser noch distanzieren muss, und die die Relevanz von Verortung, Verkörperung und partialer Perspektive durchstreicht. Durch Relativismus und Totalisierung entstünde das „Versprechen der Möglichkeit einer gleichen und vollständigen Sicht von überall“¹⁰, ein „göttlicher Trick“ würde operieren. Stattdessen gibt Haraway einer Theorie und Praxis der „Anfechtung, Dekonstruktion, leidenschaftlichen Konstruktion, verwobene[r] Verbindungen und Hoffnung auf Veränderung von Wissenssystemen und Sichtweisen den Vorrang“¹¹ und plädiert für eine Vielfalt partialen, verortbaren, kritischen und verantwortlichen¹² Wissens.

Eine Epistemologie, die körper-, umwelt- und verantwortungsgebunden operiert, die Nachbarschaftsbeziehungen berücksichtigt (und damit sind auch die Beziehungen von Gender, Race, Class und Nation gemeint) und die soziale, politische sowie historische Aspekte metaiert, bezeichne ich als eine *ökologisierende Epistemologie*. Diese Epistemologie kann nur – und hier operiert die Epistemologie wie die hier thematisierten Kunst_Operationen – eine Epistemologie der Lokalisierung beziehungsweise Örtlichkeit, der Spezifik, Positionierung und Situiertheit sein. Erneut weise ich mit Bruno Latour darauf hin, dass es sich bei der Annahme, „dass Ökologie etwas mit Natur an sich zu tun hat“¹³, um eine nicht nur falsche, sondern einhegende und hemmende Vorstellung handelt, die den Eigen- und Verfahrenswert des Ökologischen nicht berücksichtigt. Latour schlägt jedenfalls vor, Ökologie als ein Abgrenzungs- und Emanzipationsverfahren gegenüber der Moderne zu verstehen, um nun nicht mehr zu separieren, zu reinigen und zu trennen¹⁴, sondern zu verbinden und zu verwickeln. Die dominierende und zu dekonstruierende Lesweise von Ökologie als eine Spezialdisziplin der Naturwissenschaften, konkret der Biologie, kann an dieser Stelle allerdings zuarbeiten. Denn hier kann auf zweifache Weise Bedeutung generiert werden: Es geht zum einen um Relationalitäten, Nachbarschaftsbeziehungen und -verhältnisse, die (wieder-) herzustellen sind, es geht zum anderen um Lebensweisen, Sorge/n, Verantwor-

¹⁰ Ebd., S. 84.

¹¹ Ebd., S. 85.

¹² Zum Konzept der „response-ability“, der Responsabilität vgl. Haraway: Unruhig bleiben. Die Verwandtschaft der Arten im Chthuluzän, a.a.O., S. 52. Vgl. hierzu auch: Katharina Hoppe und Frieder Vogelmann (Hg.): Feministische Epistemologien. Ein Reader, Berlin 2024.

¹³ Bruno Latour: Modernisierung oder Ökologisierung? Das ist hier die Frage, in: ARCH+, 196/197, 2010, S. 12–20, hier S. 12.

¹⁴ Vgl. Bruno Latour: Wir sind nie modern gewesen. Versuch einer symmetrischen Anthropologie, Frankfurt/Main 2008.

tung, Verwundbarkeit und Positionierung – und damit um eine Kombination von erkenntnistheoretischen mit politischen, ethischen und soziologischen und damit insgesamt berührenden Aspekten, die genau genommen in den Politikwissenschaften zusammengehen. Eine ökologisierende Epistemologie soll daher einen epistemischen Rahmen umreißen, in dem die Möglichkeit für eine aktive Intervention stattfinden könnte, nämlich eine Vielzahl an Bedeutungsdimensionen zu affizieren. Der Suffix *-ierende* weist dabei auf die prozessierende Handlungsdimension hin. Im Rahmen von selbstreferentiellen Beobachtungen könnte sie immer wieder auch unsere Reflexion der Verantwortlichkeiten für diejenigen Praktiken anstoßen, die eingesetzt werden, um sehen und beobachten zu können. Daher kann es als Praxis formuliert heißen: Ökologisieren!

Auch Haraways situierter Wissensbegriff operiert *wie* und *als* eine soziale Praxis. Dies wird deutlich, wenn Haraway darauf drängt, dass es von Gewicht sei, mit welchen Anliegen wir andere Anliegen denken, mit welchen Erzählungen wir andere Erzählungen erzählen, welche Knoten wir kneten und Gedanken denken: „Es ist von Gewicht, welche Geschichten Welten machen und welche Welten Geschichten machen.“¹⁵ Das von ihr vorgeschlagene tentakuläre Denken ist eine Technik dieser Wissenspraxis als Denkpraxis. Tentakuläres Denken bezeichnet die Gleichzeitigkeit der körperlichen Situiertheit und der unabgeschlossen relationalen Verwiesenheit auf Alterität. Sich mit anderen in Beziehungen zu setzen, sich mit „unzähligen unfertigen Konfigurationen aus Orten, Zeiten, Materien, Bedeutungen“ in unerwarteten Kollaborationen und Kombinationen zu verflechten¹⁶, macht andere Welten und andere Formen eines „Mit-Werdens“¹⁷ möglich. Damit gesellt sich zu der Denkpraxis eine Verfahrenspraxis: Ökologisieren heißt, so deute ich aus, Verbindungen herzustellen und Verstrickungen zu durchlaufen, Verwicklungen zu durchqueren und Verfilzungen zu durchkreuzen, sich mit der steigenden Zahl von interagierenden Verbindungen (Konnektionen) zwischen Menschen, Gesetzen, Organisationen, Finanzen, Institutionen, Architekturen und Lebenswegen vertraut zu machen, um im Effekt Nachbarschaftsverhältnisse und -zusammenhänge zu reflektieren, zu aktivieren und zu intensivieren. Dafür, so Haraway, wären

¹⁵ Haraway: Unruhig bleiben. Die Verwandtschaft der Arten im Chthuluzän, a.a.O., S. 23.

¹⁶ Ebd., S. 9.

¹⁷ Ebd., S. 23.

„[u]nzählige Tentakel notwendig“¹⁸: „Die Tentakulären verbinden und entbinden sich; sie machen Schnitte und Knoten; sie machen Unterschiede; sie weben Pfade und Konsequenzen, aber keine Determinismen; sie sind gleichzeitig offen und verknüpft, auf die eine Art und Weise, und nicht auf die andere.“¹⁹

Und von einer weiteren Perspektive können wir lernen: Karen Barads ökologisierendes Denken führt sie zu einer Dekonstruktion (vor-)gegebener Differenzen und zu der Verantwortlichkeit für die eigenen differenzierenden Praktiken. Denn: „*we are part of that nature that we seek to understand*.“²⁰ Dafür entwickelt Barad im Rahmen ihres Agentiellen Realismus („*agential realism*“) das Konzept der Intra-Aktion („*intra-action*“).²¹ Dieser Neologismus bezeichnet eine Dynamik von Kräften, in der die an einer Handlung Beteiligten in ständigem Austausch miteinander stehen, sich gegenseitig beeinflussen und untrennbar zusammenwirken. Erst in dem fortlaufend iterativen Prozess der Intra-Aktion entsteht in einem performativen Materialisierungsprozess das, was wir Materie nennen. Vor ihrem Aktivwerden sind die intra-agierenden Agentien als unabhängige und klar voneinander abgrenzbare Entitäten *nicht* unterscheidbar. Im Unterschied zur Interaktion stellt der Begriff der Intra-Aktion also auf die Unmöglichkeit von ontologischen Trennungen ab. Das betrifft auch die Einflüsse von Apparaturen, Umwelten, Medien oder Technologien.²² Der Begriff markiert demnach die epistemologische Untrennbarkeit von Beobachtetem und Beobachtendem – und dazu zählen auch „wir“: „*we are part*.“ Ein weiterer von Barad entwickelter Begriff taucht eher selten in der wissenschaftlichen Rezeption auf, obwohl er schon eine metaphorische Kraft entfaltet: Diffraktion („*diffraction*“). Zu diesem Begriff führt sie als einem physikalischen Phänomen, einer methodologischen Metapher und einer wissenschaftlichen Praxis aus. Der physikalische Begriff meint die Beugung und damit die Ablenkung von Wellen (Wasserwellen, Licht) an einem Hindernis, so dass Wellen weitere Wege ihrer Ausbreitung finden können. Als Methodik stellt die Diffraktion auf die Möglichkeit ab, Verflechtungen zu beachten, indem wichtige Einsichten und Ansätze durcheinander gelesen werden.²³ Als

¹⁸ Ebd., S. 49.

¹⁹ Ebd.

²⁰ Karen Barad: *Meeting the Universe Halfway. Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*, Durham 2007, S. 26 [Kursivsetzung im Original].

²¹ Vgl. Karen Barad: *Posthumanist Performativity: Toward an Understanding of How Matter Comes to Matter*, in: *Signs. Journal of Woman in Culture and Society*, Bd. 28, Nr. 3, 2003, S. 801–831.

²² Vgl. Barad: *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*, a.a.O.

²³ „A diffractive methodology provides a way of attending to entanglements in reading important insights and approaches through one another.“ Ebd., S. 30.

wissenschaftliche Praxis möchte ich vorschlagen, dass Barad eine Kombination ontologischer, epistemologischer und methodologischer Bedeutungs- und Sinnzusammenhänge vornimmt, die sie zudem mit ethischen Fragen kombiniert. In dem Sinne versteht Barad Diffraktion auch als „ethico-onto-epistemological matter“²⁴.

Ökologie wäre demnach nicht mehr nur eine Spezialdisziplin der Biologie, Ökologisieren wäre eine de-/collagierende, de-/montierende, ent-/differenzierende, kombinatorische und integrative Praxis, die genauso konstruiert, wie sie reflektiert und wie sie berührt. Statt auf Postulaten von Einfachheit und Isolierung aufzusetzen, wie sie Wolfgang Kemp als Werkzeuge einer kunstgeschichtlichen Praxis beobachtet, wäre erforderlich, Zusammenhänge zu stärken, eine methodische Komplexität zu praktizieren und neue Bündnisse zu schließen: „Es geht auch um die Gewöhnung an eine anderes Denken.“²⁵ Mit der epistemologischen Ausrichtung der Kunstgeschichte auf eine ontologische Substantialität und eine bildliche, formal-ästhetische Phänomenologie praktiziert/e sie zusammen mit ihren ästhetischen und bildwissenschaftlichen Theorieentsprechungen einen Ausschluss, eine Nichtsichtbarkeit und eine Getrenntheit von Formen, die mit einer ökologisierenden (und operativen) Epistemologie wiedereingeführt werden könnte. Ihr könnte gelingen, den von Kemp diagnostizierten Geburtsfehler der Kunstgeschichte nicht durch eine unreflektierte Fortsetzung von richtungsweisenden Grundoperationen zu perpetuieren. Kemp nennt hierfür falsche Oppositionen (wie Innen-Aussen oder Werk-Betrieb, ich ergänze um Text-Kontext, Fiktion-Realität, Autonomie-Funktion, Symbolisches-Reales) und ontologische (ich ergänze dialektische) Tricks. Stattdessen würden, so möchte ich behaupten, umweltliche Aspekte (und dazu gehören die Beobachtenden, Medien, Kulturtechniken und Technologien) von vornherein in die Form einberechnet, nachdem die epistemologischen Untrennbarkeiten markiert und dekonstruiert wurden.

²⁴ Ebd., S. 381.

²⁵ Wolfgang Kemp: Kontexte. Für eine Kunstgeschichte der Komplexität, in: Texte zur Kunst, Bd. 2, H. 2, 1991, S. 89–101, hier S. 94. Wiederabdruck in: Birte Kleine-Benne (Hg.): Kunst_Kontext_Kunst, Heidelberg 2021, S. 163–178, <https://doi.org/10.11588/arthistoricum.773> [Abruf: 20.01.2025].

Kapitel 8

Eine Frage der (operativen) Form

Die *operative Epistemologie* ist in der Lage, eine theoretische Lücke als Folge eines (erkenntnis-)theoretischen Defizits zu beobachten. Aus epistemologisch, methodologisch und heuristisch gegebenem Anlass ist es erforderlich, den Formbegriff zu thematisieren und zu problematisieren, wenngleich es ein Irrtum wäre, diese Diskussion als eine formalistische anzunehmen. Form zeigt sich hier als eine Erkundung des Raumes einer zuvor getroffenen Unterscheidung (mit Karen Barad formuliert einer vorgenommenen Trennung), die mindestens temporär und dynamisch, beobachterabhängig und selbstreferentiell aufgestellt ist. Auf drei Größen, auf Zeit, Beobachterabhängigkeit und Selbstreferenz, werde ich im Verlauf des Textes näher eingehen, denn sie dürften insbesondere für kunstwissenschaftliche Perspektivierungen von Interesse sein. Vorerst möchte ich behaupten, dass Kunst_Operationen, die auf Operationen aufsetzen und mit einem operationalen Kunstbegriff operieren (auch hierzu später mehr), die prozessual, temporal, dynamisch, dynamisierend, performativ, medial, konnektiv, kombinatorisch, kontextuell, komplex, rekursiv, prozedural operieren, als eine *operative, also eine selber operierende Form* zu denken sind. Operationen werden hier begriffen als ein „Ereignis, das einen Unterschied macht, das irgend etwas anderes herstellt, als es zuvor der Fall war, aber immer ein Ereignis, das dann zu weiteren Ereignissen führen kann“¹. Diese operative Form prozessiert Anschluss und Fortsetzung, Kontext und Nachbarschaft, (damit) Ökologie und (Selbst-) Referenz, Rekursivität und Differenzialität – eine Form, die sich „[...] daran bewährt, dass sie zum Punkt der Anknüpfung für weitere Formen werden kann“².

¹ Niklas Luhmann: Die Autonomie der Kunst, in: Institut für soziale Gegenwartsfragen, Freiburg i. Br. / Kunstraum Wien (Hg.): Art & Language & Luhmann, Wien 1997, S. 177–190, hier S. 181.

² Dirk Baecker: Raumentwicklung als kultureller Prozess: Das Next City Reininghaus Pflichtenheft, Abschlussbericht des Projekts Next City Reininghaus 2009, S. 22.

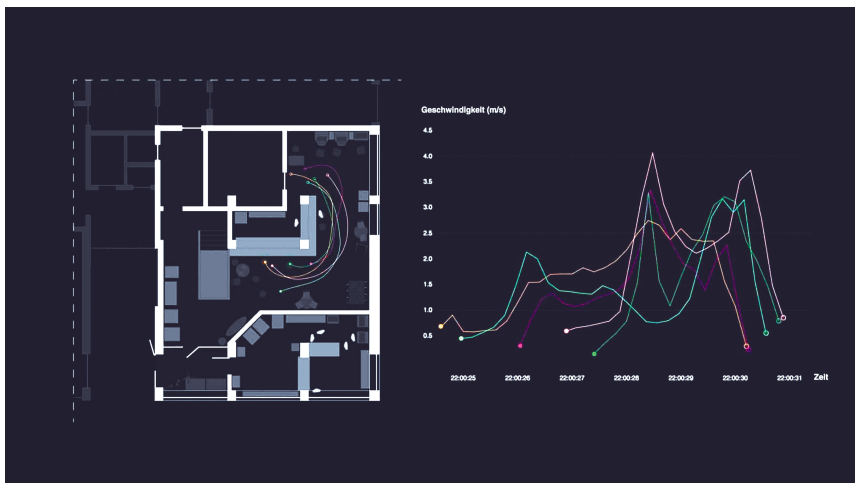
Wie kann diese Form (zum Beispiel eine intra-aktionelle Form bei Barad, eine sympoietische Form bei Donna Haraway oder diejenige, die ich als Beispiele für Kunst_Operationen vorangestellt habe) gedacht werden, wenn sie damit nicht als ein Gegenbegriff von Inhalt oder Materie auftritt, nicht als ein geordneter Zusammenhang von Elementen und damit als ein Gegenbegriff von Zufall³, auch nicht als eine begrenzte oder begrenzbare Einheit, substanziell (auf ein Wesen ausgerichtet) oder relational (auf eine Beziehung zwischen etwas ausgerichtet). Soziologische und kulturtheoretische Untersuchungen machten mich auf einen Form-Kalkül aufmerksam, der als der „gegenwärtig aussichtsreichste Kandidat für eine neue Kulturform“⁴ exponiert wird und von dem ich annehme, dass es sich bei ihm um denjenigen theoretischen und methodischen „missing link“ handelt, also um diejenige defizitäre, vermisste, gesuchte und erforderliche Verbindung, Grundlegung oder auch Theoriebildungsoption, die wesentliche kunstwissenschaftliche Setzungen ersetzen kann. Denn mit dem Kalkül und durch den Kalkül, den ich im Folgenden vorstellen werde, nehme ich eine *ontogenetische Sinnfeldgenerierung* vor, die mir ermöglicht, epistemologisch das vorliegende Untersuchungsmaterial zu bewältigen und die bisherigen ontologischen Setzungen des ästhetischen Regimes (zum Beispiel durch die kategorisierend performativen Markierungen „Wesen“, „Existenz“, „Essenz“, „Wirklichkeit“, „Kunst“) operativ zu öffnen. Darüber hinaus macht der Kalkül die Operation der Markierung intelligibel: Mit dem Kalkül unterscheiden, bezeichnen und beobachten wir – wir *markieren* aber auch, wie wir *nicht markieren*. Auch diese Markierungsleistung durch den Kalkül ist ein „missing link“, um etwas zuvor nicht Markiertes erfassen, wahrnehmen, bezeichnen und beobachten zu können.

Seine Unentdecktheit in den Kunstwissenschaften – und das, obwohl eine Vielzahl instruktiver Anschlüsse und damit guter Gründe existieren, dass gerade sie (und nicht nur die Sozial- und Biowissenschaften) sich für den Kalkül interessieren könnten⁵ – regte mich an, mich intensiv mit dem mathematischen Kalkül und den Gesetzen der Form (*Laws of Form, LoF*) von George

³ Vgl. Niklas Luhmann: Die Kunst der Gesellschaft, Frankfurt/Main 1997, S. 48.

⁴ Dirk Baecker: Studien zur nächsten Gesellschaft, Frankfurt/Main 2007, S. 18.

⁵ Vgl. meine Ausführungen in: Birte Kleine-Benne: Für eine operative Epistemologie. Rede und Widerrede einer Krise der Theorie, in: Kunsttexte, Sektion Gegenwart, Thema: Nachdenken über Methoden der Kunst- und Bildwissenschaften, H. 1, 2017, <https://doi.org/10.18452/7362> [Abruf: 20.01.2025]: „Die Attraktivität des Kalküls sehe ich dabei in inhaltlichen, methodischen, verfahrenstechnischen, operativen, medialen, metaierenden und kontextuellen Aspekten, wobei der Kalkül als Untersuchungsgegenstand selbst nicht weniger anregend ist.“ Ebd., S. 10.



Forensic Architecture, Racist Terror Attack in Hanau: The Arena Bar, 2021, Reenactment, Synchronisation, 2D-Animation und Timeline.

Spencer-Brown von 1969⁶ auseinanderzusetzen. Mit diesem Kalkül können wir, so lässt sich zusammenfassen, als gegeben annehmen, dass wir unsere Wirklichkeiten konstruieren und dass wir dies tun, indem wir Unterscheidungen treffen und damit sowohl markieren, als auch nicht markieren. Dabei geht es im Verlauf des Kalkulierens darum, darauf zu achten, welche Unterscheidungen wir treffen, wie wir sie treffen, worauf die Unterscheidungen beruhen, was wir mit und in ihnen ein- und auch ausschließen (weil das Eingeschlossene in unserem Fokus liegt), um dann das Eingeschlossene um das Ausgeschlossene zu ergänzen, da das Ausgeschlossene sowohl für das Eingeschlossene als auch für die Unterscheidung zwischen beiden voraussetzend ist. Das bedeutet, dass wir die untrennbaren wechselseitigen Bedingtheiten von Zusammenhängen erkunden. Und das wiederum bedeutet, dass uns mit diesem Kalkül ein Analysewerkzeug vorliegt, mit dem wir Unterscheidungen unterscheiden können. Ich betrachte den Kalkül neben seiner hermeneutischen Funktion als ein inhärent politisches und soziales Instrumentarium, da es unseren Blick für das Ausgeschlossene schärft und den Wert des Ausgeschlossenen als konstitutiv anerkennt. Er (re-)konfiguriert damit unser Sehen, unsere Analysen, unsere Legitimierungsprozedere und unsere Wertzuschreibungen. Und er rekonzipiert die Annahme, dass formale Optiken mit soziopolitischen Perspektivierungen nicht in Verbindung stünden. Die Wahrnehmung, Sichtbarmachung und Anerkennung von De-/Legitimierungsprozessen, wie sie der Kalkül ermöglicht, politisiert formgebende und instituierende Aspekte beziehungsweise belegt, dass und wie Formbildungs- und Formgebungsprozesse inhärent politisch sind – oder noch einmal anders gewendet, der Kalkül lässt erkennen, dass Entkopplungen formaler Perspektiven von inhaltlichen, medialen und instituierenden Dimensionen als entweder antipolitische, apolitische oder unpolitische Bewegungen⁷ verstanden werden müssen.

Der Kalkül wird 1969 (nach zehnjähriger Vorarbeit von Spencer-Brown⁸) nahezu zeitgleich zu vielen konzeptuell künstlerischen Arbeiten publiziert, die wie der Kalkül textlich als Algorithmus notiert sind und sich (nur) in dessen performativer, prozessierender, modellierender, eben operativer Anwendung vollziehen und die wie der Kalkül mit dessen Injunktion Rezipient*innen ap-

⁶ George Spencer-Brown: *Laws of Form*, London 1969; ders.: *Laws of Form*, New York 1979, <http://archive.today/IOh84> [Abruf: 22.05.2025]; ders.: *Laws of Form. Gesetze der Form*, Lübeck 1997.

⁷ Das Antipolitische ist als die Neutralisierung eines Konflikts zu begreifen, das Apolitische als ein Desinteresse gegenüber der Politik und das Unpolitische als die Affirmation, dass „keine andere Politik existiert“. Oliver Marchart: *Die politische Differenz*, Berlin 2010, S. 280.

⁸ Vgl. Spencer-Brown: *Laws of Form. Gesetze der Form*, a.a.O., S. xxiv.

pellativ eine Autorschaft antragen. Einige Beispiele: Bei der vom 3. bis 25. Oktober 1969, 23 Tage währenden Fluxus-Aktion *Following Piece* von Vito Acconci auf den Straßen New Yorks heißt es im Konzept: „Choosing a person at random, in the street, any location, each day. Following him wherever he goes, however long or far he travels. (The activity ends when he enters a private place – his home, office, etc.)“⁹ James Collins lässt sich mit seinem *Introduction Piece No. 5*, im Mai 1970 von ihm unbekannten Personen in einem Zertifikat bescheinigen, wo und wann er ebenfalls einander unbekannte Personen miteinander bekannt gemacht hat und dokumentiert diese zufällig von ihm initiierte Begegnung am Ort der Begegnung fotografisch.¹⁰ Yoko Ono zeigt im Rahmen der Ausstellung *Information*, im New Yorker Museum of Modern Art von Juli bis September 1970 unter anderem ihre Arbeit *Map Piece* aus dem Sommer 1962. Hier heißt es: „Draw an imaginary map. Put a goal mark on the map where you want to go. Go walking on an actual street according to your map. If there is no street where it should be according to the map, make one by putting the obstacles aside. When you reach the goal, ask the name of the city and give flowers to the first person you meet. The map must be followed exactly, or the event has to be dropped altogether. Ask your friends to write maps. Give your friends maps.“¹¹ Sol LeWitt fordert 1970 mit seinem *Proposal for Wall Drawing* im Katalog derselben New Yorker Ausstellung: „Within four adjacent squares, each 4' by 4', four draftsmen will be employed at \$ 4.00/hour for four hours a day and for four days to draw straight lines 4 inches long using four different colored pencils; 9 H black, red, yellow and blue. Each draftsman will use the same color throughout the four day period working on a different square each day.“¹²

1967 pointiert Sol LeWitt in seinen *Paragraphs on Conceptual Art*: „The idea becomes a machine that makes the art“¹³ – ein Leitmotiv, das auch für den

⁹ Weitere Beispiele, die von den Herausgebern unter dem Titel *Chance Operation* subsumiert werden, in: La Monte Young und Jackson Mac Low (Hg.): *An Anthology of Chance Operations*, New York 1963, https://monoskop.org/images/0/06/Young_La_Monte_Mac_Low_Jackson_ed.-An_Anthology_of_Chance_Operations.pdf [Abruf: 17.02.2025].

¹⁰ Lucy R. Lippard: *Six Years: The dematerialization of the art object from 1966 to 1972*, New York 1973, S. 117.

¹¹ Vgl. ebd., S. 177.

¹² Kynaston L. McShine: *Information*, Ausst.-Kat., New York 1970, S. 106, https://monoskop.org/images/e/ec/McShine_Kynaston_L.-ed-Information_1970.pdf [Abruf: 20.01.2025].

¹³ Ebd., S. 73.

¹⁴ Sol LeWitt: *Paragraphs on Conceptual Art*, in: Peter Osborne (Hg.): *Conceptual Art*, London/New York 2002 [1967], S. 213–215, hier S. 214. Vgl. ders.: *Sentences on Conceptual Art*, in: ebd. [1969], S. 221; Jonathan Flatley: *Art Machine*, in: Nicholas Baume (Hg.): *Sol LeWitt: Incomplete Open Cubes*, Ausst.-Kat., Hartford/Connecticut 2001, S. 83–101.

mathematischen Kalkül Spencer-Browns gelten kann, wobei es sich bei dieser Maschine um ein Denkwerkzeug, ein Vehikel oder auch eine Modellierungstechnik handelt, das nach einer strengen und strikten logischen Notation auf zwei Ebenen verfährt. Diese Notation ist, so behaupte ich, mit nicht geringen kognitiven Anstrengungen und Verunsicherungen der Angewiesenen/Anwendenden/Rechnenden/Verrechnenden in der Lage, uns Angewiesene/Anwendende/Rechnende/Verrechnende Verkürzungen, Verkennungen und Verrenkungen zu ersparen. An anderer Stelle habe ich den Kalkül als „Lucio Fontanas Riss der Leinwand und Kasimir Malewitschs Schwarzes Quadrat, Verletzung und Vollständigkeit, Konkretion und Abstraktion in einem“ bezeichnet. Er sei eine „konstruktivistische Perspektive auf die Welt, die gleichzeitig auch eine ikonoklastische ist“¹⁵, er sei „Montage und Demontage, Bildende und Darstellende Kunst, Repräsentation und Operation, Konstruktion, Destruktion und Dekonstruktion, Algorithmus und Poesie gleichzeitig und gleichermaßen“¹⁶. Robert Barry lässt im Katalog der Ausstellung *Information*, 1970, ein Poem von sich veröffentlichen, das er mit *Art Work* betitelt, wobei sich (mir) im vorliegenden Untersuchungskontext der Eindruck aufdrängt, er könne den ein Jahr jüngeren Formkalkül Spencer-Browns meinen und/oder die oben genannten „Art Works“ von Acconci, Collins, Ono oder LeWitt und damit auch die hier in diesem Text verhandelten Kunst_Operationen:

„ART WORK, 1970

It is always changing.

It has order.

It doesn't have a specific place.

Its boundaries are not fixed.

It affects other things.

It may be accessible but go unnoticed.

Part of it may also be part of something else.

Some of it is familiar.

Some of it is strange.

Knowing of it changes it.“¹⁷

¹⁵ Birte Kleine-Benne: Für eine operative Epistemologie. Rede und Widerrede einer Krise der Theorie, in: *Kunsttexte*, Sektion Gegenwart, Thema: Nachdenken über Methoden der Kunst- und Bildwissenschaften, H. 1, 2017, S. 9, <https://doi.org/10.18452/7362> [Abruf: 02.02.2025].

¹⁶ Ebd., S. 8.

¹⁷ McShine: *Information*, a.a.O., S. 18.

Im Detail: Der Kalkül enthält eine Prämissen, eine Definition, zwei Axiome und damit drei Möglichkeiten, mit Unterscheidungen umzugehen, eine Handlungsanweisung und neun Kanones, um in der Folge dieser Gebrauchsweise eine operative Form mit zwei Seiten und vier Werten herstellbar und den beobachtenden Beobachter beobachtbar zu machen.¹⁸ Vor der Prämissen in Kapitel 1 *Die Form (The Form)* finden zunächst mittig auf einer eigenen Seite, zwischen Paratext und Kalkül, sechs schwarze Schriftzeichen vertikal angeordnet ihren Platz – ohne Übersetzung, ohne Quellenangabe, ohne kontextuelle Hinweise¹⁹. Es folgt die Prämissen, für die Form die Form der Unterscheidung anzunehmen, mit ihr werden die Leser*innen über eine Wir-Konstruktion in den Text eingewoben: „Wir nehmen daher die Form der Unterscheidung für die Form“.²⁰ Daran schließt die Definition an, dass „Unterscheidung [...] perfekte Be-Inhaltung“ sei, die auch mit „Unterscheidung ist vollkommener Zusammenhang“ zu übersetzen wäre²¹. Im gleichen Kapitel folgen zwei Axiome, „Axiom 1. Das Gesetz des Nennens“²² und „Axiom 2. Das Gesetz des Kreuzens“²³, die zwei Möglichkeiten anbieten, mit Unterscheidungen umzugehen. Während Axiom 1 besagt, dass eine getroffene Unterscheidung wiederholt und damit „kondensiert“ und „bestätigt“²⁴ werden kann („Form der Kondensation“²⁵), erklärt Axiom 2, dass eine getroffene Unterscheidung gekreuzt,

18 Die Publikation des Kalküls ist in zwölf Kapiteln aufbereitet, gerahmt durch einen Paratext mit mehreren Seiten Druckgeschichte, Vorstellung, Einladung, Einleitung, mehreren Vorworten sowie Anmerkungen, sechs Appendices mit Fußnoten und einer Interpretation. Vgl. Spencer-Brown: *Laws of Form. Gesetze der Form*, a.a.O.

19 In weiterführender Literatur ist zu finden, dass es sich um einen Satz aus dem 1. Kapitel des Tao Te King von Laozi handelt: „namenlos / des himmels, der erde beginnt.“ Dirk Baecker: *Im Tunnel*, in: *Kalkül der Form*, hg. v. Dirk Baecker, Frankfurt/Main 1993, S. 12–37, hier S. 17.

20 Spencer-Brown: *Laws of Form. Gesetze der Form*, a.a.O., S. 1. Im englischen Original: „We take therefore the form of distinction for the form.“ George Spencer-Brown: *Laws of Form*, a.a.O., S. 1.

21 Spencer-Brown: *Laws of Form. Gesetze der Form*, a.a.O., S. 1. Im englischen Original: „Distinction is perfect continence.“ Spencer-Brown: *Laws of Form*, a.a.O., S. 1.

22 Spencer-Brown: *Laws of Form. Gesetze der Form*, a.a.O., S. 2. „Der Wert einer nochmaligen Nennung ist der Wert der Nennung. [...] Das heißt für jeden Namen: Wieder-Nennen ist Nennen.“ Ebd. Im englischen Original: „Axiom 1. The law of calling. The value of a call made again is the value of the call. [...] That is to say, for any name, to recall is to call.“ Spencer-Brown: *Laws of Form*, a.a.O., S. 1.

23 Spencer-Brown: *Laws of Form. Gesetze der Form*, a.a.O., S. 2. „Der Wert eines nochmaligen Kreuzens ist nicht der Wert des Kreuzens [...] Das heißt für jede Grenze: Wieder-Kreuzen ist nicht Kreuzen.“ Ebd. Im englischen Original: „Axiom 2. The law of crossing. The value of a crossing made again is not the value of the crossing. [...] That is to say, for any boundary, to recross is not to cross.“ Spencer-Brown: *Laws of Form*, a.a.O., S. 2.

24 Spencer-Brown: *Laws of Form. Gesetze der Form*, a.a.O., S. 12.

25 Ebd., S. 4. Im englischen Original: „form of condensation“. Spencer-Brown: *Laws of Form*, a.a.O., S. 5.

aufgehoben und „kompensiert“²⁶ werden kann („Form der Aufhebung“²⁷) und mit dieser Ent-Wertung die Möglichkeit für eine neue, noch nicht getroffene Unterscheidung entsteht. Kapitel 2 *Formen, der Form entnommen (Forms taken out of the form)* startet mit der Handlungsanweisung „Triff eine Unterscheidung“²⁸, die die Erkenntnistheorie Spencer-Browns zu einer Handlungstheorie oder auch zu einer Praxis werden lässt beziehungsweise lassen kann, denn sie fordert die Leser*innen (statt mit einem Ausrufungszeichen mit einem Satzpunkt) auf, mit einer Unterscheidung Folge zu leisten. Spencer-Browns Kalkül zeichnet sich in dem Moment nicht mehr nur deskriptiv, sondern operativ aus und weist damit Parallelen zu den hier diskutierten Kunst_Operationen auf, die sich nicht innerhalb einer Repräsentationslogik und statt auf und mit Oberflächen operativ im Maschinenraum aufhalten: „Rechnen ist etwas anderes als abbilden“²⁹, pointiert Fritz B. Simon den Kalkül und stellt damit die Differenz zweier Kulturtechniken heraus, die in der vorliegenden Arbeit in der Differenz zwischen dem Repräsentationalen und dem Operationalen ihre Formulierung findet und im Folgenden zu der Herausforderung eines veränderten Form- und Kunst-Begriffs und damit einer veränderten Epistemologie und Kunsttheorie sowie zu der zugehörigen Kontextualisierung durch eine „rechnende“ Umwelt bis hin zu einer veränderten Regimelogik führt.

Zu den beiden Möglichkeiten im Umgang mit Unterscheidungen, die Axiom 1 und 2 anbieten, nämlich entweder Unterscheidungen zu kondensieren und zu bestätigen („condensation“ und „confirmation“) oder Unterscheidungen aufzuheben und zu kompensieren („cancellation“ und „compensation“), kommt eine dritte Möglichkeit hinzu: Unterscheidungen können, so unterrichtet Kapitel 12 *Wiedereintritt in die Form (Re-entry into the Form)* und vervollständigt damit um eine zweite Ebene der Notation, mit dem Wiedereintritt in die Form in den Raum der Unterscheidung wieder eingeführt³⁰ („re-entry“³¹) und auf ihre Form hin beobachtet werden (als Reflexion zu verstehen). Der Kalkül endet mit der Ineinssetzung der ersten Unterscheidung mit dem Beobachter: „Nun sehen wir, dass die erste Unterscheidung, die Markierung und der Be-

26 Spencer-Brown: *Laws of Form. Gesetze der Form*, a.a.O., S. 12.

27 Ebd., S. 5. Im englischen Original: „form of cancellation“. Spencer-Brown: *Laws of Form*, a.a.O., S. 5.

28 Spencer-Brown: *Laws of Form. Gesetze der Form*, a.a.O., S. 3. Im englischen Original: „Draw a distinction.“ Spencer-Brown: *Laws of Form*, a.a.O., S. 3.

29 Fritz B. Simon: *Mathematik und Erkenntnis: Eine Möglichkeit, die ‚Laws of Form‘ zu lesen*, in: *Kalkül der Form*, hg. v. Dirk Baecker, Frankfurt/Main 1993, S. 38–57, hier S. 48.

30 Vgl. Spencer-Brown: *Laws of Form. Gesetze der Form*, a.a.O., S. 49, 60ff. Der Output wird wieder als Input eingegeben, die Form wird in sich selbst kopiert.

31 Spencer-Brown: *Laws of Form*, a.a.O., S. 56, 69ff.

obachter nicht nur austauschbar sind, sondern, in der Form, identisch.“³² Der Beobachter, der den Kalkül in Gang setzt, wird selber zum Gegenstand des Kalküls, so dass es nicht verwundert, dass Baecker den Kalkül als „Selbsterfahrungsliteratur ‚at its best‘“³³ bezeichnet. Zwischenzeitig hat Spencer-Brown in die Tiefe des Raumes der Unterscheidung eingeführt (wobei die Formen mittels der beiden Grundaxiome 1 und 2 durch Kondensation oder Aufhebung substituiert³⁴ werden können), unterweist in Primärer Arithmetik, Primärer Algebra und Gleichungen zweiten Grades und leitet durch neun Kanones, die zusammen mit Theoremen und Konsequenzen Absichtsvereinbarungen, Regeln und Prinzipien darlegen.³⁵ In der Zusammenführung liegt auf 66 Seiten ein Kalkül vor, „ein System von Konstruktionen und Vereinbarungen, welches Kalkulation gestattet“³⁶, wobei es sich bei Kalkulation um einen Vorgang handelt, „durch den sich eine Form infolge von Schritten in eine andere verwandelt“³⁷. Dieser in seinem Text beschriebene Vorgang gehe nicht, wie Spencer-Brown in seinem Vorwort versichert, „nach der selbstbeträgerischen Methode von Gerede und Interpretation vor, sondern nach der selbstkorrigierenden Form von Befehl und Betrachtung“³⁸. Denn „[ü]berhaupt nichts“ könne „durch Erzählen gewußt werden“.³⁹ Spencer-Brown bringt den Kalkül mit seinem Namen, den eingesetzten Termini *technici*, seinen eindringlichen Warnungen im Vorwort, der optischen Erscheinung, dem Layout, den Illustrationen und Symbolen in eine konzeptuelle Nähe zur Elektrik von Schaltkreisen, zur Zirkularität der Kybernetik und zur Logik der Mathematik – hierbei handelt es sich, so nehme ich an, um nur drei Gründe für die bisherige Skepsis kunstwissenschaftlicher Untersuchungen gegenüber dem Kalkül, denn er präzisiert, diszipliniert und entzaubert, wie er gleichermaßen verunsichert, beunruhigt und dynamisiert – all das wiederum in einer undisziplinierenden Form. Spencer-Brown sagt über diese Form selbst, so verschlüsselt wie eindeutig: „Nun weißt du die Antwort gewiß, und ich habe sie dir nie gesagt. Bei dieser Vorgangsweise gibt es keinen Weg, dich in die Irre zu führen oder dir

32 Spencer-Brown: *Laws of Form. Gesetze der Form*, a.a.O., S. 66.

33 Baecker: Dirk Baecker: *Im Tunnel*, a.a.O., S. 33.

34 „Dritter Kanon. Vereinbarung über Substitution“ Spencer-Brown: *Laws of Form. Gesetze der Form*, a.a.O., S. 8.

35 Zu den neun Kanones gehören: Vereinbarung der Absicht, Kontraktion der Referenz, Vereinbarung über Substitution, Hypothese der Vereinfachung, Erweiterung der Referenz, Regel der Dominanz, Prinzip der Relevanz, Prinzip der Übertragung und Regel der Demonstration. Vgl. Spencer-Brown: *Laws of Form. Gesetze der Form*, a.a.O.

36 Spencer-Brown: *Laws of Form. Gesetze der Form*, a.a.O., S. 10.

37 Ebd.

38 Ebd., S. x.

39 Ebd., S. xii.

die falsche Antwort zu geben. Erinnere dich, alles was ich tat, war dir zu befehlen: Nimm dies an, betrachte, was du siehst und nenn es so, konstruiere dieses II, nenne es das II, füge dieses III zu jenem II und nenne es jenes III, betrachte die Eigenschaften jenes III und bemerke was du nun weißt, daß du weißt.“⁴⁰

Initiale Gleichungen sind die Basis für Spencer-Browns Konzeption des Rechnens, mit der Formen gebildet, ergänzt, verdichtet, vereinfacht, erweitert, entfaltet, korrigiert werden können, „weniger komplexe Formen lassen sich in hochkomplexe Formen umrechnen, und hochkomplexe Formen zu weniger komplexen Formen vereinfachen“⁴¹. In Anwendung des Kalküls entsteht eine Form, die erstens *aus* und *als* Unterscheidung konzipiert ist. Differenz ist damit produktiver, formkonstitutiver Faktor, das heißt, Differenz ist nicht zu überwinden, nicht aufzuheben und auch nicht nur zu behaupten. Diese Form besteht damit zweitens aus zwei zusammenhängenden Seiten, einer markierten und einer nicht markierten Seite, die zugleich verbunden und getrennt, zugleich Konjunktion und Disjunktion sind. „Eine Form ist also etwas, was zwei Seiten hat, die unterschieden werden.“⁴² Diese zweiseitige Form beinhaltet drittens damit folgende Werte: die markierte Innenseite der Unterscheidung (also das, was bezeichnet wird), die nicht markierte Außenseite der Unterscheidung (also das, wovon das Bezeichnete unterschieden wird), die Trennung beider Seiten durch die Operation der Unterscheidung (also der Unterschied, ohne den sich Innen- und Außenseite nicht unterscheiden) und der durch die Unterscheidung entstandene Raum der Unterscheidung (indem und in dem der Kalkül abläuft). Diese zweiseitige Vier-Werte-Form der Unterscheidung setzt viertens einen Beobachter voraus, ohne den die Unterscheidung nicht getroffen würde, wobei es sich bei dem Beobachter nicht zwingend um ein psychisches System handelt. Der Beobachter gibt mit der Form (s)eine Beobachtung, seine Schnitte in die Welt zu erkennen, er in-formiert und ist in der Form enthalten, wie er auch nur anhand von Formen beobachtet werden kann. Damit wird er mit der Form verwechselbar und hat doch die „Freiheit, jederzeit eine andere Unterscheidung zu treffen“⁴³ – wobei im Weiteren zu berücksichtigen wäre, welche Unterscheidungen wann, warum, durch wen und

⁴⁰ Ebd., S. xii.

⁴¹ Simon: *Mathematik und Erkenntnis: Eine Möglichkeit, die ‚Laws of Form‘ zu lesen*, a.a.O., S. 50.

⁴² Niklas Luhmann: *Die Paradoxie der Form*, in: *Kalkül der Form*, hg. v. Dirk Baecker, Frankfurt/Main 1993, S. 197–212, hier S. 198.

⁴³ Dirk Baecker: *Beobachter unter sich*, Berlin 2013, S. 18.

C E R T I F I C A T E

This is to certify that the **GeheimRat** art-work
analogue_series#no.2k0035
evidenced by this certificate is authentic.

wegdreh_momente | turnAway_moments

in memoriam nicolaus kopernikus johannes kepler galileo galilei

This certification is a sponsored NGO-licence and a relevant signature of the art-work.
The certificate holder

#no. 16|36-as2k0035 papst benedikt XVI benediktXVI@vatican.va fx_+39.06.6868-810
_ name/surname o. company, e-mail, fax

has the non-exclusive licence to taste the artwork for a period of 24 month with an option to
expand this with the certificate 'analogue_series#no.2k0037' after 12 month. Any copying or
multiplying result has to be marked with the copyright_sign © and must be declared to the artist.
Mail and/or fax-accessability has to be guaranteed. Unauthorized use is strictly forbidden.

certified by



_ GeheimRat

© copyright **GeheimRat**, 2005-04-26
_ date

NENNWERT: € 12.000,-
urkunden-rolle 294/2003 Wi
dr. dietrich willemer, hamburg
v. 2003-03-12 zur 0-nr.

_ notary

powered@geheimrat.com online_fax +49.1212.5785-63814 www.geheimrat.com



GeheimRat, analogue_series#no.2k0035, Mixed media, seit 2003, <https://de.GeheimRat.com/2k0035>, digitale Vektordatei.

wie überhaupt treffbar sind, um sich mit Foucault in der Ordnung des Diskurses, im Wahren und nicht im Falschen⁴⁴ aufzuhalten. Wir sprechen damit fünftens bei dieser Form von einer operativen Form, denn „Formsetzung ist [...] Unterscheiden, und Unterscheiden ist eine Operation“⁴⁵.

Form ist damit eine beobachterabhängige, prozessual und prozedural stattfindende Operation in actu und hic et nunc auf zwei Ebenen, die eine Unterscheidung zwischen einer markierten Innenseite („marked state“⁴⁶) und einer unmarkierten Außenseite („unmarked state“⁴⁷) herstellt, dabei ihren Ausgang in einer Unter- und gleichzeitig getroffenen Entscheidung eines Beobachters hat, und in und mit dem Moment der Beobachtung der bereits getroffenen Unterscheidung genau diese Unterscheidung beziehungsweise das Unterschiedene in die Form wiedereintreten lässt (Wiedereintritt in die Form), da „die Unterscheidung die Unterscheidung von Unterscheidung und Bezeichnung voraussetzt“⁴⁸. Damit wird sechstens verständlich, warum hier nicht (mehr) von einem souveränen oder autoritären Über-Blick eines Beobachtenden über das Beobachtete oder zu Beobachtende die Rede sein kann: Hier hält sich der Beobachter inmitten der Form oder wie Baecker mit Bezug auf Spencer-Brown⁴⁹ formuliert, „im Tunnel“ auf, durch den er sich gräbt, über dessen Anfangs- und Endpunkt aber nichts zu wissen ist, „statt dessen aber einiges über die Schritte, über den Gang der Rechnung“⁵⁰. Wir haben es statt mit einem Anfang und/oder einem Ende mit einem unendlichen Vorgang innerhalb kalkulierbarer (markierender, kondensierender, kompensierender) Unterscheidungsoperationen zu tun, inmitten derer sich auch der Beobachter als wiedereingetreten in das, was er unterscheidet und als eine Form des Wiedereintritts begreift, aufhält: „Jede Unterscheidung, jede Schließung, auch der Beobachter selbst, betrachtet als Form, ist bereits ein Wiedereintritt.“⁵¹ Für diese Irritationsleistung gibt es eine Vielzahl vergleichbarer künstlerischer Beispiele, ich erwähne aus der multimedialen Fülle Bruce Naumans Closed Circuit-Installationen in den 1960er/1970er Jahren, Gregor Schniders *Tötes Haus u r* (seit 1985), die Kinofilme *Matrix* von Wachowski Brothers (1999) und *Being John Malkovich* von Spike Jonze (ebenfalls 1999) sowie die kinemato-

44 Vgl. Michel Foucault: Die Ordnung des Diskurses, München 1994.

45 Luhmann: Die Paradoxie der Form, a.a.O., S. 199.

46 Spencer-Brown: Laws of Form, a.a.O., S. 4

47 Ebd., S. 5.

48 Niklas Luhmann: Die Kunst der Gesellschaft, Frankfurt/Main 1997, S. 102.

49 Vgl. Spencer-Brown: Laws of Form. Gesetze der Form, a.a.O., S. 51.

50 Baecker: Im Tunnel, a.a.O., S. 35.

51 Ebd., S. 26.

grafisch performativen Theaterinstallationen von SIGNA (seit 2001). Aus text-dramaturgischen Gründen fokussiere ich eine frühe Arbeit: die 1935, auf der jährlich stattfindenden Pariser Erfindermesse *Concours Lépine* präsentierten rotierenden Glasplatten *Rotative plaques verre* (1920) oder die Offsetdrucke auf Karton *Rotorreliefs* (1935) von Marcel Duchamp, mit denen wir ebenfalls nie sicher wissen können, wo und in welcher Form wir uns gerade befinden und die irritierenden Indifferenzen sich in einen Kreisel der Konfusion steigern: „Wir wissen nicht, worauf wir uns verlassen können, aber darauf können wir uns verlassen.“⁵² Je nach Drehgeschwindigkeit scheint sich das Rotierende abwechselnd zusammenzuziehen oder vorzuwölben. Form zeigt sich als die Erkundung eines fließenden, ausufernden und durchdringenden Raumes einer Unterscheidung, der wie die Form von Spencer-Browns Notation selbst über keinen Anfang und kein Ende verfügt. Hier existieren (übrigens wie bei Duchamps Ready-mades) „nur“ Wiedereinführungen, Rekursionen und Selbstreferenzen, vergleichbar den hier beobachteten Kunst_Operationen. Wie in Duchamps rotierenden Konfusionssteigerungen werden wechselseitige Bedingtheiten untrenn- und unentwirrbar gehalten, beispielsweise wie die einer Außenseite stets mitlaufende Bedingung einer Unterscheidung zweier Seiten, die ihrerseits die Außenseite von ihrer Innenseite trennt und gleichzeitig als dritten Wert beide Seiten immanent verbindet, wobei die Unterscheidung in den Raum des Unterschiedenen wieder eingeführt und damit selbst zur Voraussetzung und zum Gegenstand wird, der wiederum als Form der Unterscheidung auch auf die andernfalls verbliebene Ununterschiedenheit des Raumes und damit auch auf die entschiedene, wie auch verletzte Wirkung der Unterscheidung selbst aufmerksam macht. (©)

Eine hermeneutische Attraktivität des Kalküls, und das macht ihn für heutige Forschungen neben seiner Komplexitätstauglichkeit und Vielfalt instruktiv, liegt darin, die Bezeichnung von etwas auf die hierdurch ausgeschlossenen, aber hierfür notwendigen Sachverhalte bezeichnen und damit einschließen sowie beobachten zu können, wie dieser Ausschluss prozessiert wird – eine Perspektivierung, wie sie poststrukturalistische, feministische und dekoloniale Forschungen fordern und praktizieren, indem sie das Verhältnis zum sogenannten Anderen aufklaren. Ein *a* ist also nur ein *a*, wenn/weil/indem es sich von einer Außenseite *b* unterscheidet, die ausgeschlossen wurde, weil *a* im Fokus des Interesses liegt, das heißt, dass das ausgeschlossene *b* für *a* und die markierte Unterscheidung des *a* von *b* voraussetzend ist.⁵³ Mit

⁵² Ebd., S. 43.

⁵³ Vgl. Dirk Baecker: Working the Form: George Spencer-Brown, 2013, <http://catjects.wordpress.com/2013/04/02/george-spencer-brown-wird-90>, Abs. Eine Übung [Abruf: 01.01.2017].

Spencer-Browns Form-Kalkül sind also anhand von Markierungen und Bezeichnungen getroffene Unterscheidungen daraufhin beobachtbar, was diese ausschließen, aber vorausgesetzt sein muss, „damit sie sein wollen können, was sie sind“⁵⁴. Denn Unterscheidungen beinhalten sowohl dasjenige, was bezeichnet wurde, als auch das, wovon es unterschieden wird. Der Beobachter kann nur einschließen, wenn, weil und indem er ausschließt, die Form nimmt nur Form an, wenn etwas ein- und etwas anderes ausgeschlossen wird, das in/mit/durch Beobachtung wieder eingeschlossen wird. Hier ist ein Form-Begriff aufgerufen, der sich ohne Gegenbegriff und ohne einen Ausschluss selbst bezeichnet und als ein Zusammenhang selbst beinhaltet: „Unterscheidung ist perfekte Be-Inhaltung.“⁵⁵ Die Unterscheidung enthält abgeschlossen ihre Außenseite – und sie unterläuft sich selbst, indem sie das Ausgeschlossene nicht ausgeschlossen hält, sich also nicht selbst-identisch, sondern differenziell aufstellt. Beobachtbar wird damit auch, welche Außenseite wie und wodurch auf Abstand gehalten wird, um damit Rückschlüsse auf die Operationen der Innenseite zu ziehen.

Genau diese Formkonstruktion, -konstellation, -figuration und -modulation bezeichne ich als eine ökologische Form, da sie ihre Umweltge- und -verbundenheit in der Form selbst berücksichtigt und unterbringt. Umwelt ist demnach nicht additiv, dualistisch, relational, externalisiert oder kontextualistisch konzipiert, sondern als Bestandteil der Form per definitionem vorausgesetzt. Die ökologischen Schäden durch objektivistische, positivistische oder reduktionistische Ansätze, und zwar nicht nur im Bereich dessen, was umgangssprachlich als Natur oder Umwelt bezeichnet wird, sondern auch in psychischen, kulturellen, sozialen und wissenschaftlichen Umwelten, sind in dem vorliegenden thematischen Zusammenhang Indizien für vernachlässigte, ignorierte oder desavouierte Außenseiten. Und das, obwohl „[d]ie Außenwelt [...] nicht ‚hereingeholt‘ werden [muß] – sie war schon immer da.“⁵⁶ Mit Forschungen etwa der Psychoanalyse, dem Feminismus, dem Dekolonialismus, der Genderforschung, der Antipsychiatrie-Bewegung, der Weißseins-, Migrations- oder Mobilitätsforschung wird sie in unterschiedlicher Erscheinung in den Blick genommen und damit werden auch die umgangssprachlichen und konzeptuellen Unschärfen des Begriffs Ökologie berührt – wobei auch hier jeweils die epistemologischen Voraussetzungen genau zu prüfen sind. Denn wie ich bereits anmerkte, ist mit dieser Formkonzeption Differenz nicht nur etwa

⁵⁴ Dirk Baecker: *Wozu Systeme?*, Berlin 2002, S. 12.

⁵⁵ Spencer-Brown: *Laws of Form. Gesetze der Form*, a.a.O., S. 1.

⁵⁶ Isabelle Graw: *Jugend forscht* (Armaly, Dion, Fraser, Müller), in: *Texte zur Kunst*, 1. Jg., H. 59, Herbst 1990, S. 162–175, hier S. 171.

CERTIFICATE

This is to certify that **GeheimRat** art-work
Legend-C - analogue_series#no.77933
evidenced by this certificate is authentic.



This certification is a licence relevant signature of the art-work. The certificate holder

#no. 0 / 77933

_ name/surname o. company, e-mail, fax

has the non-exclusive licence to generate and use a picture similar or equal to the above archetypes respectively to their digital originals for a period of 24 month. Any publishing has to be marked with '© GeheimRat' and immediately to be presented by email or fax to the copyright-owner. Sale, rental, lease, etc. and any unauthorized use is strictly forbidden.

certified by

_ GeheimRat

© GeheimRat, 2020-07-14

_ date

NOMINAL VALUE: € 77933,-

Deeds Register: 2020071501

2020-07-15 Department Report for 0-No.



_ who's afraid of on.

certUNIT@GeheimRat.com online_fax +49.3212.1031-053
general bases -> <http://GeheimRat.com/gb.html>

<http://GeheimRat.com>



GeheimRat, Legend-C - analogue_series#no.77933, Mixed media, seit 2020, <https://77933.GeheimRat.com/de>, digitale Vektordatei.

über ein Thema zu behaupten, um sie letztlich dann doch über die eingesetzte Methodik wieder aufzuheben, wenn zum Beispiel auf Instrumentarien zugegriffen wird, die dualistisch oder substanzialistisch operieren und auf Einheit statt auf Differenz abstellen. Identität lässt sich mit dem Kalkül als Prozessform, als Oszillation, als Ambivalenz, als Paradoxie einer festen Unsicherheit, als unentwirrbarer Zusammenhang verschiedener Beteiligter, als Raumerkundung und -durchdringung, als Überraschung und Herausforderung begreifen und beschreiben: „Ein a ist nur ein a (Identität), wenn es sich von einer Außenseite unterscheidet, die es nicht ist (Negation), dessen Existenz es jedoch als Außenseite der Unterscheidung voraussetzt (Implikation).“⁵⁷ Diese Formkonzeption ist nicht mit Identifizierung, Fixierung und Objektivierung, Festigkeiten, Unterwerfungen, Statussetzung und -erhalt zusammenzubringen. Sie ist stattdessen immanent mit Beweglichkeit, Dynamik, Entgrenzung, Situativität und Widersprüchlichkeit ausgestattet.

Eine weitere, sich für den vorliegenden Zusammenhang der Kunst_Operationen anbietende Pointe liegt methodologisch perspektiviert in der Operativität des Kalküls. Wie der Kalkül auf Einzeloperationen aufsetzt, indem er eine Prämisse, eine Definition, eine Handlungsanweisung und zwei Axiome miteinander kombiniert und damit „Kalkulation gestattet“⁵⁸, so ist der Kalkül in der Lage, strikt operationsbezogen zu beobachten, das heißt, mittels Operationen von einer Operation zu einer nächsten und wiederum zu einer nächsten zu kommen. Die Voraussetzungen des Kalküls sind in der Anwendung wie auch im Ergebnis des Kalküls aufgehoben: ein operativer Kalkül bringt mittels Einzeloperationen eine operative Form hervor. Dieser epistemologische Zugang im Horizont der Operativität eines Kalküls stellt sich nicht als eine ontologische Setzung, sondern als eine ontogenetische Sinnfeldgenerierung auf, er rechnet dabei, damit und dadurch fortwährende Transformationsprozesse ein und bringt Ergebnisse, genauer Zwischenergebnisse hervor, die sich in permanenten Transformationsprozessen aufhalten. Er bezieht sich nicht auf Objekte der Welt, sondern auf Operationen eines Systems: Statt aus der beschränkenden Zweiwertigkeit eines Gegenbegriffs von Form (Materie, Inhalt, Substanz oder Zufall) wird mit diesem Kalkül prozessual und prozedural eine Form konzipiert, konstruiert und konstituiert, die einzig aus Operationen besteht und sich ohne einen Ausschluss als einen Zusammenhang selbst beinhaltet. Für den vorliegenden Zusammenhang ist bemerkenswert, dass die von Spencer-Brown gewählte mathematische Form, vergleichbar den Kunst_Operationen, nicht deskriptiv, sondern operativ aufgestellt ist und Sprache

57 Dirk Baecker: Working the Form: George Spencer-Brown, a.a.O., Abs. Identität als Oszillation.

58 Spencer-Brown: Laws of Form. Gesetze der Form, a.a.O., S. 10.

präskriptiv einsetzt. Die Form der mathematischen Notation, die sich als Theorie, Methode, Denkfigur, Modellierungstechnik, Generator, Trigger, Vehikel, Instrument und Praxis gleichermaßen anbietet, ist Injunktion (statt Beschreibung), Operation (statt Repräsentation), Prozessierung (statt Ergebnis), Verlauf (statt Zentrierung), Mittels-Konstruktion (statt Als-ob), sie ist sowohl Erkenntnis, als auch Handlung, sowohl Ein-, als auch Anschluss, sowohl Einführung, als auch Entfaltung, ist diaphan und peripher. Elena Esposito weist in ihren Untersuchungen auf den Konnex des Kalküls mit dem „Fall zweiwertiger, repräsentationsentlasteter Operationen in Computern“ hin und stärkt mit dieser Beobachtung die zuvor herausgearbeitete Kontextualisierung von Kunst_Operationen durch ein elektrifiziertes, digitalisiertes und computerisiertes Umfeld: „Computer setzen nichts voraus als die Differenz zwischen 0 und 1 und arbeiten unleugbar zweiwertig. Aber sie repräsentieren nichts. Für die Maschine gibt es keine externen Objekte: Es gibt nur Operationen.“⁵⁹

⁵⁹ Elena Esposito: Ein zweiwertiger, nicht-selbständiger Kalkül, in: Kalkül der Form, hg. v. Dirk Baecker, Frankfurt/Main 1993, S. 96–111, hier S. 108.

Kapitel 9

Wiedereinführung von Zeit, Beobachterabhängigkeit und Selbstreferenz

Zeit und Beobachterabhängigkeit tragen eine für kunstwissenschaftliche und kunsthistorische Untersuchungen zu aktualisierende Potentialität. Sie ermöglichen, die hier vorgestellten Kunst_Operationen fortgesetzt theoretisieren zu können. Selbstreferenz stellt einen weiteren epistemologischen „missing link“ dar, um eine ontogenetische Sinnfeldgenerierung für Kunst_Operationen und damit eine operative Beschreibungsmöglichkeit des Operativen vornehmen zu können. Zeit, Beobachterabhängigkeit und Selbstreferenz können demnach helfen, der Erfassung, Wahrnehmbarkeit und Rekonstruktionsmöglichkeit von Kunst_Operationen zuzuarbeiten. Sie können aber auch dabei helfen, die wirksamen Kunstoperationen zu benennen. Durch sie könnte es gelingen, die Einstellungen und immanenten Beschränkungen des ästhetischen Regimes mit der Heroisierung subjektivitätstheoretischer Bestimmungen, der Objektherstellung sowie den Universalisierungs- und Vereindeutigungsansprüchen zu verstehen und dessen ontologisch zu-/gerichteten epistemologischen Horizont zu entverschließen. Die ontologischen Setzungen können als Machttechniken der Deutungsbegrenzungen begriffen werden und unter anderem durch Dynamik, Prozessualität, Varianz und Variabilität in eine andere Ordnung der Dinge gebracht werden. Diese veränderte Sinnfeldgenerierung ließe ein neues Regime konturieren.

Erstens Zeit: „Die Möglichkeit, die Dimension Zeit als Aufbaufaktor und nicht nur als Chronologie auch für unser Fach nützlich zu machen, darf nicht länger vertan werden“¹, gibt Kemp 1991 in seinem Methodenprogramm der Kontextforschung zu Bedenken und macht auf das noch ungenutzte, verschenkte oder ignorierte Potential von Zeit für die Kunstgeschichte aufmerksam. Im Formkalkül Spencer-Browns ist Zeit ein konstitutiver Faktor, der in der Form selbst enthalten ist. Der Wechsel zwischen den Werten, zwischen marked und unmarked state, ist ein zeitverbrauchender Vorgang, die Operationen des Kalküls werden nacheinander vollzogen, das Markieren, Komplexieren, Entfalten, Reduzieren, Verdichten, Verändern, ja das Expandieren und die inhärente Expandierbarkeit der Form selbst braucht und verbraucht Zeit – was dazu führt, dass neben dem zeitlichen Verlauf der Einzeloperationen die zweiseitige Form im Zeitmodus der Gleichzeitigkeit existiert. Die mit Spencer-Browns Kalkül sich entscheidende Unentschiedenheit lässt Zeit entstehen, die daraufhin beobachtet werden kann, was (nicht) geschah, was (nicht) geschehen kann und was als laufend neu aktualisierte Potentialität immer noch und schon (und auch nicht) vibriert. „Formsetzung ist also Unterscheiden, und Unterscheiden ist eine Operation. Und das setzt, wie alles Operieren, Zeit voraus.“² Zeit ist nicht nur Formbildung, sondern auch Formbeobachtung, und das heißt Anreicherung und Entfaltung innerhalb der Form. Zeit wird in der Beobachtung ge- und verbraucht, wenn mit Axiom 1 ein Wert bestätigt oder mit Axiom 2 ein Wert aufgehoben wird, wenn zwischen den Werten oszilliert wird, wenn Werte gewechselt werden. Und Zeit bedeutet Gedächtnis. Spencer-Brown weist für das Kalkül, wenn er auf der Ebene zweiter Ordnung stattfindet, auf die (rekursive) Gedächtnisfunktion der Form hin: Der gegenwärtige Wert steht in Abhängigkeit vom vergangenen Wert und diesen merkt sich die Funktion.³ Hierbei handelt es sich obendrein um das Gründungsmotiv des Kalküls, nach dem Spencer-Brown von British Railways eine Zählmaschine zu konstruieren beauftragt wurde, die durch einen Tunnel hin und her rangierende Eisenbahnwaggons zu überwachen hatte, vorwärts und rückwärts zählen und sich gleichzeitig merken können, also nicht vergessen sollte, ob und was bereits gezählt wurde.⁴ Das heißt, die Maschine musste das Gezählte als Gezähltes in das bereits Gezählte wieder eintreten lassen (Re-entry). Esposito weist außerdem darauf hin, dass mittels Zeit auch die Mög-

1 Wolfgang Kemp: Kontexte. Für eine Kunstgeschichte der Komplexität, in: Texte zur Kunst, Bd. 2, H. 2, 1991, S. 89–101, hier S. 96. Wiederabdruck in: Birte Kleine-Benne (Hg.): Kunst_Kontext_Kunst, Heidelberg 2021, S. 163–178, <https://doi.org/10.11588/arthistoricum.773> [Abruf: 20.01.2025].

2 Niklas Luhmann: Die Paradoxie der Form, in: Kalkül der Form, hg. v. Dirk Baecker, Frankfurt/Main 1993, S. 197–212, hier S. 199.

3 Vgl. George Spencer-Brown: Laws of Form. Gesetze der Form, Lübeck 1997, S. 53.

4 Vgl. Dirk Baecker: Wozu Systeme?, Berlin 2002, S. 78.

lichkeit besteht, Beobachtungen zu entparadoxieren: Um a von a zu unterscheiden, gibt es die Möglichkeit, zwei unterschiedliche Zeitpunkte von a (ob desselben Beobachters oder unterschiedlicher Beobachter) anzunehmen (eine andere Möglichkeit ist die Sozialdimension, nämlich von zwei unterschiedlichen Beobachtungsperspektiven auszugehen)⁵. Diese Überlegungen sind insbesondere für diejenigen Beobachtungen kunstgeschichtlicher Betrachtungen induktiv, die Zeit in Gestalt von Gegenständen, Ausstellungen, Verträgen oder Handelbarkeiten arretieren oder für eine kontextlose oder überzeitliche Chronologie zum Einsatz bringen (statt a von a zu unterscheiden) und dabei die unterschiedlichen Beobachterstandorte oder Beobachterperspektiven unberücksichtigt lassen (auch hier statt a von a zu unterscheiden).

Zeit als zu berücksichtigende Dimension in kunswissenschaftlichen und kunsthistorischen Forschungen würde die Beobachtung zeitherstellender und -verbrauchender Verfahren wie die über eine Eigenzeit verfügenden Kunst_Operationen, aber auch der Kunstgeschichte selbst und mit ihr ihrer Kunstoperationen ermöglichen. Zeit wäre damit auch in weiterführenden kunstbetrieblichen Zusammenhängen zu berücksichtigen, etwa der Umgang mit zeitherstellenden und -verbrauchenden Verfahren im Bereich ihrer Dokumentation, Archivierung, Sammlung oder Wertentwicklung. Weiterhin wäre Zeit als Bestandteil des Beobachtungsprozesses einzubeziehen, um zum Beispiel den Zeitpunkt, die Länge, die Geschwindigkeit, die Frequenz und die Dis-/Kontinuität von Rezeptionsprozessen zu beobachten und in die Analysen einzubeziehen. Diese Aspekte wären wiederum auf ihre Konnexionen mit räumlichen Dimensionen zu untersuchen, um damit sowohl einer Verräumlichung (als Raum-Werden von Zeit) als auch einer Temporalisation (als Zeit-Werden von Raum) gewahr zu werden. Hieraus ließen sich strukturell bedingte Herausforderungen ableiten, beispielsweise wie kuratorische Tätigkeiten mit zeitherstellenden und -verbrauchenden künstlerischen Aktivitäten umgehen, in welchem Verhältnis der Kunstmarkt zu ihnen steht und wie kunstkritische, feuilletonistische oder kunsthistorische Positionen einzuschätzen sind, die gegenüber zeitherstellenden und -verbrauchenden Aktivitäten eine Skepsis pflegen. Das Spektrum an Perspektiven zeigt, dass Zeit ein ungenutztes Potential beziehungsweise eine nicht aktualisierte Potentialität trägt, um kunsttheoretische und kunsthistorische Analysen zu schärfen, zu erweitern oder zu aktualisieren. Spencer-Browns Kalkül könnte diesen Forschungsdesideraten, die den operativen Betrieb eröffnen, als Hermeneutik dienen.

⁵ Vgl. Elena Esposito: Ein zweiwertiger, nicht-selbständiger Kalkül, in: Kalkül der Form, hg. v. Dirk Baecker, Frankfurt/Main 1993, S. 96–111, hier S. 110.

Zweitens Beobachterabhängigkeit: Mit dem Formkalkül können wir dem Beobachter⁶ auf die Spur kommen. Die Notation Spencer-Browns wendet sich in einer direkten Ansprache an die Leser*innen, sich herausfordern zu lassen, den Kalkül zu performieren und ins Operative zu überführen. „Triff eine Unterscheidung“⁷ ist die gewählte Übersetzung der Anweisung „Draw a distinction“⁸ in der deutschen Ausgabe der *Laws of Form* von 1997, sie wäre auch mit „Mach‘, finde, suche, erkenne, beschreibe, zeichne eine Unterscheidung“ oder „Nimm eine Unterscheidung vor“ übersetzbar. Gewählt wurde von Thomas Wolf ein Verb im Imperativ, das die Handlungsdimension anruft und zugleich die semantische Dimension von Mut, Risiko, Präzision, Verletzung und Verletztheit aktiviert. Denn „[w]enn du nicht bereit bist zu unterscheiden, passiert eben gar nichts.“⁹ Damit wird der Beobachter und die Operation der Beobachtung in den Blick gerückt. Ein Beobachter beobachtet, wie ein anderer Beobachter beobachtet, oder ein Beobachter beobachtet die eigenen Beobachtungen aus einer anderen Beobachtungsperspektive. Ein Beobachter erster Ordnung B₁ unterscheidet und bezeichnet – oder anders formuliert: er trifft eine Unterscheidung – und wird von einem Beobachter zweiter Ordnung B₂ unterschieden, der wiederum die Beobachtungen des Beobachters erster Ordnung B₁, also dessen getroffene Unterscheidungen oder anders formuliert dessen Form beobachtet und zwar hinsichtlich ihrer für die Form konstitutiven und impliziten Ausschließungen, und der ebenfalls ein Beobachter erster Ordnung ist. B₂ hält sich dabei innerhalb der Form im Rahmen der von B₁ getroffenen Unterscheidung auf, die auch seine eigenen sein können. Trifft die erste Unterscheidung also erst einmal nur einen Unterschied, so führt die zweite Unterscheidung diesen Unterschied wieder in das Unterschiedene ein, um den Unterschied selbst beobachtbar zu machen. Hierin unterscheiden sich die Beobachter und Beobachtungen erster und zweiter Ordnung und hierin unterscheiden sich auch die möglichen Operationen der ersten und der zweiten Ebene des Kalküls. Denn mit dem Wiedereintritt in die Form (Re-entry), also mit der Möglichkeit, die Form der Unterscheidung beobachten zu können, kann nicht mehr unterschieden, sondern „nur noch“ beobachtet werden. „Sie ist nur noch marker, nicht mehr cross.“¹⁰ Während ein cross mit Axiom 1 bestätigt oder aber mit Axiom 2 aufgehoben werden kann, geht es auf einer zweiten Ebene des Kalküls um den zu beobachtenden Wiederein-

⁶ Eine gendergerechte Version des Beobachters würde eine falsche Spur zu einem Subjekt in Persona legen.

⁷ Spencer-Brown: *Laws of Form*. Gesetze der Form, a.a.O., S. 3.

⁸ George Spencer-Brown: *Laws of Form*, London 1969, S. 3.

⁹ Niklas Luhmann: *Einführung in die Systemtheorie*, Heidelberg 2002, S. 73.

¹⁰ Baecker: *Wozu Systeme?*, a.a.O., S. 70.

tritt der Unterscheidung in den Bereich des von ihr Unterschiedenen. Die Unterscheidung ist dann nicht mehr cross (die die Unterscheidung hervorbringende Operation), sondern marker (die die Unterscheidung beobachtende Operation). Dieses durch den Kalkül vorgegebene Prinzip wird, so habe ich an anderer Stelle ausgeführt¹¹, von Beobachtern zweiter Ordnung etwa in kunstwissenschaftlichen Texten nicht praktiziert, wenn sie der in dem Moment des Kalküls nur zu beobachtenden Form der Unterscheidung mit einem eigenem cross begegnen, sie sich also nicht mehr im Rahmen der bereits getroffenen Unterscheidung aufhalten, sondern die in dem Moment nur zu beobachtende Form um eine nächste verdichtende, entfaltende, vereinfachende, ergänzende, korrigierende Unterscheidungsoperation anreichern und damit zum Beispiel in den Bereich der Kunstkritik wechseln.

Der Kalkül kombiniert also den Vorgang des Treffens von Ent- und Unterscheidungen mit dem Beobachten der getroffenen Unterscheidungen, stößt mit dem B2 zusätzlich zum B1 in die zweite Ordnung vor und setzt damit das Beobachtete in ein Verhältnis zum Beobachter. Der Beobachter ist „die Adresse für die Zurechnung von Beobachtungen, die von Beobachtern angestellt werden, für die dasselbe gilt“¹². Das poststrukturalistische Theorem, dass kein Ort außerhalb existiert, ist in dem vorliegenden Zusammenhang auf den Beobachter übertragbar: kein Beobachter existiert außerhalb der Form, oder noch stärker verdichtet: kein Beobachter ist nicht die Form. Und es geht noch dichter: Beobachtung ist Form. Der Beobachter – und hierbei kann, aber muss es sich nicht zwingend um ein psychisches System, also um eine Künstlerin oder einen Rezipierenden handeln (die beiden Größen, die die Kunstgeschichte in Form von bio-, mono- oder hagiografischen, psychologistischen oder rezeptionsästhetischen Ansätzen bearbeitet und kontextualistisch anreichert), sondern hierbei kann es sich auch um eine Institution, eine Fachdisziplin, ein Netzwerk, ein Kommunikationssystem, eine Organisation oder eine künstlerische Arbeit handeln – ist in der Form enthalten. Der Beobachter ist derjenige, der die Unterscheidungen trifft, das heißt, ohne den die Unterscheidung nicht getroffen würde. Denn jede Unterscheidung setzt einen Beobachter voraus. Ein Ausschluss, Ausblenden oder Verbergen des Beobachters beziehungsweise dessen Beobachtungsmethoden oder eine spätere, lediglich kontextualistische Anreicherung „von Gnaden der Kunstgeschichte“¹³, die

¹¹ Vgl. Birte Kleine-Benne: Für eine operative Epistemologie. Rede und Widerrede einer Krise der Theorie, in: *Kunsttexte*, Sektion Gegenwart, Thema: Nachdenken über Methoden der Kunst- und Bildwissenschaften, H. 1, 2017, S. 5, <https://doi.org/10.18452/7362> [Abruf: 20.01.2025].

¹² Dirk Baecker: *Beobachter unter sich*, Berlin 2013, S. 120.

¹³ Kemp: *Kontexte. Für eine Kunstgeschichte der Komplexität*, a.a.O., S. 93.

nicht selten zu einer psychogrammatiscchen Erzählung einer „Subjektologie“¹⁴ führt, ist mit diesem epistemologischen Ansatz nicht möglich. Nicht möglich ist auch, sich wie das ontologische Weltverständnis, wie Luhmann es nennt, zu einem selben Beobachter mit selben Beobachtungen in Übereinstimmung zu bringen¹⁵ oder das Beobachtete als vom Beobachter unabhängig zu denken, wie es Subjekt/Objekt-Unterscheidungen praktizieren. „Wenn man diese Theorieschwelle einmal nimmt, geht überhaupt nichts mehr pur. Es gibt dann keine beobachtungslose Welt, sondern der, der sagt, dass es das gibt, der sagt es dann eben.“¹⁶ Dieser Ansatz verunmöglicht, den Rezipienten als dem Kunstwerk gegenübergestellt zu platzieren und mit dieser Setzung eine zeitliche Abfolge von Künstler, Kunstwerk und Rezipient oder von Produktion, Präsentation und Rezeption zu behaupten, damit auch eine hierarchische Ordnung aufzustellen, die den Rezipierenden in eine Abhängigkeit vom Kunstwerk oder von einer Absicht beziehungsweise Intention des Künstlers stellt und ihn zu einer Interpretation des Kunstwerks veranlasst, mit der er in keinem argumentativen, formalen oder kausalen Zusammenhang stünde. Die Annahme, dass der Rezipierende dem Kunstwerk eine intendierte Botschaft herauszufiltern, selbst aber mit der Form nichts zu tun habe, sondern den Bedeutungsinstanzen Kunstwerk und Künstler unterstellt sei, wird mit dem hier vorgestellten epistemologischen Ansatz verunmöglicht, ebenso die Annahme, dass sich Beobachter auf eine einzige Form verständigen könnten, denn: „Verschiedene Beobachter legen verschiedene Schnitte in die Welt, unterscheiden verschieden, benutzen verschiedene Formen, konstruieren also die Welt nicht als Universum, sondern als Multiversum.“¹⁷ Der hier eingesetzte Formbegriff ist nicht mehr dualistisch als Gegenbegriff zu denken, sondern als unendliche Unterscheidungsoperationen, inmitten derer sich auch der Beobachter als wiedereingetreten in das, was er unterscheidet und als eine Form des Wiedereintritts begreift, aufhält und entdeckt. Form ist damit untrennbar von dem in die Form eingebauten Beobachter konzipiert. Noch einmal anders gewendet: Aus der Ansammlung zusammenhängender Beobachtungsoperationen entsteht operativ der Beobachter¹⁸, der wiederum anhand seiner Formen beobachtet werden kann. Nichts ist in diesem Theorierahmen beobachtungslos, kontextlos, konstant, stabil, fixiert, fest, objektiv, subjektiv und

14 Luhmann: Die Paradoxie der Form, a.a.O., S. 207.

15 Vgl. ebd., S. 202.

16 Luhmann: Einführung in die Systemtheorie, a.a.O., S. 139.

17 Luhmann: Die Paradoxie der Form, a.a.O., S. 203f.

18 Vgl. hierzu analog Foucaults Ausführungen *Was ist ein Autor?*, in denen er vier Merkmale für die Funktion Autor erarbeitet, die sich aus einer „Reihe spezifischer und komplizierter Operationen“ erstellt. Michel Foucault: *Was ist ein Autor?*, in: *Texte zur Theorie der Autorschaft*, hg. v. Fotis Janidis u.a., Stuttgart 2000, S. 198–229, hier S. 218.

jede neue Erkenntnis über die Welt führt der Beobachter in die Form ein, was bedeutet, dass damit auch die Welt als Form nicht mehr diejenige ist, die sie zuvor (nicht) war und auch noch nicht diejenige ist, die sie sein könnte. Dieses Verhältnis dürfte auch Karen Barad mit ihrer intra-aktionellen Form meinen.

Drittens Selbstreferenz: Selbstreferenz könne, so schlägt Baecker vor, als eine „Chiffre für Rekursivität“¹⁹ gelesen werden. Sie sei der Deutung des Zweideutigen, der Entscheidung des Unentschiedenen, der Bestimmung des Unbestimmten zu verdanken.²⁰ In der Form und zwar als Differenz von Selbst und Referenz²¹ untergebracht werden sich Formen der „nächsten Gesellschaft“ als Form der Differenz im Sinne Spencer-Browns beobachten und gestalten müssen, „als etwas Bestimmtes in unmittelbarer Nachbarschaft des Unbestimmten“.²² Selbstreferenz ist damit sowohl in den Voraussetzungen als auch im Ergebnis des Formkalküls eingebaut, so dass der Kalkül als im- und explizit selbstreferentiell markiert werden kann. Bei den Voraussetzungen handelt es sich um den in die Form internalisierten Beobachter (zweiter Ordnung) sowie um die Figur des Wiedereintritts der Unterscheidung in das Unterschiedene, mit der die Unterscheidung selbst als Gegenstand beobachtbar wird und in der Folge die Bedingungen seiner selbst reflektiert werden können. Die Operation des Re-entry, des Wiedereintritts in die Form, gestattet dem Kalkül, sich in sich selbst zu gründen, zu be- und zu ergründen sowie beobachtbar zu machen und damit wieder und wieder durchzuarbeiten. Die Operation des Re-entry beinhaltet den Vorgang der Iterativität und Rekursivität und stellt damit operativ Selbstreferenz her. Im Ergebnis entsteht eine (operative) Form, die iterativ, rekursiv und „selbstkorrigierend“²³ ist, die Informationen etwa zum Beobachter und seinen Unterscheidungen speichert und damit Rückfragen beantwortbar macht. Diese in den Kalkül eingebaute Selbstreferenzfähigkeit als Operation innerhalb des Kalküls erklärt auch die Anfangs- und Endlosigkeit der Form und stattdessen die Existenz „lediglich“ von Wiedereinführungen, über deren Unendlichkeit eine zeitliche Dimension einzieht. Kay Junge bringt im Rahmen seiner Kalkül-Untersuchungen folgende Definition für Selbstreferenz ein (bevor auch er auf den Spuren Spencer-Browns eine Gleichsetzung von Selbstreferenz und Gedächtnis vornimmt²⁴) und verklammert damit in dem

19 Vgl. Baecker: Wozu Systeme?, a.a.O., S. 82.

20 Vgl. ebd.

21 Vgl. ebd.

22 Dirk Baecker: Studien der nächsten Gesellschaft, Frankfurt/Main 2007, S. 18.

23 Spencer-Brown: Laws of Form. Gesetze der Form, a.a.O., S. x.

24 Vgl. Kay Junge: Medien als Selbstreferenzunterbrecher, in: Kalkül der Form, hg. v. Dirk Baecker, Frankfurt/Main 1993, S. 112–151, hier S. 134.

Wert der Selbstreferenz die zuvor von mir herausgearbeitete Verbindung des Operativen mit dem Performativen²⁵: „Das Selbst muss noch da sein, wenn es auf sich referiert, und es muss sich von sich selbst unterscheiden, von sich selbst abrücken, damit es das kann. Man sollte vielleicht sogar umgekehrt formulieren; ein Selbst ist, wem das gelingt.“²⁶

Eine selbstreferentielle Form ist mit Spencer-Brown eine Form, die sich selbst in-formieren kann.²⁷ Mit Junge sei hierfür eine Unterbrechung durch ein Medium erforderlich, denn das Medium verhindere einen direkten Zugriff der Form auf sich selbst und dieser würde in einem Kollaps oder einem Kurzschluss münden. Das Medium, so Junge, würde die Selbstreferenz der Form zwingen, sich zeitlich und räumlich zu entfalten (mit Derrida gesprochen sich zu temporalisieren und zu verräumlichen²⁸). Das Medium sei somit die notwendige Bedingung des selbstreferentiellen Operierens.²⁹ Wenngleich ich diese These nicht teile, da sie die Möglichkeit eines a-medialen Status einräumt, der für den Fall einer Abwesenheit von Selbstreferenz ursächlich wäre (oder sein könnte), stimme ich einem Konnex von Selbstreferenz und Medium zu. Im Anschluss an meine Vorarbeiten müsste es sich hier aber präzisiert um einen Konnex handeln von Selbstreferenz und Medialität (epistemologisch als Verfasstheit beziehungsweise Zustand des Mediengebrauchs im Zusammenspiel mit Sozialem als eine in Gebrauch nehmende soziale Praktik zu verstehen) und Medialisierung (empirisch als ein Wechsel von Medialitäten, mit der Folge der zunehmenden Durchdringung durch Medien zu verstehen). Dieser Konnex äussert sich, und auch hier stimme ich Junge zu, in einer Kausalität und nicht in einer Korrelation. Für den vorliegenden Zusammenhang erklärt die hier benannte kausale Verbindung von Selbstreferenz und Medialität/Medialisierung eine Vielzahl der bereits herausgearbeiteten Kriterien von Kunst_Operationen: Sie erklärt für Kunst_Operationen zunächst die grundsätzliche Anwesenheit sowohl von Selbstreferenz als auch von Medialität und Medialisierung, sie erklärt den offensichtlichen Medialitätsanstieg von Mono- zu Multi-, Hyper- und Hybridmedialitäten sowie die stattfindenden

25 Siehe hierzu meine Ausführungen in Kapitel 5.

26 Junge: Medien als Selbstreferenzunterbrecher, a.a.O., S. 113.

27 Elke Bippus verdanke ich den Hinweis, dass auch Dan Graham und Jacques Derrida zu In-Formation, In-Formationen und in-formieren ausgeführt haben: Vgl. Rolf Wedewer und Konrad Fischer (Hg.): Konzeption – conception. Dokumentation einer heutigen Kunstrichtung, Ausst.-Kat., Opladen 1969; vgl. auch Jacques Derrida: Mochlos oder Das Auge der Universität. Vom Recht auf Philosophie II, Wien 2004.

28 Vgl. Jacques Derrida: Die différance, in: Postmoderne und Dekonstruktion, Texte französischer Philosophen der Gegenwart, hg. v. Peter Engelmann, Stuttgart 1993, S. 76–113, hier S. 83.

29 Vgl. Junge: Medien als Selbstreferenzunterbrecher, a.a.O., S. 151.

IT'S EVEN WORSE IN EUROPE

A PUBLIC SERVICE MESSAGE FROM

GUERRILLA GIRLS
CONSCIENCE OF THE ART WORLD

Guerrilla Girls, It's Even Worse In Europe, 1986. Copyright © Guerrilla Girls, courtesy guerrillagirls.com.

Medialisierungsprozesse durch/in/mit Kunst_Operationen. Und sie erklärt die Beobachtung, dass Kunst_Operationen als Beobachtungen zweiter Ordnung in-formieren, sie daher einen Kunst-Begriff zweiter Ordnung praktizieren. „[Ein Beobachten zweiter Ordnung liegt immer dann vor, wenn auf Unterscheidungsgebrauch geachtet wird; oder noch pointierter: wenn das eigene Unterscheiden und Bezeichnen auf ein weiteres Unterscheiden und Bezeichnen bezogen wird.“³⁰ Die Beobachtung zweiter Ordnung macht damit sichtbar, dass die Beobachtung erster Ordnung nur deshalb sichtbar macht, was sie sichtbar macht, weil ihr eine bestimmte Unterscheidung zugrunde liegt. Während der Beobachter erster Ordnung seine Unterscheidung „nur“ trifft, sieht der Beobachter zweiter Ordnung die Unterscheidung und die ausgeschlossene, so voraussetzende wie mitlaufende Außenseite. Dieser Schritt auf die Metaebene korreliert mit der bereits beschriebenen neuen Logik des Medialen und ihrer Tendenz zur „Meta-Medialität“, die sich mit veränderten Zugriffslogiken auf Inhalte und Wissen, und ich ergänze, auch um deren veränderte Produktions- und Distributionsweisen ausweist³¹. Damit wird auch meine Entscheidung plausibel, im Rahmen der vorliegenden Untersuchung mit einem Kapitel zur Selbstreferenz und zwar anhand von Ready-mades auszuführen.

Der *calculus of indication* konzipiert Form, so möchte ich abschließend feststellen, als den Rechenvorgang eines rechnenden und verrechenbaren Beobachters. Diese Form ist „prozessual, zielorientiert, methodisch strikt und non-dualistisch (1), störend, riskant, mutig, überraschend und experimentell (2), performativ, operativ, poetisch und abduktiv (3), beobachterabhängig und kalkulierend (4), prozedural und komplex (5), sowohl-als-auch, paradoxal, multimedial, multidimensional, poly-kontextural und mehrwertig (6), multiperspektivisch, transformativ und subversiv (7) sowie kontextuell und ökologisch (8)“³² aufgestellt. In dieser zitierten Aufzählung fehlen die Adverbien konstruktiv, ontogenetisch, regulierend sowie in actu und hic et nunc. Sie ist die Einheit einer Zweiheit, zweideutig und mehrwertig und damit eine komplexe Vielfalt. Sie ist eine Sowohl-als-auch-Konstruktion, weil und indem sie Konjunktion und Disjunktion, Montage und Demontage, Stabilität und Instabilität, Erkenntnis und Handlung sowie Konstruktion, Destruktion und Dekonstruktion kombiniert. Sie enthält die Paradoxie, dass sie mit der mathematischen Gleichung eine Ungleichheit (auf beiden Seiten des Gleich-

30 Niklas Luhmann: Die Gesellschaft der Gesellschaft, 2 Bde., Frankfurt/Main 1997, S. 101.

31 Vgl. Frank Hartmann: Mediologie. Ansätze einer Medientheorie der Kulturwissenschaften, Wien 2003, S. 72f.

32 Kleine-Benne: Für eine operative Epistemologie. Rede und Widerrede einer Krise der Theorie, a.a.O., S. 10.

heitszeichens) als Gleiches ins Verhältnis setzt. Sie kombiniert Ausschluss mit Einschluss und praktiziert ein Anschluss- statt ein dead-end-Prinzip, wie es dem White Cube und mit ihm der zugehörigen arretierten und repräsentationalen Produktkunst konstitutiv zugrunde liegt. Mit der operativen Form ist das künstlerische Material, wie ich es eingangs als Kunst_Operationen vorgestellt habe, beobachtbar, und zugleich können Kunstoperationen, wie sie im Kunstfeld, in den Kunstwissenschaften oder der Kunstgeschichte als Teilbereiche des ästhetischen Regimes stattfinden, erfasst, wahrnehmbar und deutlich gemacht werden. Deutlich wird mit ihr auch, was der operativen Beschreibungsmöglichkeit des Operativen beharrlich entgegensteht: eine strenge Kausalität, eine Linearität, eine Vereindeutigung und eine ontologische Setzung, die als Verschließungspraktiken wirksam und für Restaurierungen und Rehistorisierungen genutzt werden.

Diese Konzeption von Form macht die historische Abhängigkeit, die Dynamik und die begrenzte Haltbarkeit einer jeden Form deutlich. Die Annahme einer faktischen Objektivität von Formen, kontext- und beobachterlos, ist mit ihr prinzipiell ausgeschlossen. „Formen sind Eigenwerte dynamisch rekursiver Gleichungen, die in den Turbulenzen komplexer Auseinandersetzungen zwischen Beobachtern auftauchen, sich eine Weile halten und wieder verschwinden.“³³ Der Kalkül ermöglicht, mit quantitativen und qualitativen Komplexierungen zum Beispiel durch die Temporalisierungen von eigenzeitlichen Formen, durch Medialitätssteigerungen, Medialisierungszunahmen, Beobachter- und Beobachtungsberücksichtigungen, Beobachtungen zweiter Ordnung, Rezeptionsdetaillierungen und -spezifizierungen theoretisch umzugehen, dabei auch gesellschaftliche, sozio-politische, kunstbetriebliche und disziplinäre Kontextaspekte einzurechnen und diese wiederholend und wiederholt durchzuarbeiten. Grundlegend hierfür ist, dass Spencer-Browns Formmodellierungstechnik Werte wie Zeit, Beobachterabhängigkeit und Selbstreferenz bereits in den Voraussetzungen und Anwendungen von Form unterbringt, sie also nicht über externe Denkfiguren oder Denkraumen ergänzt, erweitert oder komplettiert. Darüber hinaus sind sie in den Ergebnissen der Form zu finden.

Für die Anwendung des Kalküls in kunsthistorischen Untersuchungen möchte ich Folgendes herausstellen: Zunächst einmal ist der Kalkül und die durch ihn in Gang gesetzten intellektuellen Dynamiken in der Lage, etablierte Festbeschreibungen zu lockern und einengenden Distinktionen und Beschränkungen auf Zweiwertigkeiten (wie Subjekt/Objekt, Kunst/Leben, Kunst/Wirk-

33 Dirk Baecker: Kulturkalkül, Berlin 2014, S. 14.

lichkeit, Kunst/Gesellschaft) zu entgehen. Er setzt Oszillationen in Gang, die transformative Auswirkungen haben, er bringt angenommene Eindeutigkeiten von Formen in Bewegung und löst bereits getroffene Unterscheidungen auf. Indem der rechnende Beobachter das Tetralemma der Notation³⁴ vollständig und strikt durchläuft, können Ideologien, Verkürzungen und andere Begehrlichkeiten vermieden werden. Der Kalkül ist in der Lage, biographistische und psychogrammatistische Ansätze zu überwinden und dabei den Beobachter selbst in die Form einzuberechnen. Er ist in der Lage, Kontexte (und zwar nicht kontextualistisch additiv) zu berücksichtigen. Und er ist in der Lage, disziplinierende Versuche des ästhetischen Regimes im Umgang mit Kunstpraktiken, die nicht dem überlieferten Kunstbegriff entsprechen – und das heißt, nicht imaginär-fiktional, symbolisch, sich in Distanz setzend, auf-schiebend, unbestimmbar spielerisch, mittelbar und konsequenzlos in Erscheinung treten –, zu registrieren und zu überarbeiten. Dabei lassen sich mit dem Kalkül auch weitere, nämlich disziplinäre Differenzen herstellen, nämlich die zwischen Kunstgeschichte, Kunsttheorie und Kunstkritik, die immer dann in Gang gesetzt wird, wenn statt Formen zu beobachten, Formen unterschieden werden, wenn statt marker (also die die Unterscheidung beobachtende Operation) cross (also die die Unterscheidung hervorbringende Operation) stattfindet. Anhand dieser Unterscheidung ist entscheidbar, ob zum Beispiel die Kunstgeschichte mit dem Kalkül von Spencer-Brown gerechnet einem gerade operierenden Irrtum unterliegt oder ob sie anerkennt, dass etwas nicht ihre Sache ist. Damit haben wir den Zugriff auf ein feines Instrumentarium, das die Dimensionen, *wie* wir an unsere Gegenstände herangehen und *wie* wir Bedeutungen konstruieren, zu berücksichtigen in der Lage ist und uns nicht (nur) stil-, genre-, gattungs- oder medienspezifisch, sondern operativ arbeiten lässt. Raum und Zeit, Beschleunigung, Wandel, Trägheit, Verzögerungen, Unterbrechungen und Fortschritt sind Themen, die eine klassische monographische Hagiographie in der Kunstgeschichte mittlerweile verunmöglichen dürften. Die bereits geschriebene Kunstgeschichte ist weder geschlossen und homogen, noch konsistent und singulär. Dabei lassen auch Kontinuitäten gleichzeitig Diskontinuitäten in einer Erzählung zu, wie auch Diskontinuitäten Platz für Kontinuitäten lassen. Kempfs Forderung an die Kunstgeschichte, Komplexität nicht als Problem zu begreifen und statt-

34 Vgl. Baecker: Wozu Systeme?, S. 10. Dazu zählen: „1. die ‚Unterscheidung‘ mit der asymmetrisierenden Bezeichnung einer Innenseite im Unterschied zu 2. einer mitlaufenden, aber zunächst nicht bezeichneten Außenseite, 3. die ‚Form‘ der Unterscheidung (Beobachtung der *beiden* Seiten der Unterscheidung *und* der Trennungslinie zwischen den beiden Seiten durch einen Beobachter zweiter Ordnung), 4. das ‚unwritten cross‘ (der ‚implizite Kontext‘) und 5.1. zunächst die beiden Seiten der Unterscheidung innerhalb ihres impliziten Kontextes (‚schwaches re-entry‘) und dann 5.2. die ‚Wiedereinführung‘ der Unterscheidung in den Raum der Unterscheidung (‚starkes re-entry‘).“ Ebd.

dessen disziplinäre Bündnisse einzugehen³⁵, ist mit diesem Kalkül in Bündnissen mit der Mathematik, der Kybernetik, der Systemforschung, der Logik, der Komplexitätsforschung und der Ökologie aufgenommen. Die methodische Anwendung des Formkalküls Spencer-Browns könnte heute, so möchte ich vorschlagen, als eine konzeptionelle Fortsetzung der Kontextforschung, wie sie Kemp 1991 vorgestellt hat, gelesen werden. Diese Fortsetzung findet statt, indem sie die methodischen Herausforderungen der Kontextforschung in die Voraussetzungen von Form verlegt und dabei einen „impliziten Kontext“ entdeckt und für diese Fortsetzung sowohl eine Kombination verschiedener Disziplinen als auch verschiedener kunsthistorischer Zugänge wie der Materialikonographie, der Kunstsoziologie, der Rezeptionsästhetik, der Repräsentationskritik und der Institutionskritik vornimmt.

Dabei entspricht die komplexe Theorieanlage auch dem hier zu untersuchenden Forschungsmaterial: Kunst_Operationen, die sich im Einsatz bisheriger Methoden, Heuristiken und Thesen unbeobachtbar hielten, können im Einsatz des Formkalküls als Form auf der Bildfläche erscheinen, in Erscheinung treten. In der grundlegenden, voraussetzenden Aufstellung des Kalküls, die Ökologie, Operativität, Beobachterabhängigkeit, Zeit und Selbstreferenz in die Operationsweise einrechnet, sehe ich die wesentliche Eignung des Kalküls für die hier thematisierten Kunst_Operationen, die sich selbst unter anderem als ökologisch, prozessual, beobachterabhängig und selbstreferentiell ausweisen. Der Kalkül bietet sich als ein taugliches methodisches, verfahrenstechnisches und metaierendes Instrument bei der Bewältigung gegenwärtiger Formen an, bei denen es sich, kontextualisiert im Medium neuer medialer Technologien, um aufeinander rückverweisende, wiedereinführende und unabschließbare Einzeloperationen handelt. Für diese Formen müssen Methoden zum Einsatz gebracht werden, die sich nicht auf visuelle Oberflächen beziehungsweise das Surface konzentrieren und ihre Theoretisierungen in den Bildwissenschaften finden. Ich verweise an dieser Stelle abschließend noch einmal auf Esposito, die daran erinnert, dass Spencer-Browns Kalkül als operativer Kalkül konstruiert ist, er sich also nicht auf die Objekte der Welt, sondern auf die Operationen eines Systems bezieht³⁶, Operationen, wie sie, so Esposito, in Computern zu finden sind³⁷. Der Kalkül selbst steht damit evident im Kontext der Gegenwart und die zugehörige Epistemologie kann sinnvollerweise als eine operative Epistemologie bezeichnet werden.

35 Vgl. Kemp: Kontexte. Für eine Kunstgeschichte der Komplexität, a.a.O.

36 Vgl. Esposito: Ein zweiwertiger, nicht-selbständiger Kalkül, a.a.O., S. 107.

37 Vgl. ebd., S. 108.

Kapitel 10

Kunst_Operationen: Ein historisch perspektivierter, wieder-holender Theorieversuch¹

Wie aber kann die Historisierung eines sich abzeichnenden Forschungsgegenstands aussehen, der in der bestehenden Ordnung der Dinge durch die (ver-)schließende Vollendungslogik des erzählten ästhetischen Regimes und dessen modernistischer Vorstellung von Kunstgeschichte nicht angelegt ist? Oder muss weitaus früher angesetzt werden, nämlich wie etwas als ein Wahrnehmungs- und Forschungsgegenstand erfasst wird beziehungsweise erfasst werden kann? Wie kann ein Forschungsgegenstand in einer Ordnung, die mit einem substanziellen Kunstbegriff, mit Begriffen der Genieästhetik, der ästhetischen Erfahrung und der Autonomie, mit einem Universalitätsanspruch sowie mit einer Repräsentationslogik ausgestattet ist, eine historische Erzählbarkeit und damit eine geschichtliche Qualität erlangen, der mit dieser Ordnung nicht kompatibel und somit unbegrifflich ist? Wie kann also eine Geschichte der Kunst_Operationen in einer Ordnung erzählt und damit begriffen werden, die in ihrem Möglichkeitshorizont weder einen Kunstbegriff, noch einen Formbegriff zur Verfügung stellt, um sie erzählen geschweige denn als Kunst erfassen, wahrnehmen und anerkennen zu können? Und: Wie kann eine Geschichte erzählt werden, ohne eine lineare und synchrone Zeitpoetik zu behaupten und dennoch eine Historizität aufzunehmen? Denn: „[...]

¹ Oder: „Remember the 90s, then forget the 90s, then remember a different 90s.“ The Mountains Goats, @themountaingoats.bsky.social, in: Bluesky, 06.12.2024, <https://bsky.app/profile/themountaingoats.bsky.social/post/3lcnpgz6bs2u> [Abruf: 06.12.2024]. Und damit meine ich nicht (nur) die 1990er Jahre, sondern die hier grundlegend formulierte Operationsweise.

wer glaubt denn echt daran, dass die Zeit linear verläuft, das ist doch eine grausam absurde Kindermär, dieses Nacheinandergeschehen der Dinge, das Jetztsein der Gegenwart! Alles ist immer so grässlich gleichzeitig und verschlungen, so eine glatte, lineare unfragmentarische Geschichte, die ist doch erstunken und erlogen!²

Künstlerische Praktiken wie das Reenactment und das Preenactment geben uns instruktive Hinweise, mit linearlogischen Zeitkonzepten skeptisch umzugehen – nicht nur für die hier zu diskutierenden Kunst_Operationen, deren Enactment kennzeichnend ist, sondern auch darüber hinaus. Künstlerische Reenactments und Preenactments setzen seit gut zwanzig Jahren performative Praktiken in Gang³, indem sie zitieren und wiederholen und, mit Judith Butler formuliert, Schauplätze „der Neuverhandlung“⁴ und eine „stets vorhandene Möglichkeit“ eines Veränderungsprozesses und einer Formation herstellen, „die nicht von vornherein völlig zwingend ist“⁵. Dabei handelt es sich meist um die künstlerische Aneignung, Wiederaufnahme und Wiederaufführung konkreter geschichtlicher Ereignisse, um selbstreferentiell und als Beobachtung zweiter Ordnung die Dimension des Historischen in den Blick zu nehmen, genauer formuliert, um die Dimension des Historischen zu vergegenwärtigen und unseren Blick heute in die Vergangenheit zu re-kontextualisieren.⁶ Mit der Operation des Re-entry, des Wiedereintritts in die Form, wird möglich, sich beobachtbar zu machen, sich zu ergründen und sich

2 Kim de L'Horizon: Blutbuch, Köln 2022, S. 134.

3 Vgl. folgende weiterführende Literatur: Inke Arns und Gabriele Horn: History will repeat itself. Strategien des Reenactment in der zeitgenössischen (Medien) Kunst und Performance, Frankfurt/Main 2007; Jens Roselt und Ulf Otto (Hg.): Theater als Zeitmaschine. Zur performativen Praxis des Reenactments. Theater- und kulturwissenschaftliche Perspektiven, Bielefeld 2012; Adam Czirak, Sophie Nikoleit, Friederike Oberkrome, Verena Straub, Robert Walter-Jochum und Michael Wetzel (Hg.): Performance zwischen den Zeiten. Reenactments und Preenactments in Kunst und Wissenschaft, Bielefeld 2019.

4 Judith Butler: Ort der politischen Neuverhandlung, in: Frankfurter Rundschau, 27.07.1994, S. 10.

5 Dies.: Für ein sorgfältiges Lesen, in: Seyla Benhabib, Judith Butler, Drucilla Cornell und Nancy Fraser: Der Streit um Differenz. Feminismus und Postmoderne in der Gegenwart, Frankfurt/Main 1993, S. 122–132, hier S. 125.

6 Als Beispiele für Reenactments nenne ich *Audition for a Demonstration*, Lola Arias, u.a. im Haus der Statistik, Berlin, 03.11.2019, <https://lolaarias.com/audition-for-a-demonstration> und *Slave Rebellion Reenactment, Louisiana 1811*, Dread Scott, bei New Orleans, 09.–10.11.2019, <https://slave-revolt.com>. Als Beispiele für Preenactments nenne ich *Trainings for Future*, Jonas Staal und Florian Malzacher, Ruhrtriennale, Bochum, 20.–22.09.2018, <https://trainingforthefuture.org/2019-2>, *Trainings for the Not-Yet*, Jeanne van Heeswijk, BAK, basis voor actuele kunst, Utrecht, 14.09.2021 bis 12.02.2022, <https://bakonline.org/en/making+public/program/trainings+for+the+not+yet> sowie *Welt-Klimakonferenz*, Rimini Protokoll, Deutsches Schauspielhaus Hamburg, 2014/2025, <https://rimini-protokoll.de/website/de/project/welt-klimakonferenz>. Als Beispiele für (P)Reenactments nenne ich *General Assembly*, Milo Rau/IIPM, Schaubühne Berlin, 03.–05.11.2017, <http://general-assembly.net> und *Kongo-Tribunal*, Milo Rau/IIPM, 2015, <http://the-congo-tribunal.com>. [Abruf aller Links: 02.02.2025].

iterativ durchzuarbeiten.⁷ Währenddessen das Konzept des Reenactments als eine Vergegenwärtigung von Vergangenen durch Wieder-Holung verstanden werden kann, geht es bei Preenactments um die Erprobung und Herstellung hypothetischer Zeit- und Räumlichkeiten in der Gegenwart im Kontext des Retrospektiven.⁸ In Anlehnung an Oliver Marcharts Konzept, für Reenactments „Time-Loops“⁹ zu konstruieren, um Verborgenes reaktivieren zu können, möchte ich vorschlagen (und ausprobieren), Zeit-Schleifen der bisher erzählten Kunstgeschichte zu konstruieren, um in den Windungen von wieder-holten Motiven oder Theoriefiguren historische Referenzen von Kunst_Operationen herauszufiltern und damit ihre Geschichtserzählung zu erproben. Dadurch ließen sich, so meine Annahme, narrative Optionen, Referenzen und Passagen jenseits der bisher legitimierten Kausalitäten eröffnen, die sich nicht linear, sondern *hypertextuell* zueinander strukturieren. Diese so hergestellten Zeitentwürfe würden sich nicht nur zwischen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft aufhalten, sondern hier würden Referenzierungen, Überschreibungen, Verlinkungen, Sprünge, Achsen, Schichtungen etcetera denkbar.

Als eine bereits existierende, treffende Beschreibung der hier geplanten Wissensherstellung und -organisation eignet sich das Rhizom, das von Gilles Deleuze und Félix Guattari aufgegriffen und zu einer Ordnungsmetapher überführt wurde.¹⁰ Dieses Denkmodell lässt uns Vorstellungen davon entwickeln, dass sich beliebige, noch dazu heterogene Zeichensysteme (transversal) miteinander verknüpfen lassen – und dabei kann es sich um Ereignisse der Kunst, der Wissenschaft, der Gesellschaft, es kann sich um politische, biologische oder ökonomische Sachverhalte und auch um nichtsignifikante Zustände handeln. Diese Verbindungslinien können an jeder beliebigen Stelle unterbrochen oder sogar zerstört werden, sie können aber auch wieder aufgenommen oder an anderen Stellen weiterwachsen, sie können verzweigen und sich ineinander verwirren, und sie verweisen aufeinander. Diese Vielen, bei denen es sich um Linien, um Segmentierungs- und Schichtungslinien, um Flucht- und Deterritorialisierungslinien handelt, bilden Vielheiten, keine Einheiten. Vielheiten sind asignifikant, flach, nichtsubjektiv und nie überco-diirt. Sie verwandeln sich permanent und sind modifizierbar, sie sind nicht

⁷ Siehe hierzu auch meinen Ausführungen zur Selbstreferenz in Kapitel 9.

⁸ Vgl. hierzu meine Vorlesung *Politisches im Künstlerischen*, im Wintersemester 2019/20, am Institut für Kunstgeschichte der Ludwig-Maximilians-Universität München, <https://bkb.eyes2k.net/V1LMU2019-20.html> [Abruf: 02.02.2025].

⁹ Oliver Marchart: *Conflictual Aesthetics. Artistic Activism and the Public Sphere*, Berlin 2019. „You have to see where the hidden lines of latent conflicts run, and you have to try to (re)activate them by pre-enacting their future reenactment. You'll have to construct a time loop.“ Ebd., S. 181.

¹⁰ Vgl. Gilles Deleuze und Félix Guattari: *Rhizom*, Berlin 1977.

kopierbar, daher auch nicht reproduzierbar und auch nicht repräsentational. Daher wird das Rhizom von Deleuze/Guattari als ein nicht zentriertes, nicht hierarchisches und nicht signifikantes System beschrieben, welches sich dauerhaft im Werden aufhält. Auf der wissensorganisierenden Grundlage des Rhizoms und seiner „Karte mit vielen Ein- und Ausgängen“¹¹ kann ich postfundamentalistisch¹² vermeiden, eine sogenannte Urszene oder andere substanzielle Letztbegründungen als Ausgangspunkt zu imaginieren und zu fixieren, von der aus über dann folgende signifikante Ereignisse eine Geschichte der Kunst_Operationen hätte erzählt werden können, die, so könnte jetzt plausibilisiert werden, von der Kunstgeschichte bis heute aber nicht erzählt wurde oder nicht erzählt werden konnte, weil sie eine signifikante Wendung nicht gemacht habe, um dann mit diesem Argument und einer Änderung im Diskurs dennoch in der Linearität der Erzählung zu verbleiben. Dieses lineare Unterfangen ist meiner Einschätzung nach weder sinnvoll, noch durchführbar und belegt lediglich, dass und wie im Wissensproduktionsapparat der Kunstgeschichte Abwehrmaßnahmen gegenüber denjenigen Epistemen eingebaut sind, die mit den Regimegesetzen nicht kompatibel sind. Deleuze/Guattari beschreiben diese Situation metaphorisch und exemplarisch für den „kleinen Hans, [...] einem klassischen Fall der Kinderanalyse: unaufhörlich hat man SEIN RHIZOM ZERBROCHEN, SEINE KARTE BEKLECKERT; man hat ihn in die Enge getrieben, ihm alle Ausgänge versperrt, bis er schließlich selbst seine Scham und Schuld wünscht, bis man Scham und Schuld fest in ihm verankert hat, die PHOBIE [...]. Wenn ein Rhizom verstopft ist, wenn man einen Baum daraus gemacht hat, dann ist es aus, dann kann der Wunsch nicht mehr strömen.“¹³ Übertragen auf das vorliegende Untersuchungsthema hieße dies: Unaufhörlich zerbrechen Kunstoperationen Kunst_Operationen, werden ihre Karten bekleckert, werden sie in die Enge getrieben und ihre Ausgänge versperrt, werden sie verstopft, bis ihr Wunsch nicht mehr strömen kann. Es kommt aber noch eine weitere, eine dritte Analogie hinzu: Neben der Analogie des Rhizoms zu dem hier einzusetzenden Denkmodell für eine Wissensproduktion und -organisation und neben dessen Analogie zu der Einhegung von Wissen in Form von Kunst_Operationen durch die Kunstoperationen des

¹¹ Ebd., S. 35.

¹² „Unter Postfundamentalismus wollen wir einen Prozess unabschließbarer Infragestellung metaphysischer Figuren der Fundierung und Letztbegründung verstehen – Figuren wie Totalität, Universalität, Substanz, Essenz, Subjekt oder Struktur, aber auch Markt, Gene, Geschlecht, Hautfarbe, kulturelle Identität, Staat, Nation etc.“ Oliver Marchart: Die politische Differenz, Berlin 2010, S. 16. Siehe hierzu auch meine Ausführungen in Kapitel 1.

¹³ Deleuze/Guattari: Rhizom, a.a.O., S. 23f.

YOU'RE SEEING LESS THAN HALF THE PICTURE

WITHOUT THE VISION OF WOMEN ARTISTS AND ARTISTS OF COLOR.

Please send \$ and comments to:
Box 1056 Cooper Sta. NY, NY 10276 **GUERRILLA GIRLS** CONSCIENCE OF THE ART WORLD

Guerrilla Girls, You're Seeing Less Than Half the Picture, 1989. Copyright © Guerrilla Girls, courtesy guerrillagirls.com.

ästhetischen Regimes trifft das Rhizom mit seinen sechs Kennzeichen¹⁴ passgenau auf den Aufbau, die (Post-)Struktur, das Werden und den Medieneinsatz der hier verhandelten Kunst_Operationen: „Im Gegensatz zu Graphik, Zeichnung und Photo, zu den Kopien bezieht sich das Rhizom mit seinen Fluchtlinien auf eine Karte mit vielen Ein- und Ausgängen; man muß sie produzieren und konstruieren, immer aber auch demontieren, anschließen, umkehren und verändern können.“¹⁵ Das Modell der Wissensorganisation und Wissensbündigung trifft sich mit dem Modell der Welt- und der Kunstbeschreibung. Kunst_Operationen weisen sich in ihren prozessualen, dynamischen, relationalen, komplexen, konnektiven, kombinatorischen, kontextbestimmten und umweltgebundenen Operationen als rhizomatische Formen aus.

Mit Judith Butler, Jacques Derrida und Sigmund Freud möchte ich noch weitere, methodologische Vertiefungen meines Vorschlags vornehmen, einen historisch perspektivierten, *wieder-holenden* Theorieversuch in Anlehnung an die künstlerischen Praktiken des Reenactment und Preenactment zu unternehmen. Hierbei handelt es sich methodisch um einen Bezug auf Butler und Derrida, indem mein Theorieversuch Butlers Begriff des Performativen¹⁶ mit dem von Derrida akzentuierten Zitat und der Wiederholung (Iteration und Iterabilität¹⁷) verknüpft. Mit dieser Forschungsoptik könnte gelingen, eine performativitäts-informierte Kritik und in der Folge eine kritische Kunstgeschichte nicht nur zu entwerfen, sondern zu praktizieren. Butler nennt Subjekt, und damit knüpft sie an poststrukturalistische Überlegungen an, einen performativen Effekt einer diskursiven Praxis, „eine Kategorie innerhalb der Sprache“¹⁸: „Von Sprache konstituiert zu sein, heißt hervorgebracht werden, und zwar innerhalb eines gegebenen Macht- und Diskursgeflechtes [...]“¹⁹. Dieses Performativ als konstitutive Macht der Rede wird von Butler mit Derrida als eine Praxis des Zitierens und Wiederholens konzipiert: Die performative Dimension der Konstruktion realisiert sich über das Zitat und die Wiederholung (ich sage, die *Wieder-Holung*) von Normen, die bereits eine Geschichtlichkeit vorweisen. Damit eine performative Äußerung gelingen kann, muss sie zeichen- oder kulturtheoretisch perspektiviert als Zitat oder als

¹⁴ Zu den sechs Kennzeichen des Rhizoms (Prinzip der Konnexion, der Heterogenität, der Vielheit, des asignifikanten Bruchs, der Kartographie und der Dekalkomonie) vgl. ebd., S. 11–21.

¹⁵ Ebd., S. 35.

¹⁶ Vgl. u.a. Judith Butler: Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts, Frankfurt/Main 1995 [1993]; dies.: Haß spricht. Zur Politik des Performativen, Frankfurt/Main 1998 [1997].

¹⁷ Vgl. Jacques Derrida: Signatur Ereignis Kontext, in: Peter Engelmann (Hg.): Randgänge der Philosophie, Wien 1988.

¹⁸ Butler: Für ein sorgfältiges Lesen, a.a.O., S. 124.

¹⁹ Ebd., S. 125.

Ritual in einem Zusammenhang gesellschaftlich anerkannter Konventionen und Normen erkenn- und wiederholbar sein. „Damit ein Performativ funktionieren kann, muß es aus einem Satz sprachlicher Konventionen schöpfen und diese Konventionen, die traditionell funktioniert haben, rezitieren, um eine gewisse Art von Effekten hervorzurufen. Die Kraft oder Effektivität eines Performativs hängt von der Möglichkeit ab, sich auf die Geschichtlichkeit dieser Konventionen in einer gegenwärtigen Handlung zu beziehen und sie neu zu kodieren.“²⁰ Das aber bedeutet, dass Konstituierung nicht über einen einmaligen, freiwilligen und fundierenden fundamentalistischen Akt erfolgt, sondern über eine wiederholte und wiederholende Aufrufung von Bisherigem – und genau hier liegt die so logische wie emanzipatorische Pointe von Performanz, das nämlich in der jeweils aktuellen Handlung verhandelt, neu gedacht²¹, „neu kodiert“²², mit Freund formuliert durchgearbeitet werden kann. „Daß dies ein wiederholter Prozeß ist, ein wiederholbares Verfahren, ist genau die Bedingung dessen, was Handlungsfähigkeit heißt innerhalb eines Diskurses.“²³ Sigmund Freud hatte 1914 auf die Technik des Erinnerns, Wiederholens und Durcharbeitens und damit auf das Potential dieser drei interagierenden Prozessgrößen verwiesen, die (bei Freud intrapsychisch und interpersonell angelegt) entgegen aller Übertragungswiderstände erfolgreich die Bearbeitung (bei Freud: von Erinnerungslücken) ermöglichen: „Das Ziel dieser Techniken ist natürlich unverändert geblieben. Deskriptiv: die Ausfüllung der Lücken der Erinnerung, dynamisch: die Überwindung der Verdrängungswiderstände.“²⁴ Bei Butler heißt hervorgebracht zu werden, innerhalb eines gegebenen Macht- und Diskursgeflechtes hervorgebracht zu werden, „das für Umdeutung, Wiederentfaltung und erwarteter Übereinstimmungen mit anderen Netzwerken offen ist“²⁵.

Für die vorliegende Herausforderung, für einen Forschungsgegenstand, den die gegebene Ordnung nicht auf den Begriff bringt, eine historische Erzählbarkeit zu entwickeln, bedeutet das Folgendes – und dabei zeigt sich, das es sich bei dieser Problemstellung nicht nur um den Forschungsgegenstand der Kunst_Operationen handelt, sondern wiederum um den der Kunstoperation-

²⁰ Ebd., S. 124.

²¹ Vgl. ebd., S. 125.

²² Ebd.

²³ Ebd.

²⁴ Sigmund Freud: Erinnern, Wiederholen und Durcharbeiten, 1914, <https://www.projekt-gutenberg.org/freud/kleine1/Kapitel18.html> [Abruf: 02.02.2025].

²⁵ Ebd.

nen sowie um deren Iterationsschleifen, die aufeinander einwirken²⁶: Mit den bisherigen Kunstgeschichten und Kunstgeschichtsschreibungen, ihren Begriffen, Theoremen und Narrativen, liegen uns bereits anerkannte Konventionen vor, bei denen es sich um Konventionen handelt, weil sie erkenn- und wiederholbar sind.²⁷ Konstituierungsmöglichkeiten und Bestand erhalten sie in dem skizzierten Theorierahmen nur durch das wiederholte Anrufen der so erkennbaren wie anerkannten Normen der Kunstgeschichtserzählung. Diese unfreiwillig permanente Wiederholung der bestehenden Normen ist mit Butler eine Zwangsgeschichte, in der Macht somit schon in den Verfahrensweisen wirkt, die festlegen, wer oder was (im vorliegenden Fall) Kunstgeschichte ist beziehungsweise sein kann. Normen und Zwänge sind also schon vorab in dem enthalten, was als Kunstgeschichte gilt beziehungsweise gelten kann. Aber: Konstituierung heißt immer auch die Möglichkeit der Verhandlung. Denn im Rahmen einer zwanghaften, ständigen und wiederholten Aufrufung der regulierenden Normen können diese niemals ident ausfallen. Hier finden immer und garantiert durch das wiederholende Durcharbeiten Verschiebungen statt. Dass die Kunstgeschichte das ist, „was wieder und wieder konstituiert werden muß“, beinhaltet, dass sie „offen für Formationen ist, die nicht von vornherein völlig zwingend sind“²⁸. Jede Iteration hat eine Variation der Bedeutung zur Folge, die den vorherigen Begriff oder die Konstruktion etwas verändert. Die Iterabilität eines Zeichens erschöpft sich nicht in dessen einfacher Wiederholung, vielmehr setzt die Wiederholung Andersheit in Gang. Der Effekt ist, dass ein „Schauplatz der Neuverhandlung“²⁹ entsteht und damit eine „stets vorhandene Möglichkeit“ eines Veränderungsprozesses und einer Formation, „die nicht von vornherein völlig zwingend ist“³⁰. Der zunächst mit großer Wahrscheinlichkeit eintretende Verlust erkenntnistheoretischer Gewissheiten ist damit vielmehr ein „Anstoß für neue Möglichkeiten, für neue Arten, wie Körper Gewicht haben können“³¹, schreibt Butler – und ich möchte „Körper“ an dieser Stelle gegen „Kunstgeschichten“ austauschen. Es öffnen sich, mit Butler formuliert, neue Möglichkeiten und neue Arten, wie Kunstgeschichten und mit ihnen die Kunstgeschichte Gewicht haben können: Statt

26 Siehe hierzu meine Ausführungen in Kapitel 2.

27 Lars Gertenbach: Von performativen Äußerungen zum Performative Turn. Performativitätstheorien zwischen Sprach- und Medienparadigma, in: Berlin Journal für Soziologie, Nr. 30, 2020, S. 231–258, <https://doi.org/10.1007/s11609-020-00422-6> [Abruf: 20.07.2024].

28 Butler: Für ein sorgfältiges Lesen, a.a.O., S. 125. Butler schreibt hier nicht zur Kunstgeschichte, sondern zum Subjekt.

29 Judith Butler: Ort der politischen Neuverhandlung, a.a.O., S. 10.

30 Butler: Für ein sorgfältiges Lesen, a.a.O., S. 125.

31 Judith Butler: Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts, a.a.O., S. 54.

mit Butlers *Bodies That Matter* hieße es in variiert Form *Art History/ies that matter*.³² Auch die Kunstgeschichte steht weder unverrückbar fest, noch ist sie vorherbestimmt.

Im Rahmen der vorliegenden Untersuchung ist der methodologische Zugang aber nicht nur über das Performative zu wählen. Nach meinem Dafürhalten wird noch immer ein zu starkes Augenmerk auf die illokutionären Akte gelegt und damit eine handlungstheoretische Grundprämisse mitgeführt. Ich möchte im Folgenden deutlich machen, dass stärker von einem ereignisontologischen Befund und mit ihm ein operatives Interagieren von Ereignissen, Praktiken, materiellen Verkörperungen, medialen Ausgestaltungen, Apparaten und Algorithmen auszugehen ist. Damit ließe sich in der Folge statt eine Historisierung eine *operative Historisierung* erzählen, die sich wiederum in die bereits vorgetragene operativen Epistemologie einhakt. Eine operative Historisierung wäre in der Lage, zur Dynamisierung von bereits bekannten und tradierten Kriterien beizutragen und damit auch eine *operative Kriteriologie* in Gang zu setzen. Dabei geht es nicht darum, einer modernistischen Idee der Überbietung von Perspektiven anzuhängen, sondern die operative Form als ein neues Framing für bekannte, kanonisierte und auch liebgewonnene Episteme zu erproben, indem also operativ historisierende Praktiken und Dynamiken als entverschließende Operationen gegen verschließende Operationen des ästhetischen Regimes in Anschlag gebracht werden und damit eine operative Historisierung vorgenommen werden kann. Damit möchte ich kein Durchkreuzen oder Aufheben (Axiom 2) bisheriger Erzählungen vornehmen – zumal eine historisch perspektivierte Erzählung von Kunst_Operationen noch gar nicht existiert, die zu durchkreuzen oder aufzuheben wäre. Vielmehr möchte ich mit veränderten epistemologischen und methodologischen Ansätzen, die überdies gesellschafts- und sozialtheoretische Implikationen aufrufen, ein verändertes Verständnis unserer Wahrnehmungs- und Forschungsgegenstände, einschließlich ihrer Steuerungs-, Überwachungs- und Kontrolltechniken versuchen. Denn ich behaupte, dass die Dimension des Operativen als eine soziale Praktik dazu geeignet ist.

Da ich in dem vorherigen Kapitel bereits erste Verbindungen zu Duchamps Ready-mades hergestellt habe, greife ich diese Vorarbeiten auf und erprobe in einem Prozess des Wieder-Holens und Durcharbeitens eine operative Rekonstruktion der Ready-mades, um im Effekt eine geschichtliche Qualität von Kunst_Operationen anzulegen. Diese Referenz klingt beiläufiger als sie

³² Vgl. hierzu auch Birte Kleine-Benne (Hg.): Eine Kunstgeschichte ist keine Kunstgeschichte. Kunstwissenschaftliche Perspektivierungen in Text und Bild, Berlin 2024, <https://doi.org/10.30819/5798> [Abruf: 12.12.2024].

ist, denn Ready-mades, die „bereits Fertigen“, und Kunst_Operationen haben mindestens sechs gemeinsame und kausal miteinander verbundene Kennzeichen und weisen damit eine operative Kriteriologie aus: erstens die Anwesenheit von Selbstreferenz, zweitens das Re-entry, die Wiedereinführung in die Form, drittens die Beobachterabhängigkeit, viertens das eingebaute Ausgestattetsein mit einer dispositionalen Kritik, fünftens ihre kontextkonstitutive Verfassung als stärkste Form der Kontextbezüglichkeit, da sie „ihren eigenen Kontext, in dem sie Bedeutung erlangen, erst erschaffen“³³, und sechstens den permanenten Prozess des In-Beziehung-Setzens. Ich möchte in den drei folgenden Kapiteln zu diesen Kennzeichen erstens über das Ready-made, zweitens über Konzeptuelle und Kontextuelle Kunstpraktiken und drittens über die Institutionskritik ausführen und halte mich damit inmitten des 20. und 21. Jahrhunderts der Kunstgeschichte auf, *ohne* dass eine zeitindexikalische Setzung vorgenommen würde oder sie erforderlich wäre. Deren Aufhebung macht zugleich die Selbstreferenz und die Beobachterabhängigkeit von der zeitlichen Dimension unabhängig. Mit diesem Vollzug eines Wiederholens und Durcharbeitens in meinem Text nehme ich im Rahmen wirksamer Kunstoperationen eine Erfassung und Untersuchung von Kunst_Operationen, aber auch wirksamer Kunstoperationen vor und praktiziere damit selbst eine rekursive Praktik innerhalb meines Textes. Hierdurch gelingt es mir, jenseits einer zeitindexikalischen Setzung des Ready-made, der Konzept- und Kontextkunst sowie der Institutional Critique eine ontogenetische Sinnfeldgenerierung zu leisten. Inmitten dieses Sinnfeldes entdecke ich mit einem permanent operierenden Selbstreferenzieren, Konzeptualisieren, Kontextualisieren, Komplexieren und Prozessieren den Operationsmodus (Modus Operandi) der hier thematisierten Kunst_Operationen. Aber auch so: Als den Operationsmodus (Modus Operatum) von Kunst_Operationen entdecke ich permanent stattfindende Abläufe des Selbstreferenzierens, Konzeptualisierens, Kontextualisierens, Komplexierens und Prozessierens. Damit stelle ich mein Instrumentarium her, um zum einen das hier vorliegende künstlerische Material als Kunst_Operationen zu untersuchen, diese zum anderen aber auch nutzbar zu machen und mit der Konturierung von Kunstoperationen, die ich aus den Kunst_Operationen ableite, eine Perspektivöffnung herzustellen. Ziel ist, mit der Ent-Verschließung des ästhetischen Regimes einen Horizont abzuschreiten, der eine veränderte Sinnstruktur als die des ästhetischen Regimes anbietet. Diese operationale Perspektive auf die Modalität/en geht nicht von einem gemeinsamen Stil-, Medien- oder Formeninventar³⁴ aus, son-

³³ Thomas Wulffen: Betriebssystem Kunst – Eine Retrospektive, in: Kunstforum Int., Bd. 125, Jan./Feb. 1994, S. 50–58, hier S. 55.

³⁴ Form ist hier nicht als eine operative Form im Sinne Spencer-Browns gemeint, sondern als Gegenbegriff von Inhalt. Siehe meine Ausführungen in Kapitel 8.

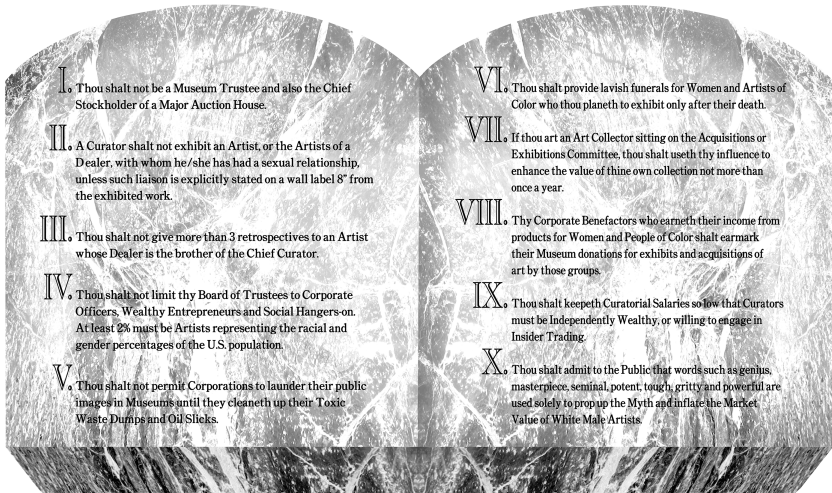
dern findet in den Windungen wieder-holter Motive die historischen Referenzen von Kunst_Operationen. So lässt sich als Effekt eine genealogiekritische Kunstgeschichte erzählen, die die kanonischen Ordnungszusammenhänge im und als operativen Vollzug durcharbeitet und dadurch Verbindungslinien zwischen künstlerischen Positionen herstellt, die durch forschungsleitende Systematisierungen und Kategorisierungen voneinander getrennt wurden und werden, statt sie zum Beispiel in ihren operationalen Zusammenhängen zu verstehen. Über diese Perspektivierung rücken selbstreferentiell operierende, konzeptuell und kontextuell ausgerichtete mit institutionskritischen Kunstpraktiken dicht zueinander. Und genau damit setzen Dynamiken der De- und Reterritorialisierung des Kunstfeldes ein – diejenigen Prozesse, die Deleuze und Guattari poetisch in ihrer Operationsweise beschreiben: „Die Orchidee deterritorialisiert sich, indem sie ein Bild formt, eine getreue Nachahmung der Wespe; die Wespe aber reterritorialisiert sich auf diesem Bild; dennoch deterritorialisiert sie sich, indem sie ein Stück im Reproduktionsapparat der Orchidee wird; aber sie reterritorialisiert die Orchidee, indem sie deren Blütenstaub transportiert. Wespe und Orchidee ‚machen Rhizom‘.“³⁵

In den drei folgenden, historisch perspektivierten Kapiteln werde ich drei ausgewählte Motive schärfen, sie als Zeit-Schleifen öffnen und als Wiedereinführungen beziehungsweise als wiedereinführende Ein-, Aus- und Weiterformungen rekonstruieren: erstens Selbstreferenz durch Ready-mades, zweitens Beobachterabhängigkeit durch Konzeptuelle und Kontextuelle Kunstpraktiken (die ich formlogisch miteinander verklammern will), drittens Zeit durch Institutionskritik (die ich hier nicht mehr als Gattung *Institutional Critique*, sondern als eine Infrastruktur(für)sorge neu definieren möchte). Diese gleiche Geschichte könnte auch so erzählt werden: Im Anschluss (1) an die Wiederentdeckung von Selbstreferenz und die Wiedereinführung unter anderem von Kontingenz in die Redundanz durch Ready-mades wurden (2) in und durch Konzeptuelle und Kontextuelle Kunstpraktiken der Kontext und die Beobachtenden wiederentdeckt und bisher Unmarkiertes wie Umwelten, (Beobachtungs-) Bedingungen, Strukturen und Infrastrukturen, und damit Komplexitäten in Isolation und Reduktion wiedereingeführt und fanden (3) mit der *Institutional Critique*, ihrer kritischen Distanznahme als Institutionskritik und ihre kritische Weiterführung als infrastruktur(für)sorgende Praktiken nächste Wiedereinführungen statt, nämlich die von Teilhabe, Teilnahme und Beteiligung in soziale Segregation, in segregierte beziehungsweise segregierende gesellschaftliche Ungleichheiten, die ihrerseits durch Differenzierung, Sortierung und Separierung entstehen. Dieser Plot, so ließe

³⁵ Deleuze/Guattari: Rhizom, a.a.O., S. 17.

sich verkürzen, legt es darauf an, von Regiertwerdenden zu Mitregierenden werden zu wollen. Es ließe sich auch verkürzt ein wiederkehrendes Kontingenz- und Komplexitätsinteresse erzählen, oder, ein weiterer Vorschlag, es handelt sich bei allen diesen Wiederführungen um Hacks (vorausgesetzt, es handelt sich bei einem Hack unter anderem um die Wiedereinführung von Störung in das zuvor Ungestörte und Gesicherte, aber hierzu wenig später mehr). Hieraus resultiert ein letzter Vorschlag, mit dem ich auf meine ersten Kapitel zurückkomme: Es handelt sich bei dieser Erzählung um eine Störung der bisherigen Anschlüsse und hier möchte ich explizit die Regimelogiken der Ästhetik und ihre stabilisierenden Funktionen herausstellen, die durch Kunst_Operationen gestört werden. Damit wären auch die Schwierigkeiten begründet, von denen ich in den ersten Kapiteln berichtete und die sich bis in die Herausforderung der Historisierung von Kunst_Operationen ziehen: das Feuilleton, das über sie – wenn überhaupt – mit sprachlicher Unbeholfenheit und intellektueller Abwehr berichtet, die Kunstpolitik, die mit eingerichteten Systematiken den Zugang zu Förderungen, Stipendien oder Residenzen versperrt, der White Cube, der mit seinen Ausstellungsregularien in die Grenzen weist, der Kunstmarkt, der, weil er nicht verbuchen und einpreisen kann, keine aktive Systemstelle ist, die Kunsttheorie, die mit ihrem vorhandenen Instrumentarium nicht analysieren kann, die Kunstgeschichte, die mit dem ihr zur Verfügung stehenden Repertoirekanon nicht in Erscheinung bringen kann. Am Beispiel der *documenta fifteen* lassen sich die Hilflosigkeiten der Kunstoperationen eindrücklich beobachten. Für das ästhetische Regime gilt offenbar, Stabilitäten zu erzeugen, Eindeutigkeiten zu produzieren und Setzungen zu perpetuieren. Das hat Effekte, sowohl auf die Kunst_Operationen, aber auch, wie wir am Beispiel der *documenta fifteen* beobachten konnten, auf die hierauf wiederum mit Abwehrmaßnahmen und Selbst-/Regulierungen reagierenden Kunstoperationen.

GUERRILLA GIRLS' CODE OF ETHICS FOR ART MUSEUMS:



A PUBLIC SERVICE MESSAGE FROM

GUERRILLA GIRLS

CONSCIENCE OF THE ART WORLD

Guerrilla Girls, Guerrilla Girls' Code of Ethics for Art Museums, 1990. Copyright © Guerrilla Girls, courtesy guerrillagirls.com.

Kapitel 11

Ready-made. Ein operational perspektiviertes Reenactment

I.

Um es zu Beginn auf einen Punkt zu bringen: Das Ready-made prozessiert auf künstlerischer Ebene genau jene Unentwirrbarkeit, Oszillation und Komplexität, wie Spencer-Brown sie mit seinem mathematischen Formkalkül 1969 theoretisiert hat und wie sie seither variantenreich mit institutionskritischen, interventionistischen, performativen, ortsspezifischen, medien- und netz(werk)ästhetischen, projekt- und prozessausgerichteten Kunst_Operationen in eine künstlerische Form gebracht und fortlaufend weitergeformt werden. Wie mit Spencer-Browns Formkalkül wissen wir auch mit dem Ready-made nie, wo wir uns in der Form, und auch nie, in welcher Form wir uns befinden. In seinem Konstituierungsprozess würde ständig zwischen Objekt- und Metaebene hin- und hergeschaltet, analysiert Thomas Wulffen¹, und weist darauf hin, dass selbstreferentielle Prozesse innerhalb der Kunst

¹ Vgl. Thomas Wulffen: Betriebssystem Kunst. Eine Retrospektive, in: Kunstforum Int., Bd. 125, Jan./Feb. 1994, S. 50–58, hier S. 53.

keine Ausnahmeerscheinungen seien, sie spätestens mit der modernen Kunst beobachtet werden können².³ Tatsächlich dürfte es sich um weit größere perzeptive, rezeptive und kognitive Herausforderungen im Umgang mit Ready-mades handeln, die nicht nur den permanenten Wechsel zwischen Objekt- und Metaebene betreffen, sondern schon früher ansetzen, da sie bereits die Unterscheidung von Objekt- und Metaebene erschweren, wenn nicht sogar strategisch verhindern. Denn der markierende Unterschied, der in Differenz bringt, um zu bestimmen beziehungsweise die Spaltung, die auseinander hält und gleichzeitig zusammenfügt, ist nicht ohne Weiteres zu benennen. Während Baecker die Hoffnung hat, dass die unbeobachtbare Welt durch die Kunst, wenn auch nur temporär, in eine Form zu bringen sei⁴, scheint das Ready-made genau diese Orientierungsleistung zu verweigern. Es beunruhigt, es verunsichert, es vermeidet und verhindert Evidenzen, und zwar bis zu dem Punkt, an dem eine Entscheidung unausweichlich scheint. Die von Wulffen benannte Operation des Hin- und Herschaltens zwischen Objekt- und Metaebene weiter auszuformulieren, heißt, dass Objekt- und Metaebene innerhalb selbstreferentieller Prozesse ständig wechseln oder wechseln können, ständig aber auch uneindeutig sind oder sein können, ständig eine Indifferenz angedeutet oder praktiziert würde, demnach ständig eine Unbestimmtheit im Formbildungsprozess mitläuft und Unterscheidungen innerhalb selbstreferentieller Prozesse nicht mehr gültig sind. Das heißt, dass die konstitutive Operation des Unterscheidens und mit ihr der Wert der Grenze selbst problematisch ist, eventuell auch problematisiert wird, in der Folge Ununterschiedenes, Unentschiedenes, Ununterscheidbares, Unentscheidbares produziert wird, dies allerdings als eine Zone des zwar Unbestimmten, aber

² Vgl. ebd., S. 53f.

³ Ich ergänze Wulfens Beobachtung um die etwas später vorgelegten Untersuchungsergebnisse von Johannes Meinhardt. Meinhardt geht von zwei parallel stattfindenden Typen selbstreferentieller Untersuchungen aus, zum einen die immanente Selbstreflexion der Malerei und deren Erforschung der ästhetischen Bedingungen der Produktion und Organisation von Bildlichkeit und Sichtbarkeit (etwa bei Malewitsch, Mondrian und Kandinsky), die er als die „radikale Moderne“ Typ 1 bezeichnet, zum anderen die erweiternde Untersuchung der institutionellen und gesellschaftlichen Konstituierung von Kunst und deren beteiligten Institutionen und Diskurse, in vier Generationen (ausgehend von Duchamp über Daniel Buren und Marcel Broodthaers in den 1960er Jahren, dann zu Louise Lawler und Allan McCollum in den 1980er Jahren bis hin zu Dellbrügge/de Moll in den 1990er Jahren). Diesen Typ 2 nennt er die „andere Moderne“. Vgl. Johannes Meinhardt: Eine andere Moderne. Die Künstlerische Kritik des Museums und der gesellschaftlichen Institution Kunst, in: Kunstforum Int., Bd. 123, 1993, S. 160–191; ders.: Institutionskritik, in: Hubertus Butin (Hg.): DuMonts Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst, Köln 2002, S. 126–130. Ich deute Meinhardts Unterscheidung in zwei Typen allerdings als eine Differenzierung zur Fortsetzung einer auf Einheit ausgerichteten Formüberlegung und nicht, wie ich mit Spencer-Browns Formkalkül (1969) vorbereitet habe, als eine Form-Zweiheit und damit als eine ökologisch konzipierte, also ökologische Form. Vgl. hierzu meinen Ausführungen in Kapitel 8.

⁴ Vgl. Dirk Baecker: Wozu Systeme?, Berlin 2002, S. 14f.: „Die Welt ist unbeobachtbar; versucht man sie, in eine Form zu bringen, wie es nicht zuletzt die Kunst immer wieder unternimmt, schiebt sich diese Form vor die Welt und macht sie erneut unbeobachtbar.“

potentiell als je unterschiedlich Bestimmbares beobachtbar macht. Voraussetzung ist hierfür, dass die Verwirrung darauf hinausläuft, eine Unterscheidung zu treffen, Kontingenzen aufzuheben (statt auszuhalten⁵) und sich damit die Verwirrung und gegebenenfalls die Unerträglichkeit als eine strategisch platzierte Vieldeutigkeit herausstellt. Damit wird auch die treibende Kraft von Paradoxien sichtbar. Das Ready-made funktioniert, so lässt sich pointieren, als eine immanente und daher garantierte Virtualisierungs- und Potentialisierungsmaschine, die das Markierte, sich Andeutende oder In-den-Blick-Genommene im nächsten Moment zu verlieren droht und ihre Form als eine sowohl potentielle als auch virtuelle Form ausweist. Es könnte sich daher auch die Frage stellen, ob es sich beim Ready-made operativ gelesen um einen Hack auf Spencer-Browns Distinktionsforderung „Draw a distinction“⁶ handelt oder ob es sich auktorial gelesen als das Entstehungsmotiv dieser Aufforderung erzählen lässt. Im Rahmen eines Reenactments ließe sich beides rekonstruieren.

Die irritierenden Indifferenzen werden also entweder nicht aufgelöst, vielmehr in einen Kreisel der Konfusionen zu Meta-Indifferenzen (um in Wulfens Bild zu bleiben) gesteigert – es sei denn, die anwesenden Paradoxien werden produktiv entfaltet. Genau diese dynamischen, stets unabgeschlossenen und sich immer neu vollziehenden Prozesse – angesichts der Potentialisierungsdimension könnte auch die Rede sein von permanenten Versuchen oder sogar von uneinlösbaren Versprechen, beobachtbare und damit verfügbare Formen durch klare Unterscheidungen herzustellen, lassen das Moment der Selbstreferenz und zwar als anwesende operationale Kategorie ganz besonders anschaulich, aber auf Grund der Unerträglichkeit auch unansehnlich sowie unverständlich werden. Genau diese Prozesse begründeten aber auch, so Wulfen, deren „Ablehnung in der wissenschaftlichen Theorie“. Denn: „Jede wissenschaftliche Tätigkeit, die um Erkenntnis bemüht ist, muss zwischen Objekt- und Metaebene unterscheiden.“⁷ Im selben Text schreibt Wulfen von operationalen Strukturen, in denen zwei Helden der Kunstgeschichte des 20. Jahrhunderts (Malewitsch und Picasso) *nicht* arbeiten würden, „wogegen die

⁵ Vgl. Sebastian Plönges: Versuch über Hacking als soziale Form, 2012, S. 12, FN 32, <http://sebastian-ploenges.com/texte/Hacking.pdf> [Abruf: 04.02.2025], erschienen in: Christine Heil, Gila Kolb und Torsten Meyer (Hg.): Shift. #Globalisierung, #Medienkulturen, #Aktuelle Kunst, München 2012, S. 81–91.

⁶ George Spencer-Brown: Laws of Form, London 1969, S. 3. Siehe auch meine Ausführungen in Kapitel 8.

⁷ Wulfen: Betriebssystem Kunst. Eine Retrospektive, a.a.O., S. 53. Wulfen begründet eine von ihm beobachtete Skepsis gegenüber selbstreferentiellen Prozessen in kunstwissenschaftlichen Untersuchungen zusätzlich mit einem Mangel an theoretischen Mitteln bei deren Bearbeitung, mit einem Effekt der Unkontrollierbarkeit und einem Defizit theoretischer Anschlussfähigkeiten. Vgl. ebd.

Fontäne zum Beispiel, gerade auch in der Absetzung davon, diese Strukturen offenlegte und bestimmte“⁸. Wenige Zeilen vorher behauptet Wulffen, dass der *Flaschentrockner* – und hier nimmt Wulffen zunächst weder eine Zeit- noch eine Urheberindexierung vor – diejenige künstlerische Arbeit sei, die als eigentlicher Akt der Einführung von Selbstreferenz gelten könne. Hierauf wird Wulffen seine terminologische Erfindung des *Betriebssystems Kunst* aufsetzen, auf das sich das Ready-made beziege. Eine genaue Studie der Entstehungs- und Rezeptionsgeschichte konkret dieses Ready-made⁹ macht allerdings deutlich, dass es sich *nicht* um einen entschlossenen, punktuellen, deklaratorischen, heroischen und einmaligen Akt der Einführung, sondern um ein kontinuierliches Wiedereinführen eines Gegenstandes mit einer bereits vorhandenen Biographie handelt, der als Prozess sukzessiv im und durch das Kunstsystem neu- und rekontextualisiert und erst Anfang der 1960er Jahre sicht- und benennbar wird. Erst Anfang der 1960er Jahre wurde die kunstbetriebliche Infrastruktur für die Deutung des Ready-made als Ready-made geschaffen und war damit die Schließung im Sinne des ästhetischen Regimes und dessen lineare Geschichtserzählung bestätigt und abgeschlossen. Allerdings handelte es sich dann doch um eine vorläufige infrastrukturelle Schließung, denn spätestens der Ent-Verschließungsversuch Siri Hustvedts, die 2018 in einem ihrer Romane implizit forderte, *Fountain* in seiner Urheberschaft und unter Aspekten der Gendergerechtigkeit neu zu verhandeln und damit sowohl Zuschreibungen, als auch Deutungsweisen zu ändern¹⁰, nahm ein nächstes Re-

⁸ Ebd., S. 55.

⁹ Zur symptomatischen Verengung der Rezeption des Ready-made auf den „Referenzpunkt Duchamp“ vgl. Dieter Daniels: Vom Readymade zum Cyberspace. Kunst/Medien Interferenzen, Ostfildern-Ruit 2003, S. 7. Zur Weitung der Rezeption des Ready-made in ein „Readymade Century“, allerdings wieder mit dem Referenzpunkt Duchamp vgl. das gleichnamige Symposium vom 12. bis 13.10.2017, im Haus der Kulturen der Welt, Berlin, kuratiert von Dieter Daniels: „100 Jahre nach Marcel Duchamps berühmt-berüchtigter *Fountain* (1917) liegt der Fokus des Symposiums auf zeitgenössischen Readymade-Praktiken.“ https://archiv.hkw.de/de/programm/projekte/2017/the_ready_made_century/the_ready_made_century_start.php [Abruf: 04.02.2025].

¹⁰ Siri Hustvedt führte in ihrem Roman *Damals* von 2020 (*Memories of the Future*, 2019) zum „Fall des gestohlenen Urinals“ aus. *Fountain* wäre statt von Duchamp von Elsa von Freytag-Loringhoven geschaffen worden. Siri Hustvedt: *Damals*, Hamburg 2020, S. 351ff. „Duchamp hat es gestohlen, genau. Es hat ja nicht mal eine Ähnlichkeit mit dem Rest seiner Werke. Der Mann war absolut gepflegt, elegant, wohlstandig, ein Geck, der leise über seine kleinen Witze kicherte. Mr. Schachspieler. *Fountain* passt da überhaupt nicht rein. Aber die Museen haben nichts an der Zuschreibung geändert. Es gehört ihm.“ Ebd., S. 361 Der Vorwurf wurde bereits 2014 in *The Art Newspaper* publiziert: Julian Spalding und Glyn Thompson: Did Marcel Duchamp steal Elsa's urinal?, in: *The Art Newspaper*, 01.11.2014, <https://theartnewspaper.com/2014/11/01/did-marcel-duchamp-steal-elsas-urinal> [Abruf: 08.02.2025]. Hustvedt bezieht sich auf die Biografie von Freytag-Loringhoven von Irene Gammel, vgl. Hustvedt 2020, a.a.O., S. 351: „Sie [Elsa von Freytag-Loringhoven. Anm. d. Verf.] lebt in einer Biographie von Irene Gammel.“ Irene Gammel: *Baroness Elsa. Gender, Dada, and Everyday Modernity. A Cultural Biography*, Cambridge/Mass. 2002; dies.: *Die Dada Baroness. Das wilde Leben der Elsa von Freytag-Loringhoven*, Berlin 2003, S. 125–127. Vgl. auch Simone Gehr: Welche Geschichten schreibe Geschichte? Barbara Visser über Elsa von Freytag-Loringhoven, in: *Der Die Dada. Unordnung der Geschlechter*, Ausst.-Kat., Arp Museum Bahnhof Rolandseck, München 2024, S. 120–125.

entry, einen nächsten Wiedereintritt der Form in die Form vor – aktuell mit offenem Ausgang¹¹, wenngleich, so Hustvedt, „der Männlichkeitsmythos die Kunstwelt mit quijotischer Blindheit geschlagen“¹² habe. Wir können also auch an der Stelle bei dem Reenactment modellhaft von einem Re-entry sprechen und im Formkalkül von Spencer-Brown bleiben, der ohne einen Anfang und/oder einem Ende operiert. Der Wiedereinführungsakt, dessen Störung und die erneuten Wiedereinführungen von sogenannten Ready-mades hat zunächst annähernd vier Jahrzehnte, verschiedene Beteiligte, Abwehrmaßnahmen, Ignorierungen, Medialisierungsprozesse, mit Spencer-Brown formuliert Rückkreuzungen beziehungsweise Kompensationen gedauert, indem die getroffenen Unterscheidungen und Bezeichnungen durch verschiedene, meist kunstbetriebliche Maßnahmen widerrufen wurden, um sich zwischenzeitlich zu schließen und einhundert Jahre später erneut – unter anderem durch Hustvedts belletristische Intervention und durch den vorliegenden Vorschlag einer nun operativen Deutung des Ready-made – reaktiviert zu werden. Erneut wird Kontingenz in die Redundanz wiedereingeführt. Darüber hinaus liegt mit dem Ready-made wie beim Reenactment etwas schon in der Vergangenheit Gemachtes vor, es handelt sich also um eine De-, Ent- und Re-Kontextualisierung und eine Wiederverwendung von etwas Vorhandenem (an dem zusätzlich auch das Prinzip der Appropriation und der Subversion deutlich wird): *Porte-Bouteille* (1914) war ehemals ein Flaschentrockner und wies (wie die anderen Ready-mades) eine Historie als Funktionsobjekt auf, bevor sich seine Funktion mindestens doppelt änderte: seine Funktion als Bedeutungsträger und seine Relation(en) zu allem anderen. Konzeptuelle De-, Ent- und Re-Kontextualisierungen sind insofern als Bestandteile eines temporären, un abgeschlossenen und unabschließbaren Prozesses von Bedeutungsproduktion zu verstehen. Sebastian Plönges dürfte einverstanden sein, dass es sich bei den ersten Ready-mades um die (und hier de-kontextualisiere ich Plönges) „Eröffnung der (Un-)Möglichkeit der Handhabung einer Paradoxie als Bedingung der Möglichkeit ihrer produktiven Entfaltung“ handeln dürfte. Für diesen Fall schlägt er nämlich vor, dass hier grundsätzlich der Bereich

¹¹ Spalding und Thompson gehen davon aus, dass dieser Versuch scheitern wird: „Why, then, has the art world persisted in believing an account grounded in the myths he promulgated? The reason is simple: too much has been invested in Duchamp's fiction. Countless artistic, curatorial and academic theories have been based upon it. And national pride is at stake, for conceptual art was America's contribution to Modernism, supposedly dating from 1917, not the 1960s when Duchamp's work began to weave its spell.“ Spalding/Thompson: Did Marcel Duchamp steal Elsa's urinal?, a.a.O. Zum juristischen Problem des Urheberrechts § 13 UrhG, nach dem von Freytag-Loringhoven bzw. ihre Rechtsnachfolger*innen ein Recht auf Anerkennung ihrer und nicht der falschen Urheberschaft hätten, sofern der 2014 vorgetragene Sachverhalt stimmen sollte, vgl. Eva N. Dzepina: Das Urheberrechtsrecht, in: Kunst und Auktionen, 21.11.2014, <https://borgelt.de/urheberrecht/das-urheberrechtsrecht> [Abruf: 08.02.2025].

¹² Hustvedt: *Damals*, a.a.O., S. 364.

des Möglichen und damit unsere Wahrnehmung des Möglichen komplett neu formatiert würden. Alle programmatischen Anweisungen zur Anwendung des Codes würden ins Leere laufen und dort müssten wir uns entscheiden. Wir müssten, so Plönges, Verantwortung übernehmen im Treffen einer Unterscheidung.¹³ Dieser Prozess, den Wulffen „frame-effect“¹⁴ nennt, wird bei Duchamps Ready-made annähernd ein halbes Jahrhundert dauern und erst in den 1960er Jahren mit der Rahmung durch das Kunstsystem und dessen Präsentations- und Distributionsoperationen vorübergehend ab-/geschlossen sein – vorübergehend, da wir nachweislich nicht davon ausgehen können, dass sich ein Kontext schließt oder er letztgültig bestimmbar wäre. Allerdings ist diesem Prozess vorerst auch gelungen, ein ent-, de und rekontextualisiertes industrielles Objekt zu einem Kunstgegenstand und darüber hinaus zu einem Kunstprinzip zu transformieren.

Duchamps Ready-made und seine bisherige und unvollendete Geschichte präsentieren sich insofern mit mehr als einer Eigenzeit¹⁵ ausgestattet – und allein aufgrund der vielen und unterschiedlich verfassten Rezeptionsgeschichten muss ohnehin von Eigenzeiten im Plural die Rede sein. Sie lassen angesichts ihrer Störungen die Einstellungen des ästhetischen Regimes und seiner Kunstoperationen deutlich werden, die als Verschließungspraktiken des Regimes wirksam sind. Dazu zählen: ontologische Setzung, Linearität, Einmaligkeit, Selektion, Trennbarkeit, Eindeutigkeit, Einheitlichkeit, Genrefizierbarkeit, Arretierbarkeit, Kategorisierbarkeit, Sammelbarkeit, Beweglichkeit, Erklärbarkeit. Das Ready-made und seine (bisherige und unvollendete) Geschichte – und zwar nicht nur die des Ready-made von Duchamp, die aber die Geschichte des Ready-made und die Theorie- und Kunstgeschichte dominiert – ist damit selbst signifikantes Beispiel einer ontogenetischen Sinnfeldgenerierung. Ein selbstreferentieller Hinweis, mit dem ich wiederum eine rekursive Praktik innerhalb meines Textes vollziehe: Die vorliegende Sinnfelduntersuchung startete mit Wulfens Hinweis, dass der *Flaschentrockner* einer der „ersten wesentlichen Beiträge zum Betriebssystem Kunst“ sei¹⁶. Inmitten der Auseinandersetzung mit den Produktions- und Rezeptionsgeschichten des *Flaschentrockners* und anderer Ready-mades Duchamps stieß ich auf wirksame Kunstoperationen und mit ihnen auf Varianten theoretischer Lesarten, die Verschließungen gegenüber Deutungsmachtkonflikten

¹³ Vgl. Plönges: Versuch über Hacking als soziale Form, a.a.O., S. 12f., FN 32.

¹⁴ Wulffen: Betriebssystem Kunst. Eine Retrospektive, a.a.O., S. 55.

¹⁵ Vgl. Helga Nowotny: Eigenzeit. Entstehung und Strukturierung eines Zeitgefühls, Frankfurt/Main 2012.

¹⁶ Wulffen: Betriebssystem Kunst. Eine Retrospektive, a.a.O., S. 55.



Park Fiction (Margit Czenki und Christoph Schäfer für Park Fiction), Park Fiction Archive, 2002, Installation (speziell produzierte Tische, Monitore, Diarondeele, Modelle, Hängeregister, Bücher ...).

und damit Deutungsbegrenzungen praktizier(t)en. Dazu zählt auch, dass die In-Eins-Setzungen von Ready-mades mit dem „Referenzpunkt Duchamp“¹⁷ zu Verunsichtbarungen anderer Geschichten des Ready-made führen. Daher sind die folgenden Ausführungen zum Ready-made Duchamps (und nicht zu anderen) zunächst einmal auch Ausdruck und Folge infrastruktureller Schließungen, die ich zunächst entverschießen und absichten musste, um zu operativen Einsichten sowohl hinsichtlich der Kunst_Operationen als auch der wirksamen Kunstoperationen zu gelangen. Insofern ist der vorliegende Text das Resultat einer länger operierenden Formweiterformung, in der ich mich mit den Kunst_Operationen auseinandersetzte, um wirksame Kunstoperationen freizulegen, die ihrerseits auf/in die Kunst_Operationen zurückwirken. Der vorliegende Text thematisiert nicht nur das Reenactment, sondern ist auch selber eines.

II.

„Er wusste es. Er sagte selbst: ‚Die Baroness ist keine Futuristin. Sie ist die Zukunft.‘ Aber er rannte ihr in dieser Zukunft voraus, schloss die Tür hinter sich ab, und sie blieb verlassen in Paris zurück, in einem Zimmer namens *Armut* mit einem kleinen Ofen, der sie umbrachte, und auch das hat einen Namen!“¹⁸ So komprimiert Hustvedt literarisch die Geschichte. Duchamp erzählt den Beginn seiner Geschichte des Ready-made in *Apropos of ‚Readymades‘* 1961 folgendermaßen – und wir können in der bisher vorliegenden Rezeptionsgeschichte fast nur auf Duchamps späte Erzählungen, das heißt auf dessen Nachträglichkeiten sowie auf nur wenige überlieferte zeitgenössische Positionen zurückgreifen, so dass wir hier von einem Reenactment avant la lettre inmitten des 20. Jahrhunderts (und das heißt mit Auskünften über das 20. Jahrhundert) sprechen können: „In 1913 I had the happy idea to fasten a bicycle wheel to a kitchen stool and watch it turn. A few months later I bought a cheap reproduction of a winter evening landscape, which I called *Pharmacy* after adding two small dots, one red and one yellow, in the horizon. In New York in 1915 I bought at a hardware store a snow shovel on which I wrote ‚in advance of the broken arm‘. It was around that time that the word ‚readymade‘ came to mind to designate this form of manifestation.“¹⁹ Dem ersten, 1915 in New York entstandenen Ready-made, der Schneeschaufel aus verzinktem Eisen

¹⁷ Daniels: Vom Readymade zum Cyberspace. Kunst/Medien Interferenzen, a.a.O., S. 7.

¹⁸ Hustvedt: Damals, a.a.O., S. 363. Gammel weist auf die Parallelen von Armut und der Signatur von *Fountain* „R. Mutt“ hin, das auch als Mutter gelesen werden kann. Gammel 2003, a.a.O., S. 125f.

¹⁹ Marcel Duchamp: *Apropos of ‚Readymades‘*, in: Peter Osborne (Hg.): *Conceptual Art*, London/New York 2002 [1961], S. 193.

und Holz, folgt 1916 ein signierter, datierter und mit weißer handgeschriebener Aufschrift versehener Kamm aus grauem Stahl, *Peigne*, heute das einzig erhaltene, als „rein“ klassifizierte Ready-made²⁰, im Besitz des Philadelphia Museum of Art. In gleichem Jahr instruiert Duchamp Mitte Januar seine Schwester Suzanne in einem Brief aus New York, sie möge den in seinem Pariser Studio zurückgelassenen Flaschentrockner mit seinem Namen signieren. Für Fahrrad-Rad *Roue de Bicyclette* (1913) und Flaschentrockner *Porte-Bouteille* (1914), Suzanne noch als „sculpture toute faite“²¹ (eine bereits fertige Skulptur) bekannt, verwende er nun den Begriff „readymade“²². Somit war das Konzept (retrospektiv) vervollständigt und der Gattungsbegriff, der erst in den 1930er Jahren in der Rezeption verwendet werden sollte, eingeführt – so die bisher erzählte Rezeptionsgeschichte. Beide Objekte wurden in dieser Fassung nie gesehen, ausgestellt oder fotografiert²³, und dennoch sollten sie ikonische Bedeutung erlangen.

Durch zeitgenössische Dokumentarfotografien von Duchamps New Yorker Studio 33 West 67th Street aus 1917 bis 1918²⁴ sind ein von der Decke herabhängender hölzerner Huthalter *Porte-Chapeau* und eine auf dem Boden liegende (laut Aussagen Duchamps festgenagelte) Garderobe *Trébuchet* überliefert, ebenso das zweite Exemplar von *Roue de Bicyclette* von 1916 – auch diese Stücke sind verloren. Die ebenfalls hier fotografisch dokumentierten, an der weißen Atelierwand lehrenden Latten, das an der Wand befestigte Schachspiel, die auf dem Boden liegenden Kissen oder auch der Stuhlsessel wurden neben anderen Gegenständen inmitten der angehäuften, überlagerten und verwobenen Ensembles²⁵ nicht durch Folgeoperationen als Ready-made markiert. Allerdings sind sie auf den Fotografien weder visuell noch konzeptuell von

20 Naumann typisiert in assisted (unterstütztes) readymade, imitated rectified (nachgemachtes, nachgebessertes) readymade, printed (gedrucktes) readymade, readymade, rectified (verbessertes) readymade, semi-readymade. Vgl. Francis M. Naumann: Marcel Duchamp. The Art of Making Art in the Age of Mechanical Reproduction, New York 1999, S. 198–199.

21 Vgl. ebd., S. 64.

22 Ebd.; vgl. auch Hans Belting: Der Blick hinter Duchamps Tür. Kunst und Perspektive bei Duchamp, Sugimoto, Jeff Wall, Köln 2000, S. 49. Eine „Anmerkung zur Schreibweise des Ausdrucks ‚Ready-made‘: Der Nachlass Marcel Duchamps weist darauf hin, dass Marcel Duchamp im Französischen wie Engländern das Wort ‚readymade‘ bis auf wenige Ausnahmen in einem Wort schrieb.“ Museum Jean Tinguely Basel (Hg.): Marcel Duchamp, Ausst.-Kat., Basel 2002, S. 232.

23 „Trotz Duchamps Anweisungen verlor sich die Spur dieses ersten, lediglich durch Duchamps Brief belegten ‚Flaschentrockners‘, vermutlich wurde er bei der Atelierräumung weggeworfen.“ Michael Lüthy: Poetik der Nachträglichkeit oder Das Warten von Marcel Duchamp, in: Margit Kern, Thomas Kirchner und Hubertus Kohle: Geschichte und Ästhetik. Festschrift für Werner Busch zum 60. Geburtstag, München/Berlin 2004, S. 461–469, hier S. 463f.

24 Fotos: Henri Pierre Roché. Philadelphia Museum of Art.

25 Weitere Fotos des New Yorker Studios in: Naumann: Marcel Duchamp. The Art of Making Art in the Age of Mechanical Reproduction, a.a.O., S. 75f.

den markierten Ready-mades abgrenz-, also unterscheidbar²⁶, auch wenn ich dabei berücksichtige, dass die Fotografie die Differenzen medial abschleift. Etwa zwanzig Jahre später werden sie auch nicht der von Duchamp in der *Schachtel im Koffer* (*Boîte-en-valise*) bestimmten Werkgruppe der Ready-made angehören, die er hier in ihrem Umfang, mit Jahreszahlen und Titeln festlegen sollte, und auch nicht mit einem markierenden und bezeichnenden Etikett versehen. Gleichwohl werden sie über eines der genannten Fotografien mit der Bezeichnung *33 West 67th. New-York (1917–18)* als Blatt Nr. 52 neben den anderen bis dato von Duchamp produzierten künstlerischen Arbeiten in die *Schachtel im Koffer* aufgenommen, damit archiviert, inventarisiert, dokumentarisch übermittelt und in das Referenzsystem eingeführt. Auch hier sticht der konstitutive Charakter der Nachträglichkeit heraus (eine Parallelität zum Titel von Duchamps 3D-Multimedia-Installation *Étant donnés, Gegeben sei* von 1946–1966 drängt sich auf), wenn die unmarkierten Formen durch das Medium Fotografie mit einem Repräsentationsstatus ausgestattet werden, sie allerdings auch wiederum nicht über den Umweg der *Schachtel im Koffer* aus dieser in eine nachträgliche Dreidimensionalität heraustreten.

Die *Schachtel im Koffer*, die Duchamp in den Jahren zwischen 1935 und 1941 entwickelt hat und die in einer Edition von 20 Vorzugsexemplaren und weiteren sechs Folgeserien zum Teil ohne Koffer als *Boîte* in einer Gesamtauflage von 300 Exemplaren erschien²⁷, kann neben einer konstatierenden, in-formierenden, (kunst-)historisierenden, mediatisierenden und kuratierenden Geste sowohl als eine selbstreferentielle Untersuchung des bisherigen Schaffens als auch als eine Beobachtung von Selbstreferenz als eine operationale Strategie verstanden werden und stellt damit eine fortgesetzte Weiterformung von Selbstreferenz auf der Objekt- und Metaebene dar. Mit der *Schachtel im Koffer* kreiert Duchamp modellhaft einen Überblick über sein bisheriges Schaffen in Form kleiner, dreidimensionaler Modelle, Reliefrepliken, Reproduktionen auf Zelluloid sowie schwarz/weißer und farbiger Reproduktionen in den verschiedensten Druckverfahren, zum Teil handkoloriert, mit Stanzungen und

²⁶ „Katherine Dreier erwähnte ihre Eindrücke zu den Readymades in Duchamps Atelier, als sie ihm am 13. April 1917 mitteilte: [...] die einzigen *Readymades*, die ich sah, waren Gruppen, die außerordentlich originell in ihrem Umgang waren. Ich wusste nicht, dass Du einzelne Objekte im Sinn hattest.“ Katharina Neuburger: Marcel Duchamp. New York und das Readymade. 1912–1917, hg. v. Gerhard Graulich, Kornelia Röder und Marcel Duchamp Forschungszentrum Schwerin, Ausst.-Kat., Staatliches Museum Schwerin 2014, S. 12–39, hier S. 35, <https://museum-schwerin.de/export/sites/museum/.galleries/dokumente/LectureNotes1.pdf> [Abruf: 08.02.2025].

²⁷ Zu den Änderungen der Zusammenstellung, Ausführung und Verarbeitung der Herausgaben zwischen 1941 und 1971 vgl. Ecke Bonk: Marcel Duchamp. Die große Schachtel. De ou par Marcel Duchamp ou Rose Sélavy, München 1989, S. 163ff.

Prägungen versehen²⁸ und notariell beglaubigt²⁹. Ohne weitere Textkommentierung, aber mit der genauen Angabe von Titel, Entstehungsjahr, Ort der Entstehung, Technik, Maße und Besitzer auf einheitlich typographisch gestalteten Etiketten sind die 69 Einzelarbeiten (Gemälde, Gläser, Ready-mades, Skizzen und Ideen) in unterschiedlichen Medien und Verfahrenstechniken innerhalb einer Schachtel zueinander platziert, die wiederum in einen portablen Koffer eingepasst wird. Ihre räumliche Konstruktion³⁰, die An- und Zuordnungen, ihre Bezüge und Relationen zu- und untereinander, ihre Zusammenfassung als Werkgruppen in Mappen oder Doppelblättern, ihre Art der Reproduktion, ihre Größen, ihre Unter- und Hintergründe, ihre Rahmungen, ihre Anbringung in der Schachtel, ihre Beweglichkeit oder Fixierung³¹ stellen Bedeutung her und ergeben ein eindeutiges, intratextuelles und hierarchisch gegliedertes Ordnungs- und Bezugssystem. Obwohl es sich bei der *Schachtel im Koffer* um eine Tautologie handelt, fällt ihre selbstreferentielle Untersuchung im Vergleich zu den Ready-mades durch ihre Eindeutigkeit und bestimmte Selbstbestimmung auf: Sie nimmt klar Bezug auf ein Selbst, sie referiert bei der Konstruktion des Selbst ihre beteiligten Einzellelemente (analog zu den einzelnen künstlerischen Arbeiten) und deren Relationen untereinander, sie aktiviert und reflektiert einen zeitlichen Prozess, den die Elemente (durch Mediatisierungs- oder Rezeptionsprozesse) durchlaufen, durchlaufen haben, durchlaufen werden oder durchlaufen sollen und sie berücksichtigt dabei Fragen zum Unterschied zu etwas anderem als der *Schachtel im Koffer*.³² Anders als die Ready-mades setzen die Irritationen der *Schachtel im Koffer* an anderer Stelle an, nämlich dass Duchamp mittels des Einsatzes von Selbstreferenz als operationaler Strategie als sein eigener Biograf, Kurator, Historiker, Galerist und Nachlassverwalter operiert. Hierfür ist die Wahl der „bestimmten Selbstbestimmung“ allerdings unerlässlich. Eine Gemeinsamkeit der *Schachtel im Koffer* und der Ready-mades kann dennoch herausgestellt werden: In *Apropos of ‚Readymades‘* von 1961 deklariert

28 Vgl. Dieter Daniels: Duchamp und die anderen. Der Modellfall einer künstlerischen Wirkungsgeschichte in der Moderne, Köln 1992, S. 332, FN 89.

29 Vgl. David Joselit: Infinite Regress. Marcel Duchamp 1910–1941, Cambridge/Mass., London 1998, S. 189ff.

30 Vgl. hierzu Bonk: Marcel Duchamp. Die große Schachtel. De ou par Marcel Duchamp ou Rose Sélavy, a.a.O., S. 158ff.

31 Vgl. ebd.

32 Zu verschiedenen Formen von Selbstreferenz, die sich terminologisch, motivisch, im Grad der Durchdringung und in ihrer Operationalität unterscheiden und basale, prozessuale und systembezogene Selbstreferenz genannt werden, vgl. Niklas Luhmann: Soziale Systeme, Frankfurt/Main 1987, S. 601f. Zusammengefasst: „Ein System kann man als selbstreferentiell bezeichnen, wenn es die Elemente, aus denen es besteht, als Funktionseinheiten selbst konstituiert und in allen Beziehungen zwischen diesen Elementen eine Verweisung auf diese Selbstkonstitution mitlaufen lässt, auf diese Weise die Selbstkonstitution also laufend reproduziert.“ Ebd., S. 59.

Duchamp deren „lack of uniqueness“, einen Mangel an Einzigartigkeit, die Replik eines Ready-made übermittele die gleiche Botschaft.³³ Diese Überlegung, die Duchamp für die Ready-mades als Defizit wertet, kann für die *Schachtel im Koffer* wiederum als Vermögen bezeichnet werden. David Joselit hebt ihren „infinite regress between original and reproduction“ hervor. „The Boîte-en-valise is therefore no simple retrospective-in-a-box but rather an allegory of the self caught in the compulsive repetition of reproduction.“³⁴

Die Uneindeutigkeiten, die das Ready-made in seinen Formmarkierungs- und Formbildungsprozessen auslöst, lassen sich an konkreten Beispielen fortsetzen: Weitere Ready-mades Duchamps wie eine Spitzhacke, eine Zinntasse, ein Büchsenöffner, ein Schneebesen oder ein Teesieb sind nur aus Berichten von Zeitgenoss*innen bekannt und zirkulieren gemeinsam mit Andeutungen in Duchamps Notizen als Phantomobjekte.³⁵ Unterscheidung und Bezeichnung als Akt der Markierung, so deutet sich an, ist angesichts des konzeptionell strategischen Einsatzes eines Verzichts auf etablierte Vorcodierungen beziehungsweise eines voraussetzbaren Referentialitätssystems bei einem Ready-made nicht mehr nur ein grundlegender und leistbarer Vorgang, sondern thematisierter und problematisierter Bestandteil und damit eine zu beobachtende Operation in einem komplexen Formbildungsprozess. Eine Markierung produziert einen markierten Zustand, gleichzeitig geht mit der Unterscheidung eine weitere Markierung einher, die zwar einen unmarkierten Status aufweist, allerdings nicht nichtmarkiert ist (wie die scheinbar unmarkierten Dinge in der zuvor besprochenen Fotografie). Diese unterschiedene Nichtmarkierung ist konstitutiver Bestandteil für den markierten Zustand und damit immer auch im markierten Zustand anwesend.³⁶ Die hier angenommene Form der Unterscheidung enthält sich damit vollständig selbst – oder wie Spencer-Brown formuliert: „Unterscheidung ist perfekte Be-Inhaltung.“³⁷ Was aber, wenn der grundlegende Formbildungsprozess selbst problematisiert wird oder problematisch ist und sich einer Bestimmbarkeit entzieht? Was, wenn Verwirrungen, Dauerkontingenzen, Vieldeutigkeiten, unterschiedliche Bestimmbarkeiten im Spiel sind?

33 Duchamp: Apropos of ‚Readymades‘, a.a.O., S. 193.

34 Joselit: Infinite Regress. Marcel Duchamp 1910–1941, a.a.O., S. 192.

35 Vgl. Daniels: Duchamp und die anderen. Der Modellfall einer künstlerischen Wirkungsgeschichte in der Moderne, a.a.O., S. 190, S. 205; Walter Aue: Duchamp als Ready-made, Berlin 1993, S. 10; Thomas Girst: The Indefinite Duchamp, Ostfildern 2013, S. 80.

36 „Es gibt keinen marked state ohne einen unmarked state, und umgekehrt keinen unmarked state ohne einen marked state.“ Baecker: Wozu Systeme?, a.a.O., S. 79.

37 George Spencer-Brown: Laws of Form. Gesetze der Form, Lübeck 1997, S. 1.

Uneindeutigkeiten im Unterscheidungs- und Bezeichnungsprozess, die im Fall des Ready-made per definitionem und damit strategisch eingesetzt sind und durch die vielfältigen Mediatisierungsprozesse (der Transformation von Medialität A zu Medialität B) komplexiert werden, führen zu beabsichtigten Folgeschwierigkeiten. Oder anders gewendet, sie führen zu einer Vielzahl möglicher Wahrscheinlichkeiten: Ungefähre oder variierende Zahlen³⁸ der sowohl in Replik erhaltenen als auch verschollenen Ready-mades sind in der Forschungsliteratur in eine Eindeutigkeit gebracht: Heute wird von insgesamt 16 Ready-mades ausgegangen, davon sind sieben erhalten und neun verloren.³⁹ Duchamp erklärte in *Apropos of ‚Readymades‘* 1961, dass er die Produktion der Ready-mades auf eine kleine Anzahl pro Jahr limitiert hätte.⁴⁰ Unsicherheit löst in der Forschung aus⁴¹, wenn Objekte, obwohl sie in den Werkverzeichnissen⁴² auftauchen und formal den Anforderungen eines Ready-made entsprechen, nicht als solches markiert sind, etwa die Schaumgummibrust mit ausgearbeiteter Brustwarze auf schwarzem Samtuntergrund (*Prière de toucher, Bitte berühren*) auf dem nude-farbenen Umschlag des New York Ausstellungskatalogs *Le Surréalisme en 1947*, in Vorwegnahme der in den 1960er Jahren einsetzenden Vervielfältigungsmaschinerie in einer Auflage von 999 handkolorierten Exemplaren produziert. Stattdessen wird ein von Duchamp als Alltagsobjekt für sein Bad in seinem Appartement in Cadaqués genutzter Bleistopfen als Replik noch 1964 als *Bouche-Evier* den Ready-mades zugeschlagen.⁴³ Und wie verhält es sich mit der, in die *Boîte-en-valise* aufgenommenen und hierfür retouchierten, neu gezeichneten und nachkolorierten Fotografie der Räumlichkeiten *33 West 67th, New-York (1917–18)*⁴⁴, deren Bezeichnung auf einen Hinweis auf die Funktionalität des Raumes verzichtet: Dokumentiert die Fotografie Kombination und Platzierung der Objekte? Informiert sie über eine situationsbezogene, ortsspezifische Installation und bringt damit nicht nur die Idee der Ready-mades als isolierte, gegeneinander

38 Vgl. Daniels: Duchamp und die anderen. Der Modellfall einer künstlerischen Wirkungsgeschichte in der Moderne, a.a.O., S. 205; Girst: The Indefinite Duchamp, a.a.O., S. 78.

39 Vgl. Daniels: Duchamp und die anderen. Der Modellfall einer künstlerischen Wirkungsgeschichte in der Moderne, a.a.O., S. 202f.

40 Vgl. Duchamp: *Apropos of ‚Readymades‘*, a.a.O., S. 193.

41 Vgl. Aue: Duchamp als Ready-made, a.a.O.

42 Vgl. Arturo Schwarz: *The Complete Works of Marcel Duchamp*, New York 1997; Jennifer Gough-Cooper und Jacques Caumont: *Ephemerides on and about Marcel Duchamp and Rose Sélavy: 1887–1968*, London 1993.

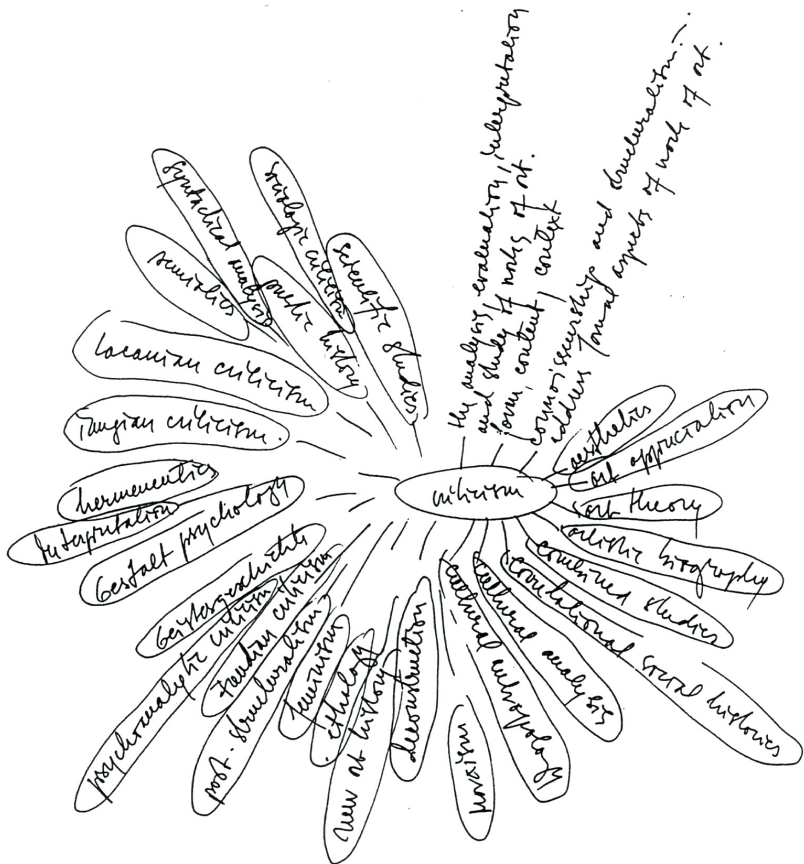
43 Hiervon existieren Auflagen in Bronze, Stahl und Silber, jeweils 100 Stück, gegossen 1967. Im November 2024 wurde bei liveauctioneers ein *Bouche-évier*-Multiple in einem Lederetui versteigert, <https://greg.org/archive/2024/10/29/duchamp-sac-du-bouche-evier.html> [Aufruf: 12.12.2024].

44 Format 12 x 21,4 cm, Druckvorlage Foto Duchamp, vgl. Bonk: Marcel Duchamp. Die große Schachtel. De ou par Marcel Duchamp ou Rose Sélavy, a.a.O., S. 238.

abgrenzbare Einzelobjekte durcheinander, sondern erfindet zugleich die Installation als Gattung *avant la lettre*, die erst seit den 1960er Jahren als solche in den Kunsttheorien diskutiert werden wird? Macht sie (kuratorische, konzeptionelle, formlogische, mediale) Vorschläge, auf Grenzziehungen zwischen Bild-, Kunst- und Realraum, auf Rahmung und Sockelung zu verzichten und liefert die Ansichtigkeit deren Auswirkungen gleich mit? Oder verschiebt sie den Rahmen und damit den Gegenstand der Beobachtung, indem sie eine neue Unterscheidung trifft und damit eine Veränderung der Textualisierung vornimmt? Rekontextualisiert die Fotografie die Ready-mades mit dem Ort ihrer Wiederentdeckung/Wieder(er)findung/Wiedereinführung, der im Foto unten rechts im Etikett vermerkt ist? Oder entkontextualisiert sie, indem sie die In-situ-Situation durch fotografische Techniken des Isolierens und Fixierens zu einer ausstell- und distribuierbaren Situation transformiert? Transformiert sie die ungesehene Situation qua Fotografie motivisch in eine repräsentierbare Ausstellungssituation? Nimmt sie eine nachträgliche Auratisierung von *33 West 67th. New-York (1917–18)* vor, indem sie mittels fotografischer Reproduktion eine Authentisierung, eine Musealisierung und eine Diskursivierung in Gang setzt? Revidiert die Fotografie mit der auratischen Aufladung Benjamins Diktum von 1936, das Reproduktionstechniken zu der Entwertung und Auflösung von Aura führten? Nutzt sie in Fortsetzung Benjamins das Vervielfältigungsmedium Fotografie zu deren Bekanntmachung und Verbreitung? Wird mittels der neu gezeichneten Garderobe und der mit Bleistift nachgezogenen Speichen des Fahrradrads die Zweidimensionalität der Fotografie in die Räumlichkeit (zurück-)übersetzt, bewirkt diese eine Auflösung der Orientierungspunkte des Raumes zugunsten eines virtuellen Ortes? Reichert der sichtbare Vorgang des Wiederbeschreibens der Fotografie einen performativen Charakter der Fotografie an? Tritt statt der Fotografie das Fotografische in den Vordergrund und löst damit Repräsentation, so Craig Owens 1983 über die Fotografie als Metamedium⁴⁵, vom Mechanismus zum Gegenstand, der so Ausgangspunkt einer politischen Kritik werden kann? Oder deutet die *Falle*, wie *Trébuchet* übersetzt heißt, neben der visuellen auf eine körperliche und performative Dimension des Rezeptionsprozesses hin? Sind Raum und Ort selbst „toute faite“ (schon gemacht), so dass wir es auch hier mit einem Ready-made zu tun haben?⁴⁶ Oder handelt es sich nicht nur um die Erfindung der Gattung Installation, sondern auch um die des Sujets der fotografischen Installation View, der inszenierten Momentaufnahme

⁴⁵ Vgl. Craig Owens: *The Indignity of Speaking for Others. An Imaginary Interview* (1983), in: ders.: *Beyond Recognition: Representation, Power and Culture*, Berkeley/Los Angeles/London 1992, S. 259–262.

⁴⁶ Richard Pettibones *Appropriation 33 West 67th. St. (Duchamp's Studio), 1917–1918*, von 1965, Acryl und Druck auf Leinwand, hat diese Überlegung aufgegriffen.



Lia Perjovschi, criticism, laufende Serie seit 1999, Diagramm.

einer Situationsspezifik, wie sie in den 1970er Jahren bekannt wurde? Wäre nach allem Vorangegangenen dann nicht vielmehr von einem operativen Eingriff in Form einer performativen Intervention auszugehen? Geht es stattdessen um die Verhandlung des Prinzips Gattung in Form eines intermediären Angebots, quasi zwischen den Gattungen und Einzeldisziplinen? Oder wird hier auf eine strukturelle Parallelität von Fotografie und Ready-made aufmerksam gemacht, denn beide vollzögen, wie Rosalind Krauss schreibt, im Produktionsprozess eine physische Transposition eines Gegenstandes aus dem Kontinuum der Realität in den fixierten Zustand eines Kunst-Gebildes („art-image“) durch einen Moment der Isolation oder Selektion.⁴⁷ Prospektiert die Fotografie, auch in Anlehnung an Krauss, den Weg zum Multiple, wie ihn die Ready-mades in den 1960er Jahre einschlagen sollten, denn wie das Ready-made und die Fotografie verfügt auch das Multiple über kein Original. Schließen sich hier ökonomische Fragen bezüglich der Wahl der Medialität an, ein Wechsel von einer Waren- zu einer Aufmerksamkeitsökonomie? Oder dient sie als ein indexikalisches Zeichen für die in die *Boîte-en-valise* aufgenommenen mediatisierten Ready-mades? Die *Schachtel im Koffer*, in der die Fotografie 33 *West 67th, New-York (1917–18)* eingebracht ist, macht in ihrer Funktion als „Frame-Effekt“⁴⁸ eine Vielzahl von Indifferenzen beobachtbar, die mit dem Ready-made in Gang gesetzt werden.⁴⁹

Erst in den 1960er Jahren sollten die Ready-mades, die um 1919 zunächst ein unaufgeregtes, vorläufiges Ende finden und bis in die 1930er Jahre unbekannt und unbeachtet bleiben, retrospektiv zu denjenigen Ikonen des 20. Jahrhunderts werden, die in den Kunstlexika auf 1915 datiert werden und deren theoretische Deutungsambitionen sich immer wieder an einer Ausleuchtung oder Aufhebung der Indifferenzen versuchen und damit nicht wenig zu der Prominenz des Konzepts Ready-made beitragen. Nachdem die Ready-mades zur Zeit ihres Entstehens in Duchamps Ateliers unbemerkt blieben/bleiben

⁴⁷ Vgl. Rosalind Krauss: Die Originalität der Avantgarde und andere Mythen der Moderne, hg. v. Herta Wolf, Amsterdam/Dresden 2000 [eng. 1985], S. 260.

⁴⁸ Wulffen: Betriebssystem Kunst. Eine Retrospektive, a.a.O., S. 55.

⁴⁹ Einigen der vielen Unbestimmtheiten begegnet Daniels mit bestimmter Eindeutigkeit: Erstens sei der eigentliche Ort der Ready-mades nicht der öffentliche, sondern der private Raum, die Wohnung oder das Atelier. Zweitens müsse der Künstler den Betrachter*innen das Ready-made zeigen, es sei also nicht zu entdecken. Drittens handele es sich um ein privates, selbstgestelltes Problem, um ein persönliches Experiment, nämlich ein Werk, nicht jedoch ein Kunstwerk zu schaffen. Das gängige Postulat, das Ready-made würde erst durch den Kunstkontext möglich, sei in der Folge hinfällig, so Daniels. Vgl. ders.: Duchamp und die anderen. Der Modellfall einer künstlerischen Wirkungsgeschichte in der Moderne, a.a.O. Ich ergänze, dass dieses Postulat formallogisch durch die per se aufgerufene und problematisierte Kontextkategorie ohnehin gegenstandslos ist. Zu befragen wären allerdings die Prämissen, wenn Ready-mades selbst die für diese Argumentation erforderlichen Differenzsetzungen (von öffentlich und privat, von Kunstproduzierenden und Betrachtenden, von Produktion und Präsentation, von Erfindung und Findung) störten.

sollten (oder sind sie doch erst retrospektiv entstanden?), wir also bis auf eines, das von Ausstellungsjuroren zur Society of Independent Artists 1917 im New Yorker Grand Central Palace abgelehnt wurde, von einer zeitgenössischen Unbekanntheit ausgehen müssen, die Ready-mades also vorerst unbemerkt in den Strukturen des Betriebssystems operieren, besser gären sollten, auch Duchamps Sammler Arensberg auf den Ankauf der 1916 in den New Yorker Galerien Bourgeois und Montross gezeigten, allerdings auch hier unbemerkten Objekte verzichtete, die von Duchamp bearbeitete Postkartenreproduktion der Mona Lisa *L.H.O.O.Q.* von 1919 auf der Titelseite von Francis Picabias 391 im März 1920 in nur unvollständiger Form in den Druck ging⁵⁰ und somit durch Mediatisierungsprozesse verändert wurde, nachdem erste, sporadische Besprechungen etwa von André Breton in *Littérature* im Oktober 1922 auf den Begriff des Ready-made noch verzichteten⁵¹, dann erst in den 1930er Jahren die kunsthistorische Retrospektive des Dadaismus (Georges Hugnet) die Ready-mades zwar kunstkritisch würdigten, aber als provokative Geste fehldeuteten und als Vorläufer des Dada konstruierten, nachdem wiederum André Breton in der Winterausgabe von *Minotaure* 1935 sich aus surrealistischem Interesse dem Ready-made widmete⁵², sie dann als Fotodokumente und dreidimensionale Miniaturisierungen in der *Schachtel im Koffer* „überlebten“, nachdem hierfür eine mystische, da geschickt ausgeleuchtete Fotografie von Man Ray 1936 den nie gesehenen *Flaschentrockner* als schwebendes und aufgrund eines verschobenen Drucks in seinen Umrissen verschobenes, daher gedoppeltes Objekt wiederauferstehen ließ und im gleichen Jahr Ausstellungen in Paris und New York seine ersten Auftritte ermöglichten, erst dann wurden die Ready-mades 1954 im Rahmen der Sammlung Arensberg dem Philadelphia Museum übereignet. Diese Entscheidung fiel in eine Phase der Rezeption, in der beispielsweise Robert Motherwell in dem Sammelband *The Dada Painters and Poets* 1951 den *Flaschentrockner* von 1914 als noch immer unübertroffenes Kunstwerk feierte⁵³, John Cage ab 1952 Vorträge am Black Mountain College und an der New School of Social Research (1956–58) zu Duchamps Ready-mades hielt und auf Duchamp als Vorläufer des „offenen

⁵⁰ Vgl. Naumann: Marcel Duchamp. The Art of Making Art in the Age of Mechanical Reproduction, a.a.O., S. 82.

⁵¹ Vgl. André Breton: Marcel Duchamp, in: *Littérature*, Nr. 5, Oktober 1922, S. 7–10, <http://sdrclib.uiowa.edu/dada/litterature/5ns/pages/07.htm> [Abruf: 06.02.2025]; Daniels: Duchamp und die anderen. Der Modellfall einer künstlerischen Wirkungsgeschichte in der Moderne, a.a.O., S. 189ff.

⁵² Vgl. André Breton: Phare de la Mariée, in: *Minotaure*, Nr. 6, Winter 1935, S. 45–49. Das Cover der Winterausgabe von *Minotaure* wurde von Duchamp gestaltet.

⁵³ Vgl. Robert Motherwell: *The Dada Painters and Poets: An Anthology*, Cambridge/Mass., London 1989, S. xxiii.

Kunstwerks“ verwies⁵⁴ und 1952 das Wochenmagazin *Life* mit einer zehnteiligen Fotostrecke einen Artikel von Winthrop Sargeant unter dem Titel *Dada's Daddy* veröffentlichte.⁵⁵ Axiom 1 (die „Form der Kondensation“⁵⁶) hatte sich endgültig gegen Axiom 2 (die „Form der Aufhebung“⁵⁷) durchgesetzt, die Re-entry-Prozesse zielten auf eine Verschließung.

In der anschließenden Rezeptionsphase (Duchamps nächstes „Revival“⁵⁸), die 1959 mit dem Erscheinen der ersten großen Duchamp-Monographie von Robert Lebel⁵⁹ über den 72-Jährigen startete⁶⁰, setzte im Kontext der Kunst der 1960er Jahre eine Ästhetisierungs-, Vervielfältigungs- und Vermarktungsphase der Ready-mades, insbesondere des *Flaschentrockners* ein. Francis M. Naumann nutzt daher auch das sich anbietende Wortspiel der „Already Mades“⁶¹, Martha Buskirk schreibt von „these made readymades“⁶². Während die Galerie Schwarz Mailand 1964 unter Duchamps Aufsicht von 14 seiner Ready-mades eine limitierter Auflage von acht nummerierten und signierten Stücken auf der Basis von Fotos als Multiple rekonstruierte – hier setzte eine nächste Paradoxierung des Konzepts des Ready-made ein, indem der Akt der Isolierung eines einzelnen Serienprodukts umgekehrt wurde –, war es in den Jahren 1962 bis 1964, so Daniels Untersuchungsergebnisse, möglich, sich selbst einen *Flaschentrockner* zu bauen, sich ein handelsübliches Exemplar von Duchamp signieren zu lassen, ein Stück im Bazar des Pariser L'Hôtel de Ville zu kaufen und unsigniert ins Museum zu stellen oder ein Multiple in der Galerie Schwarz in Mailand für zwei bis drei Tausend Dollar zu erwerben.⁶³ Begleitet wurden diese Ereignisse 1963 durch die erste Retrospektive *By or of Marcel Duchamp or Rose Sélavy* im kalifornischen Pasadena Museum of Art, 1964 folgte die Mailänder und später durch Europa wandernde Präsen-

⁵⁴ Vgl. Dieter Daniels: Marcel Duchamp – der einflussreichste Künstler des 20. Jahrhunderts?, in: Marcel Duchamp, Ausst.-Kat., Museum Tinguely, Basel 2002, S. 25–35, hier S. 25.

⁵⁵ Zu Fortsetzungen der Duchamprezeption durch Künstlerkolleg*innen und Ausstellungen durch Pontus Hulten und Serge Stauffer vgl. ebd., S. 25f.

⁵⁶ Spencer-Brown: Laws of Form. Gesetze der Form, a.a.O., S. 4.

⁵⁷ Ebd., S. 5.

⁵⁸ Max Kozloff: The trouble with art-as-idea, in: Artforum, September 1972, S. 33–37, hier S. 34.

⁵⁹ Robert Lebel: Marcel Duchamp, New York 1959.

⁶⁰ Vgl. Martha Buskirk: Thoroughly Modern Marcel, in: October, Bd. 70, Herbst 1994, S. 113–125, hier S. 120.

⁶¹ Naumann: Marcel Duchamp. The Art of Making Art in the Age of Mechanical Reproduction, a.a.O., S. 208.

⁶² Buskirk: Thoroughly Modern Marcel, a.a.O., S. 122.

⁶³ Vgl. Daniels: Duchamp und die anderen. Der Modellfall einer künstlerischen Wirkungsgeschichte in der Moderne, a.a.O., S. 231.

tation von Ready-made-Repliken der Galerie Schwarz und 1966 die erste europäische Retrospektive *The Almost Complete Works of Marcel Duchamp* in der Londoner Tate Gallery. Umfangreiche Rezensionen in Presse, Funk und Fernsehen wurden in Gang gesetzt, begleitet von Duchamps Vorträgen, Teilnahmen an Symposien und Ehrungen und mündeten in eine dritte Phase der Duchamp-Rezeption⁶⁴. Diese Ereignisse setzten ein zunehmendes Interesse von Kunstgeschichte und Kunsttheorie an Duchamp als Person und an seinen Ready-mades in Gang und dies bis heute in einem breitem, heterogenen, inhaltlich und methodisch auch gegensätzlichen und mittlerweile unübersichtlichen Deutungsspektrum. Das alles, nachdem sie über Jahrzehnte hinweg eher beiläufig Gegenstand von Untersuchungen waren. Obwohl anzunehmen wäre, dass die Indifferenzen durch Theoretisierungen ausgeleuchtet würden, kommen immer weitere hinzu: Der Grenzfall Ready-made in seiner Form als ästhetische Theorie ist inmitten der beinahe unübersichtlichen Forschungsliteratur nach wie vor nicht abschließend geklärt, ebenso nicht die Eigenzeit der Objekte vor ihrem Status als Ready-mades, der konstitutive Charakter der Nachträglichkeit, der Anteil des Fortschritts- und Entwicklungskonzepts der Kunstgeschichtsschreibung, die ungeklärte Urheber- und Urhebernennungsrechtsfrage sowie die Logiken und Gesetzmäßigkeiten des „Dispositivs der Ästhetik“. Denn: „Die Frage nach dem Kunstwert der Ready-mades stellt die Frage nach den Konstitutionsbedingungen von Kunstwerken und ist eng verknüpft mit den durch das Betriebssystem vorgegebenen Prozeduren.“⁶⁵ In den 1990er Jahren wurde das eigene System, so Wulffen, im Betriebssystem Kunst zum Ready-made.⁶⁶ Eine Geschichte der Kunst im Zeichen selbstreferentieller Prozesse steht noch aus.⁶⁷

III.

Als ob mit der Beobachtung von Text und Kontext, von Ein- und Ausgeschlossenem und den einhergehenden Uneindeutigkeiten nicht ausreichend zu tun wäre: Mit dem Ready-made deutet sich eine weitere Möglichkeit künstlerischen und theoretischen Interesses an, ein Interesse an der Grenze als einem weiteren Wert in dem hier beschriebenen Formgefüge des Kalküls Spencer-Browns. Dabei geht es statt um das Unterschiedene um die Operation

⁶⁴ Vgl. Benjamin H. D. Buchloh: Von der Ästhetik der Verwaltung zur institutionellen Kritik. Einige Aspekte der Konzeptkunst von 1962–1969, in: Marie Luise Syring: Um 1968. Konkrete Utopien in Kunst und Gesellschaft, Ausst.-Kat., Düsseldorf 1990, S. 86–99, hier S. 90.

⁶⁵ Wulffen: Betriebssystem Kunst. Eine Retrospektive, a.a.O., S. 55.

⁶⁶ Vgl. ebd., S. 57.

⁶⁷ Vgl. ebd.

des Unterscheidens selbst, darum, wie die Unterschiede der dazugehörigen Unterscheidungen mittels welcher Markierung hergestellt werden, ob diese zu erhalten, zu bestätigen und zu verstetigen oder in Bewegung, zu verschieben oder aufzulösen versucht werden. In Folge dessen wird die Grenze als trennende und verbindende Operation grundsätzlich zu einer permanent veränderbaren Konstruktion. Grenzbestimmung gilt nun statt einer Festsetzung von Eindeutigkeiten als eine temporäre Festlegung einer Möglichkeit unter Möglichkeiten, die auch anders ausfallen kann. Grenzziehung gilt als ein performativer Prozess, allerdings auch als eine unverzichtbare Konstruktionsmöglichkeit. Mit dem Ready-made werden daher nicht nur eine Vielzahl historischer Grenzziehungen und Gegenüberstellungen (etwa zwischen dem Symbolischen und Realen, zwischen Realität und Fiktion, zwischen Kunst und etwas anderem, zwischen einer individuellen Fertigung und einer technisch industriellen Produktion, zwischen einer Waren- und einer Aufmerksamkeitsökonomie) beobachtbar. Mit dem Ready-made wird auch beobachtbar, dass und wie Grenzen etwa der Gattungen, Disziplinen oder Wahrnehmbarkeit gezogen, zum Beispiel durch Zensur, Ausschluss oder Unsichtbarmachung manifestiert oder durch künstlerische Mediatisierung oder Appropriation aufzuheben versucht werden. Hiervon sind in der Folgekonsequenz Kontexte, Konventionen und Institutionen betroffen. Diese Perspektive weist das Ready-made als einen Untersuchungsgegenstand aus, anhand dessen die permanenten Prozesse des In-Beziehung-Setzens historisch beobachtbar und damit zu operationalisieren sind.

Hierfür könnte der Begriff der *Hefe* produktiv sein. Zunächst aber zum Begriff des *Hacks*: Mit den vorangehenden Ausführungen kann das Ready-made als eine operative Form, die selbst operiert, als eine ökologische Form mit prozessierenden Ent-, De- und Rekontextualisierungen, als ein Katalysator für Selbstreferenz zur Entfaltung von Form, als eine garantierte Virtualisierungs- und Potentialisierungsmaschine und als ein methodisches, ja ikonisches Beispiel für Kontingenzen und (mit Wulffen) für Metaierung bezeichnet werden – darüber hinaus aber auch als ein Hack. Im Jargon File des *The New Hacker's Dictionary* von 2001 heißt es: „hackers build things, crackers break them.“⁶⁸ System- und formtheoretisch mit Spencer-Brown formuliert ist ein Hack eine zweiseitige Form und zwar eine systematische und kontrollierte Störung des Systems innerhalb des Systems auf erwartbare Erwartungen an das System. Im Unterschied zum Crack findet beim Hack die Wiedereinführung der Störung in das zuvor Ungestörte und hieraus folgend die Herstel-

⁶⁸ Eric Steven Raymond: *How To Become A Hacker*, 2001, <http://catb.org/~esr/faqs/hacker-how-to.html> [Abruf: 02.01.2025].

lung von Möglichkeitsbedingungen für neue Formen der Kontrolle, aber auch für neue Formen der Störungen statt.⁶⁹ Was aber wird systematisch und kontrolliert gestört? Mit dem Ready-made liegt ein Hack und zwar in mehrfacher Hinsicht vor. Ich beschränke meine Ausführungen auf den Bereich der Kunst⁷⁰ und rege an, diese Störungen auch mittels weiterer Theorien zu durchdenken: Im Sinne einer Störung findet mit dem Ready-made zuallererst ein Hack auf den Wahrnehmungsgegenstand Kunst statt und damit auf die Hegemonie des Visuellen und der ästhetischen Erfahrung. Zusammengefasst handelt es sich dabei um einen Hack auf das Erwartbare des ästhetischen Regimes. Daran gekoppelt ist: ein Hack auf den Schöpfungsmythos des Künstlers, auf dessen singuläre Autorschaft, auf die genaue Datierbarkeit eines Kunstwerks, auf einen präsentablen, ausstellbaren Gegenstand und auf die zugewiesene Rezeptionserfahrung. Verbunden ist damit ein Hack auf eine überlieferte Unterteilung der Künste und auf kanonisierte Einzeldisziplinen. Außerdem handelt es sich bei dem Ready-made um einen Hack auf das Konzept der Ontologie, auf das Gegenbegriffspaar von Kunst und Nicht-Kunst, auf einen identischen Formbegriff sowie auf die praktizierten Ausschlüsse von Funktion, Kontext oder Unbestimmtheit (indem das Ready-made deren Wiedereinschlüsse vornimmt). Zusammengenommen ist es ein Hack auf den vorherrschenden Kunst-Begriff und die Programmatik wirksamer Kunstoperationen. Hierbei handelt es sich also um die Störungen des Systems innerhalb des Systems auf erwartbare Erwartungen an das System. Darüber hinaus handelt es sich aber auch um deren Wiedereinführung in das zuvor Ungestörte und Gesicherte. Was also wird wiedereingeführt, um hieraus folgend Möglichkeitsbedingungen für neue Formen der Kontrolle, aber auch für neue Formen der Störungen herzustellen? Ich nenne die Wiedereinführung von Zweckentfremdung in etablierte Erwartungen, von Störung in Kontrolle, Sicherheit und Gleichgewicht, von Kontingenz in Redundanz und von der Störung in (aktuelle) Möglichkeiten, wenn Zweckentfremdung und Kontingenz in dem Begriff der Störung kondensiert wird.⁷¹ Sebastian Plönges spricht (mit Claus Pias) von einem Hack als einem „real existierenden Dekonstruktivismus“⁷² oder auch von „unaktualisierten Virtualitäten“⁷³, die mit einem Hack als künstlerischer Möglichkeitsraum erkannt würden, oder die, ich ergänze, in der Folge, genau

69 Vgl. dazu Plönges: Versuch über Hacking als soziale Form, a.a.O., S. 9–11.

70 Siehe hierzu in Erweiterung Urs Stäheli: Sinnzusammenbrüche. Eine dekonstruktive Lektüre von Niklas Luhmanns Systemtheorie, Göttingen 2000.

71 Vgl. Plönges: Versuch über Hacking als soziale Form, a.a.O., S. 11.

72 Ebd., S. 13; Claus Pias: Der Hacker, 2002, <http://xcult.org/texte/pias/hacker.html> [Abruf: 06.02.2025].

73 Plönges: Versuch über Hacking als soziale Form, a.a.O., S. 5. Pias: Der Hacker, a.a.O.

genommen mit und durch das Prozessieren des Hacks zu Ein-, Aus- und Weiterformungen kommen. Hacks wären in dieser argumentativen Folge nicht mehr nur Störungen von Formen mit der Folge derer Re-Form(ation) und der (wenngleich nicht immer beabsichtigten) Neubildung von Grenzen, sondern katalysatorische Operationen für Formen oder – ein weiterer Begriffstransfer – Trigger, die in der Lage wären, zwar potentiell anwesende, aber eben noch nicht aktualisierte Virtualitäten zu einem Realitätsstatus zu „verhelfen“, kurz: sie zu realisieren.

Zwischen dem Konzept des Hacks und dem der Hefe existieren mindestens zwei Parallelen. Aus operativer Perspektive ist sowohl die Erfindung der Hefe als auch ihre Wirkweise ein Hack: Beide Prozesse waren beziehungsweise sind gärende und das bestehende System kontrolliert unterlaufende Prozesse. Bruno Latour arbeitete im Rahmen seiner Studien zur Akteur-Netzwerk-Theorie (ANT) zu Louis Pasteurs Entdeckung der Milchsäurehefe. In dessen Schlussbericht von 1858 hätte für die Milchsäuregärung anfänglich keine identifizierbare Ursache benannt werden können. Gärung wäre zeitgenössisch als eine chemische Reaktion ohne Mitwirkung von Mikroorganismen erklärt worden. Erst am Ende des Berichts sei Hefe als eine eigenständige Entität hervorgetreten, die für die Gärung verantwortlich war. Damit hätte mit der Hefe ein neuer Akteur entdeckt werden können, der vorher weder existierte, noch dass er einen Namen trug, nun aber Wissenschaftsgeschichte schreiben sollte.⁷⁴ Der Bericht von 1858 würde dokumentieren, so Latour, wie Pasteur in seinem Labor die Existenz und die Eigenschaften von Hefe entdeckte, wie er zunächst eine schleimige Schicht wahrnahm, dann die charakteristischen Tätigkeiten des noch nicht identifizierten Akteurs beschrieb, den Stoff Versuchen und Prüfungen unterzog und damit die Leistungen des neuen Akteurs konturierte. In Latours Analyse findet die Hefe (und nicht sein Entdecker) sein konstruktivistisches Erkenntnisinteresse: ein wissenschaftliches Experiment, bestehend aus mindestens drei Ebenen, hätten die Wirkfähigkeiten des neu entdeckten Akteurs einkreisen können. Auch beim Ready-made (Duchamps) und hier insbesondere bei *Fountain* könnte – bei Beschränkung auf die dominierenden Forschungsperspektiven – von einer Wirkungsgeschichte in drei Akten gesprochen werden: 1. Akt: eine Theorie (1916). 2. Akt: eine Prüfung im Labor (im Atelier vor und nach 1916, in ersten Ausstellungen 1916 beziehungsweise Ausstellungsversuchen 1917). 3. Akt ein erster zusammenfassender Bericht (*The Blind Man* von 1917). „Dank der Versuche tritt die Hefe aus der ontologischen Unbestimmtheit heraus und erscheint als Akteur

⁷⁴ Vgl. Andréa Bellinger und David J. Krieger: Einführung in die Akteur-Netzwerk-Theorie, in: dies. (Hg.): ANThology. Ein einführendes Handbuch zur Akteur-Netzwerk-Theorie, Bielefeld 2006, S. 13–50, hier S. 30.



Lia Perjovschi, CAA/CAA (Contemporary Art Archive/Center for Art Analysis) kit, 2006, Again for Tomorrow, Royal College of Art, London, Abschlussausstellung des Kuratorenkurses.

auf der Bühne des Labors; als Akteur, der sich selbst durch eigene Leistungen identifiziert.“⁷⁵ Zu dem 1. Akt, dem Brief Duchamps an seine Schwester 2016, und Teilen des 2. Aktes, den Versammlungen im New Yorker Studio 33 West 67th Street in den Jahren 1917 bis 1918 über die dazugehörige Fotografie, und nächste, wenngleich unbemerkte Ausstellungen 1916 in New Yorker Galerien habe ich bereits ausgeführt. Eine weitere „Prüfung im Labor“ als Teil des 2. Aktes steht aus, ebenso der 3. Akt. Zunächst zur Vervollständigung des 2. Aktes: Hierzu zählen auch die Turbulenzen der Produktions-, Rezeptions-, Distributions-, Zirkulations- und Mediatisierungsgeschichte des *Fountain* genannten, mit „R. MUTT 1917“ signierten und auf den Rücken gelegten Urinoirs aus Porzellan auf seinem Weg zu einem Fetisch. Denn mit ihm nehmen die offensiven, systemimmanenten und kontrollierten Störungen kein Ende (ganz im Gegensatz zu der rezeptorischen Unauffälligkeit der anderen Ready-mades). Dabei kommt es zu einer Vielzahl von Kollisionen, zum Beispiel mit der 1916 gegründeten Society of Independent Artists und deren selbstgestellten Regeln⁷⁶, mit Grundsätzen („No jury, no prices“) und qua Namen proklamierten Unabhängigkeiten, mit deren Selbstlegitimierung und selbstausgerufenem Traditionsbezug zur Société des Artistes Indépendants Paris, mit dem Prinzip der Autorenschaft, dem Kunstbegriff, der Differenz von Kunst/Nicht-Kunst, der Ethik und den guten Sitten, mit der US-amerikanischen Kunstszene. *Fountain* wird von den Ausstellungsjuroren der Society of Independent Artists, zu deren zwanzig Gründungsmitgliedern Duchamp gehörte, aus der Schau im New Yorker Grand Central Palace im April 1917 ausgeschlossen, obwohl es sich um eine nicht jurierte Ausstellung handelt. Es folgt Duchamps Rücktritt als Mitglied des Kuratoriums, obwohl nicht er, sondern R. Mutt als Urheber galt. Der interne Skandal wird von nur geringer Presseaufmerksamkeit begleitet, dann verschwindet *Fountain*⁷⁷. *Fountain* wird im Katalog weder zitiert noch abgebildet, sein Ausschluss rechtfertigt die Société aber mit einer Pressemitteilung⁷⁸. Im Nachspiel dieser Schau folgt ein „zusammenfassender Bericht“, der als der 3. Akt eines wissenschaftlichen Experiments bei der Entdeckung eines Akteurs gelten kann: Nur etwas später, im Mai 1917 wird *Fountain* „ins Bild gebracht“ und zwar exklusiv als eine fotografische Reproduktion in der 2. Ausgabe der von Duchamp mitherausgegebenen Künstlerzeitschrift *The Blind Man*, damit diskursiv gerahmt, medialisiert und mediatisiert, zugänglich gemacht und verbreitet: Alfred Stieglitz, anerkannter Fotograf der New Yorker Szene, Herausgeber der Zeitschrift *Camera Work* und Leiter der Galerie

⁷⁵ Ebd., S. 32

⁷⁶ Vgl. Thierry de Duve: Kunst nach Duchamp, Grafrath 1993 [frz. 1989], S. 84.

⁷⁷ Vgl. Robert Lebel: Marcel Duchamp, Köln 1972, S. 199.

⁷⁸ Vgl. Duve: Kunst nach Duchamp, a.a.O., S. 86.

291 fotografiert und signiert *Fountain* in seiner Galerie, perfekt ausgeleuchtet auf einem weißen Sockel, transferiert es damit aus der bekannten Funktionsperspektive in das ästhetische Feld, lädt es durch die Mediatisierung ästhetisch auf und auratisiert es durch seine spezifische, anerkannte Bildsprache. Diese Aufnahme sei „eine der bekanntesten Fotografien des 20. Jahrhunderts“, sie sei „das Portrait eines Meisterwerks“.⁷⁹ Diese Fotografie dient hier entgegen der grundlegenden Dekonstruktion von Fotografie durch Krauss als „Multiple ohne Original“ und als „bedeutungslose Bedeutung“⁸⁰ einerseits als Beweismittel, dass ein, dass der konkrete Referent existiert(e) und andererseits als erster und frühzeitiger Komplize der Behauptung, dass es sich um ein Kunstwerk handelt(e) – und nährt auch damit den Zweifel an einer singulären Autorschaft. Die Fotografie wird mit der Bildunterschrift *The Exhibit Refused by the Independents* versehen und von einem Leitartikel der Mitherausgeberin Beatrice Wood mit dem Titel *The Richard Mutt Case* begleitet, in dem *Fountain* als „Buddha of the Bathroom“ gerühmt wird: „They say any artist paying six dollars may exhibit. Mr. Richard Mutt sent in a fountain. Without discussion this article disappeared and never was exhibited. What were the grounds for refusing Mr. Mutt’s fountain: 1. Some contended it was immoral, vulgar. 2. Others, it was plagiarism, a plain pience of plumbing. Now Mr. Mutt’s fountain is not immoral, that is absurd, no more than a bath tub is immoral. It is a fixture that you see every day in plumber’s show windows. Whether Mr. Mutt with his own hands made the fountain or not has no importance. He CHOSE it. He took an ordinary article of life, placed it so that its useful significance disappeared under the new title and point of view – created a new thought for that object. As for plumbing, that is absurd. The only work of art America has given her plumbing and her bridges.“⁸¹

Angesichts des Formbildungsprozesses des Ready-made handelt es sich bei diesen drei Akten in den Jahren bis 1917 zunächst um die erste experimentelle Abfolge in drei Akten, „[...] dann landete es wahrscheinlich auf dem Müll“⁸². Weitere Theorien (1. Akt), Prüfungen (2. Akt) und Berichte (3. Akt) sollten folgen, denn „das Urinal erstand wieder auf“⁸³. Mitte der 1930er Jahren setzen erste Theoretisierungen mit der (auch typografischen) Fokussierung des

⁷⁹ Neuburger: Marcel Duchamp. New York und das Readymade, a.a.O., S. 39.

⁸⁰ Krauss: Die Originalität der Avantgarde und andere Mythen der Moderne, a.a.O., S. 203.

⁸¹ Duve: Kunst nach Duchamp, a.a.O., S. 95; Serge Stauffer: Marcel Duchamp. Die Schriften, Zürich 1981, S. 228; https://upload.wikimedia.org/wikipedia/de/b/b7/Blindman_no.2.jpg [Abruf: 06.02.2025].

⁸² Hustvedt: Damals, a.a.O., S. 359.

⁸³ Ebd.

Auswahlaktes durch Mr. Mutt ein – eine Lesweise, die bis heute anhält.⁸⁴ 1938 wird *Fountain* als Miniaturisierung in die limitierten 300 Exemplare von Duchamps *Boîte-en-valise* aufgenommen, als unterschiedlich große Repliken 1950 in der Sidney Janis Gallery New York und 1963 im Moderna Museet Stockholm (von Ulf Linde) ausgestellt, 1964 dann unter großem Aufwand als Multiple in limitierter Edition von 8+2 Exemplaren mit Zusatzsignatur „Marcel Duchamp 1964“ in der Mailänder Galleria Arturo Schwarz aufgelegt und anschließend in Mailand und vielen europäischen Städten gezeigt, dann in den 1990er Jahren als Appropriationsobjekt entdeckt, von Sherrie Levine 1991 als Bronzeskulptur ausgeführt und von Mike Bidlo zwischen 1993 und 1997 in 500 *Fountain Drawings* unterschiedlicher Größenformate vervielfältigt und mediatisiert, bis es 2004 von 500 Kunstexperten zum einflussreichsten Kunstwerk des 20. Jahrhunderts gewählt wird⁸⁵. Spätestens seit 2018 erhält die Rezeptionsgeschichte eine nächste Wendung: Siri Hustvedt führt in ihrem Roman *Damals* zu dem „Kunstverbrechen“ aus, dass *Fountain* statt von Duchamp von Elsa von Freytag-Loringhoven geschaffen wurde und „aus der Geschichte herausgeschrieben [wurde]“.⁸⁶ Das Ready-made führt das Unmarkierte, Unsichtbare, Unerzählte wieder ein und hält es gleichzeitig aufrecht – nahezu symptomatisch ist für diesen unauflösbaren Widerspruch, dass *Fountain* von 1917 als Ready-made angesehen, ja populär⁸⁷ und ungesehen gleichermaßen ist. Die Spur des ersten *Fountain* verliert sich, ihre Geschichte wird unterschiedlich erzählt.⁸⁸ Erst 1950 wird *Fountain* als Replik in der New Yorker Sidney Janis Galerie ansichtig (Stieglitz Fotografie ausgenommen), ebenso *Roue de Bicyclette* von 1913. Auch von *Trébuchet* und *Porte-Chapeau* sind die Originale verschollen, es existieren keine Repliken, als Multiple werden sie das erste Mal der Öffentlichkeit 1964 in Mailand präsentiert.⁸⁹ Damit

⁸⁴ Vgl. Duve: Kunst nach Duchamp, a.a.O., S. 95; Stauffer: Marcel Duchamp. Die Schriften, a.a.O., S. 228. André Breton definiert 1935 das Ready-made folgend: „[...] ready made (objets manufacturés promus à la dignité d'objets d'art par le choix de l'artiste) [...]“. Breton: Phare de la Mariée, a.a.O., S. 46.

⁸⁵ Vgl. O.A.: Duchamp's urinal tops art survey, in: BBC News, 01.12.2004, <http://news.bbc.co.uk/2/hi/entertainment/4059997.stm> [Abruf: 06.02.2025]. Vgl. auch Thomas Girst: Ist Marcel Duchamp noch wichtig?, in: Weltkunst, 28.02.2025, <https://weltkunst.de/kunstwissen/2025/02/ist-marcel-duchamp-noch-wichtig-thomas-girst> [Abruf: 01.03.2025].

⁸⁶ Hustvedt: *Damals*, a.a.O., S. 353. Hustvedt begründet dies mit fünf und zwar lebensweltlichen, ästhetischen, pragmatischen, quellschriftlichen und interpretativen Argumenten. Vgl. ebd., S. 360f.

⁸⁷ Vgl. Gregory Finch: Top 10 Art Hacks Of The Past Century, in: Vice, 28.06.2011, <http://thecreatorsproject.vice.com/blog/top-10-art-hacks-of-the-past-century> [Abruf: 06.02.2025].

⁸⁸ Vgl. Duve: Kunst nach Duchamp, a.a.O., S. 86. Hustvedt: „Duchamp [nahm] den Ruhm für das Urinal erst voll für sich in Anspruch, nachdem die Baroness [Elsa von Freytag-Loringhoven. Anm. d. Verf.] und Stieglitz gestorben waren.“ Hustvedt: *Damals*, a.a.O., S. 360. Elsa von Freytag-Loringhoven starb 1927, Alfred Stieglitz 1946.

⁸⁹ Vgl. Gough-Cooper/Caumont: Ephemerides on and about Marcel Duchamp and Rose Sélavy: 1887–1968, a.a.O.

blende ich aus dem operational perspektivierten und neu entverschlossenen Reenactment aus. „Vielleicht gelingt es Ihnen und den anderen, sie [Elsa von Freytag-Loringhoven. Anm. d. Verf.] wieder in die Geschichte hineinzuschreiben“, sagte mein Gegenüber strahlend.“⁹⁰ Von Hustvedt literarisch formuliert, verdichtet Spencer-Browns Kalkül in der Beobachtung der getroffenen Unterscheidungen dahin, was diese ausschließen, aber vorausgesetzt sein muss, „damit sie sein wollen können, was sie sind“⁹¹.

Als ein epistemologisches Instrument informiert das Ready-made induktiv über wirksame Kennzeichen der vorab vorgestellten Beispiele für Kunst_Operationen. Das Ready-made ist als ein künstlerisches Prinzip zu bezeichnen, das erstens programmatisch durch Selbstreferentialität gekennzeichnet ist, zweitens grundlegend Uneindeutigkeiten im Unterscheidungs- und Bezeichnungsprozess der Form und damit je unterschiedliche Bestimmbarkeiten sowie die Möglichkeit der Grenzverhandlungen mitführt, dem drittens (Meta-) Indifferenzen inhärent sind, das viertens formal so angelegt ist, dass tradierte Dualismen (Kunst vrs. Leben/Realität/Alltag, gesellschaftliche Ästhetisierung vrs. Entkunstung von Kunst) nicht greifen, das fünftens in der Lage ist, sowohl zu paradoxieren als auch zu entparadoxieren und damit sind Verwirrungen, Dauerkontingenzen und Vieldeutigkeiten garantiert, das sechstens in seiner Operativität als Reenactment De-, Ent- und Re-Kontextualisierungen vornimmt, womit siebtens ein permanentes Re-entry stattfindet, das damit achtens als eine Virtualisierungs- und Potentialisierungsmaschine aktiv sein kann, neuntens wie Hefe als ein neuer Akteur im Kunstbetrieb gärt und zehntens als/wie ein Hack wirkt, da es systematisch und kontrolliert stört und dieses Störung in das zuvor Ungestörte wiedereinführt. Durch diesen „real existierenden Dekonstruktivismus“⁹² des Ready-made können diese Kennzeichen extrahiert werden, die auch für Kunst_Operationen gelten. Doch trotz dieser gemeinsamen Kennzeichen von Ready-mades und Kunst_Operationen sind beide nicht gleichzusetzen. Aus semantischen und etymologischen Gründen ist ein Ready-made, das etwas bereits Vorhandenes wiederverwendet, „toute fait“ und auch in seiner historisch-ontologisierenden Fundamentalisierung keine Kunst_Operation; ebenso aus urheberrechtlichen Gründen nicht: Ein Ready-made ist aus urheberrechtlicher Sicht kein Kunstwerk, denn das Urheberrecht erkennt nur dann etwas als schutzfähig an, wenn es „ein **Mindestmaß an Individualität** und in diesem Sinne eine **künstlerische Gestaltungshöhe** aufweist, sodass sie aus dem bereits bekannten Formen-

⁹⁰ Hustvedt: Damals, a.a.O., S. 365.

⁹¹ Baecker: Wozu Systeme?, a.a.O., S. 12.

⁹² Plönges: Versuch über Hacking als soziale Form, a.a.O., S. 13; Claus Pias: Der Hacker, a.a.O.

schatz herausragt und als hinreichend individuell bezeichnet werden kann (vgl. Schricker/Loewenheim/*Loewenheim* Rn. 160).⁹³ [Hervorh. i. Orig.] An der Schöpfungshöhe würde es bei einem Ready-made fehlen, daher sei es nicht automatisch urheberrechtlich geschützt.⁹⁴ „Bei Objekten, die einfach nur ausgewählt werden, wie etwa bei ready-mades, ist, sofern bspw. keine besondere Inszenierung oder Kombination mit anderen Medien oder Formen vorliegt, nicht unbedingt von einer urheberrechtlich schutzfähigen Gestaltung auszugehen.“⁹⁵ Allerdings ergeben sich aus den extrahierten Kennzeichen von Ready-mades als ein künstlerisches Prinzip Erzähllinien, die Gattungen, Zeiten und Räumen enthoben sind, die auf transversale und intermediäre Spuren schicken und die systematisierte Operationalitäten zu narratologischen Instrumenten werden lassen. Das Ready-made hebt damit die Deterritorialisierungsmöglichkeiten von Kunst (beziehungsweise dessen, was innerhalb des ästhetischen Regimes als Kunst bezeichnet wird) an. Das bedeutet auch, dass das Ready-made gerade hinsichtlich der wirksamen und zu deterritorialisierenden Kunstoperationen Auskunft gibt. Konstatieren, Fixieren und Stabilisieren, etwa in Form einer bändigenden Genrefizierung, Arretierung, Mystifizierung, Auratisierung, Genialisierung, Mythologisierung und Vereinheitlichung stellen zusammen mit den zugehörigen Sicherheitssemantiken (dass etwas so sei, wir es doch sehen würden oder es doch ganz klar wäre) ontologische Setzungen, sogenannte Objektivität und Präsenzmodi her und praktizieren somit die Verschließungsoperationen des ästhetischen Regimes. Oder um mit Deleuze/Guattari zu sprechen: Die Karten werden bekleckert, sie werden in die Enge getrieben, ihre Ausgänge versperrt und verstopft, bis ihr Wunsch nicht mehr strömen kann.⁹⁶ Das Dispositiv der Ästhetik und seine verschließenden Kunstoperationen zeigen sich hier strategisch mit dem Sicherheitsdispositiv verbunden. Das Ready-made, das, obwohl es uns als „toute faite“ (als Kopie) entgegentritt, unterläuft (als Karte) genau diese Sicherheiten des angeblich schon Fertigen und macht es aus dem Grund zu einer logischen, analytischen und ästhetischen Herausforderung. Eine fortgesetzte operative Kri-

⁹³ Thomas Dreier und Gernot Schulze: UrhG Urheberrechtsgesetz. Kommentar, München 2008, § 2, Rn. 150, S. 128. Vgl. auch das Gesetz über Urheberrecht und verwandte Schutzrechte (Urheberrechtsgesetz), <https://www.gesetze-im-internet.de/urhrg> [Abruf: 08.02.2025].

⁹⁴ Vgl. hierzu auch das Anerkenntnisurteil Az.: 14 O 613/12, vom 12.12.2013, Landgericht Köln, https://nrwe.justiz.nrw.de/lgs/koeln/lg_koeln/j2013/14_O_613_12_Anerkenntnisurteil_20131212.html [Abruf: 08.02.2025]: „Bei solchen ‚ready-mades‘ [...] ist der Urheberrechtsschutz nicht gegeben, da die Auswahl des Gegenstandes für sich alleine genommen noch keine persönliche geistige Schöpfung nach § 2 Abs. 2 UrhG darstellt (vgl. Bullinger, in: Wandtke/Bullinger, Urheberrecht, 3. Aufl. 2009, § 2, Rn. 91). Die bloße Präsentation eines Gegenstandes als Kunstwerk führt nicht zum Urheberrechtsschutz.“ Ebd.

⁹⁵ Artur-Axel Wandtke (Hg.): Urheberrecht, Berlin/Boston 2012, Rn. 46, S. 71.

⁹⁶ Vgl. Gilles Deleuze und Félix Guattari: Rhizom, Berlin 1977, S. 23f.

teriologie ließe die Operationen des Ready-made hinreichend bestimmen. Mit ihr könnten dann auch Tendenzen wie der Realitätshunger (*Reality Hunger*⁹⁷) analysiert werden, der nicht nur auf die vorab genannten Beispiele zutrifft, sondern auch in der Literatur (Ben Lerner, Michel Houellebecq, Sheila Heti, Siri Hustvedt, Orhan Pamuk, Enrique Vila-Matas) und darstellenden Kunst (Rimini Protokoll, Milo Rau, SIGNA) zu beobachten ist und als „Duchamp Moment“⁹⁸ zu v/erklären versucht wird.

⁹⁷ David Shields: *Reality Hunger*. Ein Manifest, München 2011.

⁹⁸ Shaj Mathew: Welcome to Literature's Duchamp Moment, in: *The New Republic*, 19.05.2015, <http://newrepublic.com/article/121603/avant-garde-literature-starting-resemble-conceptual-art> [Abruf: 08.02.2025]. „This literary coalescence around visual art seems increasingly less coincidental and more and more the entire point. The avant-garde writers of today aspire to be conceptual artists, and have their novels considered conceptual art. This may be literature's Duchampian moment. Welcome to the readymade novel. Just as Marcel Duchamp asked if a urinal could be art, the readymade novel asks what literature can be, and what it should be in the future. Instead of trying to understand reality via a slew of concrete details, omniscience, multiple viewpoints, or anything else that we've traditionally expected from fiction, the readymade novel poses an idea or raises a question. It is more interested in the concept behind a work of art – behind itself – than its execution.“ Ebd.

Kapitel 12

Auftakt einer operativen Krieriologie: Konzept- und Kontextkunst im Re-entry des Operativen

I.

Mit diesem Kapitel, bei dem es sich um die Erkundung von künstlerisch Konzeptuellem und Kontextuellem im Rahmen des vorliegenden Forschungsthemas handeln soll, möchte ich eine weitere historische Referenz für Kunst_Operationen vorschlagen, um ihre Geschichtserzählung als Re- und Preenactment anzulegen. Dieser Vorschlag setzt erstens auf meinen Beobachtungen auf, dass in den 1950er und 1960er Jahren eine Wieder-Holung von Selbstreferenz und deren Ein-, Aus- und Weiterformung zu beobachten ist.¹ In diesen Jahren wird von denjenigen künstlerischen Arbeiten Selbstreferenz als operationale Strategie eingesetzt, die damit eine *Konzeptualisierung* als Programm praktizieren und mit der, wie wir mit der bidirektionalen Text-Kontext-Formel

¹ Diese Entwicklungen gehen einher mit zeitgleich stattfindenden Symposien, die der Theorie selbstreferentieller Systeme, abgeleitet von der Kybernetik der 1950er Jahre, zu einem ersten Entwicklungsschub verhelfen. Vgl. auch Niklas Luhmann: Soziale Systeme, Frankfurt/Main 1987, a.a.O., S. 24. Thomas Wulffen dazu: „Erst die Hinwendung in den Wissenschaften zu selbstreferentiellen Prozessen, wie sie im Radikalen Konstruktivismus, in der Second-order Kybernetik und in der Systemtheorie zutage tritt, lässt Selbstreferenz als Kategorie der Kunst selbst deutlich werden.“ Ders.: Betriebssystem Kunst. Eine Retrospektive, in: Kunstforum Int., Bd. 125, Jan./Feb. 1994, S. 50–58, hier S. 54. Dirk Baecker dazu zeitlich etwas später: „Wir befinden uns im Rahmen des epistemologischen ‚Jahrhundertproblems‘ (gemeint ist das zwanzigste) immer noch in der Erkundungsphase der Selbstreferenz [...]“. Ders.: Wozu Systeme?, Berlin 2002, S. 75. Zu jüngsten Entwicklungen auf dem Gebiet der Selbstreferenz vgl.: Thomas Bolander: Self-Reference and Paradox, in: The Stanford Encyclopedia of Philosophy, hg. v. Edward N. Zalta und Uri Nodelman, 2024, <https://plato.stanford.edu/archives/fall2024/entries/self-reference>, Abs. Recent Developments [Zugriff: 12.02.2025].

und der Zweiseitenform gesehen haben², immer auch und zwingend eine *Kontextualisierung* und damit ein permanenter Prozess des In-Beziehung-Setzens einhergeht. In Fortsetzung der vorangehenden Ausführungen handelt es sich hierbei um selbstreferentielle Text-, Kontext-, Grenz- und Grenzwertuntersuchungen, die in der Folge zu fortgesetzten drei- und vierwertigen Formbeobachtungen, zu Wiedereinführungen und der Wiederentdeckung der Beobachterabhängigkeit führen. Damit ließe sich auch plausibilisieren, dass die Ready-mades in genau diesen Jahren innerhalb des Kunstsystems ihre nächsten Bedeutungs-, Etablierungs- und Konsolidierungsoperationen durchliefen. Allerdings wird die Markierung „einer Kunst der 1950er und 1960er Jahre“ gleich schon dadurch erschüttert, dass eine Vereinheitlichung und Vereindeutigung vielzähliger und vielfältiger künstlerischer Praktiken zu „einer Kunst“ vereinfachend und ausschließend, ja totalisierend wirkt. Es steht zu befürchten, dass mit Vereinheitlichungen und Vereindeutigungen diejenige separierende und homogenisierende Kunstgeschichtsschreibung, die hier durchgearbeitet werden soll, reproduziert würde. Aber: Genau diejenigen Erzählpraktiken, die das Konzept des Reenactments als eine Vergegenwärtigung von Vergangenem durch Wieder-Holungen einsetzen, um mittels rekonstruierter „Time-Loops“ bisher Unmarkiertes, Unbezeichnetes und Unbeobachtetes zu (re-)aktivieren, greifen auf bereits erzählte Kunstgeschichten zurück, um in den Windungen ihres Materials historische Referenzen zu entdecken und modifizierte Geschichtserzählungen in Gang zu setzen. Die kunsthistorische Re- und Dekonstruktion ist insofern nicht nur methodisch abgesichert, um auf ihrer Grundlage Reformatierungen jener Vereinfachungen und Ausschließungen vorzunehmen, sondern es handelt sich hierbei geradezu um das Ausgangsmaterial, das mittels einer Re-Lektüre neugeformt werden kann und soll. Dass gerade in der Zeit, im Jahr 1963 eine Publikation erscheint, die den Begriff *Operationen* in ihrem Titel trägt – *An Anthology of Chance Operations*³ – ist ein mein Forschungsinteresse generell bestätigender Zufallsfund. Hierdurch wird aber auch eine Zeitindexikalität hergestellt, die kunstoperative Referenzen und damit die Forschungen zum Thema Operationen in der Kunst konturiert.

Mein Vorschlag der operativ perspektivierten Erkundung von künstlerisch Konzeptuellem und Kontextuellem setzt zweitens auf der Entscheidung auf,

² Siehe hierzu meine Ausführungen in Kapitel 6.

³ La Monte Young und Jackson Mac Low (Hg.): *An Anthology of Chance Operations*, New York 1963, https://monoskop.org/images/0/06/Young_La_Monte_Mac_Low_Jackson_ed._An_Anthology_of_Chance_Operations.pdf [Abruf: 17.02.2025]. In dieser Anthologie sind künstlerische Arbeiten u.a. von George Brecht, John Cage, Walter de Maria, Yoko Ono und Dick Higgins versammelt.

[Home](#)[About](#)[Visit](#)[Exhibitions](#)[Events](#)[Donate](#)

Visit Us

Miyagi Records, 307 E. Garfield Blvd.

Tuesday & Wednesday - 12:00 PM to 5:00 PM | Thursday through Sunday - 12:00 PM to 7:00 PM

Rebuild's creative entrepreneurs-in-residence, Miyagi Records, extends our founder's and organization's philosophy of honoring our community's rich cultural legacies through music, education and gathering.

Kenwood Gardens, 6929 S. Kenwood Avenue

*The Garden is now closed for the season as the land rests to bloom anew.
We look forward to welcoming you back in the warmer seasons.*

A community green space on the South Side whose aim is to transform vacant lots into hubs for art, sustainable agriculture, and community engagement. The garden features a sculpture park, artist studios, a permaculture food forest, and hosts educational and cultural events.

The Land School, 7200 S. Dorchester Ave.

Our newest space-based project proposes a radical model of land ownership and is rooted in artistic experimentation and archival stewardship. At The Land School, we will elaborate on our mission by offering space, time, access, collaborative inquiry, performance, and process-driven programming led by an intergenerational cohort of artists, archivists, scholars, craftspeople, cultural workers, and creative organizations invested in culture as a service.

The Stony Island Arts Bank, 6760 S. Stony Island Avenue

September 20 - November 30, 2025

Starting September 20, we are thrilled to welcome you back to the Arts Bank as the Chicago Architecture Biennale presents *SHIFT: Architecture in Times of Radical Change*, the sixth edition of the Biennial and marking the celebration of its tenth anniversary.

Unto Thee, Smart Museum of Art at the University of Chicago

September 23, 2025 - February 22, 2026

Artist Theaster Gates' first major solo exhibition in Chicago will explore rituals of accumulation, surrender, and supplication through material and sculptural interventions that highlight his twenty-year relationship with the University of Chicago. A retrospective of a set of materials, collections, and archives in his practice, *Unto Thee* will continue the ongoing activation of the Dinh Nguyen Collection in new spatial contexts and archival dialogues.

Dorchester Art & Housing Collaborative

An arts-focused residential community in Chicago's Greater Grand Crossing neighborhood. Developed with the Chicago Housing Authority, it transformed vacant public housing into a space for creativity and community. Completed in 2014, it features 32 townhomes with public housing, affordable, and market-rate units. The on-site Arts Center is now undergoing renovations.

AESOP at 95th St/Dan Ryan Station

AESOP (An Extended Song of Our People) is an interactive art installation and DJ booth at the 95th/Dan Ryan Red Line station in Chicago, created by Theaster Gates in 2019. It serves as both an artwork and a platform for live music, featuring local DJs and cultural programming. In 2024, live DJ performances returned to AESOP, enhancing the commuter experience. It is the first active radio and DJ booth in a U.S. rapid transit station, celebrating African American music and culture.

With soul, spun with love

Rebuild Foundation / Theaster Gates, Rebuild Foundation, seit 2010, Screenshot, <https://rebuild-foundation.org>, <https://rebuild-foundation.org/visitrebuild>.

nicht die *Conceptual Art*⁴ oder die *Concept Art*⁵ und auch nicht die *Kontextkunst* oder *Kontext-Kunst*⁶ (und schon gar nicht jede für sich singular) in den Blick zu nehmen, sondern in sichtbarer Differenz zu diesen Gattungsbegriffen künstlerisch Konzeptuelles und Kontextuelles zu untersuchen. Mit dieser Unterscheidung möchte ich darauf hinweisen, dass hier nicht die Signifikations- und Zuschreibungsprozesse der Kunstgeschichte durch Gattungsbezeichnungen für etablierte Kunstrichtungen thematisiert werden sollen – hierbei würde es sich um die Untersuchung einer anderen Ideengeschichte handeln. Hier soll eine Re-Lektüre im Frame der Operationalisierung, also eine operationale Perspektivierung künstlerischen Materials stattfinden. Daher werde ich in diesem Kapitel zu künstlerisch Konzeptuellem* Kontextuellem beziehungsweise Konzeptuellem|Kontextuellem (mit großem Anfangsbuchstaben) ausführen. Statt der Genrebegriffe sollen also operative Begriffe ein- und in Gang gesetzt werden, um im Effekt ein Re-entry des Operativen stattfinden zu lassen. Damit operiere ich zum einen mit Spencer-Browns Formkalkül⁷, zum anderen führe ich in gewisser Weise Wulfens Analysen fort, der die Kategorie *Selbstreferenz* für seine Untersuchungen des Betriebssystems Kunst herausstellte (deren Geschichte er mit dem *Flaschentrocker* 1914 gestartet

4 Vgl. hierzu Jack Burnham: *Alice's Head: Reflexions On Conceptual Art*, in: *Artforum*, Februar 1970, S. 37–43; Max Kozloff: *The trouble with art-as-idea*, in: *Artforum*, September 1972, S. 33–37; Donald Brook: *Toward a Definition of Conceptual Art*, in: *Leonardo*, Bd. 5, Nr. 1, Winter 1972, S. 49–50; Lucy R. Lippard: *Six Years: The dematerialization of the art object from 1966 to 1972*, New York 1973; Benjamin H. D. Buchloh: *Von der Ästhetik der Verwaltung zur institutionellen Kritik. Einige Aspekte der Konzeptkunst von 1962–1969*, in: Marie Luise Syring: *Um 1968. Konkrete Utopien in Kunst und Gesellschaft*, Ausst.-Kat., Düsseldorf 1990, S. 86–99; Michel Claura und Seth Siegelau: *L'Art Conceptuel*, in: Alexander Alberro und Blake Stimson (Hg.): *Conceptual Art: A Critical Anthology*, Cambridge/London 1999 [1973], S. 286–290; Adrain Piper: *On Conceptual Art*, in: ebd. [1988], S. 424–425; Michael Newman und John Bird: *Rewriting Conceptual Art*, London 1999; Peter Osborne: *Conceptual Art and/as Philosophy*, in: ebd., S. 47–65; Peter Osborne (Hg.): *Conceptual Art*, London/New York 2002; Michael Newman: *Conceptual Art from the 1960s to the 1990s: An Unfinished Project?*, in: Osborne: *Conceptual Art*, a.a.O., S. 288–289; Sabeth Buchmann: *Conceptual art*, in: Hubertus Butin (Hg.): *DuMonts Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst*, Köln 2002, S. 49–53; Alexander Alberro: *Conceptual art and the politics of publicity*, Cambridge/Mass. 2003; Daniel Marzona und Uta Grosenick (Hg.): *Conceptual Art*, Köln 2005.

5 Henry Flynt: *Essay: Concept Art*, in: Young/Mac Low: *An Anthology of Chance Operations*, a.a.O., o.S., <http://www.henryflynt.org/aesthetics/conart.html> [Abruf: 17.02.2025].

6 Peter Weibel (Hg.): *Kontext Kunst, Kunst der 90er Jahre*, Ausst.-Kat., Köln 1994. Erste Untersuchungen, den Begriff, das Konzept und die Operationen des „catchall term“ (Wolfgang Kemp: *Text/Kontext – Grenze/Austausch*. Zugleich ein Versuch über Nancy zur Zeit Stanislas Leszczynskis, in: Thomas W. Gaehtgens (Hg.): *Künstlerischer Austausch. Akten des XXVIII. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte*, Berlin, 15.–20.07.1992, Bd. 2, Berlin 1993, S. 653–664, hier S. 653) Kontext zu schärfen und damit einen relationierenden Ansatz des In-Beziehung-Setzens vorzunehmen, statt die disziplinierenden Gattungsvarianten zu thematisieren, habe ich hier vorgenommen: Birte Kleine-Benne: *Kunst_Kontext_Kunst*. „Further Research Is Needed“, in: dies. (Hg.): *Kunst_Kontext_Kunst*, Heidelberg 2021, S. 9–30, <https://doi.org/10.11588/arhistoricum.773> [Abruf: 02.01.2025].

7 Vgl. George Spencer-Brown: *Laws of Form*, London 1969; ders.: *Laws of Form. Gesetze der Form*, Lübeck 1997. Siehe hierzu meine Ausführungen in Kapitel 8.

sah) und in gleichem Text um die Kategorie *Kontext* erweiterte. Ich möchte diesen Ansatz vor dem Hintergrund eines Einsatzes des Formkalküls verfeinern, präzisieren und wiederum mit der Kategorie *Konzept* operativ anreichern. Genau genommen möchte ich der Kategorie *Kontext* die des *Konzepts* an die Seite stellen, da aus operationaler Perspektive mit der Kontextualisierung immer auch und zwingend eine Textualisierung beziehungsweise Konzeptualisierung (und vice versa) einhergeht. Aus einer Perspektive der Operationalisierung existiert ohnehin formal kein qualitativer Unterschied zwischen konzeptuell, kontextuell oder institutionskritisch⁸ ausgerichteten Ansätzen. Bei allen diesen Formen wird eine Entfaltung von Selbstreferentialisierung als Programm vorgenommen und eine strukturelle Verwobenheit dieser Formen durch Ermöglichung performiert. Die Bezeichnung *ConConArt*, die sich der für die Genrefizierung bekannten Nomenklatur bedient, würde beide Kategorien miteinander begrifflich verschweißen und offensiv die Integration von *Konzept* (concept) und *Kontext* (context) aus operativer Perspektive gewahr werden lassen (können).

Konzeptuelle Kunst wurde in der forschungsleitenden kunsthistorischen Literatur zunächst nicht auf ihre kontextuellen Anteile gelesen, obgleich beispielsweise der Text mit dem programmatischen Titel *Idea, Form, Context* von Adrian Piper 1969⁹ wie auch andere künstlerische Arbeiten dieser Zeit von Piper, Lucy Lippard¹⁰, Martha Rosler, Eleanor Antin, Lee Lozano, Harmony Hammond und Mierle Laderman Ukeles¹¹ explizite Re-entries und Reflexionen von Bedingungen und Beziehungen, von Prä- und Remissen, von klassen- und geschlechtsspezifischen Politiken vornahmen. Thomas Dreher unterstreicht anhand zeitgleicher Beispiele aus intermedialen Präsentationsformen¹²

⁸ Siehe hierzu meine Ausführungen in Kapitel 13.

⁹ Adrian Piper: *Idea, Form, Context*, in: Osborne: *Conceptual Art*, a.a.O. [1969], S. 222–223. Selbst wenn Piper Idee, Form und Kontext in Relation bringt, aktiviert sie hier einen anderen als den von mir veranschlagten Form-Begriff, wenn sie deklariert: „[The existence of] context is necessary but not sufficient for form [through which an idea has been realized]; form [through with an idea has been realized] is sufficient but not necessary for [the existence of] context. [The existence of] form is not equivalent to [the existence of] context.“ Ebd., S. 223.

¹⁰ Vgl. Lucy R. Lippard: *The Art Workers' Coalition: Not a History*, in: Osborne: *Conceptual Art*, a.a.O. [1970], S. 259.

¹¹ Vgl. Mierle Laderman Ukeles: *Maintenance Art Manifesto: Proposal for an Exhibition 'Care'*, in: ebd. [1969], S. 245.

¹² Mittels einer veränderten Medialitätsperspektive seit Ende der 1950 Jahre mussten bestimmte Aktivitäten nicht mehr aus dem kunsthistorischen Kanon exkludiert werden. In diese Zeit fallen theoretische Ansätze, wie etwa Dick Higgins *Intermedia*-Konzept von 1966 oder Texte anderer Konzeptkünstler*innen, die zwischen Kunstproduktion und Kunsttheorie zum Teil nur schwer zu unterscheiden waren/sind. Vgl. hierzu Dick Higgins: *Horizons. The Poetics and Theory of the Intermedia*, Carbondale/Edwardsville 1984; Alberro/Stimson: *Conceptual Art: A Critical Anthology*, a.a.O.; Osborne: *Conceptual Art*, a.a.O. Denn im Unterschied zu den medialen „Verfransungen“

(Happening und Fluxus, Intermedia und Interaktion), namentlich von Allan Kaprow¹³, George Maciunas, George Brecht, Lawrence Weiner, Dan Graham, Daniel Buren, John Baldessari, Robert Barry, Joseph Kosuth und Art & Language deren Auseinandersetzungen mit Präsentationsformen, Präsentationsorten und Präsentationsumständen (und deren Relationen untereinander) und betont in seinen Untersuchungen 1994 die „Kontextreflexion Konzeptueller Kunst“¹⁴ beziehungsweise die „Konzeptualisierung von Kontextmöglichkeiten“¹⁵. In den 1970er und 1980er Jahren hätten fortgesetzte Ausdifferenzierungen Konzeptueller Kunst und Klärungen der Wechselverhältnisse von werkinternen und werkexternen Relationen stattgefunden. Für diese *Kontextuelle Kunst* verweist er unter anderem auf die künstlerischen Arbeiten von Michael Asher, Jenny Holzer, Barbara Kruger, Renée Green, Andrea Fraser, Christian Philipp Müller, Jeffrey Shaw, Peter Weibel und Bob O’Kane.¹⁶ Da die Pluralisierung der Kontexte zu größeren Veränderungsprozessen führe („von

der 1950er und 1960er Jahre und deren Prozessieren von Virtualitäten zu nächsten Weiterformungen (siehe später in diesem Kapitel) wurden zum Beispiel dadaistische und surrealistische Ankündigungen (noch) instabil und zwar als Unmöglichkeit bewältigt (statt als Bedingung der Möglichkeit einer produktiven Entfaltung). Ihnen wurde mit Ver- und Ausschlüssen in Form von Diskreditierung, Exklusion und Negation durch die wirksamen Kunstoperationen des ästhetischen Regimes begegnet. Ein signifikantes Beispiel für die Reinigungspraktiken (vgl. Bruno Latour: Wir sind nie modern gewesen. Versuch einer symmetrischen Anthropologie, Frankfurt/Main 2008 [frz. 1991], S. 19f.) ist der Umgang Clement Greenbergs mit der surrealistischen Malerei beziehungsweise intermedialen Kunst: Anhand dieses Gegenbeispiels gelang es Greenberg, die Idee einer ästhetischen Autonomie zu schärfen. Und ihm gelang im Kontext der Diskussionen postmoderner Ästhetik in den 1990er Jahren, im argumentativen Rückgriff auf eine ästhetische Autonomie die surrealistische Malerei als Symptom für den Niedergang des Geschmacks zu werten. Vgl. Clement Greenberg: Intermedia, in: Die Essenz der Moderne. Ausgewählte Essays und Kritiken, hg. v. Karlheinz Lüdeking, Amsterdam/Dresden 1997, S. 446–455, hier S. 454. Vgl. auch ders.: Modernistische Malerei, in: ebd., S. 265–278. Bereits in seinen frühen Texten (*The Nation*, August 1944) hatte sich Greenberg gegen sog. anti-formalistische und anti-ästhetische Kennzeichen surrealistischer Malerei ausgesprochen, die Arthur C. Danto später damit erklären wird, dass „in der Erzählung der Moderne [...] die ‚außerhalb der Grenzen (des Erlaubten)‘ liegende Kunst entweder nicht Teil der historischen Entwicklung oder die Rückkehr zu einer früheren Kunstform“ sei. Greenberg habe sich, so Danto, beim Surrealismus konzeptionell für eine „Verkörperung der Unreinheit“ und damit für die Konstruktion einer „ästhetischen Regression“ entschieden. Vgl. Arthur C. Danto: Das Fortleben der Kunst, München 2000, S. 30f. Danto unterliegt ebenfalls Schwierigkeiten der Übersetzung. Ein Re-entry des Operativen könnte auch hier eine Ent-Verschließung leisten und damit auch eine Ent-Verschließung des modernistischen Kunstdiskurses und seiner Autonomieverteidigung, dessen Prämissen bis heute bei Akteur*innen des Kunstdiskurses wirksam sind, Sprachnormen und Denkkonfigurationen regeln, Dialektiken einbauen und ästhetische Differenzen festlegen. Vgl. hierzu meine Ausführungen in Kapitel 13.

¹³ Allan Kaprow: The Legacy of Jackson Pollock, in: Osborne: Conceptual Art, a.a.O. [1958], S. 194–195.

¹⁴ Thomas Dreher: Kontextreflexive Kunst. Selbst- und Fremdbezüge in intermedialen Präsentationsformen, in: Peter Weibel (Hg.): Kontext Kunst, Kunst der 90er Jahre, Ausst.-Kat., Köln 1994, S. 79–113, hier S. 81.

¹⁵ Ebd., S. 79.

¹⁶ Vgl. ebd., S. 97.

Querweltein-Identität zu Faltprozessen¹⁷), ließe sich die *Kontextuelle Kunst* um Ansätze für eine *Kontextreflexive Kunst* erweitern¹⁸. Statt für Identität plädiert Dreher für Faltungen, für die „Falte (als Resultat), Falten (als Aktivität) und Faltung (als Prozess)“, die sich wechselseitig aufeinander bezögen und in die auch die Beobachtenden in die selbsterzeugten Faltungen ein- und ausgefaltet seien.¹⁹ Insgesamt würde die Komplexität der Beziehungen zwischen Werkinternem und Werkexternem sowie Kunstinternem und Kunstexternem gesteigert, nicht der künstlerische Umgang mit Materialien und Ereignissen würde zählen, „sondern die Abstraktionsprozesse, die zur Bewältigung der Komplexität einer Durchdringung von System und Umwelt nötig sind, werden zum Thema der Arbeit“²⁰. Damit veranschlagt Dreher operativ kriteriologisch die Anwesenheit von Komplexität und Abstraktion und mit ihnen die Aggregation des Themas, das sich aus einer gesteigerten Reflexion oder Reflexivität der Reflexion ergebe. Dennoch sollte der in gleicher Publikation, im Grazer Ausstellungskatalog *Kontext Kunst. Kunst der 90er Jahre* von Weibel als Kurator, Herausgeber und Autor 1994 eingeführte Begriff der *Kontext-Kunst* eine andere Karriere als die von Dreher angeregte operative Perspektivierung mit einem Fokus auf Komplexierung, Metaierung und Selbstbezüglichkeit einschlagen, nämlich die eines Genres. Weibel subsumierte unter diesem Begriff spezifische Kunstströmungen der späten 1980er und frühen 1990er Jahre, so dass die kunsthistorische Datierung der Gattung als eine Erfindung dieser Zeit zwar korrekt ist, aber zu der Fehleinordnung führte, dass der kontextuelle Anteil von und durch Kunstpraktiken erst zu oder auch seit dieser Zeit untersucht worden sei²¹. Die Vereindeutigungen und Vereinheitlichungen (in) einer Gattung in dem Katalog von 1994 führten zu Zurechnungsfehlern: „Kontexte wurden wichtiger als Texte. Verfahren der Kodifikation und nicht die Botschaft selbst, Methoden der Erforschung und nicht das Gefundene,

¹⁷ Ebd., S. 108. Für den Begriff der Faltungen bezieht sich Dreher auf Peter Eisenmans Gelände- und Gebäude-Faltungen in dessen Projekt für den Rebstockpark in Frankfurt/Main, 1991–1992 (ebd., S. 104f.), für den Begriff der Querweltein-Relation bezieht er sich auf Wolfgang Stegmüller (ebd., S. 113, FN 79).

¹⁸ Vgl. ebd., S. 107.

¹⁹ Vgl. ebd. Zur Falte bei Gilles Deleuze als eine Re-Lektüre von Leibniz Monadologie vgl. ders.: *Die Falte. Leibniz und der Barock*, Frankfurt/Main 1996.

²⁰ Thomas Dreher: *Konzeptuelle Kunst in Amerika und England zwischen 1963 und 1976*, Frankfurt/Main 1992, S. 43.

²¹ Vgl. Hubertus Butin: *Kunst und Politik in den achtziger und neunziger Jahren*, in: ders. (Hg.): *DuMonts Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst*, Köln 2002, S. 169–182, hier S. 178. So heißt es auch in Metzler Lexikon Kunstwissenschaft: „In Anlehnung an die sozialgeschichtlichen Ansätze der Kunstgeschichte rückt die Kunstproduktion seit den 1990er Jahren ihr Interesse am eigenen gesellschaftlichen K. in den Vordergrund. ‚K.-Kunst‘ reflektiert und aktiviert ihre sozialen Entstehungs- und Wirkungsbedingungen, um institutionskritisch in die gesellschaftlichen Prozesse einzugreifen.“ Tristan Weddigen: *Funktion und Kontext*, in: Ulrich Pfisterer (Hg.): *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft*, Stuttgart/Weimar 2011, S. 131–135, hier S. 134.

die Bedingungen der Kultur und nicht die Kultur, das System der Werte und nicht die Werte selbst, rückten in den Brennpunkt des Interesses, wurden das Material [...].“²² Dieser Satz war offenkundig mindestens schon in den 1950er und 1960er Jahren wahr²³ und nicht erst mit der arretierenden Genrefizierung der *Kontext-Kunst* 1994: Für Brian O'Doherty markierten die beginnenden Diffusionsprozesse zwischen Kunst und ihrem Kontext die Abkehr von dem Konzept der Moderne²⁴ beziehungsweise den Paradigmenwechsel von der Moderne zur Postmoderne²⁵. Seine Pointe „context becomes content“ sah er spätestens mit Yves Klein im April 1958 erfüllt, der in der Pariser Galerie Iris Clert mit *Le Vide* den White Cube ausstellte (den O'Doherty 1976 als „ghetto space [...] timeless, a set of conditions, an attitude, a place deprived of location“²⁶ dekonstruierte). Im Oktober 1960 antwortete Arman am selben Ort mit *Le Plain*, indem er den Galerieraum wie eine Vitrine mit alltäglichen Gebrauchsgegenständen füllte, die durch das Schaufenster von außen sichtbar waren. Mit der Formel White Cube erfand O'Doherty 1976 eine Markierung, die Text und Kontext gleichermaßen beinhaltet. Andere – textliche, künstlerische und kuratorische – Vorbereitungen traf unter anderem Jack Burnham, indem er systemisch perspektivierte und kommunikationstechnologisch kontextualisierte: Seine Aufsätze mit den paradigmatischen Titeln *System Aesthetics*²⁷ von 1968 und *Real Time Systems*²⁸ von 1969 komplexierten die zeitgleich in der Kunst vorgenommene Konzeptualisierung und Kontextualisierung in eine systemische Richtung und erweiterten um die Komponente Echtzeit. Die von ihm 1970 im Jewish Museum of New York kuratierte Ausstellung *Software. Information Technology: Its New Meaning for Art* ergänzte (ein Jahr nach Spencer-Browns Publikation²⁹) im Sinne eines differenztheoretischen Formbegriffs um die Umwelt im Allgemeinen und um die Bedeutung neuer Informations- und Kommunikationstechnologien im Besonderen. Auch die systemtheoretische Verschiebung der Was- zur Wie-Perspektivierung nahm Burnham auf, fortan ginge es um „Probleme der Organisation“: „We are now in transition from an *object-oriented* to a *systems-oriented culture*. Here change emanates, not from

²² Weibel: *Kontext Kunst, Kunst der 90er Jahre*, a.a.O., S. 74.

²³ Siehe hierzu meine Ausführungen in Kapitel 11.

²⁴ Vgl. Brian O'Doherty: *In der weißen Zelle. Inside the White Cube*, hg. v. Wolfgang Kemp, Berlin 1996, S. 77.

²⁵ Vgl. ebd., S. 88.

²⁶ Brian O'Doherty: *Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space*, San Francisco 1986, S. 80.

²⁷ Jack Burnham: *Systems Aesthetics*, in: Osborne: *Conceptual Art*, a.a.O. [1968], S. 215–218.

²⁸ Ders.: *Real Time Systems*, in: *Artforum*, Bd. VIII, September 1969, S. 49–55.

²⁹ Spencer-Brown: *Laws of Form*, a.a.O.

things, but from *the way things are done*.“³⁰ Während mit dem Ready-made die ikonische Vorlage für Kunst-Hacks gesetzt wurde³¹, deutet sich auch mit Burnhams Systemästhetik mit Echtzeitkomponenten und dem nun verschobenen Interesse für Operationsweisen („the way things are done“) eine theoretische Vorbereitung des vorliegenden Themas an³²: Kunst_Operationen informieren mit der Anwesenheit von Selbstreferenz, Rekursivität, Zeit, Kontingenz und Komplexität die Bedingungen ihrer Möglichkeit wie auch die Konsequenzen dieser strukturellen und kulturellen Formänderung. Denn: Wie der Text im Kontext situiert ist, findet sich immer auch der Kontext im Text wieder; so ist die „Setzung des Werkes immer auch Besetzung, Gegensatzung, Fortsetzung, Übersetzung des Kontextes“³³. Burnham gibt seinerseits mit seinen Bezügen auf technische und technologische Dimensionen klare Hinweise auf den von ihm als wirksam angenommenen Kontext.³⁴

Kontextinformationen der zur Gattung Kontext-Kunst wirksamen Kunstoperationen informieren einen Kampf von Machtpositionen und Interessenskonflikten, Bedürfnissen und Wunschdenken. Stefan Germer schreibt in seinem Text mit dem signifikanten Titel *Unter Geiern. Kontext-Kunst im Kontext* 1995, dass es sich bei der Geschichte der Kontextkunst um eine „Geschichte der

30 Burnham: *Systems Aesthetics*, a.a.O., S. 215.

31 Siehe hierzu auch meine Ausführungen in Kapitel 11.

32 Ich ergänze um weitere Ausstellungen dieser Zeit als Promotoren der operativen Form (in) der Kunst: *Live in your head: When Attitudes Become Form*, Kunsthalle Bern, 1969, kuratiert von Harald Szeemann, *Art and Technology Program*, Los Angeles County Museum of Art, 1967–1971, kuratiert von Maurice Tuchman, *Information*, New Yorker Museum of Modern Art, 1970, kuratiert von Kynaston McShine und *Art into Society. Society into Art*, Institute for Contemporary Arts London, 1974, kuratiert von Christos M. Joachimides. Zur Ausstellung *Information*, 1970 vgl. Kynaston McShine: Introduction to *Information*, in: Alberro/Stimson: *Conceptual Art: A Critical Anthology*, a.a.O., S. 212–214; Sabeth Buchmann: *Denken gegen das Denken*. Produktion, Technologie, Subjektivität bei Sol LeWitt, Yvonne Rainer und Hélio Oiticica, Berlin 2007, S. 130–139.

33 Wolfgang Kemp: *Kontexte. Für eine Kunstgeschichte der Komplexität*, in: *Texte zur Kunst*, Bd. 2, H. 2, 1991, S. 89–101, hier S. 98. Wiederabdruck in: Birte Kleine-Benne (Hg.): *Kunst_Kontext_Kunst*, Heidelberg 2021, S. 163–178, <https://doi.org/10.11588/arthistoricum.773> [Abruf: 02.01.2025]. Siehe hierzu auch meine Ausführungen in Kapitel 6.

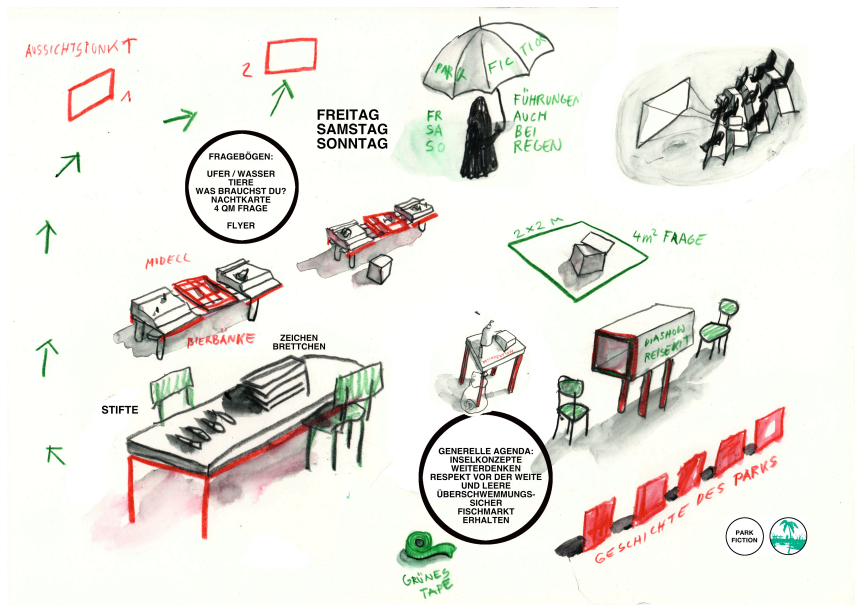
34 Vgl. auch Jack Burnham: *Beyond Modern Sculpture. The Effects of Science and Technology on the Sculpture of this Century*, New York 1968, https://monoskop.org/images/d/d8/Burnham_Jack_Beyond_Modern_Sculpture.pdf. Vgl. u.a. die folgenden Publikationen zu der Verbindung von System-, Medien- und Informationstheorie/n: Edmund Carpenter und Marshall McLuhan (Hg.): *Explorations in Communication. An Anthology*, Boston 1960, <https://archive.org/details/explorationsincommunication/page/n1/mode/2up>; Marshall McLuhan: *Understanding Media. The Extensions of Man*, New York/London 1964, <https://archive.org/details/ETC0624>; Jacques Ellul: *The Technological Society*, New York 1964, <https://voidnetwork.gr/wp-content/uploads/2021/09/The-Technological-Society-Jacques-Ellul.pdf>; Dick Higgins: *Intermedia*, in: *The Something Else Newsletter*, Bd. 1, Nr. 1, Februar 1966, <https://dickhiggins.org/intermedia>; Marshall McLuhan und Quentin Fiore: *The Medium is the Massage: An Inventory of Effects*, New York 1967; C. West Churchman: *The Systems Approach*, New York 1968, https://archive.org/details/systemsapproach0000cwes_l1a6/page/n7/mode/2up; Lawrence Alloway: *Network: The Art World Described As A System*, in: *Artforum*, September 1972, S. 28–31 [Abruf aller Links: 17.02.2025].

Verwicklungen, Komplizenschaften, Aneignungen“ handle, an der „Künstler, Galeristen, Kritiker, Kuratoren und Sammler (und schließlich auch unsere Zeitschrift)“ beteiligt seien und die sich kaum mit moralischen Kategorien wie gut und böse zu fassen ließe.³⁵ Anhand der angehäuften Institutionalisierungen des Künstlers, Kurators, Theoretikers und Autors Peter Weibel als Kommissär des österreichischen Pavillons der Venedig Biennale 1992, Leiter der Neuen Galerie in Graz, Kurator der dortigen Ausstellung *Kontext Kunst. Kunst der 90er Jahre* 1993 und Herausgeber des gleichnamigen Katalogs zur Ausstellung 1994, mit dem auch historiographischen Anspruch, eine Theorie und Geschichte der Kontext-Kunst zu verfassen, skizziert Germer, wie kontextualistische, recherchierende, institutionskritische und ortsspezifische Arbeitsformen begrifflich und theoretisch als „Kontext-Kunst“ vereinnahmt und als Geschichte der Geschichte zu übergeben versucht wurden. Vergleichbare Aktivitäten weiterer Kurator*innen und Institutionen verstärkten diese Ambitionen und führten in der Folge, so Germer, zu Veränderungen der bisherigen Produktionsbedingungen und Gruppenkonstellationen, konkret zu Distanzierungen, Entsolidarisierungen und Beziehungsaufösungen. Dieser Prozess mündete in die Entdeckung der sogenannten Kontext-Kunst als Handels-, Sammel- und Prestigeobjekt, kreiert durch Galeristen, Art-Consultants und Sammler, die das Konzept der Ortsspezifität zu einem „bloßem Lockmittel für potentielle Auftraggeber“ degradierten.³⁶ Germer, so seine weniger enttäuschte als erkenntnisreiche Einschätzung, wurde dabei als Mitinitiator der kunsttheoretischen Begleitung enteignet; sein Text nimmt eine institutionskritische Analyse der Kontextkunst in Form einer machtvollen Aneignungsgeschichte vor. Dieser Debatte möchte ich eine weitere institutionskritische Dimension hinzufügen, indem ich die Kontext-Kunst als Kontextuelle Kunst entgenrefiziere, damit dekontextualisiere und rekonzeptualisiere, das heißt auf ihre Operationen hin untersuchen und mit einer operativen Forschungsoptik betrachten will.

Der Vorschlag, KonzeptuelleKontextuelle beziehungsweise Konzeptuelle*Kontextuelle Kunst, bei der es sich auch um Kunst_Operationen handeln kann, im Zusammenhang vollziehender Kunstoperationen zu erkunden, setzt sowohl auf der Beobachtung als auch auf der Einsicht auf, dass auch in den 1990er Jahren eine Wieder-Holung der Kategorie Selbstreferenz in Form von Wiedereinführungen und deren performativen Weiterformung stattgefunden hat. Damit kann erstens von einem Re-entry die Rede sein und kann zweitens

³⁵ Stefan Germer: Unter Geiern. Kontext-Kunst im Kontext, in: *Texte zur Kunst*, 5. Jg., H. 19, Herbst 1995, S. 83–95, hier S. 95.

³⁶ Ebd., S. 88f.



Christoph Schäfer, o.T. (Tools für „Die Füße in die Elbe strecken“), 2021, Aquarellstift auf Papier + digitale Ergänzungen.

eine epistemologische Krieriologie in Gang gesetzt werden. Die 1950er und 1960er sowie die 1980er und 1990er Jahre, linearzeitlich perspektiviert voneinander getrennt, rücken in der Folge eng zusammen beziehungsweise werden nicht mehr linear voneinander abgerückt gedacht. Diese Hypothese erlaubt mir, die Reformatierungen künstlerischer Praktiken markieren, unterscheiden, bezeichnen und beobachten zu können. Durch ‚in-situ‘, der Ortsspezifität, ‚tempore suo‘, den eigenen Zeitregeln gehorchend, und ‚in-actu‘, der Handlungsspezifität, oder gerade durch deren Thematisierung³⁷ entstehen Referentialität und Relationalität. Die Text-Kontext-Figur wird so weitergeformt – oder mit Dreher formuliert ein- und ausgefaltet³⁸. Die künstlerischen Arbeiten dieser Zeit lassen in ihren Ergebnissen unterschiedliche Grade der Kontextbezüglichkeit feststellen: von kontextsensitiv über kontextabhängig bis zu kontextkonstitutiv; allerdings sind auch Kontextverweigerungen, Kontextverluste und Kontextkalkulierungen zu beobachten³⁹. Mein Vorschlag, die beiden Begriffe Konzeptuelles und Kontextuelles mit einem Asterisk zu verbinden oder mit Spencer-Brown zu notieren, soll zum einen signalisieren, dass hier zwei Begriffe in einer konstitutiven Verbindung stehen, die zu einer gemeinschaftlichen und typografisch sichtbaren Konstruktion inkludiert werden. Zum anderen soll das verbindende Zeichen Spencer-Browns, von Luhmann als „Haken“⁴⁰, von Dirk Baecker wegen der Doppelbedeutung von Verb beziehungsweise Imperativ und Substantiv wie von Spencer-Brown als „cross“ bezeichnet⁴¹, einen Vorgang signalisieren, der operativ ausfällt, der komplexierend, modellierend, prozessierend, performativ und poetisch stattfindet. Die Schreibweise für diesen operativen Vorgang als Form in Spencer-Browns Sinne⁴² und ihrer operativen Entfaltung sowohl epistemologisch als auch hermeneutisch lautet:

37 Siehe etwa Seth Siegelaubs Ausstellungsprojekte in Kunstmagazinen, zum Beispiel 1970, als Siegelaub sechs Kuratoren, unter anderem Lucy R. Lippard und Germano Celant, jeweils acht Seiten einer Ausgabe des britischen Journals *Studio International* überantwortete. Vgl. Lucy Lippard: *Escape Attempts*, in: Birte Kleine-Benne (Hg.): *Dispositiv-Erkundungen | Exploring Dispositifs*, Berlin 2020, S. 209–225, hier S. 211, <http://doi.org/10.30819/5197> [Abruf: 17.02.2025].

38 Vgl. Dreher: *Kontextreflexive Kunst. Selbst- und Fremdbezüge in intermedialen Präsentationsformen*, a.a.O., S. 107.

39 Weitere Details hierzu vgl. Birte Kleine-Benne: *Kunst_Kontext_Kunst*. „Further research is needed“, a.a.O., S. 25.

40 Niklas Luhmann: *Einführung in die Systemtheorie*, Heidelberg 2002, S. 71.

41 Aus einer persönlichen E-Mail-Korrespondenz zwischen Dirk Baecker und Birte Kleine-Benne, am 17.10.2016.

42 Vgl. Spencer-Brown: *Laws of Form*, a.a.O.

Wieder-Holung von Selbstreferenz =

Konzeptuelle	Kontextuelle	Konzeptuelle Kunst	iteratives $n, n+1, n-1$ der Kunstoperationen
--------------	--------------	--------------------	---

Die so ge- und beschriebene Form rekonstruiert die Beobachtung als eine Wieder-Holung von Selbstreferenz, die ich mit dem Gleichheitszeichen als Operationen verwechselbar gemacht habe, die Kontextuelle Kunst in Abhängigkeit von Konzeptueller Kunst und vice versa rekonstruieren, genauer, indem zunächst Konzeptuelle Kunst bezeichnet und durch Kontextuelle Kunst unterlaufen wird, die wiederum durch Konzeptuelle Kunst und einen je wirksamen unmarked space der vollziehenden iterativen Kunstoperationen unterlaufen werden, die sich um die Variable n herum anordnen. Wir haben es mit einem potentiell unendlichen Vorgang innerhalb kalkulierbarer (markierender, kondensierender, kompensierender) Unterscheidungsoperationen zu tun, inmitten derer sich auch der Beobachter als wiedereingetreten in das, was er unterscheidet und als eine Form des Wiedereintritts begreift, aufhält.⁴⁴ Die Kontextualisierungen unterscheiden sich dabei, wenn auch nicht immer trennscharf, im Gegenstand ihres Kontextualisierungsinteresses (Museum, Galerie, Soziales, Gender, Ökonomie, Migration, Wissenschaft, Politik, Medien ...), im Grad der Kontextbezüglichkeit und in der angewendeten künstlerischen Strategie, für den vorliegenden operativen Zusammenhang wesentlicher aber in der Erhöhung der Komplexität, die sich zum Beispiel in der Zahl und in der Verschiedenartigkeit der berücksichtigten Kontextfaktoren oder sogar in einer Einbeziehung von (in der Zeit wirksamen) Rückkopplungen äußert, demnach die Verschachtelungen und Durchdringungen selbstreferentieller Untersuchungen von Text, Kontext und der Grenzmarkierung als Operation des Unterscheidens zunehmen. Zu beobachten ist eine konzeptuelle, infinite Weiterformung der Kontextreferenz, indem erstens die jeweils relevanten und konstitutiven Kontexte diagnostiziert und benannt sowie die strukturellen Kopplungen und Determiniertheiten zwischen Text und Kontext untersucht werden, zweitens im Verlauf die dekonstruktivistischen zu konstruktivistischen, von decodierenden zu codierenden und recodierenden Strategien wechseln und drittens zunehmend „Kunstexternes“⁴⁵ [sic] in die selbstreferentiellen Untersuchungen einbezogen wird. Mit dieser These ar-

⁴³ Hierbei kann es sich auch um Kunst_Operationen handeln. Siehe die Beispiele in Kapitel 3.

⁴⁴ Vgl. Spencer-Brown: Laws of Form. Gesetze der Form, a.a.O.

⁴⁵ Vgl. Dreher: Kontextreflexive Kunst. Selbst- und Fremdbezüge in intermedialen Präsentationsformen, a.a.O., S. 85.

gumentiere ich form-, aber auch techno-logisch, indem ich mich auf Spencer-Browns Formbegriff beziehe, der für die Form von einer mitlaufenden, aber zunächst nicht bezeichneten Außenseite ausgeht, von einer ausgeschlossenen Seite namens *unmarked space*, die ausgeschlossen, aber gleichwohl vorausgesetzt werden muss, „damit sie [die Systeme. Anm. d. Verf.] sein wollen können, was sie sind“⁴⁶. Mit dieser These lehne ich mich auch an technologische Theoretisierungen an, die in Bezug auf Operationen des Computers eine sogenannte andere oder sogenannte falsche Verwendung im Gegensatz zu einer richtigen oder wahren nicht erkennen lassen. Stattdessen gehen diese von „unaktualisierten Virtualitäten“ aus, die in der Form angelegt sind und die erst und nur innerhalb des Kontextes ihrer Verwendung als falsch oder unwahr gelten können. „[J]ede neue Verwendung erfindet und exploriert zugleich das Gebiet dieser Überschreitungen.“⁴⁷ Diese operative Epistemologie korreliert dadurch auch mit Michael Newmans These, dass es sich bei der *Conceptual Art* um ein unvollendetes Projekt (*An Unfinished Project*) handeln würde. In seinem Text fokussiert er die *Conceptual Art from the 1960s to the 1990s* und fordert ihre konstruktive Kritik und Reform unter Berücksichtigung filmtheoretischer, feministischer, architektonischer und dekolonialisierender Einflüsse hin zu einer Auseinandersetzung der Kunst ganz generell („art in general“⁴⁸) mit ihren Bedingungen und Grenzziehungen, „which must include the *limits* to its self-consciousness“⁴⁹. Ich behaupte mit meinen Untersuchungen, dass der hier skizzierte Zeitrahmen von den 1960er bis 1990er Jahren entweder über sich hinaus zu dehnen oder zusammenzufalten ist oder aber dass die *Conceptual Art* ganz ihres Genres und des hier gesetzten Zeitrahmens enthoben und operationalisiert erforscht werden könnte.

II.

Für die von mir als Wieder-Holung und fortgesetzte performative Weiterformung in 1950er und 1960er Jahren beschriebenen Praktiken existieren im bestehenden Wissenssystem und den zugehörigen Rezeptionsgeschichten bereits unterschiedliche Erzählmotive mit unterschiedlichen Begründungen. Sie werden beispielsweise als „Verfransung“ (Adorno 1966⁵⁰), „Expan-

⁴⁶ Baecker: Wozu Systeme?, a.a.O., S. 12.

⁴⁷ Claus Pias: Der Hacker, 2002, <http://xcult.org/texte/pias/hacker.html> [Abruf: 06.02.2025].

⁴⁸ Newman: *Conceptual Art from the 1960s to the 1990s: An Unfinished Project?*, a.a.O., S. 289.

⁴⁹ Ebd.

⁵⁰ Theodor W. Adorno: *Ohne Leitbild. Parve Aesthetica*, Frankfurt/Main 1981 [1967], S. 168, 171.

sion“ (Dreher⁵¹, Reckwitz⁵²), „Entgrenzung“ (Rebentisch⁵³, Fischer-Lichte⁵⁴, Draxler⁵⁵, Reckwitz⁵⁶), „Selbstentgrenzung“ (Reckwitz⁵⁷) oder „Explosion“ und „Emanzipation“ (Rebentisch⁵⁸) erzählt. Die meisten dieser Positionen, die einstimmig die 1950er und 1960er Jahre (kunst-)historisch markieren, plausibilisieren diese Markierung bevorzugt mit der Logik eines Paradigmenwechsels oder deuten sie als eine *kritische* Fortsetzung des Projekts der ästhetischen Moderne. Damit wurden nicht wesentlich voneinander variierende, kunsthistorische Zuschreibungen in Gang gesetzt, die aber, statt epistemologisch neue Beschreibungs- und Beobachtungsebenen zu finden und als Entverschiebung ins Offene zu gehen, mit dem Einsatz von Sprengmetaphern lediglich das Postulat eines Neuen evozierten und mittels Sicherheitssemantiken eine ontologische Setzung des Neuen vornahmen. Die Sprengmetaphern verschleiern dabei einen Kategorienfehler, denn hier findet teleologisch angelegt eine Wiedereingliederung des Untersuchten in das bisherige ästhetische Regime mit seinem Präsenzmodus, Ursprünglichkeitsmythos und Universalitätsanspruch statt. Trotz anders lautender Motivlage findet, mit Spencer-Brown formuliert, das Axiom 1 seinen Einsatz und damit eine „Form der Kondensation“⁵⁹ der wirksamen Kunstoperationen statt, die besagt, dass eine bereits getroffene Unterscheidung wiederholt und damit kondensiert und bestätigt würde⁶⁰. Auf der Grundlage eines operationalen Kunstbegriffs, das heißt eines auf Operationen aufsetzenden Kunstbegriffs, möchte ich versuchen, die ontologischen Setzungen nicht fortzuführen, wie sie vom substanziellen Kunstbegriff⁶¹ in Erscheinung gebracht werden. Ein operationaler Kunstbegriff könnte versuchen, aus prozessual sich anreichernden Unterscheidungen zu

51 Thomas Dreher: Aktions- und Konzept Kunst, 2001, http://dreher.netzliteratur.net/1_Aktions-u_Konzeptkunst.html, Abs. Von der Expansion der Künste zu ihrer Reflexion.

52 Andreas Reckwitz: Die Erfindung der Kreativität. Zum Prozess gesellschaftlicher Ästhetisierung, Berlin 2012, S. 96.

53 Juliane Rebentisch: Ästhetik der Installation, Frankfurt/Main 2003, S. 15.

54 Erika Fischer-Lichte: Ästhetik des Performativen, Frankfurt/Main 2004, S. 29.

55 Helmut Draxler: Gefährliche Substanzen. Zum Verhältnis von Kritik und Kunst, Berlin 2007, S. 16.

56 Reckwitz: Die Erfindung der Kreativität. Zum Prozess gesellschaftlicher Ästhetisierung, a.a.O., S. 96.

57 Ebd.

58 Rebentisch: Ästhetik der Installation, a.a.O., S. 81.

59 Spencer-Brown: Laws of Form. Gesetze der Form, a.a.O., S. 4.

60 Vgl. ebd., S. 12.

61 Zu der diskursiven und institutionellen Ausdifferenzierung seit dem 18. Jahrhundert, die zu einer substanziellen Kriteriologie führte, indem sie die jeweiligen Ein- und Ausschlüsse, die Kanonbildung, Diskurse, Institutionen, Märkte und Praktiken und damit die Realitätseffekte regelte, vgl. Draxler: Gefährliche Substanzen. Zum Verhältnis von Kritik und Kunst, a.a.O., S. 19ff.

einer nicht mehr kategorial festgelegten Medien-, Gattungs- oder Kunstverschließung zu führen und auch weitere Bedingungen der Möglichkeiten des ästhetischen Regimes entzuverschließen, um soziale Dynamiken, Kontextverschiebungen und Deutungsoptionen in Gang zu setzen.

Thomas Dreher verwendet 2001 die Formulierung „Expansion der Kunst“ für eine „Wende“, die er Ende der 1950er, Anfang der 1960er Jahre in der Bildenden Kunst, in der Musik, im Theater und Film und in sich durchdringenden Varianten einer Multi- und Intermedia Art beobachtet. Mit diesem Begriff bezieht er sich explizit auf George Maciunas *Expanded Arts Diagram* von 1966 und auf Joseph Beuys „erweiterten Kunstbegriff“⁶². Die Selbstbeschränkung der zwei- und dreidimensionalen Kunstgattungen Malerei und Skulptur würde durch Assemblagen und Environments aufgebrochen, Aktionskunst realisiere sich auch im Freien, die Stichworte Aktion und Konzept markierten „den *Aufbruch* vom geschlossenen Kunstwerk, das auf der einmaligen Ausführung“ [Hervorh. d. Verf.] beruhe, zu einer Notation oder einem Konzept, „deren/dessen Ausführung der Künstler anderen, nicht auf künstlerische Fertigkeiten spezialisierten Personen überlassen“ könne.⁶³ Dabei trafen sich auf dem Weg zur Aktionskunst, so Dreher, kunsthistorische Analyse, zwei Entwicklungsstränge: einerseits der (bild-)künstlerische von der Aktionsmalerei zur Aktion, andererseits der musikalische von spielbaren Noten zu Notationen mit graphischen und/oder verbalen Spielanweisungen. Befreit von Gattungsnormen und vorcodierten Antworten auf die Frage, ob das Kunst sei, würden die intermediären Präsentationsformen und ihre (Nicht-)Institutionalisierung theoretische Konsequenzen verlangen, die selbst von den Künsten übernommen würden. Diese Kunstformen führten einen „semantischen Anstieg“ vor, indem sie Gattungsgrenzen problematisierten, Modelle mit Theorie-Implikationen reflektierten und explizite Diskurse aktivierten.⁶⁴

Andreas Reckwitz markiert 2012 in seiner *Erfindung der Kreativität* historisch zwei Entgrenzungskontexte, die aber, so Reckwitz, ineinander übergingen. Sowohl die Avantgarden ab 1900 als auch die postmoderne Kunst seit den 1960er Jahren seien nicht auf Kunststile zu reduzieren, sondern als Zu-

⁶² Während Dreher für Beuys erweiterten Kunstbegriff die Veröffentlichung eines Interviews von 1964 anführt (vgl. Dreher: *Aktions- und Konzept Kunst*, a.a.O., FN 1), sei, so Wolfgang Ullrich, eine genaue Datierung des erweiterten Kunstbegriffs nicht möglich, da kein programmatischer Text hierzu vorliege. Der Terminus sei das erste Mal im Juli 1968 in einem Interview mit Manuel Thomas und zwar nicht von Beuys, sondern vom Interviewer verwendet worden. Vgl. Wolfgang Ullrich: *War war Kunst? Biographien eines Begriffs*, Frankfurt/Main 2006, S. 211.

⁶³ Dreher: *Aktions- und Konzept Kunst*, a.a.O., Abs. Von der Expansion der Künste zu ihrer Reflexion.

⁶⁴ Vgl. ebd., Abs. Konzeptuelle Kunst und FN 16.

sammenhänge zu verstehen. Vier Komponenten würden hierin agieren: das Künstlersubjekt, die ästhetischen Objekte (genannt Kunstwerke), die Stellung des Publikums und die institutionelle Rahmung. Dabei fänden sowohl externe, als auch immanente Entgrenzungen des Künstlerischen statt: Externe Entgrenzungen wirkten jenseits der Kunst und intensivierten sich im Verlauf des 20. Jahrhunderts; immanente Entgrenzungen umfassten „mehr als eine quantitative Expansion von Personen und Objekten (mehr Künstler, mehr Kunstwerke, größeres Publikum), obwohl diese auch stattfindet. Sie beziehen sich in erster Linie auf die Erweiterung dessen, was als ein legitimes Kunstwerk, als künstlerische Aktivität und als akzeptable Rezeptionshaltung ‚zählt‘“⁶⁵. Reckwitz kommt mit seinem soziologischen Ansatz zu der Einschätzung, dass in der Folge der immanenten, also der Selbstentgrenzungen das soziale Feld der Kunst seit den 1970er Jahren zentrifugal geworden und ihr Verhältnis zu anderen sozialen Feldern im Gegensatz zu der sogenannten autonomen Kunst durch Grenzüberschreitungen, Vernetzungen und Grenz-zonen gekennzeichnet sei.⁶⁶ Auf der Grundlage dieser Transformationen hätte sich, und hierbei handelt es sich um Reckwitz’ eigentlichen Forschungsgegenstand, ein wirkungsmächtiges Kreativitätsdispositiv erfinden können, in das sich die Kunst mit ihrem strukturellen Grundriss nachhaltig einprägen würde. Im letzten Viertel des 20. Jahrhundert hätte das Kunstfeld zu einem exemplarischen Format für das Kreativitätsdispositiv avancieren können, und mit Formaten meint Reckwitz soziale Praktiken, Diskurse, Subjektformen und Subjekt-Artefakt-Relationen.⁶⁷

Juliane Rebentisch verwendet in ihren Untersuchungen 2003 für künstlerische „Experimente, die heute unter den Begriff der Installation fallen“⁶⁸ und deren Diskussion sie „seit den sechziger Jahren *innerhalb* der einzelnen Künste und hier vor allem innerhalb der bildenden Kunst geführt“⁶⁹ sieht, die Formulierung „Entgrenzung der Künste“⁷⁰. Sie meint damit einen „Widerstand gegen einen objektivistischen Werkbegriff“⁷¹, den installative Kunst leiste („Was unter dem Begriff der Installation entsteht, sind weniger Werke denn Modelle ihrer Möglichkeit, weniger Beispiele einer neuen Gattung denn im-

⁶⁵ Reckwitz: Die Erfindung der Kreativität. Zum Prozess gesellschaftlicher Ästhetisierung, a.a.O., S. 96.

⁶⁶ Vgl. ebd., S. 123.

⁶⁷ Vgl. ebd., S. 127.

⁶⁸ Rebentisch: Ästhetik der Installation, a.a.O., S. 7.

⁶⁹ Ebd., S. 8.

⁷⁰ Ebd., S. 15.

⁷¹ Ebd.

mer neue Gattungen“⁷²), der aber auch mit der „Entgrenzung des traditionellen, des organischen Kunstwerks in den sie umgebenden Raum und/oder auf ihre institutionellen, ökonomischen, kulturellen oder sozialen Kontexte hin“⁷³ einhergeht. Hiermit umfasst sie die „ungewohnt radikalen Tendenzen“⁷⁴ zur Entgrenzung traditioneller Gattungsdefinitionen, einer klar benennbaren Subjekt-Objekt-Ontologie (dies zugunsten einer „neuartig aktive[n] Rolle“ des Betrachters⁷⁵) und eine „Grenzüberschreitung“ – so die Verwendung einer weiteren Variante des Grenz-Begriffs – „zwischen Kunst und Leben, Kunst und Politik oder Kunst und Theorie“⁷⁶. Mit ihrem theoretischen Anliegen allerdings, diese Entgrenzungs- beziehungsweise Grenzüberschreitungstendenzen in der Kunst mit deren Autonomie, genau genommen mit dem Projekt der ästhetischen Moderne, gleichzeitig mit und gegen Adorno zusammenzudenken und hierfür eine erfahrungstheoretische Neufassung ästhetischer Autonomie aufzusetzen, spricht sich Rebentisch nicht nur für den Begriff beziehungsweise die Idee ästhetischer Autonomie aus, sondern gleichzeitig auch gegen die Logik einer Wende und gegen aktuelle theoretische Positionen, „zeitgenössische Kunst als Theorie oder Politik zu rechtfertigen“⁷⁷. Inhärent modern und zeitgenössisch zugleich nimmt Rebentisch eine Re-Lektüre Adornos und damit eine Rehabilitierung der philosophischen Ästhetik als ein explizit kritisches Projekt vor, denn sie könne den Begriff von Kunst ohne einen Begriff ästhetischer Autonomie konzeptuell nur leer begreifen⁷⁸. Innerhalb dieses Anliegens führt sie weitere Begrifflichkeiten neben denen der „Entgrenzung“ und der „Grenzüberschreitung“ der künstlerischen Praxis in den 1960er Jahren ein⁷⁹, um sich so dem modernen Erzählkonzept des Fortschritts anschließen zu können: „So kam es in den sechziger Jahren zu einer *Explosion* von Produktionen, die sich von den traditionellen Gattungsdefinitionen gelöst hatten“⁸⁰ [Hervorh. d. Verf.], ein Akt, den Rebentisch als „*Emanzipation* der Kunst aus den traditionellen Gattungsgenzen“ [Hervorh. d. Verf.] bezeichnet, da diese die Reflexion von Spezifika der unterschiedlichen ästhetischen Medien befördert hätten⁸¹.

72 Ebd.

73 Ebd., S. 16.

74 Ebd.

75 Ebd.

76 Ebd., S. 14.

77 Ebd., S. 13.

78 Vgl. ebd.

79 In ihrer Publikation *Theorien der Gegenwartskunst zur Einführung*, Berlin 2013, setzt Rebentisch diese These fort.

80 Rebentisch: Ästhetik der Installation, a.a.O., S. 81.

81 Vgl. ebd.

Für diese Entwicklungslogik setzt Rebentisch auf einen späten Text von Theodor W. Adorno aus dem Jahr 1966 (1967 erstpubliziert) auf. Hierin konstatiert er für die Künste in den 1960er Jahren, für die Musik, Prosa, Malerei, Plastik und Architektur, eine qualitative Entwicklung, die er als ein „Verfransen“ bezeichnet: „In der jüngsten Entwicklung fließen die Grenzen zwischen den Kunstgattungen in einander oder, genauer: ihre Demarkationslinien verfransen sich.“⁸² Nicht als eine Geschichte der Wende, des Verfalls oder des „falschen Untergangs der Kunst“⁸³, sondern als eine Geschichte des Fortschritts erzählt Adorno seine Theorie über „die Kunst und die Künste“, mit der er seiner Abneigung gegen den „nationalsozialistischen Kult der reinen Rasse und der Beschimpfung des Hybriden“⁸⁴ Ausdruck verleiht. Mit seinem Text wolle er die „naiv logische Ansicht“ aufkündigen, „Kunst sei der Oberbegriff der Künste, eine Gattung, welche jene als Arten unter sich enthält“⁸⁵. Nach ihren eigenen Bewegungsgesetzen würden die Kunstgattungen sich verhalten, nicht in ihren Zonen verbleiben⁸⁶, ihrer konkreten Verallgemeinerung zu einer Idee von Kunst zustreben⁸⁷, dabei Ungleichheiten „des unterm selben Namen Gehenden“ abschaffen⁸⁸, aus der ideologischen Befangenheit von Kunst sich befreien, dabei am Begriff von Kunst selbst knabbern⁸⁹, die sinnfreien, in die Kunst integrierten Realien mit Sinn ausstatten⁹⁰ und sich dabei aneinander verzehren, denn die Kunst „mag nicht bleiben, was sie einmal war“⁹¹.

Erika Fischer-Lichte weist in ihren Untersuchungen 2004 zur *Ästhetik des Performativen* darauf hin, dass „[i]n den frühen 60er Jahren in den Künsten der westlichen Kultur generell und unübersehbar eine performative Wende [einsetzte]“⁹². Sie lässt ihre These von Künstler-, Kunstkritiker-, Kunstwissenschafts- und Philosophiekolleg*innen der 1960er Jahre verbürgen, die schon/auch seinerzeit eine „Entgrenzung der Künste“⁹³, etwa mittels einer

⁸² Theodor W. Adorno: Ohne Leitbild. Parve Aesthetica, Frankfurt/Main 1981 [1967], S. 168.

⁸³ Ebd., S. 191.

⁸⁴ Ebd., S. 170.

⁸⁵ Ebd., S. 185.

⁸⁶ Vgl. ebd., S. 187.

⁸⁷ Vgl. ebd., S. 175.

⁸⁸ Ebd., S. 186.

⁸⁹ Vgl. ebd., S. 189.

⁹⁰ Vgl. ebd., S. 190.

⁹¹ Ebd.

⁹² Fischer-Lichte: *Ästhetik des Performativen*, a.a.O., S. 9.

⁹³ Ebd., S. 29.

Dematerialisierung, eines Ideen-Diktats oder eines Gegendiskurses proklamierten. Fischer-Lichte arbeitet eine performative Wende in den Künsten, in der bildenden Kunst, der Musik, der Literatur und im Theater heraus, der mit überlieferten ästhetischen Theorien „kaum angemessen“ beizukommen wäre⁹⁴. „Ob bildende Kunst, Musik, Literatur oder Theater – alle tendieren dazu, sich in und als *Aufführungen* zu realisieren“⁹⁵. Es bedürfe, so Fischer-Lichtes Schlussfolgerung, „der Entwicklung einer neuen Ästhetik: einer Ästhetik des Performativen“⁹⁶, da angesichts der künstlerischen Produktion seit den 1960er Jahren sich weder eine hermeneutische, noch eine semiotische Ästhetik für deren theoretische Reflexion eigne. Unter Einbeziehung des in der Sprachphilosophie Mitte der 1950er Jahre durch John L. Austin entwickelten Konzepts des Performativen⁹⁷, das 1988 mit Judith Butlers Aufsatz *Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory* in die Kulturphilosophie eingeführt wurde und in den 1990er Jahren eine Rekonzeptualisierung des Begriffs des Performativen von Sprachhandlungen zu körperlichen Handlungen in Gang setzen sollte, nimmt Fischer-Lichte eine Konzeptualisierung und Komplexierung ihrer Theorie vor. „Performativ‘ meint in diesem Sinne wie bei Austin ‚wirklichkeitskonstituierend‘ und ‚selbstreferentiell‘“⁹⁸, pointiert Fischer-Lichte und stellt damit neben dem Aspekt des Performativen und dessen operativ-strategischer Funktion⁹⁹ im Sinne eines Per-Formativen den Aspekt der Selbstreferenz heraus.

Helmut Draxler verwendet in seinen Untersuchungen von 2007 die Konstruktion der Entgrenzung von Kunst aus ihren konventionellen Kunstsparten und nimmt dafür explizit Bezug auf Adornos *Ästhetische Theorie*: „Kunst hatte sich in den 1960er Jahren derart radikal aus ihren tradierten Formen und Erscheinungsweisen ‚entgrenzt‘, dass Unverständlichkeit ihr Schicksal, aber auch ihre letzte Chance zu sein schien. Formale Experimente, die Reduzierung des künstlerischen Anspruchs auf alltäglich-banale Materialien, Geräusche oder Handlungsabläufe sowie speziell die Provokation mit sexuellen oder politischen Inhalten [...]“¹⁰⁰ Allerdings transformiert und aktualisiert Drax-

⁹⁴ Ebd., S. 30.

⁹⁵ Ebd., S. 29.

⁹⁶ Ebd., S. 30.

⁹⁷ Vgl. ebd., S. 31ff. Fischer-Lichte verweist auf Austins Vorlesungen 1955 an der Harvard Universität mit dem Titel *How to do things with Words* und auf seinen 1956 entstandenen Aufsatz *Performative Utterances*.

⁹⁸ Fischer-Lichte: *Ästhetik des Performativen*, a.a.O., S. 37f.

⁹⁹ Vgl. dies.: *Performativität. Eine Einführung*, Bielefeld 2012, S. 44.

¹⁰⁰ Draxler: *Gefährliche Substanzen. Zum Verhältnis von Kritik und Kunst*, a.a.O., S. 15.

ler im Folgenden diese Überlegung der Entgrenzung aus „konventionellen Kunstsparten, wie sie die Avantgarden bis in die 1970er Jahre hinein gedacht hatten“¹⁰¹, zu einer zweiten, von ihm befundeten Entgrenzung. Denn die Entgrenzung sei in einem anderen Sinne geschehen, als sie in den 1960er Jahren gedacht war, „nicht als Aufbruch in ein weites Land formaler und politischer Experimente, unbekannter Lüste und Sehnsüchte“.¹⁰² Vielmehr hätten sich die ehemals regionalen und national-staatlichen Strukturen der Kunstwelt entgrenzt, indem sie sich globalisierten.¹⁰³ Festivals, Messen und Ausstellungen, Finanzierung, Berichterstattung, Publikum und Märkte – alles sei vielfach miteinander vernetzt. Bei dieser zweiten Entgrenzung seit den 1980er Jahren würde es sich um die Entgrenzung der Strukturen der Kunstfelder, und dies im Medium der Globalisierung handeln. Draxler stellt im Folgenden die „ideale Überschreitung ihrer selbst“ und die „strukturelle Expansion“ direkt miteinander in Verbindung, um vor diesem Hintergrund zu einem substantiellen Kunstbegriff auszuführen, der sich im Laufe des 18. Jahrhunderts entwickeln sollte¹⁰⁴. Dieses Paradigma der Entgrenzung sei allerdings in Frage zu stellen, stattdessen sollte das Interesse vielmehr auf die Grenzen gelenkt werden, wie (Gattungs-)Grenzen geschaffen, gesetzt, verhandelt würden – und damit entdeckt Draxler die *Operation* von Ein- und Ausschluss. Denn gerade Gattungsgrenzen seien spezifisch modern, sie würden sich parallel zu ihrer Entgrenzung immer wieder neu etablieren.¹⁰⁵ Hier könnte das Formkalkül behilflich sein, denn bei Grenzuntersuchungen geht es um die Operation des Unterscheidens selbst: Wie werden die Unterschiede der Unterscheidungen mittels welcher Markierungen hergestellt? Werden sie kondensiert und bestätigt? Werden sie in Bewegung gesetzt? Werden sie aufgehoben und kompensiert? Welche Möglichkeiten für neue, noch nicht getroffene Unterscheidungen existieren oder entstehen? Grenzen sind als ein permanenter Prozess des In-Beziehung-Setzens zu beschreiben. Und Grenzbestimmungen gelten als eine temporäre Festlegung einer Möglichkeit unter Möglichkeiten, die auch anders ausfallen kann, die aber für den Formbildungsprozess unverzichtbar ist.

An späterer Stelle im Text nimmt Draxler eine dialektische Prüfung der von ihm eingesetzten Terminologien und Plausibilisierungsvorschläge vor und problematisiert die logischen Vorannahmen: „Wie schräg jedoch die Begriffe ‚Entgrenzung‘ oder ‚Befreiung‘ diese Sachverhalte beschreiben, geht aus

101 Ebd., S. 19.

102 Ebd., S. 16.

103 Vgl. ebd., S. 16.

104 Vgl. ebd., S. 19.

105 Ebd., S. 23.

der Tatsache hervor, dass niemals ein geschlossener, vormoderner Bereich ‚Kunst‘ existiert hatte, den man ‚entgrenzen‘ oder aus dem man sich hätte befreien können. Die Idee einer einheitlichen, autonom-substantiellen Kunst ist gleichzeitig mit den Anfängen der Projekte zur Moderne in der Kunst entstanden.“¹⁰⁶ Damit bezweifelt Draxler die Idee einer Entgrenzung oder einer Befreiung und macht auf einen grundlegenden Fehlschluss aufmerksam. Die „positiven Setzungen [...] des substantiellen Kunstbegriffs“ als Prämisse, die nicht aus einer „pure[n] Negativität“ folgte¹⁰⁷, könne, wenn ich Draxler richtig verstehe, nicht dazu führen, etwas entgrenzen oder etwas befreien zu können, da nichts anderes existiert hätte oder existieren würde, wohin entgrenzt oder von oder zu dem befreit werden könne. Draxler argumentiert begriffstheoretisch und historisch und verweist darüber auf den Möglichkeitshorizont der Systematik, der festlegt, das und was als Kunst überhaupt wahrnehmbar ist. Damit weist Draxler auf die wirksamen Regimelogiken der Ästhetik hin, aus denen sich zu befreien oder zu entgrenzen, wie er schreibt, „schräg“ sei – dialektisch formuliert zu einem ausgeschlossenen Widerspruch führt. Die Remissen, also die Rücküberweisungen, sind, versuche ich Draxler zu übersetzen, in diesem so angenommenen epistemischen Gefüge fehlerhaft. Draxler lässt damit die von ihm und den Kolleg*innen zum Einsatz gebrachten Plausibilisierungsdynamiken und Evidenzpraktiken platzen. „Expansion und Überschreitung scheinen also Teil derselben Dynamik zu sein, das Substantielle immer wieder anzustreben, es aber letztlich nicht erreichen zu können“¹⁰⁸, lautet Draxlers finales Urteil. Ich möchte zusammenfassen: Die behauptete Entgrenzung, Befreiung, Explosion, Expansion etcetera ist demnach eine Anwendung moderner Logik, denn sie geht von dem modernen Gedanken des einheitlich, autonom Substantiellen aus, das es zu überwinden, zu entgrenzen gelte und bestärkt ihrerseits konzeptionell das modern Einheitliche und Autonome. Dasjenige, was aufgehoben werden soll beziehungsweise aufgehoben behauptet wird, wird in Gang gehalten. Daher dienen diese Begriffe als Indizien der Fortsetzung der Moderne mit anderen Mitteln.

Mit Latour wäre zu argumentieren, dass sich Entgrenzungs- oder Befreiungsüberlegungen als immanent modern, damit aber auch als immanent konsistent (und „Teil derselben Dynamik“¹⁰⁹) ausweisen, denn sie suggerieren einen Bruch und damit ein Vorher und ein Nachher und sie suggerieren einen Sieger und einen Besiegten. Diese doppelte Asymmetrie wäre mit Latour das Ergeb-

¹⁰⁶ Ebd., S. 203.

¹⁰⁷ Ebd.

¹⁰⁸ Ebd., S. 24.

¹⁰⁹ Ebd.

nis von zwei Praktiken, die er als moderne am Werk sieht, anders formuliert, die hier operierten. Hierbei handelt es sich um die Praktiken der Übersetzung, die Mischwesen herstellen, sowie um Praktiken der Reinigung, die getrennte Entitäten herstellen. Beide Praktiken gehörten zusammen, ohne die ersten wären die zweiten leer oder überflüssig. Aber: „Solange wir die beiden Praktiken [...] getrennt betrachten, sind wir wirklich modern [...]“, schreibt Latour. Wenn wir beide Arbeiten nicht mehr trennen können, würden wir aufgehört haben, modern zu sein. Und: „Unsere Vergangenheit beginnt sich zu verändern.“¹¹⁰ Damit benennt Latour gleichzeitig auch den Möglichkeitshorizont des Reenactment, durch dessen Wieder-Holungen Oppositionen aufgespürt, implizite hierarchische Verhältnisse benannt, weitere Termini danebengesetzt und damit die erzählten, gefestigten und gesättigten Ordnungen aufgespürt, durchlaufen, aufgelockert, mobilisiert und verschoben werden können. Hiermit denkt Latour aber auch bereits operativ, indem er ausgemacht hat, was das *a* ist, was das *a* von einem *b* unterscheidet, dass das *b* für das *a* voraussetzend ist, ebenso die Unterscheidung des *b* zum *a*, dass *a* im Unterschied zum ausgeschlossenen *b* gesehen wird, da es im Fokus des Interesses liegt.¹¹¹ Der aus operativer Perspektive und Formbildungsdynamik nächstliegende Schritt bei Latour ist, nicht nur die beiden Praktiken in ein Verhältnis zu setzen (die zweite Praktik bedarf der ersten), sondern sie gegenseitig ineinander wieder-eingeführt zu denken, die Praktik der Reinigung in die Praktik der Übersetzung (das wäre das, was Latour als modern bezeichnet), dann aber die Praktik der Übersetzung in die Praktik der Reinigung (das wäre das, was Latour als veränderte Vergangenheit bezeichnet, in der wir nicht mehr modern gewesen sind). Damit wäre ein dynamischer Formbildungsprozess in Gang gesetzt, mit dem selbst der Begriff der Moderne mitgerettet werden könnte. Mit einer ontogenetischen Sinnfeldgenerierung auch der Moderne, die dann nicht mehr ontologisch gesetzt wäre, könnte auch die Eigenzeit der Moderne in den Blick genommen werden, könnte dazu die Vor- und Postmoderne nicht mehr nur linearzeitlich perspektiviert ins Verhältnis gesetzt werden und könnten wir gegenwärtige Durchstreichungsversuche der Postmoderne in der Politik und im Feuilleton als einen Versuch begreifen, mittels Asymmetrien beziehungsweise Asymmetrisierungen Verschließungen zu postulieren und herzustellen, die nicht mehr ontogenetisch, sondern ontologisch begriffen werden sollen. Latours *Wir sind nie modern gewesen*¹¹² zeigte sich damit über eine andere

110 Latour: *Wir sind nie modern gewesen. Versuch einer symmetrischen Anthropologie*, a.a.O., S. 20.

111 Vgl. u.a. Dirk Baecker: *Beobachter unter sich*, Berlin 2013, S. 156; ders.: *Working the Form: George Spencer-Brown*, 2013, Abs. Eine Übung, <https://catjects.wordpress.com/2013/04/02/working-the-form-george-spencer-brown> [Abruf: 01.01.2017].

112 Latour: *Wir sind nie modern gewesen. Versuch einer symmetrischen Anthropologie*, a.a.O.

als seine eigene operationale Argumentation als wahr: Es wäre die Durchstreichung einer ontogenetischen Sinnfeldgenerierung (Axiom 2 des Formkalküls Spencer-Browns¹¹³).

Mit Draxlers Fundamentalkritik an den bisherigen Plausibilisierungsaktivitäten, Entgrenzungskonstruktionen herzustellen, wäre zu überlegen, wie stattdessen mit der Beobachtung umzugehen wäre, was innerhalb der Kunstpraktiken der 1950er und 1960er Jahre passierte, um sie in ihrer Unterscheidung zu markieren und zu bezeichnen. Denn wie Latour ist auch Draxler auf einer operativen Spur. Ich möchte mit einer operativen Forschungsoptik zunächst vorschlagen, von Konzeptuell*Kontextuell beziehungsweise Konzeptuell|Kontextuell operierender Kunst zu sprechen und damit die verschließenden Genrebezeichnungen mit und zugunsten der Bezeichnung der Operationsweise entzuverschließen. Statt einer diagnostizierten Wende oder eines Paradigmenwechsels wäre operativ, dynamisch und komplexierend zu denken, mit einem Formbildungsprozess, der das eine markiert und das andere unmarkiert (ein Wort, das bezeichnenderweise nicht als Verb existiert, hier aber als Verb gemeint ist), das aber als Unmarkiertes und Ausgeschlossenes für das Markierte ebenso voraussetzend ist. Wir können damit beobachten, was markiert und ausgeschlossen, wie markiert und ausgeschlossen wird, wer markiert und ausschließt und mit welchen Effekten. Zu diesen Unterscheidungen kommen die Wiedereinführungen dieser Unterscheidungen in die Form der Unterscheidungen (Re-entry als Reenactement und umgekehrt), die ihrerseits auf ihre Form/en hin beobachtet werden können; hinzu kommt außerdem die Beobachtung des Beobachters, der den Kalkül in Gang setzt. „Selbsterfahrungsliteratur ‚at its best‘“¹¹⁴ kann hier für die Reflexion von Kunstoperationen in Anspruch genommen werden, um zu ergründen und iterativ durchzuarbeiten. Was gewinnen wir, wenn wir operativ kalkulieren und zwar nicht nur auf der Formebene der Kunst, die in dem vorliegenden Text von einer *Conceptual Art*, *Concept Art* oder *Kontext-Kunst* zur Konzeptuellen*Kontextuellen beziehungsweise Konzeptuellen|Kontextuellen Kunst werden soll, sondern auch auf einer Formebene der Theorie, die nicht mehr, um mit Draxler zu sprechen, substantiell ausgerichtet ist, sondern operativ? Was wäre, wenn wir in die Form der Wende und des Paradigmenwechsels Dynamik einziehen ließen? Was wäre, wenn wir „Entgrenzung“, die für die

¹¹³ Vgl. Spencer-Brown: Laws of Form. Gesetze der Form, a.a.O., S. 2. „Der Wert eines nochmaligen Kreuzens ist nicht der Wert des Kreuzens [...] Das heißt für jede Grenze: Wieder-Kreuzen ist nicht Kreuzen.“ Ebd. Im englischen Original: „Axiom 2. The law of crossing. The value of a crossing made again is not the value of the crossing. [...] That is to say, for any boundary, to recross is not to cross.“ Spencer-Brown: Laws of Form, a.a.O., S. 2.

¹¹⁴ Dirk Baecker: Im Tunnel, in: Kalkül der Form, hg. v. ders., Frankfurt/Main 1993, S. 12–37, hier S. 33.

künstlerischen Praktiken der 1950er und 1960er Jahre als charakteristisch gelten, und mit ihr auch „Befreiung“, „Explosion“ und „Emanzipation“ direkt in den Formkalkül einer operativen Forschungsoptik elementar eingebaut verstehen würden? Denn findet nicht mit jedem Re-entry, mit jeder Wiedereinführung der Unterscheidung in die Form und deren Wiedereintritt eine Entgrenzung statt? Führt nicht jedes Re-entry dazu, die Unterscheidung auf ihren Unterscheidungswert hin zu befragen? Findet damit nicht die De- und Resymmetrisierung einer zuvor angelegten Asymmetrisierung statt, die die zuvor unbedacht eingesetzte Unterscheidung auf ihren Unterscheidungswert hin beleuchtet? Wird der zuvor asymmetrisierte unmarked space nicht damit zu einer nun beobachtbaren, weil markierten Größe, die jetzt statt des vorherigen marked space als marked space im Fokus des Interesses liegt – wenn auch zugleich ein nächster, voraussetzender unmarked space hergestellt wird?¹¹⁵ Findet damit nicht das zuvor Vorausgesetzte, aber Ausgeschlossene seinen Wert, der ohnehin existiert, nun aber markiert ist? Verliert damit nicht die bisher getroffene Unterscheidung ihren Wert, wird unscharf und wird auf das Ununterschiedene, das ihr zugrunde liegt, hin beobachtbar und so entgrenzt? Es sei denn, der Wert der Unterscheidung wird scharfgestellt. Und wird mit und innerhalb dieser operativen Form nicht auch der Beobachter sichtbar, der mit der Form seine/ihre Beobachtungen informiert? (Noch einmal zur Erinnerung: Bei dem Beobachter muss es sich nicht zwingend um ein psychisches System handeln, es handelt sich um die Selektion eines passenden Kontextes.) Ist damit nicht alles ohnehin historisch kontextualisiert und abhängig, da der Beobachter als Bestandteil der Form selbst schon hinreichend historisch ist? Werden damit nicht die rekursiv, selbstreferentiell und resonanzfähig arbeitenden Beobachtungen-in-ihren-Kontexten modellierbar und beobachtbar? Und zeigt sich nicht gerade hieran der Unterschied zwischen einer komplizierten und einer komplexen Sachlage, da letztere die empirische Forschung vereinfacht? Wird damit nicht letztlich auch deutlich, dass die hier konzipierte operative Form mit ihren aneinander anschließenden und aufeinander rückverweisenden Einzeloperationen einen ontogenetischen Status hat? Und dass sie von einer operativen Epistemologie getragen wird? „Es sollte beachtet werden“, schreibt Spencer-Brown in seinem Vorwort, „dass es in diesem Text nirgendwo einen einzigen Satz gibt, welcher besagt, was oder wie irgendetwas *ist*.“¹¹⁶ Und Luhmann konstatiert, dass jede Form die Welt nie erreichen und nie repräsentieren kann.¹¹⁷ Spencer-Browns

115 „Die Außenwelt [...] muß nicht ‚hereingeholt‘ werden – sie war schon immer da.“ Isabelle Graw: Jugend forscht (Armalý, Dion, Fraser, Müller)“, in: Texte zur Kunst, 1. Jhg., H. 59, Herbst 1990, S. 162–175, hier S. 171.

116 Spencer-Brown: Laws of Form. Gesetze der Form, a.a.O., S. x.

117 Vgl. Niklas Luhmann: Die Kunst der Gesellschaft, Frankfurt/Main 1997, S. 54.

Formkalkül beweist sich über diesen gedanklichen Weg noch einmal und erneut als ein empirisches Modellierungsinstrument, das zu Entgrenzungen, Befreiungen, Explosionen und Emanzipationen geeignet ist, die *in der Form selbst* untergebracht sind. Entgrenzung ist damit nicht zwingend einer Einheitsüberlegung zuzuschlagen, sie findet auch und zwar elementar eingebaut in einer Zweithitsüberlegung von Form statt – wie sie ebenso im Konzept des Reenactments enthalten ist, das ich zusammen mit dem Preenactment als wieder-holenden Theorieversuch zur Historisierung des hier vorliegenden Untersuchungsmaterials vorgeschlagen habe: das Reenactment, das als eine Vergegenwärtigung von Vergangenen durch Wieder-Holung verstanden werden kann; das Preenactment, das hypothetische Zeit- und Räumlichkeiten in der Gegenwart im Kontext des Retrospektiven herstellt und erprobt.

In seinen 1992 veröffentlichten Forschungen, die er geografisch und zeitlich auf USA und England zwischen 1963 und 1976 begrenzt, arbeitet Dreher für die künstlerischen Arbeiten dieser Zeit und dieser Region einen semantischen Aufstieg heraus, und zwar von einer formalen zu einer metasprachlichen Reflexion.¹¹⁸ Diesen semantischen Aufstieg umfasst er mit dem (von ihm durchgängig groß geschriebenen) Terminus der Konzeptuellen Kunst.¹¹⁹ Diese lasse sich, so Dreher, als ein „Kontinuum zwischen zwei Polen“ eben mit „semantischem Aufstieg“ rekonstruieren, „von geplanten Werken, deren Realisation die Relation zwischen ‚conception‘ und ‚perception‘ thematisieren [...] zu einer theoretisch orientierten Kunst-über-den-Kunstbetrieb“¹²⁰. Dreher pointiert und differenziert: „Es geht in Konzeptueller Kunst nicht mehr nur, wie noch bei Fluxus, um ‚art as idea and action‘, sondern auch um ‚art as ideas concerning the relations between idea and action‘ und, in erweiterter Form, um ‚art as ideas concerning the institutionalization of relations between idea and action‘.“¹²¹ Aus einer selbstbezüglichen Kunst-als-Kunst, wie sie Ad Reinhardt in und mit seinem „art-as-art“-Dogma 1962 programmatisch manifestierte, würde über Konzeptualisierungsstrategien der Kontextreflexion, das heißt einer Reflexion der Institution Kunst, eine „Kunst-über-den-Kunstbetrieb“. Damit würde die Selbstbezüglichkeit semantisch von einer formalen auf eine metasprachliche Ebene gehoben [sic] und der Selbstbezug von der Referenz Kunstwerk auf den der Institution Kunst verschoben. Konzeptualisierung er-

118 Dreher verwendet hier die Unterscheidung „formal“ und „metasprachlichen“ nicht in dem vorliegenden Sinne Spencer-Browns, sondern er setzt hier „formal“ in eine Unterscheidung zu „Inhalt“ und „Substanz“.

119 Vgl. Dreher: Konzeptuelle Kunst in Amerika und England zwischen 1963 und 1976, a.a.O.

120 Ders.: Konzeptuelle Kunst in Amerika und England, 1963–76, 1996, <http://dreher.netzliteratur.net/3-Konzeptkunst.Text.html>, Abs. Bereich Konzeptuelle Kunst.

121 Ebd., Abs. Text im Kontext.

weise sich hier als Programm¹²², der Begriff der Konzeptuellen Kunst impliziere einen institutionskritischen Impetus – wie er im Begriff des *Konzeptualismus* zeitlich wenig später (1999) noch stärker veranschlagt werden wird¹²³. Hier würde eine, die Institution Kunstgeschichte kritisierende Forschungsoptik mit einem nicht stilorientierten Blick, einer Weitung der Periodisierung und damit einer Änderung der hegemonialen Datierung, einer Dekonstruktion der Universalismus- und Homogenitätsidee, einer Konzentration auf lokale Fragen und Krisen, einem strategischer Ansatz und einer wechselseitigen Anerkennung von politischen, ökonomischen und sozialen Prozessen ihrer Zeit nicht mehr den Stil *Konzeptkunst* hervorbringen. Stattdessen würde eine Konzeptualisierung von Kunst stattfinden.¹²⁴ „Mit einem weiter reichenden und nicht stilorientierten Blick sieht man, dass die Konzeptualisierung von Kunst, also der Vorzug von Problemstellungen gegenüber der hedonistischen und emotionalen Qualität der Resultate, schon weit vor 1965 anfang“¹²⁵ und ich ergänze, dass sie auch weitere Arbeiten von bisher ausgeschlossenen Künstler*innen, auch aus hegemonial bisher ausgeschlossenen Geografien umfassen kann.¹²⁶

122 Vgl. Dreher: Konzeptuelle Kunst in Amerika und England zwischen 1963 und 1976, a.a.O., S. 13ff.

123 Zum Begriff des *Conceptualism*, zumal des globalen Konzeptualismus vgl. Luis Camnitzer, Jane Farver und Rachel Weiss: Foreword, in: *Global Conceptualism: Points of Origin, 1950s–1980s*, Ausst.-Kat., Queens Museum of Art, New York 1999, S. VII–IX. In der Ausstellung *Global Conceptualism: Points of Origin, 1950s till 1980s* im New Yorker Queens Museum of Art 1999 dekonstruierten Camnitzer, Farver und Weiss kunsthistorische Konventionen in der Herstellung des Genres *Conceptual Art*, das in Differenz zum *Conceptualism* verwendet wird. „[...] distinction between *conceptual art* as a term used to denote an essentially formalist practice developed in the wake of minimalism, and *conceptualism*, which broke decisively from the historical dependence of art on physical form and its visual apperception. Conceptualism was a broader attitudinal expression that summarized a wide array of works and practices which, in radically reducing the role of the art object, reimagined the possibilities of art vis-à-vis the social, political, and economic realities within which it was being made.“ Ebd., S. VIII. „While inevitably connected by a complex system of global linkages, these conceptualist movements were also clearly spurred by urgent local conditions and histories.“ Ebd., S. VII. „It is important to emphasize that the reading of ‚globalism‘ that informs this project is a highly differentiated one, in which localities are linked in crucial ways but not subsumed into a homogenized set of circumstances and responses to them.“ Ebd.

124 Vgl. Luis Camnitzer und Sabeth Buchmann: Dada-Situationismus-Fluxus-Tupamaro-Konzeptualismus. Ein Interview mit Luis Camnitzer von Sabeth Buchmann, in: *Texte zur Kunst*, Juni 2003, 12. Jg., H. 50, S. 114–129, hier S. 117. „Ich arbeite seit 1970 innerhalb eines Kontinuums, das ich als Dada-Situationismus-Fluxus-Tupamaro-Konzeptualismus beschrieb. Ich denke, dieses Kontinuum wurde nur deshalb aufgebrochen, um die Kunstgeschichte rein zu halten und die Arbeit eines Kunsthistorikers handhabbar zu machen.“ Ebd.

125 Ebd.

126 Mari Carmen Ramírez sieht die Betonung der Konzeptkunst ebenfalls nicht auf „dem Künstlerischen“, sondern auf den spezifisch ‚strukturellen‘ oder ‚ideatischen‘ Prozessen, die weit über bloß wahrnehmungsbezogene und/oder formale Erwartungen hinausweisen. Folglich lässt sich die Konzeptkunst in ihrer radikalsten Form als ‚Denkweise‘ (um Jacoby zu zitieren) über Kunst und deren Beziehung zur Gesellschaft begreifen.“ Dies.: Taktiken, um in Widrigkeiten zu gedeihen: Konzeptkunst in Lateinamerika, 1960–1980, in: Sabine Breitwieser (Hg.): *vivências / Lebenserfahrung / life experience*, Ausst.-Kat., Wien/Köln 2000, S. 61–104, hier S. 63. Auf dieser Grundlage entwickelt Ramírez ein Panorama zur lateinamerikanischen Konzeptkunst, beruhend auf zwei



Learn with us

The Book of Tricks

Documenting your project



There are a lot of things wrong with the mainstream media—very, very wrong—but generally if you do their work for them they will be very happy to pay attention to your activism. Document everything that you can along the way, from the brainstorming to the day of the action and beyond. If your action includes some kind of street theater or any kind of live action human drama, always take care to ensure that someone from your team records it.

What You'll Need

When we say “document everything,” we generally mean that: 1) you should use a video camera to film yourself and your co-conspirators as you work on your action, and 2) you should save HTML copies of any webpages, news coverage, blog posts, and radio spots that cover your story.

Regarding 1: You don't need a fancy video camera to do this. A cell phone camera can shoot useable footage. If the sound isn't great, you might want to invest in a microphone, depending on where you're hoping to use the video footage. (OK sound will be fine for youtube videos, but you need great sound for a video news release. Test it to see how much background noise there is. Background noise is death!)

Regarding 2: Most web browsers include a “save as HTML” option, which allows you to save a webpage. This is useful in case your coverage gets amended or taken down.

You should set up a few [Google Alerts](#) before your launch—use your group's name, some of the keywords from your action, the name of your target, etc.—so you don't miss any press. Then save it!

Start Documenting at the Start

If your action begins with a brainstorming session, film or record it! Not only does it ensure that you will have a record of your work, you can watch later to see how things progressed. Having everything recorded in the brainstorming stages can also serve as back up notes, can be thrown into a video press release later, or can be used to revisit old ideas you might want to try out in future actions.

Save All Media Coverage During The Active Time

As your action goes active, create place to save all the press that you receive. Save all online files, and be sure to name them appropriately for easy access. (In Firefox, select File / Save As, and make sure to choose “Complete HTML” so you get a copy of the full page). This is important because sometimes mainstream media sources will edit the story or even take it down later, and you need to have a record so you can share your successes online. Don't rely on it staying available on the internet; back up your work!

Example: “enbridge-theprovince-fooled.html

Also, keep a record of what you're saving off, and what URL it refers to - for example: [enbridge-theprovince-fooled.html](#)

Archive Video and Radio Responses to Your Project

Sometimes video coverage will be available online, or someone will be kind enough to upload it for you to youtube,imeo, or some other uploading site. If not, there are a few handy ways to record and save streaming video; search Google for a website or a code that will allow you to download the video, and then follow those instructions. If you get radio coverage, the station often offers a podcast that you can download after the piece runs. If none of this works, at least try to record your end of the interaction: so, while you're giving a radio interview, put your phone on speaker and ask a friend to film you talking to the radio host.

Documenting each step of your action takes some pre-planning, but it makes it infinitely easier to share your work with others afterwards.

The Yes Men, seit 1996, Screenshot, <https://theyesmen.org>, <https://theyesmen.org/learn/bookof-tricks#faqit8>.

In dem Moment der fortgesetzten Ausdifferenzierung einer „Kunst-als“ zu einer „Kunst-über“ (fortsetzbar mit -Kunst, -Kunsttheorien, -Kunstinstitution, -Kunstdiskurs), das heißt auch einer Komplexierung der Semantik durch Reflexionen des Kunstbetriebs und einer einhergehenden Reflexivität dieser Reflexion durch eine Metasprache über semantische Selbstbezüglichkeit¹²⁷, sieht Dreher die von ihm konstatierte qualitative Veränderung der Kunstformen Ende der 1950er, Anfang der 1960er Jahre. Statt einer gattungs- oder stilzuordnenden Klassifizierung macht Dreher definitorisch für die Konzeptuelle Kunst den „semantischen Aufstieg“ zu einer Metasprachlichkeit aus, oder anders formuliert die Anwendung selbstreferentieller Prozesse zum Zweck einer reflexiven Semantisierung und damit einer „Metaierung“¹²⁸. Dreher argumentative Schlussfolgerung, dass „[d]iesem semantischen ‚Aufstieg‘ zur metasprachlichen Reflexion eine Pragmatisierung durch Selbsteinbettung künstlerischer Arbeit in den Kontext Kunst“¹²⁹ korrespondiere, ist ein wesentlicher Formumbildungs- und Formbeobachtungsprozess inhärent. Dreher macht mit dieser Überlegung, wie er es auch an anderer Stelle explizit herausstellt, die Differenz zur theoretischen Grundlage der Konzeptuellen Kunst¹³⁰ und stellt sie damit immanent ökologisch auf. Er denkt diese offenbar nun als eine zweiseitige Form und eine kontextualisierte Form, die folgekonsequent auch selbst Thema der künstlerischen Beobachtung wird: „Die Differenz zwischen Selbsteinbettung in und Anpassung an den Kunstbetrieb wird zum Thema einer kritisch die eigene Arbeit im Kontext verortenden Reflexion.“¹³¹ Damit hat Dreher den Beobachter als Bestandteil der Form und damit deren Beobachterabhängigkeit entdeckt und die Selektion eines (passenden und je spezifischen) Kontextes angesprochen. Mit seinem 5-Skalen-Modell

Faktoren: „Erstens ermöglichte das Verständnis von Kunst als eine Form von Erkenntnis den KünstlerInnen, sich mit Problemen und Thematiken, die sich auf die konkreten gesellschaftspolitischen Verhältnisse bezogen, auseinanderzusetzen. Dadurch konnten sie eine Reihe von Taktiken entwickeln, mit denen sich ihre Wirkung auf das Publikum unterwandern ließ. Zweitens bereitete die Kritik der Konzeptkunst an den traditionellen Kunstinstitutionen gemeinsam mit der Ablöse von Kunst, die auf Objekten basiert, durch Kunst, die auf Ideen basiert, den Weg für die Ausarbeitung einer Praxis, die sowohl der politischen Dringlichkeit als auch der ökonomischen Unsicherheit Lateinamerikas angemessen war. Anstatt einzig und allein die Kritik des Warencharakters der Kunst im Spätkapitalismus zu verfolgen, wurde die Konzeptkunst zu einer Strategie, mit der sich die Grenzen von Kunst und Leben aufzeigen ließen. Alle diese *Taktiken* wurden schließlich unter Bedingungen wie Marginalisierung und – in der Mehrzahl der Fälle – staatlicher Unterdrückung entwickelt.“ Ebd., S. 94.

127 Vgl. Dreher: Konzeptuelle Kunst in Amerika und England zwischen 1963 und 1976, a.a.O., S. 54.

128 Wulffen: Betriebssystem Kunst. Eine Retrospektive, a.a.O., S. 53.

129 Dreher: Konzeptuelle Kunst in Amerika und England zwischen 1963 und 1976, a.a.O., S. 55.

130 Vgl. ebd., S. 136f.

131 Dreher: Konzeptuelle Kunst in Amerika und England, 1963–76, a.a.O., Abs. Kriterien Konzeptueller Kunst.

mit Zwischenstufen¹³² kondensiert Dreher, dass er zwischen konzeptuell und kontextuell ausgerichteten Kunstpraktiken nicht mehr qualitative, sondern graduelle Unterschiede beobachtet und dass die Selbstreferentialität der Konzeptuellen Kunst den Möglichkeits- und Problemhorizont einer Kontextuellen Kunst eröffnet. Eine kontextuell ausgerichtete Kunst würde nach Dreher eine doppelt konzeptuell ausgerichtete Kunst („Konzept-Konzept-Kunst“) ausmachen, beide seien „Experimente mit Abstraktionsverfahren“¹³³. Zu einer semantisierenden Erweiterung gesellt sich eine semantisierende Verstärkung und Durcharbeitung, eine Metaierung und eine Inklusion der vorherigen Ebenen in die nächst folgenden. In den Selbstbezug wird der Kontextbezug sowohl als Voraussetzung, als auch als Teil eines selbstbezüglichen Werkes eingebaut.¹³⁴ Dabei bleibt die Bestimmung eines Kontextes immer abhängig von einem Beobachter („Es gibt keinen Unterschied zwischen Selbstreferenz und Beobachtung“¹³⁵), wodurch auch die naive Möglichkeit eines sogenannten eigentlichen oder eines ursprünglichen Kontextes ausgeschlossen wird.

Dreher bemerkt, dass die Konzeptuelle Kunst eine historische Reaktion auf die Unfähigkeit des Kunstbetriebs darstellte, auf eine kritische und ihre eigenen Rezeptionsbedingungen reflektierende Kunst zu reagieren. Mit dieser systemisch aufgestellten These ist der Einsatz von Selbstreferenz mit Dreher kontextuell motiviert, intentional aufgestellt, inhärent institutionskritisch und damit operational in die Form eingebaut. Damit wären die drei Motive in meinem historisch perspektivierten, wieder-holenden Theorieversuch nicht nur benannt, sondern auch begründet – von Dreher historisch-kontextuell, von mir formlogisch und operational: Es handelt sich um konzeptuell, kontextuell und institutionskritisch ausgerichtete künstlerische Ansätzen, bei denen eine Wiedereinführung und Entfaltung von Selbstreferentialisierung als

132 Vgl. Dreher: Konzeptuelle Kunst in Amerika und England zwischen 1963 und 1976, a.a.O., S. 67. Das 5-Skalen-Modell mit Zwischenstufen zeichnet sich durch folgende Fragen aus: 1. „Was ist ein konzeptuelles Kunstwerk?“ (nach Mel Bochner), 2. „Was ist Konzeptuelle Kunst?“, 3. „Was ist Kunst?“, 4. „Wie kann über Kunst kommuniziert werden?“, 5. „Was kann ein theoretisches Konzept / ein Konzept der Kommunikation sein?“ (nach Art&Language). Ab der 3. Ebene, so Dreher, gehe es nicht mehr um eine Konzeptuelle Kunst, sondern um Konzept-Konzept-Kunst, „die alle Grundlagen künstlerischer Tätigkeit hinterfragt und sich dabei nicht auf Kunstinternes beschränkt“. Ebd. Ab dieser Ebene handle es sich explizit um „Kontextuelle Kunst“, da die Theorie der Theorien auf Theorien der Alltagspraxis und des sozialen Handelns in Lebenswelten bezogen wird. Konzept-Konzept-Kunst, nunmehr als Kontextuelle Kunst, bedeute nach Dreher ein praxisnahes Verständnis von Theorie, denn die sprachphilosophischen Ansätze aller fünf Ebenen fokussieren für die 4. und 5. Ebene nicht mehr nur die Begriffe wie auf den Ebenen zuvor, sondern „Sprechakte in lebendigen Redesituationen.“ Ebd.

133 Ebd., S. 65.

134 Vgl. Dreher: Konzeptuelle Kunst in Amerika und England, 1963–76, a.a.O., Abs. Selbst- und Fremdbezug.

135 Luhmann: Einführung in die Systemtheorie, a.a.O., S. 73.

Programm vorgenommen wird. Dreher führt noch ein weiteres Argument an: Konzeptuelle Kunst gehe mit ihrer Politisierung einher. Diese sei darin auszumachen, dass sie, so Dreher's Begriffsklärung, Undurchsichtigkeit durch eine exemplarische Kombination von Transparenz und Komplexität ersetze. Eine undurchsichtig gewordene Realität würde nicht internalisiert, sondern in Modellsituationen exemplarisch veranschaulicht und in ihrer Komplexität durch Transparenz reduziert.¹³⁶ Mit dieser Überlegung leistet Dreher endgültig einer strategischen und thematischen Verschränkung Konzeptueller, Kontextueller und Institutionskritischer Kunst Vorschub. Ihre Gemeinsamkeiten sollen in meinem Text mit ihren Großschreibungen signalisiert werden.

III.

Aus begriffstheoretischen, methodologischen und epistemologischen Gründen scheint mir hier der Hinweis auf ein mittlerweile kanonisiertes Begriffskorrelat angebracht, das Wolfgang Kemp 1991 in seinem *Methodenprogramm der Kontextforschung* mit Kunstwerk/Kontext und System/Umwelt einführte und anhand dessen er die strukturelle Kopplung und strukturelle Determiniertheit von Werk und Kontext verdeutlichte: „[W]ir müssen ein existentielles Angewiesensein der beiden Größen annehmen.“¹³⁷ 1993 kalkulierte Kemp dann: „[W]er Kontext sagt, [muß] auch Text sagen“, und versicherte mit einem Zitat von Jacques Derrida, dass keine Grenze zwischen Text und Kontext garantiert sei.¹³⁸ Damit war auch die dritte Größe in der Formel benannt. Dieses Korrelat, das seinen Einsatz widerspruchsfrei in der kunstwissenschaftlichen Forschungsarbeit findet, verwende ich auch in dem Wissen, dass der Begriff des Kontextes an anderer Stelle als „höchst problematisch eingestuft [wird], da jeder Kontext auf einen weiteren Kontext verweist und dadurch eine letztlich unerschöpfbare Kategorie“¹³⁹ sei. In seiner dekonstruktiven Lektüre von Niklas Luhmanns Systemtheorie problematisiert Urs Stäheli den Begriff des Kontextes und bezieht sich dabei auf Luhmann selbst.¹⁴⁰ Trotz dieser Kritik sehe ich meine Modellierungsthese, Konzeptuelle und Kontextuelle Kunst

136 Vgl. Dreher: Konzeptuelle Kunst in Amerika und England zwischen 1963 und 1976, a.a.O., S. 95.

137 Vgl. Kemp: Kontexte. Für eine Kunstgeschichte der Komplexität, a.a.O., S. 98.

138 Wolfgang Kemp: Text/Kontext – Grenze/Austausch. Zugleich ein Versuch über Nancy zur Zeit Stanislas Leszczyński, a.a.O., S. 654.

139 Urs Stäheli: Sinnzusammenbrüche. Eine dekonstruktive Lektüre von Niklas Luhmanns Systemtheorie, Göttingen 2000, S. 100.

140 Luhmann schreibt in *Die Gesellschaft der Gesellschaft*: „Zwar wird wie zur Entschuldigung von ‚Kontext‘ gesprochen, der zu berücksichtigen sei; aber das bleibt eine paradoxe Forderung, deren Erfüllung ja dazu führen müßte, daß der ‚Kontext‘ in einen ‚Text‘ verwandelt wird.“ Niklas Luhmann: *Die Gesellschaft der Gesellschaft*, Frankfurt/Main 1997, S. 38.

konstitutiv miteinander in einer Form zu verklammern, wiederum durch Luhmann gestützt – wobei ich hierfür das Begriffskorrelat Kunstwerk/Kontext und System/Umwelt voraussetze. Luhmann weist auf die Umwelt als ein notwendiges Korrelat selbstreferentieller Operationen hin und führt dazu aus, dass Systeme, die „eine Beschreibung ihres Selbst erzeugen und benutzen, mindestens die Differenz von System und Umwelt systemintern als Orientierung und als Prinzip der Erzeugung von Informationen verwenden können“¹⁴¹. Weiter heißt es: „Denn Selbstreferenz kann in den aktuellen Operationen des Systems nur realisiert werden, wenn ein Selbst (sei es als Element, als Prozess oder als System) durch es selbst identifiziert und gegen anderes different gesetzt werden kann.“¹⁴² Und selbst Stäheli's Kritik an der paradoxen Aufstellung des kontextualistischen Ansatzes arbeitet meiner Beobachtung zu, dass der Kontextbezug sowohl Voraussetzung als auch Teil selbstreferentieller Prozesse ist: „Ein kontextualistischer Ansatz ist von Anfang an paradox, da er einen Kontext in einen Text verwandeln muss, um etwas über ihn aussagen zu können. Die vollständige Bestimmung von Sinn würde deshalb voraussetzen, dass jeder Kontext textualisiert werden kann, wodurch man in einem infiniten Regreß landet oder einen letzten, bestimmbaren Kontext einführen müßte.“¹⁴³ Für Stäheli ist dies Indiz für eine Grundsatzkritik am Begriff des Kontextes – für mich ist es eine argumentative Bestätigung, dass Kunstwerk/Kontext je nach thematischer Ausrichtung und Beobachtungsrichtung in den Blick genommen und „textualisiert“ werden können.¹⁴⁴ Nur am Rande weise ich auf inhärente Begriffspolitiken hin, wenn Stäheli von einem kontextualistischen (und nicht von einem kontextuellen) Ansatz schreibt und im Übrigen sich auch Kemp in seinem kontextuellen Methodenprogramm gegen einen Kontextualismus ausspricht, er hier also eine Differenz zwischen beiden Begriffen einzieht¹⁴⁵. Brian O'Doherty beschrieb 1976 (zwei Jahre vor Der-

141 Ebd., S. 25.

142 Ebd., S. 26.

143 Stäheli: Sinnzusammenbrüche. Eine dekonstruktive Lektüre von Niklas Luhmanns Systemtheorie, a.a.O., S. 100.

144 Denn Grenzen konstituieren beide Seiten der Unterscheidung gleichzeitig und können entsprechend von beiden Seiten der Form aus beobachtet werden. Luhmann beschreibt diesen Wechsel der Seiten differenzlogisch wie folgt: „Die durch eine (irgendeine) Festlegung erzeugte Unterscheidung bietet auf ihrer anderen Seite eine doppelte Möglichkeit. Man kann die andere Seite in ihrem Unbestimmtsein als ‚unmarked space‘ belassen. Auch dann kann man die unmarkierte Seite durch ein Kreuzen der Grenze zwar erreichen, kommt aber dort nicht weiter und findet bei der Rückkehr alles so vor, wie man es verlassen hatte. Wenn man dagegen auf der anderen, nicht festgelegten Seite der Form eine weitere Form sucht und bezeichnet, kann man von dort aus zurückkehren und findet den Ausgangspunkt verändert vor. Er ist jetzt die andere Seite der anderen Seite.“ Luhmann: Die Kunst der Gesellschaft, a.a.O., S. 53.

145 Vgl. Kemp: Kontexte. Für eine Kunstgeschichte der Komplexität, a.a.O., S. 89.

ridas Untersuchungen zum Parergon¹⁴⁶) in seiner dreiteiligen Essayserie zum White Cube ausführlich den Prozess der Umkehrung vom Kontext zum Text, indem künstlerische Produktionen den White Cube als Frame, als materiellen wie auch immateriellen Rahmen, zum Gegenstand ihrer künstlerischen Untersuchungen machten, ihrerseits also eine Textualisierung des Kontextes vornahmen und Fragen zu den Rahmen-Bedingungen stellten, unter denen Kunst möglich wird. „[C]ontext becomes content“ – auf diese einprägsame Formel bringt O'Doherty die moderne Kunst des 20. Jahrhunderts; je älter die Moderne werde, „desto mehr wird der Kontext zum Text, die Umgebung zum Inhalt“.¹⁴⁷ Mit den kunsttheoretischen Funktionsanalysen des White Cube, die die Interrelationen zwischen dem Einzelwerk einerseits und die mit dem White Cube konstitutiven Möglichkeitsbedingungen andererseits beobachtbar machen, stellte O'Doherty 1976 eine Unterscheidung von Text und Kontext her und entwickelte damit einen differentialistischen Formbegriff, in dessen zweiseitiger Form die Fähigkeit zur Selbstreferenz bereits untergebracht ist. Allerdings nahm er mit der einprägsamen Formel auch eine Verschließung vor, da er die Inhaltsbestimmung ontologisierte und festschrieb und die Setzung selbst verschleierte.

Auf der Grundlage der Ausführungen von O'Doherty (1976, in deutscher Übersetzung von Kemp 1996 herausgegeben) und Kemp (1991) habe ich 2021, 30 Jahre nach Kemp und 45 Jahre nach O'Doherty, in meinem Text mit dem programmatisch gewählten Titel *When context becomes content becomes cntxt bcms txt* ... vorgeschlagen, die Unterscheidung Text/Kontext zunächst einmal anzunehmen. Mit dieser Entscheidung auf der Grundlage der Distinktionsforderung Spencer-Browns „Draw a distinction.“¹⁴⁸ ist eine Ebene gefunden, die zunächst konstant gehalten und mittels derer eine hinreichende Sicherheit der Ambiguisierung von allem nächsten gewonnen werden kann. Danach könnte dann auch diese Ebene der Ambiguisierung ausgesetzt werden.¹⁴⁹ Denn mit der Annahme der Unterscheidung kann auf weitere (ontogenetische) Sinndimensionen abgestellt werden, beispielsweise darauf, dass die beiden Größen

146 Jacques Derrida: Die Wahrheit in der Malerei, Wien 1992 [1978].

147 O'Doherty: In der weißen Zelle. Inside the White Cube, a.a.O., S. 10. Vgl. auch Weibels markige Sätze: „Wobei jeder Kontext (Umgebung) wiederum Text für einen anderen Kontext ist, der allerdings umfassender ist. Aus dieser schichtenweisen Aufeinanderfolge von Texten und Kontexten kann man z. B. folgende Auswahl treffen: Wort (=Text) – Satz (Kontext), Satz (Text) – Seite (Kontext), Seite (Text) – Buch (Kontext), Buch (Text) – Buchhandlung (Kontext), Buchhandlung (Text) – Verlag (Kontext), Verlag (Text) – zivilisatorische Kommunikation (Kontext) usw.“ Weibel: Kontext Kunst, Kunst der 90er Jahre, a.a.O., S. 70.

148 Spencer-Brown: Laws of Form, a.a.O., S. 3.

149 Ich danke Dirk Baecker für unsere E-Mail-Korrespondenzen, die für mein Begreifen von Spencer-Browns Formkalkül außerordentlich wichtig und hilfreich waren.

Text und Kontext alternieren und oszillieren und diese Form infinit und unabschließbar operiert, ambivalent und fragil aufgestellt ist („text *becomes content*“ [Hervorh. d. Verf.]). Damit gelingt es, diese Unterscheidung in all ihrer „Künstlichkeit“, wie Kemp charakterisiert¹⁵⁰, als eine Prozessform anzunehmen, die durch generative, performierende, perpetuierende, weiterformende, variationsfähige, transformierende und transformatorische Operationen gekennzeichnet ist – eine Aussage, die auch stilistisch im Titel meines Textes von 2021 untergebracht sein soll. Denn eine Operation kommt zu einer nächsten und zu einer weiteren und die aneinander anschließenden, sich aufeinander beziehenden und rückverweisenden Einzeloperationen bringen die operative Form hervor. In der Folge lassen sich vereindeutigende Zuordnungen, die den Text als Kunstwerk und den Kontext als dessen Umwelt setzen, zunächst erst einmal aufheben. „Umbesetzungen und Neuordnungen von Text und Kontext, die Möglichkeiten für veränderte oder neue An- und Einschlüsse öffnen, können [...] auch eine Arbeit mit Unbegreiflichkeiten ein- und auflösen – wie sie in der Formel *cntxt bcms txt* gerinnt.“¹⁵¹ In der Prozessform Text/Kontext und den vorläufigen Resultaten ihrer Operationen sind also durch Umbesetzungen und Neuordnungen transformatorische und epistemische Gewinne angelegt, die uns in der operativen Modellierung neuer Ein- und Ausschlüsse auch Unbegreiflichkeiten zugänglich machen können. Damit wird überdeutlich, dass der Schrägstrich zwischen den beiden Größen Text/Kontext starken Belastungen ausgesetzt ist. Ein trennender und zugleich verbindender Unterstrich zwischen Text und Kontext, wie er in Programmiersprachen mit verschiedenen Funktionen und zwar als Trennung, Freiraum, Auslassung, Ersatz für Leerzeichen oder Tiefstellung seine Anwendung findet¹⁵², soll diese Sinnebene

150 Kemp: Text/Kontext – Grenze/Austausch. Zugleich ein Versuch über Nancy zur Zeit Stanislas Leszczynskis, a.a.O., S. 654.

151 Kleine-Benne: Kunst_Kontext_Kunst. „Further research is needed“, a.a.O., S. 18.

152 Birte Kleine-Benne: When context becomes content becomes cntxt bcms txt ... Kontextualisieren als ökologisierende Epistemologie der Praktiken und Praxen kunstwissenschaftlicher Forschungen, in: dies. (Hg.): Kunst_Kontext_Kunst, Heidelberg 2021, S. 179–217, hier S. 182, <https://doi.org/10.11588/arthistoricum.773> [Abruf: 02.01.2025]. Dieser Text schließt an das *Methodenprogramm der Kontextforschung in sechs Thesen* von Kemp aus 1991 (ders.: Kontexte. Für eine Kunstgeschichte der Komplexität a.a.O.) an, in dem er Folgendes benennt: 1. Der Text kann nicht ohne Kontext gedacht werden; 2. zwischen Text und Kontext besteht ein „existentielles Aufeinanderangewiesensein“ (ebd., S. 98), die die Gleichungen der strukturellen Determiniertheit und der strukturellen Kopplung näher bestimmten (vgl. ebd., S. 95); 3. „[s]o wie der Text immer im Kontext situiert ist, so befindet sich der Kontext auch immer im Text wieder“ (ebd., S. 98); 4. ein Saldo der Ungenauigkeiten ist einzuberechnen; 5. auf die Intention, den Plan oder das Programm ist zugunsten offener und prozessualer Aspekte zu verzichten; 6. die Zukunftsplanung eines Werks als Projektions- oder besser Prospektierungsleistung muss berücksichtigt werden (vgl. ebd., S. 98–101). Diesen Dreischritt, bestehend aus Thema (Kontext), Methode (Komplexität) und Anwendung (kultur-, wissenschafts- und fachkritische Selbstreferentialität) transformiere ich für eine neuaufgelegte Kontextforschung in einen Dreischritt aus Thema (Kontext), Verstehens- und Bedeutungshorizont (Ökologisierung der Praktiken) und Anwendungen („und hier sind unter anderem Befähigungen/Verkörperungen/Ermächtigungen wissenschaftsethischen und forschungspolitischen Handelns mit praxeologischen Forschungsanschlüssen möglich“). Kleine-Benne: Kunst_Kontext_Kunst. „Further Research Is Needed“, a.a.O., S. 20.

sichtbar machen. Das Schriftbild *Text_Kontext* stellt demnach auf die Relationalität, Prozessualität und Generativität beider Größen in Anwesenheit einer weiteren Größe, nämlich der konstitutiven Unterscheidung ab. In dem Titel *When context becomes content becomes cntxt bcms txt ...* zitiere ich aber nicht nur O'Doherty und seine prägnante Formel, sondern entverschleße und ontogenetisiere sie, so wie ich um den Kontext des Textes selbst erweitere und mit der Iteration ein basales Element des Operativen einbeziehe. Neben der Ambivalenz- und Paradoxie(reich)haltigkeit der Text-Kontext-Konstruktion, ihren Herausforderungen (zum Beispiel durch Mehrfachperspektivierungen), aber auch epistemischen Gewinnen (wie zum Beispiel der anwesenden Relationskomplexität) soll diese Formel verdeutlichen, dass sich die Prozesse der transformativen Generativität von Kontextualisierungen in deren iterative Ein-, Aus- und Weiterformungen niederschlagen („cntxt bcms txt“) und dass sich die Ergebnisse, genauer die Zwischenergebnisse (der Titel endet mit dem Stilmittel der drei Auslassungspunkte), in permanenten und fortgesetzten Transformationsprozessen aufhalten. Hierbei kann es sich auch um die kritische Reflexion bereits bestätigter Vorannahmen, von Perspektiven und Denkweisen handeln, um diese gegebenenfalls zu verändern und/oder zu erweitern. Zu der Formel gehört aber auch, dass der Text 2021 und damit durch/mit/in aktuell medial-kybernetischen, elektronischen und digitalen (einschließlich postdigitalen) Kontexten verfasst wurde, die mit ihren Referentialitäten, Rekursivitäten und Algorithmizitäten als Rahmen, Rahmungen und Rahmenordnungen wirken („cntxt bcms txt“). Bei „cntxt“, „bcms“ und „txt“ handelt es sich um eine vokalfreie Signifizierung schriftlicher Darstellungen, die aus Chats, SMS-Texten, Comics, Memes und auch als popkulturalisierende Geste von Marken- und Bandnamen bekannt ist. Die Technik des sogenannten Disemvoweling ist seit den 1990er Jahren gebräuchlich und an den Einsatz digitaler Kulturtechniken gekoppelt. Und so handelt es sich bei „txt“ auch um ein Dateiformat, genauer um die Endung eines Dateinamens zur Kennzeichnung des Dateityps Text. Diese Überlegung der transformativen Generativität mündet geradewegs in dem Hashtag #knowledgeisnotneutral, der auf die kontextuelle Verfasstheit unserer Episteme aufmerksam machen soll. Da es sich bei einem Hashtag um eine Markierung zum Zweck der Auffindbarkeit von Nachrichten in sozialen Netzwerken und damit um eine Grafik in digitalen Umgebungen handelt, schließt sich unmittelbar eine nächste Frage an: Was und wie ist in aktuellen Zeiten, in denen wir vom Projekt der Moderne zum Projekt der Digitalisierung wechseln¹⁵³, wozu und wohin re-konfigurier- und transformierbar? Und selbst dieses Kontextualisierungs- oder auch Ökologisierungsvorhaben wäre die Folge eines veränderten Kontextes, denn

¹⁵³ Vgl. Dirk Baecker: 4.0 oder Die Lücke die der Rechner lässt, Berlin 2018.

auch „#methodsarenotneutral“, so wie auch „#prepositionsarenotneutral“, „#researchisnotneutral“ und „#practicesarenotneutral“¹⁵⁴. Mit dem letztgenannten Hashtag greife ich noch einmal meine These auf, dass theoretische Begriffe als soziale Praktiken zu begreifen sind (allerdings ohne dies explizit zu machen)¹⁵⁵ und erweitere mit „#terminiarenotneutral“. Deutlich wird anhand der generativen Hashtags, dass die Praxis und Praktik des Kontextualisierens – etwa der Beobachtung von etwas im Kontext ihrer Institutionen, Medien, Theorien, Themen, Methoden, Ideologien, Narrative, Disziplinen, Diskursivierungen, Algorithmen ... – immer neue epistemologische Gefüge schaffen. Auch deshalb zeigt sich diejenige Form, die sich als eine operative ausweist, da sie selber operiert, zusammen mit dem hier herausgearbeiteten operationalen Kunst-Begriff, da dieser auf Operationen aufsetzt, als Bestandteile einer operativen, also selber operierenden Epistemologie, als eine Ordnungsfigur, die die gegenwärtigen Herausforderungen zu bewältigen in der Lage sein könnte.

154 Vgl. Kleine-Benne: When context becomes content becomes cntxt bcms txt ... Kontextualisieren als ökologisierende Epistemologie der Praktiken und Praxen kunstwissenschaftlicher Forschungen, a.a.O., S. 184.

155 Siehe hierzu meine Ausführungen in Kapitel 5.

Kapitel 13

Von der Institutional Critique zur Institutionskritischen Kunst zu Infrastruktursorgenden Operationen – Re-Lektüre eines unvollendeten Projekts

Die Geschichte der künstlerischen und theoretischen Auseinandersetzungen mit Institutionen ist in Bewegung, sie ist selbst mit Tropen und Rhetoriken des Re- und Preenactments ausgestattet. Auch meine Beobachterabhängigkeit institutionskritischer Praktiken ist Dynamiken ausgesetzt, die sich soziopolitisch begründen und in Beziehung zu gesellschaftspolitischen Ereignissen stehen. Die aktuellen Demokratiedisruptionen in umfangreichen Ausmaßen führen dabei zu meinem zunehmenden theoretischen Interesse an dem Modus der Fürsorglichkeit für und von Infrastrukturen¹ in Verbindung mit einer Ethik der Achtsamkeit, wie sie in den 1970er und 1980er Jahren als Care-Ethik in pflegewissenschaftlichen und pädagogischen Theorien und seit den 1990er Jahren als Care-Feminismus diskutiert wurden/werden². Ab 2020,

¹ Meinem theoretischen Interesse gingen eine Vielzahl von Gründungen und Mitgründungen künstlerischer Unternehmungen und ihrer Infrastrukturen voraus, ich erwähne u.a. artLABOR – zur Kommunikation zeitgenössischer Kunst e.V., seit 2000, <https://artlabor.eyes2k.net> [Abruf: 18.04.2025].

² Vgl. u.a. die Publikationsplattform <https://ethicsofcare.org> [Abruf: 18.04.2025]; außerdem: Joan C. Tronto: *Moral Boundaries: A Political Argument for an Ethic of Care*, London 1993; dies.: *An Ethic of Care*, in: *Generations: Journal of the American Society on Aging*, Bd. 22, Nr. 3, Herbst 1998, S. 15–20; Sara Ahmed: *Living a Feminist Life*, Durham 2017; María Puig de la Bellacasa: *Matters of*

mit der COVID-19-Pandemie (und der Unterscheidung von systemrelevanten und kritischen Infrastrukturen³), erschien Care in den Kunst(theorie)diskursen verstärkt auf der Bildfläche⁴. Mit der Problematisierung der kolonial-patriarchal-kapitalistisch vollzogenen Unterscheidung zwischen sogenannter produktiver Erwerbsarbeit einerseits und sogenannter reproduktiver Hausarbeit andererseits zeichnet/e sich mit der Care- oder Sorge-Arbeit ein Reflexions- und Veränderungspotential ab, das die Arbeitsinhalte und Beziehungsaspekte von Arbeit berücksichtigt/e und Neubewertungen und Neuverteilungen von Arbeit möglich macht/e⁵. Die Trajektorien eines unvollendeten oder sogar nicht zu vollendenden Projekts möchte ich daher von der *Institutional Critique* als einem Genre über eine Institutionskritische Kunst (also aus dem arretierenden Genre gelöste Praktiken) zu infrastrukturensorgenden Operationen verlängern, um mit einem Fokus auf infrastrukturensorgende Operationen erstens ökologische und politiktheoretische Überlegungen zu inkludieren sowie zweitens mit den hier diskutierten Kunst_Operationen eine in Geltung setzende ontogenetische Generierung (und umgekehrt) zu entdecken – denn als solche möchte ich Infrastruktur hier definieren.

I.

Die *Institutional Critique* startete mit ihrer Genrebildung Mitte der 1980er, erzählte sich sowohl retrospektiv als auch zeitgleich in unterschiedlichen Generationen und unter Zuhilfenahme verschiedener Rechtfertigungsimperative ihrer Sichtweisen und forderte in den 2000er Jahren eine transformative Fortsetzung, um über die Zukunftsoptionen institutionskritischer Praktiken zu beraten. Prämisse war und ist die Annahme von Institutionen als verkörperte und praktizierte Machtasymmetrien. Ihr kunsthistorischer Kanon stellt über das beteiligte Personal, über Ausstellungsteilnahmen und veröffentlichte Publikationen, über deren Autor*innen und Publikationsor-

Care. *Speculative Ethics in More than Human Worlds*, Minneapolis 2017; Katharina Hoppe und Frieder Vogelmann (Hg.): *Feministische Epistemologien. Ein Reader*, Berlin 2024.

³ Vgl. Elke Krasny und Sophie Lingg (Hg.): *Introduction // Feminist Infrastructural Critique. Life-Affirming Practices Against Capital*, in: FKW. Zeitschrift für Geschlechterforschung und Visuelle Kultur, Nr. 74, Juni 2024, S. 006–016, <https://doi.org/10.57871/fkw742024> [Abruf: 12.12.2024].

⁴ Vgl. Tonia Andresen, Friederike Sigler und Änne Söll (Hg.): *Themenschwerpunkt: Care Work as a Global Issue in Contemporary Art*, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte, Bd. 87, H. 4, 2024, S. 441–484, <https://doi.org/10.1515/zkg-2024-4001> [Abruf: 12.12.2024].

⁵ Vgl. hierzu u.a. die Paneldiskussion *New Alphabet School #4 Caring* mit Sascia Bailer, Gilly Karjesvsky, Rosario Talevi, Olga von Schubert, Helena Reckitt und Elke Krasny, im HKW Berlin, am 12.06.2020, <https://mediathek.hkw.de/video/new-alphabet-school--4-caring--deutsch--englisch-> [Abruf: 18.04.2025].

⁶ Vgl. auch Sascia Bailer: *Caring Infrastructures. Transforming the Arts through Feminist Curating*, Bielefeld 2024, <https://doi.org/10.14361/9783839475454> [Abruf: 18.04.2025].

te kunsthistorische Querverbindungen zu den beiden Genres *Conceptual Art* und *Kontextkunst* her.⁷ Mit der Institutionskritik – und damit meine ich *nicht* das Genre der *Institutional Critique* – hatte ich 2018⁸ und 2020⁹ theoretisch die Freilegung vom Genre erprobt und eine institutionskritische Perspektive auf die Genrebildung selbst geworfen. Das Genre konnte hier, ich fasse zusammen, als ein struktureller Schließungsmechanismus des Fachs identifiziert werden, der eine genealogische Anordnung von Zeit und damit eine Skandierung von drei Zeiten (die Gegenwart von Gegenwärtigem, Vergangenen und Zukünftigem) vornimmt. Dabei habe ich mich auf die Perspektive konzentriert, dass durch den Einsatz von markierenden, sinnproduzierenden und -etablierenden Instrumentarien des ästhetischen Regimes, zu denen das Genre gehört, künstlerisch institutionskritischen Praktiken die operative Dimension ihrer Rezeption versagt wurden. 2024 folgte dann eine Fokussierung der methodologischen, epistemologischen und praxeologischen Kapazitäten, mit der ich riskierte, die vorläufige Arbeitsformel aufzustellen: „Distanziertheit plus Involviertheit plus Dringlichkeit plus Methodologie plus Epistemologie plus Praxeologie minus Dur“¹⁰. Während die ersten drei Operanden auf Kennzeichen der Verfaßtheit institutionskritischen Handelns abstellen und die zweiten drei Operanden Theorielogiken benennen, die institutionskritische Perspektivierungen in Gang zu setzen erlauben, sollte der siebte Operand, der mit einem anderen als zuvor, also einem differenten Ope-

7 Hierzu folgende Einzelanmerkungen: Alexander Alberro und Blake Stimson, Herausgeber von *Conceptual Art: A Critical Anthology* (Cambridge/London 1999) sind ebenfalls Herausgeber von *Institutional Critique. An Anthology of Artists' Writing* (Cambridge/Mass. 2009). In der Anthologie *Conceptual Art* von Peter Osborne (London/New York 2002) ist die *Institutional Critique* als eines von sieben Kapitel aufgeführt, in dem wiederum zehn ausgewählte Aufsätze enthalten sind. Vgl. auch Alexander Alberro und Sabeth Buchmann (Hg.): *Art After Conceptual Art*, Wien 2006, https://monoskop.org/images/a/a2/Alberro_Alexander_Buchmann_Sabeth_edts_Art_After_Conceptual_Art_2006.pdf [Abruf: 12.01.2025] sowie John C. Welchman (Hg.): *Institutional Critique and After*, Zürich 2006 (u.a. mit Texten von Alexander Alberro, Isabell Graw und Andrea Fraser).

8 Vgl. meinen Vortrag *Theorie- und Kunst-Kritik mit Foucaults „reflektierter Unfähigkeit“* im Rahmen des Workshops *Ist Kunst widerständig? Eine Revision von Kritischer Theorie und Postmoderne* am Kunstgeschichtlichen Institut der Johann Wolfgang Goethe-Universität Frankfurt/Main, in Kooperation mit dem Zentralinstitut für Kunstgeschichte München, am 25.10.2018.

9 Vgl. Birte Kleine-Benne: Auf das Ende des ästhetischen Regimes spekulieren ..., in: dies. (Hg.): *Dispositiv-Erkundungen | Exploring Dispositifs*, Berlin 2020, S. 157–190, hier S. 173–176, <http://doi.org/10.30819/5197> [Abruf: 12.01.2025].

10 Birte Kleine-Benne: Learning from *Institutional Critique*. Den Gouvernementalitäten unserer Gegenwart/en begegnen, 2024, <https://doi.org/10.11588/artdok.00009592>. Der Text ist in englischer und türkischer Übersetzung erschienen: dies.: Learning from *Institutional Critique*. Facing the Governmentalities of Our Present/s / *Kurumsal Eleştiriden Öğrenmek*. Şimdiki Zaman(lar)ın Yönetimsellik Biçimleriyle Yüzleşmek, in: P3RV Reverse: Exercises in Spaces and Texts / Ters Yüz P3RV: Mekânlar ve Metinlerde Denemeler, Pera Museum Publications Nr. 116, Istanbul, Mai 2024, S. 136–147, S. 52–63, https://bkb.eyes2k.net/2024_LearningFromInstitutionalCritique.html. Der Katalog ist Teil der Ausstellung *P3RV Reverse: Exercises in Spaces and Texts / Ters Yüz P3RV: Mekânlar ve Metinlerde Denemeler*, Pera Museum / Suna and İnan Kırac Foundation, Istanbul, 23.05.–18.08.2024, <https://peramuseum.org/exhibition/pero-reverse/1303> [Abruf aller Links: 15.03.2025].

rator (einem Minus) verknüpft wird, mit einer grundlegend positivistischen Konnotation brechen.¹¹ Wenngleich die Chance existiert, mit institutionskritischen Praktiken „etwas in Erscheinung, in Präsenz und/oder in Wahrscheinlichkeit zu bringen“, so existiert gleichermaßen das Risiko, etwas aufs Spiel zu setzen und „[d]abei kann es sich beispielsweise um intellektuelle Risiken, Berufsschädigungen und andere Gefahren handeln“.¹² Denn ein Versagen (von Iterationen und Routinen des Apparats), das mit institutionskritischen Haltungen zwingend einhergeht, beinhaltet nach meinen Beobachtungen sowohl ein Zurückweisen, als auch ein Enttäuschen und ein Enttäuschtwerden. Obwohl diese Arbeitsformel erst wenige Monate alt ist, fehlen mir schon jetzt nächste Sinndimensionen: erstens eine veränderte Optik von Institutionen als Infrastrukturen und zweitens eine fokussierte Konzentration auf die Sorgedimension um demokratische Institutionen und Instituierungen als Variante demokratisierender Praktiken.¹³ Daher versuche ich im Folgenden, eine nächste Weiterformung, nämlich in Anlehnung an die *Institutional Critique* beziehungsweise in deren Fortsetzung eine *Infrastructural Critique* zu entwerfen. Mit O'Dohertys Formel „context becomes content“¹⁴ und meiner Variation „cntxt bcms cntnt bcms txt ...“¹⁵ als ein Hinweis auf die prozessuale Weiterformung und transformative Generativität von und durch Kontextualisierungen formuliert, hieße das übertragen: von „institutional becomes cntnt“ zu „infrastructural becomes cntnt“ und weiter zu „bcms txt“. Denn bei den eingangs umfangreich vorgestellten Kunst_Operationen¹⁶ registriere ich sowohl deren institutionelle, als auch infrastrukturelle Stoßrichtung, indem diese zwar auch institutionalisieren, aber auch (und auch sich als) entsprechende Infrastrukturen generieren, formieren, vollziehen und instituieren.

11 Für diese Überlegung wurde ich von Deleuze/Guattaris „n-1“ inspiriert. „Das Eine ist nur dann ein Teil der Vielheit, wenn es von ihr abgezogen wird.“ Gilles Deleuze und Félix Guattari: *Rhizom*, Berlin 1977, S. 11. Ebenso von Deleuzes operativer Empfehlung: „The complete critical operation consists of (1) deducting the stable elements, (2) putting everything in continuous variation, and also, consequently, (3) transposing everything in minor [...]“. Ders.: *One Manifesto Less*, in: Timothy Murray (Hg.): *Mimesis, Masochism, & Mime: The Politics of Theatricality in Contemporary French Thought*, Ann Arbor, Michigan 1997, S. 204–222, hier S. 212.

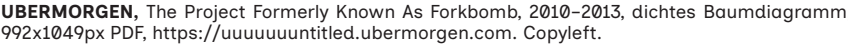
12 Kleine-Benne: *Learning from Institutional Critique. Den Gouvernementalitäten unserer Gegenwart/en begegnen*, a.a.O., S. 12.

13 Vgl. u.a. Mariann Enge: *I Want a Courageous Museum. During a recent international panel discussion about art institutions, participants called for more solidarity in the art field*, in: *Kunst-kritikk*, 05.03.2025, <https://kunstkritikk.com/i-want-a-courageous-museum> [Abruf: 08.02.2025].

14 Brian O'Doherty: *In der weißen Zelle. Inside the White Cube*, hg. v. Wolfgang Kemp, Berlin 1996, S. 10.

15 Birte Kleine-Benne: *When context becomes content becomes cntxt bcms txt ... Kontextualisieren als ökologisierende Epistemologie der Praktiken und Praxen kunstwissenschaftlicher Forschungen*, in: dies. (Hg.): *Kunst_Kontext_Kunst*, Heidelberg 2021, S. 179–217, hier S. 179, <https://doi.org/10.11588/arthistoricum.773> [Abruf: 02.01.2025].

16 Siehe meine Ausführungen in Kapitel 3.



UBERMORGEN, The Project Formerly Known As Forkbomb, 2010–2013, dichtes Baumdiagramm 992x1049px PDF, <https://uuuuuuuntitled.ubermorgen.com>. Copyleft.

Ich möchte daher im Folgenden eine Re-Lektüre in mehreren Etappen vornehmen. Auch hierbei wird es sich allenfalls um ein vorläufiges Ergebnis meiner Auseinandersetzungen mit dem unabschließbaren Thema handeln.

Ich starte mit dem Versuch einer kurzen theorie-archäologisch in-formierten Rekonstruktion, die in ihren hilfswisen Entwurf von drei chronologischen Generationen beziehungsweise Phasen bereits genealogiekritische Perspektiven eines rekonstruierten Re- und eines instruktiven Preenactments einbaut. Ich möchte vorweg stellen, dass dieser Lektüre eine verwirrende Unübersichtlichkeit und Undurchschaubarkeit der vollziehenden Kunstoperationen voraus ging. Dieser schwer zu durchschauende und zu rekonstruierende Komplex, es könnte auch von einer instituierten Undurchsichtigmachung die Rede sein, ergab sich aus retro- und prospektiven Begriffsbildungen, verbunden mit verquerenden Zeitachsen, der frühen Historisierung und widersprechenden Selbsttheoretisierung, der Kombination der aufgeladenen Begriffe Institution und Kritik, der teilnehmenden, leidenschaftlich argumentierenden und konkurrierenden Akteur*innen des Kunstbetriebs. Gleichzeitig fanden kompetitive Kämpfe um das Feld der Kritik, Verstrickungen auf dem Feld der Kunst- und Theorieproduktion sowie dynamische Prozesse von nachträglichen Umschreibungen und Neuverhandlungen statt. Diese Kunstoperationen wirkten gleichermaßen retrospektiv wie retroaktiv. Wir haben es daher hier mit einer retrospektiv retroaktiven strukturellen Schließung der wirksamen Kunstoperationen zu tun.

Die erste Generation der *Institutional Critique*¹⁷ in den späten 1960er, frühen 1970er Jahren wurde retrospektiv vergegenwärtigend Mitte der 1980er Jahre als ein kritisch distanzierendes, anti-autoritäres und emanzipatorisches *Gegen-*Modell theoretisiert, das die Wirkmechanismen der Institutionen des Kunst-

¹⁷ Im Juni 1985 schrieb Andrea Fraser in *Art in America* über Louise Lawler und bemerkte über Asher, Broodthaers, Buren und Haacke, dass sie trotz ihrer Unterschiedlichkeit der „institutional critique“ verpflichtet seien. Vgl. Andrea Fraser: In and Out of Place, in: *Art in America*, Juni 1985, S. 122–129, hier S. 124. Benjamin Buchloh, bei dem Fraser als Gasthörerin Seminare an der New Yorker School of Visual Arts besucht hatte, trug mit seiner Abhandlung über die Konzeptkunst *From the Aesthetics of Administration to Institutional Critique* 1989 zur Etablierung der Rede von einer „institutional critique“ bei. Vgl. Benjamin H. D. Buchloh: From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institution, in: *October*, Bd. 55, Winter 1990, S. 105–153. 1982 hatte er in seinem in *Artforum* publizierten Essay *Allegorical Procedures: Appropriation and Montage in Contemporary Art* – auch hier hatte er zu Asher, Buren, Haacke und Broodthaers ausgeführt – Formulierungen wie „institutionalized language“, „institutional framework“ oder „institutional exhibition topics“ verwendet. Vgl. ders.: Allegorical Procedures: Appropriation and Montage in Contemporary Art, in: *Artforum*, Bd. 21, Nr. 1, September 1982, S. 43–56. Zur Unklarheit über die Herkunft des Begriffs *Institutional Critique* vgl. Isabell Graw: Jenseits der Institutionskritik. Ein Vortrag im Los Angeles County Museum of Art, in: *Texte zur Kunst*, 15. Jg., H. 59, Sept. 2005, S. 40–53. „Befragt man Augenzeugen, deren Arbeiten unter diesem Label subsumiert wurden, dann vermögen sie sich beim besten Willen nicht zu erinnern, wann es eigentlich aufkam und wer es in Umlauf brachte.“ Ebd., S. 42.

betriebs untersuchte. Diese Kombination aus (institutionellem) Gegenstand und (kritischer) Methode fand ihr anfängliches Interesse am Topos Museum als dem dominierenden Definitions- und Machtfaktor in der kulturellen Ökonomie der Moderne und weitete später ihren Blick auf nächste substantivierte Instanzen des Kunstbetriebs, auf Galerien, Auktionshäuser, Sammlungen, Großausstellungen und Messen. 1976 nahm O'Doherty den White Cube als die „einzige bedeutende Konvention des Kunstlebens“¹⁸ essayistisch in den Blick und forderte angesichts dessen, dass „wir die weiße Zelle nicht einfach loswerden können“, auf, „sie zu verstehen“¹⁹. O'Doherty hatte seinen Untersuchungsgegenstand als eine isolierte und uneinsichtige Black Box beschrieben, deren organisatorische Prinzipien bei der Herstellung eines jeden Kunstwerks der Moderne wegen ungenügender selbstreferentieller Behandlung noch immer unverfügbar waren beziehungsweise unverfügbar gehalten wurden: „[...] kümmert euch um die Selektionsprinzipien, die diesem System innewohnen!“²⁰ Für diese Phase einer distanzierten Institutionskritik, die im Kontext der institutionskritischen Chiffre „1968“ zu verstehen ist, gelten Michael Asher und Hans Haacke (als US-amerikanische Protagonisten) und Daniel Buren und Marcel Broodthaers (als westeuropäische Protagonisten) als sogenannte Pioniere: Asher mit seinen Dekonstruktionen architektonischer und funktionaler Rahmenbedingungen von Galerien und Museen, Haacke mit der aufklärerischen Dekonstruktion von Inkorporationen aus Museen, Unternehmen und Sammlungen, Broodthaers mit der Gründung und Direktionenschaft (s)eines fiktionalen Museums und Buren mit dem grenzbestimmenden und gleichzeitig grenzauflösenden, in jedem Fall grenzherausfordernden Kurzschluss von Produktions- und Ausstellungsort, Innen- und Außenraum, Installation und Performance. Diese Verengung auf vier männliche und weiße Personen ist eine Folge der instituierenden theoretischen Aktivitäten seit Mitte der 1980er Jahre, die die Fachliteratur ohne personelle Erweiterungen seit nunmehr über 40 Jahren repetiert und die damit einen streng kanonisierten Macht-Wissens-Komplex kreiert hat und das, obwohl zeitgleich feministische Praktiken wie von Eleanor Antin, Lee Lozano, Adrian Piper, Martha Rosler und Mierle Laderman Ukeles den Kanon institutionskritisch durchkreuzten.

Ende der 1980er, Anfang der 1990er Jahre wurde annähernd zeitgleich eine zweite Generation der *Institutional Critique* markiert und textlich ausdiffe-

18 O'Doherty: In der weißen Zelle. Inside the White Cube, a.a.O., S. 90.

19 Ebd., S. 89.

20 Ebd., S. 135.

renziert²¹. In ihrer Rückbetrachtung wurde ihr vorgeworfen, dass sie die Institution weniger als Problem, vielmehr als Lösung praktiziert hätte, die „eher *für* als gegen“ die Institution optierte.²² Zunächst erfolgte die Rezeption dieser Variante der Institutionskritik, die vor allem aus einer Generation von Studierenden des Whitney-Independent-Study-Program in New York erwuchs, als eine Dekonstruktion der Theorie/Praxis- und Innen/Außen-Dichotomien.²³ Retrospektiv erhielt diese Generation der *Institutional Critique* Ende der 1990er Jahre/Anfang der 2000er Jahre eine konträre konzeptionelle Wendung, die erste Generation war hiervon nicht betroffen: Die emphatische Identifikation von Kunst und Kritik wurde ultimativ und zwar von Seiten der Kunstkritik aufgekündigt. „Das Befreiungs- und Emanzipationsnarrativ von Kritik, mit dem die erste Generation und zunächst auch die zweite Generation durch die Kunsttheorie ausgestattet wurde, wurde [...] zu einem Unterdrückungs- und Krisennarrativ von Kritik umgewandelt.“²⁴ Die zweite Generation der *Institutional Critique* wurde nun, ich behaupte in Abwehrmaßnahmen des ästhetischen Regimes, als eine affirmierende Anpassung an ihre sozialen, politischen und ökonomischen Umgebungen rezipiert. Die Perspektive, dass Vertreter*innen der zweiten Generation statt zu opponieren verfestigt und die Institutionskritik neutralisiert, invertiert und kooptiert hätten und damit Wahrheit und Authentizität funktionalisiert worden wäre, mündete in der deklassierenden Abrechnung, dass ihre mangelnde Reflexion sie zu „Service-KünstlerInnen“ und „CI-Abteilungen der Unternehmen“ innerhalb einer Dienstleistungsgesellschaft²⁵ gemacht habe. „Die Verschiebungen der Kunstpraxen stellen vielleicht die traditionelle Ideologie der Kunst in Frage,

21 Zeitgleich wurde die Zeitschrift *Texte zur Kunst* 1990 als selbsternanntes, begleitendes Publikations- und Theorieorgan dieser Generation und zur fortgesetzten Verhandlung der Texte des 1976 gegründeten US-amerikanischen Kunstjournals *October* gegründet. Vgl. Stefan Germer: Unter Geiern. Kontext-Kunst im Kontext, in: *Texte zur Kunst*, 5. Jg., H. 19, Herbst 1995, S. 83–95.

22 Simon Sheikh: Notizen zur Institutionskritik, in: *transversal*, 01.2006, <http://eicpcp.net/transversal/0106/sheikh/de> [Abruf: 22.02.2024].

23 Ich verweise hier u. a. auf die Gruppenausstellung *Whatever Happened to the Institutional Critique?*, 1993 in der New Yorker Galerie American Fine Arts, kuratiert von James Meyer, die mit Gregg Bordowitz, Tom Burr, Mark Dion und der Chicago Urban Ecology Action Group, Andrea Fraser, Renée Green, Zoe Leonard und Christian Phillipp Müller einen inhaltlichen Zusammenhang, eine paradigmatische Verschiebung und die Option einer Erforschung behauptete. „Vielleicht herrscht Übereinstimmung in der Arbeitsmethode: Eine ähnliche Herangehensweise an Orte und Themen. Diese Künstler verbindet der von der Konzeptkunst herrührende Grundsatz, daß sinnvoll an einem Ort nur unter Berücksichtigung und Erforschung desselben gearbeitet werden kann.“ Isabell Graw: Jugend forscht (Armaly, Dion, Fraser, Müller), in: *Texte zur Kunst*, 1. Jg., H. 1, Herbst 1990, S. 162–175, hier S. 169.

24 Kleine-Benne: Learning from Institutional Critique. Den Gouvernementalitäten unserer Gegenwart/en begegnen, a.a.O., S. 8.

25 Alice Creischer und Andreas Siekmann: Reformmodelle, in: Christian Kravagna und Kunsthhaus Bregenz (Hg.): *Das Museum als Arena. Institutionskritische Texte von Künstlerinnen*, Köln 2001 [1997], S. 166–173, hier S. 167.

könnten zugleich jedoch auch die Kapitulation vor neuen Formen des expansiven Kapitalismus mittragen. Was progressiv erscheint, ja transgressiv und radikal, dient in Wirklichkeit vielleicht den konservativen, wenn nicht reaktionären Zielsetzungen der herrschenden Minderheit²⁶, lautete der Gegen-schlag. Diese Variante der Kunstpraxis greife die Souveränität der Künstler an (Fraser, Eichhorn), sie delegiere und vermittele lediglich (Rehberger, Eichhorn), autonomisiere Kommunikation (Tiravanija), utilarisiere Selbstverbesserungen (Zittel), funktionalisiere Wahrheit und Authentizität (Geschwister Hohenbüchler) oder begleite die tendenzielle Korporatisierung des öffentlichen Raumes, indem sie den White Cube zum Ambient wandle.²⁷ Folgekonsequent erschien 1997 der Nachruf auf die institutionskritische Kunst und die Kunstkritik von Benjamin Buchloh als einem der theoretischen Wegbegleiter der *Institutional Critique*, dessen dystopischer Abgesang auch den öffentlichen Raum umfasste.²⁸ 1999 fand im Museum of Modern Art New York die Ausstellung *Museum as a Muse. Artists Reflect* statt, in der eingeladene Künstler*innen kuratorische, administrative, kuratorische, finanzierende und öffentlichkeitswirksame Praktiken des MoMAs reflektieren sollten. Damit wäre die Kritik endgültig „vom Äusseren ins Innere verschoben“ worden.²⁹ Die delegitimierende Rezeption, dass Künstler*innen Komplizenschaften mit Institutionen eingegangen seien und sie im Generalverdacht als Kapitalismuskollaborateure stünden, ihnen demnach un- und antipolitische Motive und Effekte zugeschrieben wurden, dominiert die Kunstgeschichtsschreibung seit den 2000er Jahren. Die Rede war nun von einer Sackgasse, in die eine selbstgefällige und kapitulierende *Institutional Critique* nach gerade erst 15 Jahren ihrer Theoretisierung geraten sei: „Die Schleife ist geschlungen, und was ein großformatiges, komplexes, nachforschendes und transformierendes Projekt der 1960er- und 70er-Jahre-Kunst war, scheint eine Sackgasse erreicht zu haben mit den institutionellen Konsequenzen von Selbstgefälligkeit, Bewegungslosigkeit, Autonomieverlust und Kapitulation vor den verschiedenen Formen der Instrumentalisierung.“³⁰ Dabei hieß es noch Mitte der 1990er Jahre, dass

26 Miwon Kwon: Public Art und städtische Identitäten, in: transversal, 01.2002 [1997], <https://transversal.at/transversal/0102/kwon/de> [Abruf: 12.01.2025].

27 Vgl. Stefan Römer: Eine Kartographie. Vom White Cube zum Ambient, in: Christian Kravagna und Kunsthaus Bregenz (Hg.): Das Museum als Arena. Institutionskritische Texte von Künstlerinnen, Köln 2001 [1999], S. 155–162.

28 Vgl. Benjamin H.D. Buchloh: Critical Reflections, in: Artforum International, Bd. XXXV, Nr. 5, Jan. 1997, S. 68–69, 102. „I often think of the day when the Guggenheim will finally close down for death of exhibition ideas or because fashion magnate Hugo Boss (and more recently media giant Deutsche Telekom) had decided to shift or discontinue corporate support.“ Ebd., S. 102.

29 Sheikh: Notizen zur Institutionskritik, a.a.O.

30 Brian Holmes: Extradisziplinäre Forschungen. Für eine neue Institutionskritik, in: transversal, 01.2007, <https://transversal.at/transversal/0106/holmes/de> [Abruf: 24.02.2024].

die institutionskritischen Praktiken der zweiten Generation „(sowohl in ihren ‚klassischen‘ als auch in ihren erweiterten Formen) zusammen mit der aktivistischen Arbeit (mit der sie sich vermischt)“ die überzeugendste Strategie für eine Kunst sei, „die den Anspruch erhebt, politisch zu sein“³¹.

Diese delegitimierenden Theoretisierungen, so meine Lesweise dieser Umschreibung, praktizierten eine Wahrheitssuche, die die Erzählung bereits voraussetzten, die sie zu belegen versuchten und das Kritische der Urteils-kraft nicht nutzten. Genau solche Lektüren mögen 2021 die beiden US-amerikanischen Konzeptkünstlerinnen Lorraine O’Grady und Andrea Fraser – Fraser war eine der mit der *Institutional Critique* verwirkten Künstlerinnen – dazu angehalten haben zu prognostizieren, dass die Kunstgeschichte aufgrund ihres zu geringen Wahrheitswertes zu implodieren Gefahr liefe.³² Astrid Wege schreibt dazu retrospektiv: „So sehr der Begriff die künstlerische Produktion zunächst beflügelt haben mag und als ‚Position‘ im künstlerischen Feld wahrnehmbar machte, so sehr hatte die zunehmende Verwendung von ‚Institutionskritik‘ als Stilbegriff, wie er sich in kurzer Zeit eingeschliffen hatte, großen Anteil daran, dass die unter diesem Begriff subsumierten künstlerischen Ansätze der Logik künstlerischer Konjunkturen unter- und dann verworfen werden konnten und sich als vermeintlich ‚institutionalisierte Kritik‘ dem Vorwurf einer strukturellen Komplizenschaft bzw. rein rhetorischen Inszenierung von Kritik ausgesetzt sahen.“³³ Fraser beobachtet etwas zeitversetzt 2005 eine explizit für die Institutionskritik spezifische Situation von „contradictions and complicities, ambitions and ambivalence“³⁴, Graw eine strukturelle Gewalt, „die diesem besonderen künstlerischen Kanon eigen ist“, da er rigide gefasst sei und auf Ausschluss beruhe³⁵. Ich behaupte, dass die institutionskritischen Verschiebungen von Kunstkategorien, Kunst-, Kritik-, Politik- und Institutionsbegriffen, Handlungsansätzen und -varianten, Wertbildungsmaßnahmen, Produktions- und Rezeptionsformen

³¹ James Meyer: Was geschah mit der institutionellen Kritik?, in: Peter Weibel (Hg.): Kontext Kunst, Kunst der 90er Jahre, Ausst.-Kat., Köln 1994, S. 239–256, hier S. 253.

³² Vgl. Alex Greenberger: The ARTnews Accord: Artists Lorraine O’Grady and Andrea Fraser Talk Art World Activism and the Limits of Institutional Critique, in: ARTnews, 17.06.2021, <https://www.artnews.com/art-news/artists/lorraine-ograde-andrea-fraser-artists-institutional-critique-conversation-1234596040/> [Abruf: 05.03.2025].

³³ Astrid Wege: Die Arbeit geht weiter, in: Martin Fritz und Peter Bogner (Hg.): Beziehungsarbeit. Kunst und Institution, Ausst.-Kat., Wien 2011, S. 14–22, hier S. 16.

³⁴ Andrea Fraser: From the Critique of Institutions to an Institution of Critique, in: Artforum, Bd. 44, Nr. 1, September 2005, S. 278–283, hier S. 279. Wiederabdruck in: Birte Kleine-Benne (Hg.): Dispositiv-Erkundungen | Exploring Dispositifs, Berlin 2020, S. 111–118, <https://doi.org/10.30819/5197> [Abruf: 28.12.2023].

³⁵ Graw: Jenseits der Institutionskritik. Ein Vortrag im Los Angeles County Museum of Art, a.a.O., S. 42.

der ersten und zweiten Generation der *Institutional Critique* auf eine nur geringe theoretische Ent-Verschließungsbereitschaft stießen. Sie wurden zeitgleich nach meiner Einschätzung nur marginal begrifflich, theoretisch und historisch ausgeleuchtet und wenn dann reduktionistisch entworfen – und das, obwohl eine Vielzahl an konzeptuell, kontextuell und institutionskritisch ausgerichteter Texte in den 1960er und 1970er Jahre erste theoretische Perspektivierungen bereits vorbereitet hatten. Stattdessen wurden diejenigen künstlerisch institutionskritischen Praktiken, die von den dominierenden Kriterien der Repräsentationslogik und Funktionslosigkeit, der Echtzeitunterbrechung und Fiktion abwichen, mit der feldd bestimmenden Deutungsmatrix der Regimeoperationen überzogen. Damit wurde der Generalangriff dieser künstlerischen Praktiken auf den Zusammenhang von Normativität und Macht eingeeht. Machtkritisch könnte formuliert werden, dass die hier sanktionierten künstlerischen Praktiken sich gegen das ästhetische Regime positionierten, dabei/indem sie erstens den Institutionsbegriff mitreflektierten und zweitens Varianten von Öffentlichkeitsformen (in und für die Öffentlichkeit/en) performierten, ihnen diese Weiterformung aber nicht nachhaltig gelang, weil sie (zugleich eine Ahnung davon hatten, dass sie) gegen die sozialen Praktiken des ästhetischen Regimes verstießen. Sie drangen in die Ordnung eines Territoriums ein, die offenkundig durch differente Prä- und Remissen strukturiert war, und störten bei der Aufrechterhaltung der Ordnung, die sie nicht zu performieren bereit waren. Die *Institutional Critique* als Genre, die zugehörigen künstlerischen Praktiken und ihre Theoriegeschichte sind daher ein sinnfälliges Untersuchungsfeld der vollziehenden Kunstoperationen und mit ihnen der Verschließungspraktiken des ästhetischen Regimes. Die *Institutional Critique* als Genre ist damit auch ein Beleg für die Notwendigkeit eines operativ epistemologischen Projekts und folglich ein wichtiger Teil der vorliegenden Untersuchungen.

Zurück zur Rekonstruktion der drei Generationen beziehungsweise Phasen: Ab etwa 2005 startete im Nachgang der soziologischen Untersuchung *Der neue Geist des Kapitalismus* von Luc Boltanski und Ève Chiapello, die in ihrer Kritik der sozialen Praktiken des Kapitalismus eine monströse, ja dämonisierende In-Eins-Setzung von neuem Kapitalismus und künstlerischer Arbeit behaupteten³⁶, eine nächste theoretische Etappe. Diese Etappe bezeichne ich als einen Transformationsversuch von Thema und institutionellem Rahmen, mit der Hervorbringung von Clustern der Kritik: Gefragt wurde nun, wie sich

36 Luc Boltanski und Ève Chiapello: *Le nouvel Éprit du capitalisme*, Paris 1999; dies.: *Der neue Geist des Kapitalismus*, Konstanz 2003; dies.: *The New Spirit of Capitalism*, London/New York 2007. Zu dieser These hatte ich bereits hier ausgeführt: Kleine-Benne: Auf das Ende des ästhetischen Regimes spekulieren ..., a.a.O., S. 174.

kritisch (sic!) künstlerische Tätigkeiten zu ihren Effekten verhalten, die einen umso optimierteren Gegner erschaffen. Dieses Forschungsinteresse führte zu umfangreichen Aktivitäten im Institutionalisierungsprozess der *Institutional Critique*, ihrer Historisierung, Aktualisierung und Fortsetzung – eine „retrospektive Evaluation“, wie Andrea Fraser diese Unternehmung bezeichnete³⁷: Im Los Angeles County Museum of Art fand im Mai 2005 die Konferenz *Institutional Critique and After* statt, im September des gleichen Jahres erschien ein Themenheft von *Texte zur Kunst*³⁸, das einen angemessenen Institutions- und Kritikbegriff neu zu bestimmen forderte, die Konferenz wurde im Folgejahr von der gleichnamigen Publikation resümiert³⁹. Das Projekt *transform* des unabhängigen, transnationalen European Institute for Progressive Cultural Policies (eipcp) untersuchte institutionsübergreifend zwischen 2005 und 2008 die Institutionskritik als eine spezifische Kunstpraxis, mit ihr die Praxen von Instituierungen (statt Institutionen) und letztlich das Verhältnis von Institution und Kritik als eine soziale Bewegung.⁴⁰ Begleitend dazu wurden akademische Workshops, Symposien und Ausstellungen initiiert.⁴¹ Die zeitgleichen Bezeichnungen dieser Aktivitäten als eine dritte oder neue Phase, eine Phasenverschiebung, eine vorläufig erweiterte Generation oder ein Postscriptum der *Institutional Critique* sind so disparat wie die inhaltlichen Einzelpositionen, die sich nur unscharf hierunter subsumieren lassen. Uneindeutig ist auch die Zuordbarkeit der künstlerischen Aktivitäten dieser Zeit zu einzelnen Disziplinen oder Künsten, da sie sich in einer Transversalität dazwischen aufhielten beziehungsweise quer zu ihnen verliefen und somit nicht mehr nur im Feld der Kunst „eingesperrt“⁴² waren. Statt auf einen empirischen Befund aufzusetzen, wurde ihnen eine politische und theoretische Notwendigkeit zugesprochen.⁴³ Anliegen war, so meine Leseweise, die inhärent politisch wirksamen Praktiken freizulegen, um Auswege aus den Regierungstechniken und Machtmechaniken des ästhetischen Regimes zu suchen.

³⁷ Yilmaz Dziewior: Interview mit Andrea Fraser, in: ders. (Hg.): Andrea Fraser, Works: 1984 to 2003, Köln 2003, S. 78–90, hier S. 87.

³⁸ Texte zur Kunst: Institutionskritik, Jg. 15, H. 59, September 2005, <https://textezurkunst.de/de/59> [Abruf: 10.01.2025].

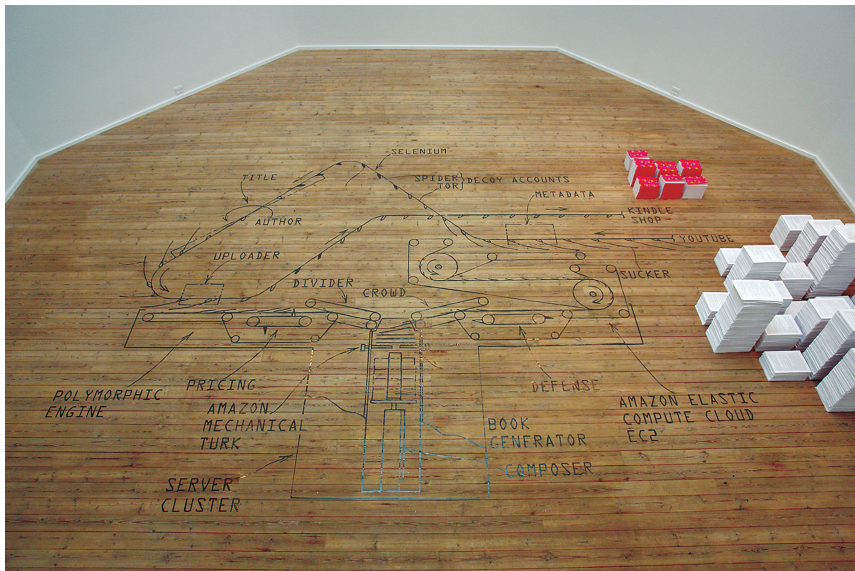
³⁹ John C. Welchman (Hg.): Institutional Critique and After, Zürich 2006.

⁴⁰ Vgl. <http://eipcp.net> und <https://transform.eipcp.net>. Zur Selbstbeschreibung von transform vgl. <http://transform.eipcp.net/about/de.html> [Abruf: 10.01.2025].

⁴¹ Weitere Ausstellungen, Kunstprojekte und diskursive Veranstaltungen vgl. <http://transform.eipcp.net/Actions.html> [Abruf: 10.01.2025].

⁴² Stefan Nowotny: Anti-Kanonisierung. Das differenzielle Wissen der Institutionskritik, in: transversal, 01.2006, <http://eipcp.net/transversal/0106/nowotny/de> [Abruf: 12.01.2025].

⁴³ Vgl. Gerald Raunig: Instituierende Praxen. Fliehen, Instituieren, Transformieren, in: transversal, 01.2006, <https://transversal.at/transversal/0106/raunig/de> [Abruf: 12.01.2025].



UBERMORGEN, The Project Formerly Known As Forkbomb, 2010–2013, Installation, Kunsthall Aarhus, Systemics #2, 2013, variable Größen (Diagramm einer Druckmaschine für Vinyl, Papierskulptur, Kindle Bücher), <https://uuuuuuuntitled.ubermorgen.com>. Copyleft (Kunstwerk/Installation).

Die Bedeutungsverschiebung des Schwerpunkts von der Kritik der Institutionen zur Institution der Kritik⁴⁴ setzte starke epistemische Gewinne in Gang: 2003 führt Irit Rogoff den Begriff der Kritikalität ein und skizziert mit ihm einen genealogischen Dreischritt von einem Kritizismus (der Anwendung von Werten in Form von Urteilen) über eine Kritik (als einer fragenden Untersuchung der hier wirksamen Logik inklusive einer Positionierung des Kritisierenden zum Kritisierten) hin zu einer Kritikalität: Wir „anerkennen, dass wir das sind, was Hannah Arendt fellow sufferers nannte, jene, die gemeinsam unter denselben Bedingungen leiden, die sie kritisch untersuchen.“⁴⁵ Mit seinem Vorschlag beschreibt Helmut Draxler 2008 das Kritische als einen Habitus zwischen Nörgelei, Empörung und Engagement, per se widersprüchlich und ambivalent, undisziplinär, bestreitbar und niemals „richtig“, weder außerhalb noch innerhalb, sondern dazwischen verortet, mit Unwägbarkeiten und selbstreflexiven Momenten hinsichtlich des kritischen Habitus ausgestattet, um die Verstrickungen und Widersprüchlichkeiten kritisch zu vergegenwärtigen.⁴⁶ Dieser Begriff ähnelt in seiner uneindeutigen Weder-Noch-Operation der Annahme Dirk Baeckers, dass Kritik hieße, „nach den Bedingungen der Möglichkeit von etwas im reflexiven Zusammenhang des anderen zu fragen und jede Setzung für falsch zu halten, die in diesem reflexiven Zusammenhang nicht ihre eigene Beweglichkeit erhält“⁴⁷. Baecker spricht sich entsprechend für eine definitorische Unbestimmtheit von Kritik aus; „[s]obald sie sich festlegt, verfällt sie sich selber“⁴⁸. Im Sinne einer Neubestimmung des Kritikbegriffs ist Frasers Auffassung, bei Institutionen nicht mehr von deren substantivierten Verständnis als spezifische Orte, Organisationen oder Individuen, sondern von einer komplexen Konzeption auszugehen, die uns selbst in (instituierende) Praxen einbezieht, nur folgekonsequent: „It’s not a question of being against the institution: We are the institution.“⁴⁹ Damit setzt Fraser (wie auch Rogoff) nach meiner (und damit einer möglichen) Lesweise an dem von Foucault 1976 entwickelten Begriff des differenziellen Wissens an, sowohl ein von Widersetzlichkeit geprägtes Wissen, das seine Kraft nicht

44 Vgl. u.a. den gleichnamigen Aufsatz von Andrea Fraser: *From the Critique of Institutions to an Institution of Critique*, a.a.O.

45 Irit Rogoff: *Vom Kritizismus über die Kritik zur Kritikalität*, in: transversal, 01.2003, <https://transversal.at/transversal/0806/rogoff1/de> [Abruf: 22.01.2025].

46 Vgl. Helmut Draxler 2008: *Der Habitus des Kritischen. Über die Grenzen reflexiver Praxis*, in: transversal, 03.2008, <http://eipcp.net/transversal/0308/draxler/de> [Abruf: 22.01.2025].

47 Dirk Baecker: *Wahr ist nur, dass alles falsch ist. Zur Kritik in der nächsten Gesellschaft*, in: Kolja Möller und Jasmin Siri (Hg.): *Systemtheorie und Gesellschaftskritik: Perspektiven der Kritischen Systemtheorie*, Bielefeld 2016, S. 223–241, hier S. 226.

48 Ebd., S. 233.

49 Fraser: *From the Critique of Institutions to an Institution of Critique*, a.a.O., S. 282.

einem äußeren, sondern einem jederzeit involvierten Standpunkt verdankt, als auch ein von einer inneren Differenzierungsdynamik bestimmtes Wissen, „das sich nicht in Einstimmigkeit überführen lässt“⁵⁰. Ebenfalls 2005 entwirft Fraser Institutionskritik strukturell als Melancholie und stellt fest, dass diese strukturell niemals zu realisieren sei⁵¹, um dann 2014 in ihren Auseinandersetzungen mit dem Konzept des Phantasmas festzustellen, dass die Kritik nur der erste Schritt (der Abspaltung und Enteignung) sei, auf den die Analyse als zweiter Schritt (der Anerkennung und Integration) folgen müsse⁵². Während auf die Kritik bei Rogoff historisch die Kritikalität, bei Draxler intermediär das Kritische und bei Fraser konzeptionell die Analyse folgt, setzt Brian Holmes mit einer nächsten Phase der Institutionskritik fort und findet seinen Ausweg disziplinär: Mittel, Wege und Ziele seien neu zu definieren und Kunst in Verwendung des Begriffs der Transversalität von Guattari zu deterritorialisieren. Der Begriff helfe, „um die Montage zu theoretisieren, die Akteure und Ressourcen der Kunstbereiche mit Projekten und Experimenten verbindet, die sich nicht innerhalb dieser Bereiche erschöpfen, sondern sich vielmehr anderswo ausbreiten. Diese Projekte können nicht mehr länger unzweideutig als Kunst definiert werden.“⁵³ IC3 (so verkürzt Stephen Zepke Holmes' genealogischen Entwurf⁵⁴) tritt nach Holmes also als eine transversale, extradisziplinäre, transformierende, widerständige, rigoros forschende Praxis auf, die weder wie die IC1 an die von ihr negierten Institutionen gebunden ist, noch diese wie die IC2 ins Subjekt versetzt, sondern ein „freies Spiel der Möglichkeiten“ initiiert und dabei von einem „politischen Engagement“ getragen wird, sich „jenseits der Grenzen einer künstlerischen oder akademischen Disziplin“ aufzuhalten.⁵⁵

50 Michel Foucault: In Verteidigung der Gesellschaft. Vorlesungen am Collège de France (1975–76), Frankfurt/Main 1999, S. 22.

51 Vgl. Andrea Fraser: Was ist Institutionskritik?, in: Texte zur Kunst, 15. Jg., H. 59, September 2005, S. 86–89, hier S. 89.

52 Vgl. Andrea Frasers Vortrag *From Critique to Analysis*, im Rahmen der zweitägigen Konferenz *Die Kunst des Phantasmas* im Hebbel am Ufer (HAU), Berlin, am 06.06.2014, vgl. hierzu Birte Kleine-Benne: Es gibt nur ein Phantasma – und das ist die Kunst, in: artlabor, 25.06.2014, <https://artlabor.eyes2k.net/?p=1419> [Abruf: 12.01.2025].

53 Holmes: Extradisziplinäre Forschungen. Für eine neue Institutionskritik, a.a.O.

54 Vgl. Stephen Zepke: Die Ökologie der Institutionskritik, in: transversal, 10.2007, <https://transversal.at/transversal/0106/zepke/de> [Abruf: 28.02.2024].

55 Ebd.

Allen diesen Positionen⁵⁶ ist, das möchte ich als einen generellen Exkurs zur *Kritik* einflechten, eine Beobachtung gemeinsam, die Beobachtung, dass ein systematisch aufbereitetes, theoretisch begründbares, geschichts- und/oder theorie-kontextualisiertes, machtkritisches, geopolitisches oder medienarchäologisches Verständnis von Kritik fehlt, obwohl oder gerade weil Kritik ein umkämpfter Begriff ist.⁵⁷ Dabei könnte es sich um eine Schärfung oder theoretische Begründung der terminologischen, konzeptionellen und epistemologischen Unklarheiten und Widersprüchlichkeiten im Zusammenhang mit Kritik handeln – beispielsweise, warum Kritik bevorzugt als ein Ort außerhalb imaginiert wird oder als ein raffiniertes Regulierungs- und Durchsetzungsverfahren von Normativen operiert und das, obwohl Kritik doch mit Judith Butler eine Praxis sei, die gerade nicht be- oder verurteilt, sondern „das Urteil aussetzt“⁵⁸, da sie die Bedingungen prüfend klärt. Es könnte sich dabei auch um eine institutionskritische Analyse der Komplizenschaft von Kritik mit der Herrschaftsbildung und ihrer (institutionellen und personellen) Verstrickungen in und mit den Machtverhältnissen handeln. Außerdem könnte mittels einer Operationalisierung von Kritik gelingen, die Vollzugsweisen zu klären, wie dies schon bei Butler anklingt, wenn sie von Kritik als einer auf die Ebene des Verfahrens verschobenen Revolution schreibt, die das Recht auf Dissenz und die Teilhabe an Legitimationsprozessen sichert⁵⁹. Angesichts der eingangs ausgewählten Kunst_Operationen ergänze ich, dass gerade eine Forschung zu der performativen und poetischen Dimension von Kritik und damit auch zu der Praxis von Kritik vorzulegen wäre. Hieran wä-

56 Vgl. auch Bruno Latour: *Elend der Kritik*, Zürich/Berlin 2007, [http://bruno-latour.fr/sites/default/files/downloads/89-CRITICAL INQUIRY-DE.pdf](http://bruno-latour.fr/sites/default/files/downloads/89-CRITICAL%20INQUIRY-DE.pdf) [Abruf: 12.03.2025]; Rahel Jaeggi und Tilo Wesche (Hg.): *Was ist Kritik?* Frankfurt/Main 2009; Ruth Sonderegger: *Vom Leben der Kritik. Kritische Praktiken – und die Notwendigkeit ihrer geopolitischen Situierung*, Wien 2019; Didier Fassin und Bernard E. Harcourt (Hg.): *A Time for Critique*, New York 2019; Nikita Dhawan: *Die Aufklärung vor Europa retten. Kritische Theorien der Dekolonisierung*, Frankfurt/Main 2024.

57 Zum Forschungsschwerpunkt Kritik arbeitet u.a. die Fakultät Kulturwissenschaften der Leuphana Universität Lüneburg. Im Mittelpunkt von *Kulturen der Kritik* stehen, so die Selbstdarstellung, „genealogische Perspektiven auf die disruptiven Problemlagen und Konfliktlinien der Gegenwart: von technologischer Transformation und Plattformkapitalismus, Migration und Kolonialität/Dekolonialität über Gender und Rassismus bis hin zu Klimawandel und der anthropozänen Kondition“: <https://www.leuphana.de/einrichtungen/fakultaet/kulturwissenschaften/forschung/kulturen-der-kritik.html>. *Kulturen der Kritik* ist auch ein DFG-Graduiertenkolleg (DFG-GRK 2114), das zwischen 2016 und 2025 unter Leitung von Beate Söntgen an der Leuphana Universität konkrete Fälle der Kunst-, Medien- und Sozialkritik im Zusammenhang von Kritik und Kultur in der Geschichte der Moderne bis zur Gegenwart untersucht: <https://www.leuphana.de/dfg-programme/kdk.html>. Das Center for Critical Studies (CCS) an der Leuphana Universität versammelt und verankert als Plattform die Forschungen des Schwerpunkts *Kulturen der Kritik*: <https://www.leuphana.de/dfg-programme/kdk/kooperationen/center-for-critical-studies-ccs.html> [Abruf der Links: 12.02.2025].

58 Judith Butler: *Was ist Kritik? Ein Essay über Foucaults Tugend*, in: transversal, 05.2001, <http://eipcp.net/transversal/0806/butler/de> [Abruf: 12.03.2025].

59 Dies.: *Kritik, Dissens, Disziplinarität*, Zürich/Berlin 2011, S. 55f.

ren Fragen anzuschließen, ob und wie sich Formen künstlerischer Kritik etwa von anderen Kritikvarianten, etwa einer theoretischen, wissenschaftlichen, politischen oder einer Kunstkritik unterscheiden (vergleichbar der in diesem Kapitel diskutierten Disruptionen der zweiten Generation der *Institutional Critique*) und in welchem Verhältnis Kritik zu ihren Gegenständen, aber auch zu ihren Kritiker*innen steht (auch das ist Thema dieses Kapitels zur *Institutional Critique*). Verdeutlichen doch die vorangehenden künstlerischen Beispiele, dass Kritik nicht auf reflexive Zusammenhänge zu beschränken ist, Kritik nicht zwingend negativ oder als Negationsform aufzutreten hat, Kritik nicht unbestimmt bleiben muss, Kritik nicht auf eine nur prüfende Operation festzusetzen ist, Kritik schon gar nicht als ein Be- oder Verurteilen verstanden werden kann, Kritik eben nicht als dead-end zu denken ist. Ist in diesen Varianten künstlerischer Kritik, so ließe sich resümieren, womöglich schon Jean-Luc Nancys Beobachtung aufgehoben, dass in seiner negierenden Bezugnahme auf Kant unser Zeitalter nicht mehr das eigentliche Zeitalter der Kritik sei?⁶⁰ Auch Baecker fragt vor dem Hintergrund der medialen Entwicklungen, wie sich der Stellenwert der Kritik wohl in der nächsten Gesellschaft der elektronischen und digitalen Medien entwickeln wird, wenn wir doch die, unserer jetzigen Epoche vorangehende Moderne als das Zeitalter der Kritik begreifen.⁶¹ Wird die jetzige nächste Gesellschaft endgültig die Differenz von Kritik und Gesellschaft kassieren?⁶² Armen Avanessian jedenfalls „kriegt die Krise“⁶³ angesichts der Dominanz des nur negativen Charakters von Kritik und ihrer Dialektik der Negation im Wissenschafts- und Kunstbetrieb. Er prangert an, dass Kritik in die Machtverhältnisse verstrickt sei, indem sie unter anderem latenten Normen zur Wirksamkeit ver helfe, dass sie lediglich „das Kritisierte ebenso wie den Kritisierenden“⁶⁴ legitimiere und damit nobilitiere, dass sie dabei und dadurch keinerlei Transformationen bewerkstellige, nicht einmal ihrer Normen⁶⁵, dass diese Kraft in den letzten Jahrzehnten „mit aller institutioneller Macht ausgetrieben wurde“⁶⁶. „Und

⁶⁰ Vgl. Jean-Luc Nancys Vortrag am 28.01.2016, im Berliner HAU Hebbel am Ufer *Unser Zeitalter ist nicht mehr das eigentliche Zeitalter der Kritik*, mit dessen Titel sich Nancy an Kants Satz aus der Vorrede der *Kritik der reinen Vernunft* von 1781 orientierte. Vgl. auch meine Mitschrift des Vortrags: Birte Kleine-Benne: Was ist Kritik? Teil x+1, in: artlabor, 01.02.2026, <http://artlabor.eyes2k.net/?p=2146> [Abruf: 12.01.2025].

⁶¹ Vgl. Baecker: Wahr ist nur, dass alles falsch ist.: Zur Kritik in der nächsten Gesellschaft, a.a.O., S. 229.

⁶² Vgl. ebd., S. 235.

⁶³ Armen Avanessian: Überschrift. Ethik des Wissens – Poetik der Existenz, Berlin 2015, S. 24.

⁶⁴ Ebd., S. 33.

⁶⁵ Vgl. ebd., S. 31.

⁶⁶ Ebd., S. 37.

trotzdem wird weitergemacht wie bisher, als ob es kein Gestern gäbe – und sicher wird es so kein anderes Morgen geben.“⁶⁷ „[M]it aller (institutioneller und finanzieller) Macht“ würde Kritik trotz ihrer gegenwärtigen Effektivlosigkeit selbstgefällig „als Überlebensnotwendigkeit des Denkens postuliert und eingefordert“. Von diesem „mystischen Glauben“ gelte es „loszukommen“⁶⁸. Mit diesen Überlegungen, dass Kritik zu einem routinierten Spiel geworden sei, das selbstreferenziell funktioniere, aber keine emanzipatorische Wirkung über den eigenen Diskurs hinaus ermögliche⁶⁹, setzt Avanesian Jean-François Lyotards Überlegungen zu einer „kritischen Ohnmacht“ fort, dass Kritik sich im „Feld des Anderen“ einrichte, ihn gleichermaßen bekämpfe und akzeptiere⁷⁰; ich möchte ergänzen, dass diese Kritik, alsbald sie eben nur unbestimmt bleibt, den Anderen konstituiert, ihn ausgeschlossen hält und als ausgeschlossen etabliert und damit einen Prozess des Otherings betreibt. Genau diese Wirkweise definiert Rogoff jedoch als Kritizismus (und nicht als Kritik)⁷¹ – insofern ließe sich Rogoffs skizzierte historische Verlaufslinie eines überwunden geglaubten Kritizismus für unsere Gegenwart nicht bestätigen. Und so wäre dann auch, wenn Nancy mit Kant, Schlegel, Hegel und Marx die Moderne als das „Zeitalter der Kritik“ begreift und er zu „unserem Zeitalter“ eine (kritische) Differenz einzieht, nicht davon auszugehen, dass zeitlich vor oder nach der Moderne (hier dampft Nancy die Moderne zu einem Begriff für ein Zeitalter ein) keine Kritik existierte oder existieren wird. Vergleichbare Kulturkämpfe sind gegenwärtig im Zusammenhang mit dem Buchdruck zu beobachten, wenn hier entweder sein Untergang befürchtet oder gefeiert wird. Eine fortgesetzte Auseinandersetzung mit dem offenkundig umkämpften Begriff der Kritik, mit ihr als zeitdiagnostischer Größe und mit der Frage, „was man von und mit der Kritik will“⁷², ist unumgänglich.

67 Ebd., S. 33.

68 Ebd., S. 28.

69 Vgl. hierzu die Forschungsergebnisse von Thorsten Schneider: Als die Kunstgeschichte kritisch wurde?, in: Birte Kleine-Benne (Hg.): Eine Kunstgeschichte ist keine Kunstgeschichte. Kunstwissenschaftliche Perspektivierungen in Text und Bild, Berlin 2024, S. 265–273, <https://doi.org/10.30819/5798>; ders.: Dauermoralisierung? Zur Kritik der impliziten Kritik, in: Birte Kleine-Benne (Hg.): Dispositiv-Erkundungen | Exploring Dispositifs, Berlin 2020, S. 291–300, <http://doi.org/10.30819/5197> [Abruf der Links: 18.12.2024].

70 Vgl. Jean-François Lyotard: Energieteufel Kapitalismus, in: Intensitäten, Berlin 1978, S. 91–178, hier S. 96.

71 Vgl. Rogoff: Vom Kritizismus über die Kritik zur Kritikalität, a.a.O.

72 Ruth Sonderegger: Vom Leben der Kritik. Kritische Praktiken – und die Notwendigkeit ihrer geopolitischen Situierung, in: transversal, 08.2019, <https://transversal.at/blog/vom-leben-der-kritik> [Abruf. 12.1.2025].

Für die *Institutional Critique* als ein kunstkritisch initiiertes und geleitetes sowie kunsthistorisch organisiertes Genre zeichnen sich, so möchte ich abstrahieren, mehrfache Sinn(zusammen)brüche mit anschließenden Weiterformungen ab. Die *Institutional Critique* eignet sich, sie als ein theoretisches Re- und Preenactment mit eigenen Zeitindexikalitäten und scheinbaren Periodisierungen zu begreifen. Sie weist sich als ein paradigmatisches Manöver aus, dass und wie Kunstgeschichte Zeiten produziert und eine sich engagierende Kunsttheorie Zu- und Umschreibungen vornimmt – und damit eine Vermehrung von Bedeutung gebändigt wird⁷³: Bei der Konzeption und Konstruktion des Genres in den 1980er Jahren, der Entwicklung einer chronologischen Generationengenealogie Ende der 1980er/Anfang der 1990er Jahre und dem Bruch mit der Vergangenheit Ende der 1990er/Anfang der 2000er Jahre sind mit Latour gelesen sowohl moderne, als auch postmoderne indexikalische Operationen im Spiel. Denn mit Latour würden wir erst mit einer symmetrischen Anordnung aufhören, modern zu sein, modern gewesen zu sein.⁷⁴ Zunächst wird eine Gegenwart durch eine von ihr referenzierte und mit ihr normativ in Übereinstimmung gebrachte Vergangenheit in Form einer zuschreibenden utopisierenden Rück-Betrachtung hergestellt. Diese vergegenwärtigte Vergangenheit wird als Fortsetzung in der Gegenwart als eine gegenwärtige Gegenwart weitererzählt. Dann wird die Gegenwart durch eine von ihr referenzierte, aber durch Abgrenzung geschiedene Vergangenheit in Form einer dystopisierenden Rück-Betrachtung umgeschrieben, „gerade so, als sei das *Intervall* zwischen Vergangenheit und Gegenwart obsolet“⁷⁵. Durch einen programmatischen Bruch mit der Vergangenheit in der Gegenwart wird theatral die Vergangenheit retrospektiv umgedeutet, Zeit wird auf- und zerteilt, zersplittert, vervielfältigt, mehrzeitig, um sie kontextualisiert in einem szenischen Raum wieder zusammenzufügen. Die Kunstgeschichte ist damit konstitutiv in der Gegenwart als Zeitproduzentin aktiv und operiert in ihrem Entwurf von Re- und Preenactments der einzelnen Generationen von *Institutional Critique* selbst als ein Re- und Preenactment. Mittels der Generationenlogik organisiert sie eine kontrollierbar chronologische Zeitenfolge. Sie holt Vergangenes als Gedächtnis in die Gegenwart, vergegenwärtigt Gegenwart als das Heute und bestimmt Zukunft als Erwartung und Erwartbares. Retrospektiv werden unterschiedliche Zukunftsinstruktionen als Prolepsis entworfen, die wiederum zu retroaktiven Handlungen führen. Diese laufen in

⁷³ Vgl. Michel Foucault: Was ist ein Autor?, in: Fotis Jannidis, Gerhard Lauer, Matias Martinez und Simone Winko (Hg.): Texte zur Theorie der Autorschaft, Stuttgart 2000, S. 198–229, hier S. 229.

⁷⁴ Vgl. Bruno Latour: Wir sind nie modern gewesen. Versuch einer symmetrischen Anthropologie, Frankfurt/Main 2008, S. 20.

⁷⁵ Pierre Legendre: Über die Gesellschaft als Text. Grundzüge einer dogmatischen Anthropologie, Wien/Berlin 2012, S. 43.

unterschiedlichen Diskursen und Rhetoriken gleichzeitig nebeneinander her, sowohl als ein Denken im Futur als vollendete (und zwar dystopische) Zukunft inmitten der Gegenwart, als auch als ein Denken im gegenwärtigen und damit vorzeitigen Futur als unvollendete Zukunft. Der kunstgeschichts- und kunsttheorie-instituierende Komplex des Genres *Institutional Critique* ist damit ein Beispiel für bewegliche, dynamische, dynamisierende, variationsreiche, verflochtene, symmetrisierende, wie auch asymmetrisierende Ent-, De- und Re-Kontextualisierungen, das unterschiedliche Gegenwarts-, Vergangenheits- und Zukunftskonstruktionen und zwischen ihnen je konstitutive und einander gegenseitig durchdringende Beziehungen und Zusammenhänge herstellt – und damit ein Beispiel für Theorieperformativität darstellt. Mit Pierre Legendre läge auch ein Beispiel vor, eine „institutionelle Repräsentation der Zeit einzurichten“, um die es, so Legendre, Gesellschaft ginge.⁷⁶ „Die Szenografie der Gegenwart wird hin zur Fabrikation eines Anfangsszenarios gelenkt und geht aus diesem hervor.“⁷⁷ Ich ergänze, dass das hier besprochene Szenario mit der IC3 auch die Zukunft/Zukünfte umfasst. Vergangenheit wäre damit nicht mehr nur die erstarrte Form einer vergangenen Gegenwart, sie würde zu einem Material, „aus dem Dauer entsteht und das neu zusammengefügt wird, um *den kausalen Beginn jeder einzelnen Gegenwart, die auf die jeweils vorige folgt, zu strukturieren*“.⁷⁸ Damit entstünde, so Legendre postfundamentalistisch argumentierend, eine „mythische Legitimität“⁷⁹, die angesichts des konkreten Beispiels auch als eine mystische bezeichnet werden kann. Diese mystische Legitimität beziehungsweise Legitimierung dürfte auch die verwirrende Unübersichtlichkeit der vollziehenden Kunstoperationen erklären, die ich eingangs, ebenfalls postfundamentalistisch, als einen retrospektiv retroaktiven strukturellen Schließungsmechanismus der wirksamen Kunstoperationen dekonstruiert habe. Hier instituieren Macht, Wissen, Wahrheit, Kunsttheorie und Kunstgeschichte – und instituieren meint hier, dass „[e]twas so platziert, geordnet und geregelt [wird], dass alle zu verbindenden Elemente [...] *fest und dauerhaft* miteinander verknüpft sind“⁸⁰. Darüber hinaus müssen Festigkeit und Dauerhaftigkeit den *Anschein* erwecken, dass sie fest und dauerhaft seien.⁸¹

76 Ebd.

77 Ebd.

78 Ebd., S. 44.

79 Ebd.

80 Ebd., S. 35.

81 Vgl. ebd.



Ceci n'est pas une page Web.

Christoph Wachter & Mathias Jud, picidae, seit 2007, <http://info.picidae.net/en>.

Denn bei der Konzeption und Konstruktion des Genres *Institutional Critique* wurde strukturell einiges vergessen, verloren, verdrängt oder verleugnet – und damit frage ich methodisch mit Spencer-Brown nach dem konstitutiv Ausgeschlossenen oder auch nach der unterschiedenen, aber vorauszusetzenden Außenseite⁸², und mache damit gleichzeitig Vorschläge für nächste Forschungen zur/*der Institutional Critique*: Die *Institutional Critique* könnte als eine genealogische Erzählung der Institutionen entworfen werden, die eine kritische, gut einhundert jährige Geschichte, zum Beispiel ausgehend von avantgardistischen Zerstörungsphantasmen bis hin zu Museen als Tourismusfördernde Erfolgs- und Repräsentationsmaschinen erzählt. Die *Institutional Critique* könnte auch, ein zweites Beispiel, als eine integrative Geschichte institutionskritischer Praktiken aufgesetzt werden, die die sogenannten sozio-ästhetischen oder polit-aktionistischen Aktivitäten in den Blick nimmt, statt sie als Aktivismus zu kategorisieren, zu separieren und auszulagern, kurz zu delegitimieren, und das, obwohl und/oder weil zwischen den hier stattfindenden sozialen, politischen, künstlerischen, diskursiven oder kuratorischen Praktiken nur uneindeutig zu unterscheiden ist. Ich denke dabei an die (hier alphabetisch geordneten) Aktivitäten von Act Up (AIDS Coalition To Unleash Power), Artists at Risk, Artists For Future, Artist Organisations International, Art Workers' Coalition, Engagement Arts, Gran Fury, P.A.I.N. (Prescription Addiction Intervention Now), Parasite, StrikeMoMA, The Silent University, W.A.G.E. (Working Artists and the Greater Economy), Women's Action Coalition, Workers Art Coalition und anderen.⁸³ Die *Institutional Critique* könnte auch, ein drittes Beispiel, durch eine kategorische Begriffsschärfung mit Foucaults institutionsentunterwerfendem⁸⁴ oder Rancières institutionswiderständigem Anspruch⁸⁵ als Aufschlag einer noch ungeschriebenen Geschichte des Widerständigkeitspotentials derjenigen Kunstpraktiken entdeckt werden, die von der *Institutional Critique* im Rahmen ihrer Erzählung zwar vereinnahmt, von ihr aber nur unzureichend abgebildet wurden. Dazu zählen meiner Ansicht nach sowohl die zuvor ge-

⁸² „Uns geht es hier im Wesentlichen darum, zu betonen, dass die Kultur fortbesteht, indem sie ein strukturelles Unwissen fabriziert und Verdrängungspraktiken erfindet.“ Ebd., S. 48.

⁸³ Vgl. hierzu u.a. Dipti Desai und Stephen Duncombe (Hg.): *The Activism of Art. A Decentered Anthology*, New York/London 2025. Hierin sind die Texte thematisch organisiert: *Art Unsettles: Social Systems and Critique*, *Art Reveals: Making the Invisible Visible*, *Art Resists: Everyday Interventions*, *Art Acts: Activism as Art*, *Art (Re)Orders: Making Sense of the World und Art Imagines: Envisioning New Worlds*.

⁸⁴ Vgl. Michel Foucault: *Was ist Kritik?*, Berlin 1992. „Dann ist die Kritik die Kunst der freiwilligen Unknechtschaft, der reflektierten Unfügsamkeit. In dem Spiel, das man die Politik der Wahrheit nennen könnte, hätte die Kritik die Funktion der Entunterwerfung.“ Ebd., S. 15.

⁸⁵ Vgl. Jacques Rancière: *Ist Kunst widerständig?*, Berlin 2008. „Zu widerstehen bedeutet, die Haltung desjenigen einzunehmen, der sich der Ordnung der Dinge entgegenstellt und dabei das Risiko, diese Ordnung durcheinander zu bringen, nicht anerkennt.“ Ebd., S. 8.

nannten Aktivitäten mit aktionistischen und politischen Implikationen, als auch zum Teil diejenigen Aktivitäten der zweiten Generation der *Institutional Critique*, auf die die Kunsttheorie mit einer scharfen Ab- und Zurechtweisung reagierte. Einer der wesentlichen Gründe hierfür war, dass diese Kunstpraktiken, so behaupte ich, das ästhetische Regime und dessen Ordnung störten. Damit könnte die *Institutional Critique*, ein viertes Beispiel, als eine Geschichte der Gouvernamentalitäten in Angriff genommen werden, um die institutionelle Verschränkung von Macht mit der Achse des Wissens innerhalb des Dispositivs der Ästhetik zu dem Dispositiv der Ästhetik zu analysieren. Vor dem Hintergrund des vorliegenden Themas fällt daher umso stärker ins Auge, dass die *Institutional Critique* auf ihre wirksamen Operationen zu untersuchen ist, die sie angesichts ihres empirischen Befunds als transversal institutionalisierende Praktiken und Performativitäten mit deterritorialisierenden und entunterwerfenden, mit entwerfenden und sorgenden Potentialen ausweisen können.⁸⁶ Damit würde institutionskritische Kunst als ein operationales Verfahren analysiert und als eine Geschichte erzählt werden, die methodologische, epistemologische und praxeologische Potentiale berücksichtigt.

Es existieren offenkundige Versäumnisse, das Potential von Re- und Preenactments für die *Institutional Critique* zu heben. Genau deshalb existieren aber auch Potentiale für eine fortgesetzte theoretische Auseinandersetzung, insbesondere mit den impliziten Normativen und Imperativen der gattungsbildenden Operationen der *Institutional Critique*, die wiederum Auskünfte zu den Regierungstechniken des ästhetischen Regimes liefern. Aus diesen Beobachtungen verdichtete sich letztlich meine These – und damit wechselte ich endgültig in eine institutionskritische Untersuchung des Genres *Institutional Critique* –, dass die theoretisierende und historisierende Rezeption institutionskritischer Praktiken von Prämissen des ästhetischen Regimes geleitet und geprägt wurde. Allerdings dürfte diese These nicht überraschen, denn unsere Episteme sind wie unsere Methoden kontextuell verfasst: „#knowledgeisnotneutral“, „#methodsarenotneutral“. Vor diesem Hintergrund kann gefragt werden, ob die *Institutional Critique* als theoriebildendes Genre (und damit meine ich *nicht* die künstlerischen institutionskritischen Praktiken) nicht mit Spencer-Brown formuliert als das Durchkreuzen eines Störversuchs des ästhetischen Regimes durch das ästhetische Regime selbst gelesen werden kann, um der „Form der Aufhebung“ mit einer nächsten „Form der Aufhebung“ zu begegnen und damit aufzuheben, statt sie als „Form der Kondensation“ zu bestätigen. Es würde sich demnach bei dem theoriebildenden

⁸⁶ Vgl. Kleine-Benne: Learning from *Institutional Critique*. Den Gouvernamentalitäten unserer Gegenwart/en begegnen, a.a.O.

Genre *Institutional Critique* um einen Hack auf den Hack institutionskritischer Praktiken auf das ästhetische Regime handeln – vorausgesetzt, es handelt sich bei einem Hack um die Wiedereinführung von Störung in das zuvor Ungestörte und Gesicherte. Hier würde zwischen Verschließungen und Entverschließungen gewechselt: Während der eine Hack die Regierungstechniken entzuverschließen versucht, verschließt der nächste Hack die vorherigen Ent-Verschließungsbewegungen. Damit entsteht ein anhaltender Formbildungsprozess (ganz im Sinne George Spencer-Browns), der ein-, aus- und weiterfaltet, der ergänzt, verdichtet, vereinfacht, komplexiert und der nach wie vor unvollendet ist.⁸⁷ Mit Foucault formuliert wäre die Genrefizierung der *Institutional Critique* als eine theoretische Unterwerfung beziehungsweise als eine nicht stattgefundene Entunterwerfung⁸⁸ der Theorie unter die Maßgaben des ästhetischen Regimes zu deuten, mit der Folge, sich des Widerständigkeitspotentials institutionsentunterwerfender oder institutionswiderständiger Kunstpraktiken zu bemächtigen, ihre kommunikative Anschlussfähigkeit zu unterbinden und sie aufzuheben.⁸⁹ Ich behaupte daher, dass hier sehr viel mehr als zunächst angenommen zur Verhandlung steht, dass anhand des Genres der *Institutional Critique* nach disziplinären Regierungstechniken und Machtmechaniken (etwa von Kanon- und Genrebildungen) geforscht werden kann, da ihre bisher erzählte Geschichte eine innerhalb des ästhetischen Regimes regierte Geschichte ist. Die Geschichte des Genres der *Institutional Critique* ist eine Geschichte, die das ästhetische Regime mit seinen Regierungs- und Regulierungstechnologien beschwichtigt, indem die Theorierezeption der künstlerisch institutionskritischen Praktiken eine Beschwichtigung vornimmt. Ich behaupte aber auch, dass sich anhand des Genres der *Institutional Critique* und der von ihr als legitim und delegitim bezeichneten Kunstpraktiken zeigen lässt, dass sich offenbar „für die Identifizierungen (und Genrefizierungen) dessen, was wir als Kunst wahrnehmen und bezeichnen, die Bedingungen und Normativitäten, ja die Regimeverhältnisse und ihre zugehörigen Dispositive zu verändern begonnen“ haben.⁹⁰ Die *Institutional Critique*

⁸⁷ Siehe hierzu meine Ausführungen in Kapitel 8.

⁸⁸ Vgl. Foucault: Was ist Kritik?, a.a.O., S. 15.

⁸⁹ „Vielmehr geht es darum, lokale, unzusammenhängende, disqualifizierte, nicht legitimierte Wissen gegen die theoretische Einheitsinstanz ins Spiel zu bringen, die den Anspruch erhebt, sie im Namen wahrer Erkenntnis, im Namen der Rechte einer von gewissen Leuten betriebenen Wissenschaft zu filtern, zu hierarchisieren und zu ordnen.“ Mit Foucault ginge es (und er führt an dieser Stelle zu der von ihm entworfenen Genealogie aus) „um den Aufstand des Wissens. Nicht so sehr gegen Inhalte, Methoden oder Begriffe einer Wissenschaft als vielmehr gegen die zentralisierenden Machtwirkungen, die mit der Institution und dem Funktionieren eines im Inneren einer Gesellschaft wie der unsrigen organisierten wissenschaftlichen Diskurses verbunden ist.“ Foucault: In Verteidigung der Gesellschaft. Vorlesungen am Collège de France (1975–76), a.a.O., S. 23f.

⁹⁰ Kleine-Benne: Learning from *Institutional Critique*. Den Gouvernamentalitäten unserer Gegenwart/en begegnen, a.a.O., S. 9.

kann insofern, so lautet meine Einschätzung, als „Präzedenzfall für Dispositivverschiebungen gelten und somit für Dispositivuntersuchungen genutzt werden“⁹¹, um die diskursiven, affektiven, ästhetischen und damit politischen Anordnungen, aber eben auch ihre Verschiebungen bezeichnbar zu machen.

II.

Im Folgenden will ich meine Kritik an der Genrefizierung *Institutional Critique* noch stärker präzisieren, um die Abwehrmaßnahmen und damit die Verschließungspraktiken des ästhetischen Regimes nachzeichnen zu können. Ich frage prägnant nach dem *wie*, *wofür* und *wer* und ergänze um das *wann*, *was* und *mit wem* dieses theoretischen Unterwerfungsprozesses unter ein gouvernementales Theoriesetting, unter dessen Prämissen, Dialektiken, Oppositionen, Begriffspolitiken und Begriffsgeschichten. Damit praktiziere ich eine Institutionskritik inspiriert von Foucaults mittlerweile legendärer Kritikformel: „Wie ist es möglich, dass man nicht derartig, im Namen dieser Prinzipien da, zu solchen Zwecken und mit solchen Verfahren regiert wird – dass man nicht so und nicht dafür und nicht von denen da regiert wird?“⁹²

(i) Wann?: 1999 wurde eine soziologische Untersuchung publiziert, die auffallend genau zu der Zeit breit rezipiert wurde, als sich die diskursive Genrefizierung der *Institutional Critique* in eine Zeit „davor“ und „danach“ teilte und rezeptive Komplikationen entstanden: Boltanski/Chiapellos 1999 veröffentlichte Studie *Der neue Geist des Kapitalismus* (2003 in deutscher Übersetzung, eine Taschenbuchausgabe folgte 2006) forschte angesichts eines im Anschluss an seinen Wachstums- und Rentabilitätsrückgang Ende 1960er/Anfang 1970er Jahre in den 1990er Jahren wiedererstarkten Kapitalismus nach dessen „neuen Geist“. Der Kapitalismus, so die grundlegende These, sei „auf seine Gegner angewiesen, auf diejenigen, die er gegen sich aufbringt und die sich ihm widersetzen, um die fehlende moralische Stütze zu finden und Gerechtigkeitsstrukturen in sich aufzunehmen, deren Relevanz er nicht einmal erkennen würde“.⁹³ Die Studie untersuchte explizit die Rolle der Kritik (der Kritik im Allgemeinen sowie der Sozialkritik und der Künstlerkritik im Besonderen) als „Motor für die Veränderungen des kapitalistischen Geistes“. Denn Kritik würde Rechtfertigungsmuster liefern⁹⁴, die den Kapitalismus wiederum

⁹¹ Ebd.

⁹² Foucault: Was ist Kritik?, a.a.O., S. 11f.

⁹³ Boltanski/Chiapello: Der neue Geist des Kapitalismus, a.a.O., S. 68.

⁹⁴ Vgl. hierzu auch Luc Boltanski und Laurent Thévenot: Über die Rechtfertigung. Eine Soziologie der kritischen Urteilskraft, Hamburg 2014.

attraktiv mache. Graw stellte 2005 in ihrem Vortrag auf der Konferenz *Institutional Critique and After* einen expliziten Zusammenhang her, indem sie konstatierte, dass sich jene, mit der Institutionskritik in Zusammenhang gebrachten künstlerischen Kompetenzen „perfekt in das einspeisen lassen, was die Soziolog/innen Luc Boltanski und Ève Chiapello als den ‚neuen Geist des Kapitalismus‘ bezeichnen“⁹⁵. Vorausgesetzt, dass nächste institutionskritische, wissens- und ideentheoretische Dispositivuntersuchungen die These erhärten, dass diese Publikation die Zäsur der Theoretisierungen der *Institutional Critique* verursacht, mindestens beeinflusst hat, hätte sie mit Spencer-Brown formuliert eine „Form der Aufhebung“ in Gang gesetzt (Axiom 2)⁹⁶, indem die vorherige emphatische Identifikation mit einem Emanzipations- und Befreiungsnarrativ Kritik (IC1) ultimatim aufgekündigt und in ein Unterdrückungs- und Krisennarrativ (IC2) verkehrt, damit die bis dahin erzählte Geschichte der *Institutional Critique* umgeschrieben wurde. Diese tektonische Verschiebung korreliert zeitlich und inhaltlich exakt mit den gesellschaftlichen Schließungs- und Illiberalisierungsprozessen ab Ende der 1990er Jahre, in denen die Governancestrukturen von Institutionen engmaschiger und restriktiver wurden und sich das Politische und damit die Verhandelbarkeiten verschlossen. Hierin verstrickt scheint sich auch die kunstkritische Theorie und die Geschichte der Genrefizierung der *Institutional Critique* aufzuhalten.

(2) Was?: Meine These lautet, dass zwischen der *Kritik der Kunst* (und hiermit meine ich die diskursiven Genrefizierungsmaßnahmen der *Institutional Critique*) und der *Kunst der Kritik* (und hiermit meine ich die institutionskritischen Kunstpraktiken) eine Kluft, eine Lücke zu beobachten ist. Ich unterscheide demnach zwischen der *Institutional Critique* als einem kanonisierten Gattungsbegriff einerseits und institutionskritischen Kunstpraktiken andererseits, die ich mit Rancière als institutionswiderständig⁹⁷ bezeichne, weil sie sich nicht dem ästhetischen Regime und dessen Normativen (wie der Funktionslosigkeit und Repräsentationsdominanz) unterstellten. Von einer Kluft spreche ich, weil die Prämissen (insbesondere der hier eingesetzte Kunst-Begriff) dieser institutionswiderständigen Kunstpraktiken einerseits und die Normative und Imperative der theoretisch-kunstkritischen Behandlungen andererseits auseinander fallen, wir demnach mit der Unterscheidung *Kritik der Kunst* und *Kunst der Kritik* arbeiten können. Damit löse ich die Kunstpraktiken aus ihrem Genre. Die Beurteilungs- und Verbesserungsverfahren

⁹⁵ Graw: Jenseits der Institutionskritik. Ein Vortrag im Los Angeles County Museum of Art, a.a.O., S. 43.

⁹⁶ Vgl. George Spencer-Brown: *Laws of Form. Gesetze der Form*, Lübeck 1996, S. 2, 12.

⁹⁷ Vgl. Rancière: Ist Kunst widerständig?, a.a.O.

der theoretischen Zu- und Umschreibungen führten meiner Einschätzung nach bis hin zu einer Aufkündigung der Sorgfaltspflicht der Kunstkritik im Umgang mit ihren Untersuchungsgegenständen: Die bis dato „genialen Außenseiter oder nonkonformistischen Bohemiens“ seien nun „unter den neuen Bedingungen [...] zu Akteuren und Funktionsträgern neuer Märkte und Technologien [...] geworden“, „vielleicht sogar zu deren gefügigsten Subjekten, [...] paradigmatische Verkörperungen der neuen Ökonomien“.⁹⁸ Diese Disziplinierungsformen der *Kunst der Kritik* durch die *Kritik der Kunst* führten unter anderem dazu, dass institutionskritische Künstler*innen der IC2 nach Eigenaussagen erwogen, den Kunstbetrieb zu verlassen oder sie sich zeitweise in anderen Tätigkeitsbereichen aufhielten.⁹⁹ Die institutionskritischen Kunstpraktiken trafen also in ihrer Genremarkierung als *Institutional Critique* im Allgemeinen und als IC2 im Besonderen auf eine genremarkierende und theoretisierende Kunstkritik, die sich asymmetrisierend als hoheitliche Instanz der Kritik mit einer Definitions- und Deutungsmacht ausgestattet behauptete und die einen Kritikbegriff zur Anwendung gebracht sehen wollte, der einerseits die Störung von Institutionen einforderte, andererseits aber den zur Anwendung zu kommenden Kunst-Begriff und dessen Umgang mit dem ästhetischen Regime vorgab.

(3) Wie?: Mit einer retrospektiv vereindeutigten konsistenten Erzählung – und zu ihr zählt das Ritual einer Generationengenealogie, einer Zeitskandierung und einer topologischen Wende – wurde der Versuch unternommen, ein sogenanntes Kunstsein festzuschreiben. Dualismen, Oppositionen sowie Autonomiephantasmen sollten die künstlerischen Praktiken, die einen operationalen Kunstbegriff prozessierten, auf eine Repräsentationslogik einhegen können. Als Evidenzpraktiken wurden Differenzsetzungen (wie Kunst und Leben [sic], Kunst und Politik [sic], Kunst und Wirklichkeit [sic]) revitalisiert, Formulierungen wie Kunst als ... (als Politik, als Sozialarbeit, als Therapie) eingesetzt und künstlerisch gerade erst geöffnete Konflikte und Widersprüche (etwa hinsichtlich des Copyright, von Glaubwürdigkeit, Öffentlichkeit und Urheberschaft) eingefriedet. Der durch die künstlerischen Arbeiten prozessierte operationale Kunstbegriff (der mit Kontextanalysen, Recherchen, Dokumentationen, diskursiven Text- und Kontextproduktionen, Prozessualitäten, Interventionen, Experimentalitäten, Ortschaftspezifika und Selbstinstitutionalisierungen zum Vollzug kam) wurde mittels des veranschlagten Theorierepertoires kritisiert und durch den Einsatz eines substanziellen Kunstbegriffs abzuwehren versucht. Kunst_Operationen wurden dafür als eine

⁹⁸ Martin Saar: Einführung, in: Texte zur Kunst, Bd. 21, H. 81, März 2011, S. 51–52, hier S. 52.

⁹⁹ Vgl. Dziewior: Interview mit Andrea Fraser, a.a.O., S. 86.

entweder aktionistische oder affirmative Projekt- oder Dienstleistungskunst delegitimiert, statt sie zum Beispiel als eine Kritik der Institution Ästhetik zu lesen. Dafür wurde das im Prozess der Theoretisierung eigene kategoriale und kriteriologische System der Beobachtungen (selbst-)kritisch nicht in den Blick genommen, zumindest wurde es nicht transparent gemacht. In der Folge wurde auch nicht berücksichtigt beziehungsweise auch dies nicht transparent gemacht, welche Prämissen und damit welche epistemologischen Grundlagen welcher Wissensordnung/en eingebaut wurden. Andernfalls hätte auffallen müssen, dass die Prämissen (und dazu zählen eine werkästhetische Ontologie¹⁰⁰, das Normativ der Funktionslosigkeit, eine Repräsentationsdominanz, die Priorisierung eines konsequenzlosen Imaginär-Fiktionalen, ein exemplarisches Probehandeln, eine dingliche Fixierung, eine Markierung als Experiment oder Experimentelles und damit eine Auslagerung in etwas Vorläufiges, Skizzenhaftes oder Versuchendes, eine Werkkonsistenz, eine resultative Rezipierbarkeit und eine Echtzeitunterbrechung von Kunstproduktion und -rezeption) mit den rezipierten künstlerischen Praktiken nicht anschlussfähig sein konnten. Hierzu zählte übrigens auch der fortgesetzte Einsatz etablierter Verdichtungsbegriffe wie Kunstwerk, Künstler*in und Betrachter*in sowie die sich hieraus ableitenden Konzepte von Urheberschaft, Originalität und Intentionalität – und das, obwohl genau diese Begriffe, Konzepte und Modelle entweder Zielscheibe institutionskritischer Kunstpraktiken waren oder schlicht für ihren Einsatz nicht taugten. Ich behaupte daher, dass das gleichermaßen künstlerische wie kunstkritische Experiment *Institutional Critique* asymmetrisierte: Nach den akzeptierten künstlerischen Distanznahmen der IC1 für die 1960er und 1970er Jahre, die allerdings auch noch repräsentationskritisch gelesen werden konnten, wurden einige Arbeiten der IC2 operativ. Diese Kunst_Operationen wurden allerdings kunsttheoretisch beziehungsweise kunstkritisch mit dem methodischen Instrumentarium des ästhetischen Regimes, mit dessen Oppositionen, Dialektiken und Selektionsverfahren rezipiert und theoretisiert. Mit Rogoff wäre hierbei von einer kritizistischen Rezeption die Rede, da sie sich auf Bewertungen und Urteile konzentrierte.

Noch einmal (3) wie? und (4) wer?: Durch den Einsatz theoretischer Begriffe, Konzepte, Narrationen und Ideologien (wie die Autonomieästhetik, das Postfordismuskonzept und das Neoliberalismuskonzept), die mindestens intransparent, wenn nicht ungeprüft Einzug hielten, wurden die künstlerischen institutionskritischen Praktiken der IC2 einem theoretischen Re-

¹⁰⁰ Vgl. Dieter Mersch: Ereignis und Aura. Untersuchungen zu einer Ästhetik des Performativen, Frankfurt/Main 2002, S. 168.

pertoire unterworfen, das uns bis heute mit defizitären Folgen für unsere Untersuchungsgegenstände konfrontiert – und das, obwohl uns mit einer Reihe ideentheoretischer Überlegungen bereits methodologische Angebote vorliegen, mit denen wir sowohl Widerständigkeiten in der Kunst als auch in der Theorie thematisieren als auch performieren könn(t)en. Ich möchte daher statt von einem Hack von einem versuchten Crack („Hackers build things, crackers break them.“¹⁰¹) der *Institutional Critique* (also der kunstkritischen Zuschreibung) auf die institutionswiderständige Kunst, insbesondere auf ihren operationalen Kunst-Begriff sprechen. Dieser (zugegebenermaßen vorläufige) Crack versuchte, die Wiedereinführungen von Handlung, Prozess und Funktion durch die Kunstkritik zu widerrufen und damit aufzuheben (Axiom 2). Schon bereits dekonstruierte Oppositionen (wie zum Beispiel öffentlich/privat, ortsspezifisch/werkorientiert, transparent/opak) wurden abermals in die Argumentationen eingebaut. Eine undurchsichtige Kompliziertheit, eine Hermetik der Sprache und eine große Zahl theoretischer Referenzen erschweren es bis heute, den unterscheidenden Beobachtenden auf die Spur zu kommen. Sabeth Buchmann führte in diesem Zusammenhang zu Unterscheidungsschwierigkeiten deskriptiver und normativer Kategorien aus, ebenso zu dem „Spannungsverhältnis von Autonomie und Determination innerhalb der ‚Institution‘ der Kunstkritik“ selbst und ließ in ihren Ausführungen die institutionskritische Kunst mit der Kunstkritik in eins fallen.¹⁰² Ein Forschungsdesiderat, das diskursanalytisch, wissenstheoretisch, sozialtheoretisch und/oder institutionspolitisch zu bearbeiten wäre, ist demnach die Rolle der Kunstkritik in dem hier diskutierten Kapitel der *Institutional Critique*: Welche bedeutungstiftende, bedeutungsherstellende, bedeutungsetablierende, aber auch bedeutungsschließende, in jedem Fall mitproduzierende und gegebenenfalls auch instituierende Rolle spielt/e die Kunstkritik als Akteurin? Zu fragen wäre aber auch nach einer dritten Größe und damit nach den Interrelationen zwischen Kunstproduktion, Kunstkritik – und Kunstdistribution. Andrea Fraser, Christian Philipp Müller, Alice Creischer/Andreas Siekmann

101 Eric S. Raymond: How To Become a Hacker?, 2001, http://catb.org/esr/faqs/hacker-howto.html#what_is [Abruf: 12.01.2025].

102 Sabeth Buchmann: Kritik der Institutionen und/oder Institutionskritik? (Neu-)Betrachtung eines historischen Dilemmas, S. 5. Der Text basiert auf Buchmanns Vortrag im Rahmen der Tagung *Ist die Kunstkritik am Ende?*, in der Donau-Universität Krems, am 29.10.2005, http://donau-uni.ac.at/imperia/md/content/campuscultur/kritik_der_institutionen_und_oder_institutionskritik.pdf [Abruf: 14.07.2019]. Später stellt Buchmann fest, dass ein post-normativer Begriff von Kritik nicht zu haben sei. Jeder Versuch, Normative aufzulösen, wäre selbst phantasmatischer Teil der Dynamiken der Macht und führe zu dem glücklosen, aber eben machtstrategisch motivierten und erklärbaren Versuch, Kritik als einen Ort außerhalb zu platzieren. Genau jene Dynamiken der Macht führten auch zu der steten Veränderung und der permanenten Vakanz von Kritik. Sabeth Buchmann am 07.02.2016 im Berliner n.b.k., im Rahmen des Symposiums *Was ist Kritik?*, vgl. auch meine Zusammenfassung des Vortrags: Birte Kleine-Benne: Was ist Kritik?, Teil x+2, in: artlabor, 10.02.2016, <http://artlabor.eyes2k.net/?p=2234> [Abruf: 12.01.2025].

und Renée Green waren nicht nur institutionskritische Kunstproduzierende, sie waren auch Autor*innen des Kunstmagazins *Texte zur Kunst* und damit Textproduzierende einer Institution, die als Theorie- und Geschichtsproduzentin selbst im Interesse institutionskritischer Analysen hätte stehen sollen. Hier wäre die institutionelle Geschichte des 1990 gegründeten Magazins *Texte zur Kunst* selbst zu untersuchen: Wann (und wie) beginnt Institution, wie findet sie statt, wie wird sie prozessiert und etabliert, durch was/wen und gegen was/wen, was wird durch sie nicht markiert, wann (und wodurch) endet sie? Was ist Institution, was und wen instituieren sie, wer gehört warum und wie (nicht) dazu und welche Aussagen treffen sie über sich selbst?

Als ein erstes Zwischenergebnis bezeichne ich die Genrefizierung der *Institutional Critique*, die mittels der Generationenlogik eine kontrolliert und kontrollierbar chronologische Zeitenfolge organisierte, als ein komplexes, dynamisches, auf zeitlicher und inhaltlicher Ebene disparates Beispiel einer kunstkritischen Zu- und Umschreibungspraxis und zwar a) unter dem Einsatz (kunst-)historischer Denkfiguren, die zunächst retrospektiv erfolgte, sich dann zeitgleich und gegenwärtig (selbst-)historisierte und damit exemplarisch eine Variante zeitgenössischer Kunstgeschichtsschreibung praktizierte. Hinzu kamen b) journalistische Rhetoriken, Publikations- und Distributionsstrukturen und die hiermit einhergehenden Instituierungspraktiken einzelner Positionen zu einer konzentrierten und konsistenten Gesamtposition, c) eine Allianz von Kunstkritiker*innen und Künstler*innen, die die Differenz einer *Theorie der Kritik* und einer *Kunst der Kritik* in beiderseitigem Einverständnis aufhob. Die *Institutional Critique* als Genre ist ein Herstellungsprozess von Sinn und Bedeutung, der im und durch das ästhetische Regime mit dessen Plausibilisierungs- und Evidenzpraktiken verschlossen wurde und sich gerade deshalb hervorragend eignet, um die Politiken des ästhetischen Regimes inklusive der wirksamen performativen Selbstwidersprüche nachzuzeichnen. Als einen vorläufigen Crack bezeichne ich die Genrefizierungen der *Institutional Critique* aus dem Grund, da die IC3 wie auch die nachfolgenden Untersuchungen (und dazu können auch die vorliegenden zählen) ein nächstes Kapitel in dem Formbildungsprozess herstellen und den Crack wiederum zu einem Hack umzuwandeln in der Lage sind. Damit würde also dem Hack der *Institutional Critique* auf den Hack der institutionskritischen Praktiken und ihrem Generalangriff auf den Zusammenhang von Normativität und Macht ein nächster Hack hinzugefügt werden, um so auf die „Form der Aufhebung“ der „Form der Aufhebung“ mit einer nächsten „Form der Aufhebung“ zu reagieren. Hacks wären nicht mehr nur als Störungen von Formen mit der Folge deren Re-Form(ation) und der (wenngleich nicht immer beabsichtigten) Neubildung von Grenzen zu begreifen. Sie wären auch als kata-

lysatorische Operationen für Formen oder – ein weiterer Begriff – als Trigger zu beschreiben, die in der Lage wären, zwar potentiell anwesende, aber eben noch nicht aktualisierte Virtualitäten zu einem Realitätsstatus zu verhelfen, kurz: sie zu realisieren. Die institutionskritische Kunst ist für die vorliegende Arbeit darüber hinaus von inhärent theoretischem Interesse: Hier kommt von kunstproduzierender Seite eine operationale Form zum Einsatz und damit liegt ein Beispiel der künstlerischen Verschiebung von der Repräsentation zur Operation vor. Der vorliegende Text hätte folglich mit Mitteln des Reenactments aus den Windungen der Kunstgeschichte das Operative herausgefiltert, um noch unerzählte Kunstgeschichten zu erforschen.

(5) Eine vorerst letzte Frage: Wofür? Aus kunsthistorischer und kunsttheoretischer Perspektive sind nach meiner Beobachtung die Folgewirkungen bis heute deutlich sichtbar. Kunstkritische (mit Rogoff kunstkritizistische) Positionen argumentierten in ihrer Analyse der institutionskritischen Praktiken bevorzugt reduktionistisch und vereindeutigend, indem sie sich auf Bewertungen und Urteile konzentrierten und inmitten begrifflicher, rigider und historisch aufgeladener Polaritäten wie Kunst und Kulturindustrie, Autonomie und Funktionalisierung, Repräsentation und Operation, Ästhetik und Politik/Politisches, Kunst und Realität aufhielten. Diese Positionen veranschlagten – und dass, obwohl sie sich doch als eine theoretische Begleitung kontextualisierender, recherchierender und ortsspezifischer Arbeitsformen verstanden – einen Kunst-Begriff, der sich an Repräsentationslogiken orientierte. Dieser schrieb den künstlerischen Positionen eine selbstunterwerfende Funktionalisierung und Instrumentalisierung zu, weil sie sich wahlweise in den Dienst von Institutionen, der Kulturindustrie, von gesellschaftlichen Realbedingungen oder neoliberalen Zielsetzungen stellen und hegemoniale Machtstrukturen affirmieren würden. Das wiederum stärkte in der Folge kunstinhärente Faktoren im Prozess der Kunst(wert)bildung. Die erneut eingebrachten formalästhetischen Argumente wie auch der in Gang gesetzte künstlerische Neoformalismus bekräftigten nicht nur die Interessen des Kunstmarkts, sondern auch die einer idealistisch und auf Autonomie ausgerichteten Kunstkritik. Begriffe, Konzeptionen, Prämissen, Theorien und Tricks der Autonomieästhetik stärkten in der Folge den White Cube, den Kunstmarkt sowie die Medien Ausstellung und Bild. Im Gegenzug wurden Analysen von Asymmetrisierungen, Isolierungen, Sezierungen, Selektionen und Separierungen des ästhetischen Regimes verzögert und Medienspezifizitäten (ganz in Greenbergs modernistischem Sinne) aufrecht erhalten – und das trotz der offensichtlichen Abnahme beziehungsweise der abnehmenden Differenzierung tradierter, genuin künstlerischer Ausdrucksmedien. Nächste Folgeuntersuchungen hätten zu klären, welche Prämissen eingesetzt wurden,

um den Status Quo des ästhetischen Regimes zu wahren. Eine fortgesetzte Institutionskritik der *Institutional Critique* hätte die immanenten Begriffspolitiken, die Prämissen, Ideologien und Geschichten, die mit den Begriffen mitlaufen, aber auch die eigenen Kanonisierungs- und Instituierungsprozesse zu untersuchen. Ein möglicher Arbeitstitel dieser Untersuchungen könnte lauten: *Die Fortsetzung des Modernismus mit anderen Mitteln am Beispiel des Genres Institutional Critique*.

In prospektiver Ausrichtung bezeichne ich in einem zweiten Zwischenergebnis institutionskritische Kunst als ein operationales Verfahren, bei dem eine selbstreflexive und performative Entfaltung von Selbstreferentialität auf sich selbst und dies nicht nur im eigenen Medium vorgenommen wird. „[E]in Ansatz, der ‚Kritik‘ weniger nach dem Modell einer Urteilsstruktur (das heißt, grob gesprochen, eines sich gegenüber den kritisierten Verhältnissen positionierenden Subjekts) denkt als vielmehr nach dem Modell einer Praxis (das heißt eines in die kritisierten Verhältnisse involvierten und sich auf eine spezifische Weise involvierenden Subjekts).“¹⁰³ Diese konzeptionelle Ausgerichtetheit weist Parallelen zu den hier diskutierten Kunst_Operationen auf, die nicht distanziert auf eine Institution bezogen, nicht kritizistisch, nicht bescheidwissend oder wahrheitlich aufdecken oder entwirren und sich gerade dadurch in ihrer komplexen Potentialität mindern würden, da sie nur weitere Dualismen oder Binarismen produzieren. Stattdessen setzen sie in einer Praxis des Durchlaufens auf Rhizomatiken und agieren riskant und performativ – ein, wie Rogoff formuliert, „komplexes multiples Einander-Innewohnen“¹⁰⁴. Kritikalität sieht die Beteiligten immer und jederzeit involviert, oder wie Fraser proklamiert: „Der Gegenstand unserer Kritiken, unserer Angriffe, ist immer auch in uns selbst.“¹⁰⁵ Ich möchte justieren: Der Gegenstand unserer Kritiken ist immer auch wir selbst, eine Perspektive, die noch einmal die einhergehenden verschobenen epistemologischen Voraussetzungen betont, oder wie Heinz von Foerster formuliert: „der Organismus selbst [hat] keine Möglichkeit, ‚aus sich‘ hervorzutreten“ und trägt somit auch „die Verantwortung für seine Beobachtungen“¹⁰⁶.

103 Nowotny: Anti-Kanonisierung. Das differenzielle Wissen der Institutionskritik, a.a.O.

104 Rogoff: Vom Kritizismus über die Kritik zur Kritikalität, a.a.O.

105 Fraser: From the Critique of Institutions to an Institution of Critique, a.a.O., S. 89.

106 Heinz von Foerster: Kybernetik, Berlin 1993, S. 100.

Distanziertheit plus Involviertheit plus Dringlichkeit plus Methodologie plus Epistemologie plus Praxeologie minus Dur.

Diagram c shows a circle divided into three regions by two intersecting lines. The central region, which is a lens shape, is shaded with dots.

Die Guidelines Institutional Critique 2024 sind Extrakte des Textes Learning from Institutional Critique. Den Gouvernementalitäten unserer Gegenwart/En begegnen von Birte Kleine-Bernie, 2024, https://bkb.eyes2k.net/2024_LearningFromInstitutionalCritique.html.

Handzeichnungen, übertragen in digitale Zeichnungen: Laura Leal. Wissenschaftliche Betreuung des Zeichenprozesses: Birte Kleine-Bernie. © 2024

Quelle: https://bkb.eyes2k.net/2024_Guidelines_Institutional_Critique.html © bkb, 2024

Birte Kleine-Benne, *Guidelines_Institutional_Critique_2024*, 2024, <https://doi.org/10.11588/artdok.00009634>, Text (Extrakte aus dies.: Learning from Institutional Critique. Den Gouvernementalitäten unserer Gegenwart/en begegnen, 2024, <https://doi.org/10.11588/artdok.00009592>) und Handzeichnungen, übertragen in digitale Zeichnungen: Laura Leal.

Ein nächster Umgang mit dem vorliegenden Forschungsstand wäre daher, statt von Institutionen von Instituierungen und Institutionalisierungen zu sprechen, genauer noch von instituierenden und institutionalisierenden Praktiken und Performativitäten.¹⁰⁷ Mit diesem Ansatz habe ich 2024 einer methodologischen und epistemologischen Perspektivierung eine praxeologische an die Seite gestellt. Mein Anliegen war, „von den bisherigen recherche-basierten, situiert, ökologisierend und prozessual arbeitenden Praktiken der *Institutional Critique*, ihren Theoretisierungen, Historisierungen und Wunden zu lernen, sie aber in gewisser Weise zu verlernen, um neuzulernen, mit dem Ziel, nächste Dimensionen zu entfalten und den Gouvernamentalitäten unserer Gegenwart/en zu begegnen“¹⁰⁸. Dafür habe ich die epistemischen Gewinne der drei Generationen der *Institutional Critique* durchlaufen, um mit der IC1 in gleichzeitiger Distanziertheit und Involviertheit in Sorge zu treten, um mit der IC2 die Internalisiertheiten zu akzeptieren und eigene, bisherige Unempfindlichkeiten und Verletzlichkeiten zu verlernen und um mit der IC3 die extradisziplinäre Dringlichkeit einer Gesellschaftskritik anzunehmen und zukünftige Vergangenheiten zu öffnen. Institutionskritik bedeutet, so schlug ich vor, uns zu entunterwerfen, aber zugleich auch, dass wir entwerfen und uns kümmern – alles mit dem Fluchtpunkt der Institution: „institution becomes content“. Mit „uns“ meinte ich dabei diejenigen, die an den instituierenden Prozessen der Kunstwissenschaft beteiligt sind. Institutionskritik sei mehrfache Kritik, sie sei „Gesellschaftskritik, Sozialkritik, Wissenschaftskritik, Selbstkritik“, aber auch „gleichzeitig Selbstfürsorge und Fürsorge für demokratische als demokratisierende Praktiken“.¹⁰⁹ Dabei sei „Minus Dur“ der Institutionskritik eingeschrieben, denn „Minus Dur heißt, zu dekonstruieren, zu deterritorialisieren und zu dekolonialisieren – und dazu gehören Prozesse des Zurückweisens, des Enttäuschens und Enttäuschtwerdens“.¹¹⁰

III.

Als eine nächste Forschungsetappe im Umgang mit dem bis hierhin erarbeiteten Material schlage ich vor, die *Institutional Critique* als eine *Infrastructural Critique* weiterzuformen, dafür aber auf die bisherigen Untersuchungsergebnisse im Umgang mit Institutionen nicht zu verzichten. Das wäre schon aus

107 Vgl. Kleine-Benne: Learning from *Institutional Critique*. Den Gouvernamentalitäten unserer Gegenwart/en begegnen, a.a.O., S. 2.

108 Ebd., S. 11.

109 Ebd., S. 4f.

110 Birte Kleine-Benne: Guidelines_Institutional_Critique_2024, 2024, <https://doi.org/10.11588/artdok.00009634> [Abruf: 12.06.2025], siehe Abb. S. 273.

dem Grund nicht erstrebenswert, zielen doch die aktuellen demokratiezerstörenden Maßnahmen mit ihren sich verstärkenden Spannungen, Ängsten und Konflikten auf demokratisch legitimierte Institutionen¹¹¹ und brauchen wir doch gleichzeitig angesichts der unerfüllten oder nur eingeschränkt erfüllten Erwartungen und Forderungen an demokratisch legitimierte Institutionen neue Institutionen, die wir erfinden und normalisieren müssen. Denn während die *Institutional Critique* zunächst die Institutionen Museum, Galerie, Ausstellung, Sammlung, Messe und Kunstmagazin untersuchte, weitete sich das Thementableau schnell zu Fragen der Kommunikation, Versorgung, Vermittlung, Ressourcen, Finanzierung, Anerkennung und Organisation, um so auch auf die Institution Kunstdiskurs zu stoßen: „But I think one of the primary institutions of the art field is the institution of art discourse. Art discourse is one of the most powerful institutions in the art field – and the one that is hardest to examine, because it doesn’t have a building or a collection. [...] It is the institution that in some ways is most responsible for policing the boundaries of legitimacy, for maintaining and reproducing hierarchies. Art discourse does that much more than art institutions by defining what is legitimate to talk about, what is legitimate to reflect on, what is legitimate subject matter, how we engage with art, what we are allowed to think.“¹¹² Eine geplante Perspektivierung von Infrastrukturen – und damit der Interfaces, die mein Interesse an der Doppelstruktur Oberfläche – Maschinenraum¹¹³ zu der Dreifachstruktur Subface (Unterfläche) – Surface (Oberfläche) – Interface

111 Ich erwähne hierfür im Rahmen des Project 2025 Presidential Transition Project, geleitet von der US-amerikanischen Heritage Foundation, <https://project2025.org> [Abruf: 22.03.2025], den Angriff auf die Gewaltenteilung, das Staatsbürgerschaftsrecht, das Völkerrecht, öffentlich-rechtliche Fernsehsender (PBS), das National Public Radio (NPR), NGOs, Universitäten, Bibliotheken, Museen und Schulen, die Smithsonian Institution, das John F. Kennedy Center for the Performing Arts (Stand: 30.03.2025). Vgl. hierzu erste technologische Entwicklungen wie United States Disappeared Tracker, <https://public.tableau.com/app/profile/danielleharlow/viz/UnitedStatesDisappearedTracker/Map>, aber auch Professor Watchlist: „The mission of Professor Watchlist is to expose and document college professors who discriminate against conservative students and advance leftist propaganda in the classroom.“, <https://professorwatchlist.org>. Vgl. auch Daniel Grant: „We are in uncharted territory“: Trump’s tariffs scramble art trade, in: The Art Newspaper, 07.04.2024, <https://theartnewspaper.com/2025/04/07/trump-tariffs-scramble-art-market-uncertainty-confusion>; Valentina Di Liscia: Hundreds of Museum and Library Grants Terminated Overnight, in: Hyperallergic, 10.04.2025, <https://hyperallergic.com/1002518/hundreds-of-museum-and-library-grants-terminated-overnight>; Maya Pontone: Dozens of Museum Agency Workers Put on Leave Amid Trump Overhaul, in: Hyperallergic, 01.04.2025, <https://hyperallergic.com/1000391/institute-museum-library-services-agency-workers-put-on-leave-amid-trump-overhaul>; Brian Boucher: DOGE Has Decimated the Institute of Museum and Library Services, in: artnet, 31.03.2025, <https://news.artnet.com/art-world/doge-decimates-institute-museum-library-services-imls-2626543>. Am Ende von Bouchers Text heißt es: „This is a breaking story that will continue to be updated.“ Ebd. Aktuelles u.a. hier: American Federation of Government Employees, <https://afge.org> [Abruf aller Links: 12.04.2025].

112 Greenberger: The ARTnews Accord: Artists Lorraine O’Grady and Andrea Fraser Talk Art World Activism and the Limits of Institutional Critique, a.a.O.

113 Vgl. Lev Manovich: The Language of New Media, Cambridge/Mass. 2001.

(Verschaltung)¹¹⁴ weiten¹¹⁵ – wäre aufgrund aktueller sozio- und geopolitischer Ereignisse und dem Verfall bisheriger Gültigkeiten wie das Völkerrecht¹¹⁶ oder die internationale Strafgerichtsbarkeit¹¹⁷ als Lehren aus den Weltkriegen, so schlage ich vor, um das Sorgepotential anzureichern. Diese Perspektivierung wäre damit sowohl kontextualisiert als auch komplexiert. Die Formung „infrastructure becomes content with care“ ist neben der methodisch konsequenten Erfüllung der Fluchtlinie des Preenactment neben dem Reenactment das Resultat mehrerer Beobachtungen und Überlegungen:

Erstens setzt dieser Vorschlag auf meinen Untersuchungen der hier vorgestellten und thematisierten Kunst_Operationen auf. Nach meiner Beobachtung ergänzen Kunst_Operationen die *Institutional Critique* um infrastrukturelle Aspekte, genau genommen verschieben Kunst_Operationen ihre Aktivitäten in Richtung infrastruktureller Aspekte beziehungsweise vollziehen Kunst_Operationen Infrastrukturen, indem die beteiligten Künstler*innen und Raumschaffenden entweder bestehende Infrastrukturen appropriieren und modellieren oder neu erfinden, herstellen und nutzen. Ich denke dabei beispielsweise an die Einrichtung einer medizinischen Versorgung für Obdachlose in Wien (WochenKlausur), an im Kunstbetrieb erzielte Kapitalgewinne für den Wiederankauf von ehemals ausgebeuteten Palmölplantagen in Lusanga (CATPC), an Kindergärten, Schulen, Schlafplätze und Küchen auf der *documenta fifteen* in Kassel, an den Aufbau lokaler Infrastrukturen rund um den Film als emanzipatorisches Medium in Rojava (Komîna Film a Rojava), an DIY-Stadtteilsanierungen in Liverpool (Assemble), an eine zivilgesellschaftliche Gegenforensik zu staatlichen Desinformationen (Forensic Architecture), an die Gründung von Mikronationen (Transnational Republic, State of Sabotage), Parteien (Deutsche Studentenpartei, Chance 2000, Migrant People Party) oder Interessenvertretungen (Artist Organisations International, W.A.G.E., Artists at Risk), an die Recherche und Dokumentation unrechtmäßiger Besitzverhältnisse durch die Enteignungen jüdischer Europäer*innen (Rose Valland Institut), an installierte Modell-szenarien zur Übung politischer Aushandlungsprozesse (Welt-Klimakon-

114 Vgl. Frieder Nake: Surface, Interface, Subface: Three Cases of Interaction and One Concept, in: Uwe Seifert, Jin Hyun Kim und Anthony Moore (Hg.): *Paradoxes of Interactivity. Perspectives for Media Theory, Human-Computer Interaction, and Artistic Investigations*, Bielefeld 2008, S. 92–109.

115 Siehe hierzu meine Ausführungen in Kapitel 5.

116 Vgl. hierzu o.A.: Völkerrecht, in: Wikipedia, 2025, <https://de.wikipedia.org/wiki/Völkerrecht> [Abruf: 01.06.2025].

117 Vgl. Martin Böse: Internationale Strafgerichtsbarkeit, in: Staatslexikon online, 08.06.2022, https://staatslexikon-online.de/Lexikon/Internationale_Strafgerichtsbarkeit [Abruf: 01.06.2025].

ferenz, General Assembly, New World Summits, New World Embassies) ...¹¹⁸ Infrastruktur definiere ich im Ergebnis meiner Beobachtungen als eine sich in Geltung versetzende ontogenetische Generierung. Deren Strukturbegriff ist also in sich generisch, sie verfügt über keine Faktizität, vielmehr über einen Geltungszustand, der teilweise bestimmt und damit rückführbar ist, der aber auch über ein über sich hinausgehendes exzessives Moment verfügt. Diese Infrastruktur ist operativ zu kennzeichnen; wie die Kunst_Operationen ist Infrastruktur kombinatorisch angelegt, konnektiv, korrelativ und relational, prozessual und dynamisch, offen genug, um trotzdem bestimmt zu werden, konzeptualisiert und kontextualisiert, variabel und resonant. In die Form der Kunst_Operationen ist eine Kritik am Status Quo immanent eingespeist. Sie könnte damit – wollten wir uns nicht ganz von dem Begriff der Kritik verabschieden oder zu dem von Rogoff vorgeschlagenen Begriff der Kritikalität wechseln – als eine entweder Meta- oder Subkritik bezeichnet werden. Mit Foucault kann bei den hier untersuchten Kunst_Operationen auch von einer „Entunterwerfung“ etwa gegenüber Regierenden, Gesetzen und autoritären Wahrheiten¹¹⁹ die Rede sein, oder wie er als Definition von Kritik (in welcher er explizit den Begriff der Kunst zum Einsatz bringt¹²⁰) vorschlägt: „die Kunst, nicht dermaßen regiert zu werden“¹²¹. Ich behaupte, dass mit den hier diskutierten Kunst_Operationen insbesondere eine Entunterwerfung gegenüber dem ästhetischen Regime beziehungsweise dem Dispositiv der Ästhetik und damit den vollziehenden Kunstoperationen vollzogen wird. Genau diese Einschätzung veranlasst mich auch zu der bereits vorgetragenen These, dass Kunst_Operationen statt des Regiertwerdens das Mitregieren anvisieren, ihre Initiator*innen von Regiertwerdenden zu Mitregierenden werden (wollen). Hierbei handelt es sich um eine Wiedereinführung von Teilhabe, Teilnahme und Beteiligung sowohl in soziale Segregation als auch in hieraus resultierende gesellschaftliche Ungleichheiten.

Zweitens setzt die Überlegung, fortgesetzt eine *Infrastructural Critique* auszuformulieren, auf Forderungen auf, die ich 2024 in dem Re- und Preenact-

118 Siehe hierzu weitere Beispiele in Kapitel 3. Vgl. auch Sabeth Buchmann: Kunst als Infrastruktur, Köln 2023. Hierin untersucht Buchmann Projekte von Martin Beck und Michael Asher sowie die Reformpädagogik des Bauhauses.

119 Foucault: Was ist Kritik?, a.a.O., S. 12ff.

120 Auch Gottlieb Stolle verwendet in seiner *Anleitung zur Historie der Gelahrtheit, denen zum besten, so den Freyen Künsten und der Philosophie obliegen von 1736*, III. Kapitel *Von der Critica* diese Begrifflichkeit: „Die Critic heißt insgemein eine Kunst [...]“, wobei anzunehmen ist, dass Stolle hier vielmehr eine Technik bezeichnet. Ebd., S. 117, http://reader.digitale-sammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb10360177_000007.html [Abruf: 12.01.2025].

121 Foucault: Was ist Kritik?, a.a.O., S. 12.

ment *Was Kunstgeschichte gewesen sein könnte* publiziert¹²² und als Ausdifferenzierungen bereits vorhandener Begriffe und Forschungen (in) der Kunstgeschichte vorgestellt habe: Die Dynamiken, Verbindungen und Abhängigkeiten (netzwerktheoretisch formuliert die Fäden, Netze und Netzwerke¹²³) zu begutachten und damit die Instituierungsprozesse nachzuverfolgen, würde den Gegenstand unserer Untersuchungen verändern. Angeregt wurde diese Perspektive durch Laura Hindelangs Vorschlag, „weniger Florenz, mehr Baku“ zu wagen und sich dabei nicht mehr nur auf Kunstwerke und Baukunst zu konzentrieren, sondern mit einem erweiterten Kunst- und Architekturbegriff den Fokus auf ökonomisch-politische Schauplätze und Nebenschauplätze zu richten, die für die kunsthistorische Formation bislang als nicht normativ galten.¹²⁴ Im Nachklang von Hindelangs Ausführungen zur Baku-Tiflis-Ceyhan-Pipeline und der Gewalt, die moderner Infrastruktur inhärent ist¹²⁵ schlug ich vor, künftig weniger Oberflächen zu erkunden, stattdessen „die Einrichtungen, Anlagen und Gerüste im materiellen Sinne wie auch die Strukturen, Ressourcen und Kompetenzen im nicht-materiellen und personellen Sinne zu analysieren“¹²⁶ (und weitete dabei auch den Blick für selbstreferentielle Untersuchungen der infrastrukturellen Ressourcen, Organisationen und Anerkennungen des Fachs Kunstgeschichte). Keller Easterling verweist mittels der zu beobachtenden Dominanz des infrastrukturellen Raumes (und dazu zählt sie unter anderem „Parkplätze, Wolkenkratzer, Wendekreise, Garagen, Straßenbeleuchtung, Zufahrten, [...] Ladenzeilen, Shoppingmalls, Supermärkte, Freihandelszonen, [...] Geldautomaten, Reihenhausssiedlungen, Containerhäfen [...]“¹²⁷) auf die Infrastruktur nicht nur als handlungsmächtigen Parameter für

122 Birte Kleine-Benne: *Was Kunstgeschichte gewesen sein könnte*, in: dies. (Hg.): *Eine Kunstgeschichte ist keine Kunstgeschichte. Kunstwissenschaftliche Perspektivierungen in Text und Bild*, Berlin 2024, S. 15–42, <https://doi.org/10.30819/5798> [Abruf: 18.12.2024].

123 Vgl. Stefan Weber: *Medien – Systeme – Netze. Elemente einer Theorie der Cyber-Netzwerke*, Bielefeld 2001, S. 71–76.

124 Laura Hindelangs: *Für eine Kunstgeschichte der De/Karbonisierung. Oder: Eine globale Baustelle namens Moderne*, in: Birte Kleine-Benne (Hg.): *Eine Kunstgeschichte ist keine Kunstgeschichte. Kunstwissenschaftliche Perspektivierungen in Text und Bild*, Berlin 2024, S. 153–165, hier S. 160, <https://doi.org/10.30819/5798> [Abruf: 18.12.2024].

125 „Die Moderne war nie ein ausschließlich geistiges oder ästhetisches Konzept oder Projekt. Sie wäre genauer mit dem Bild einer gigantischen globalen Baustelle charakterisiert, die die Oberflächen der Erde fortlaufend aufgedeckt, synthetisiert, infrastrukturiert, untergraben, verkabelt und neu gebaut hat.“ Ebd., S. 155. Vgl. ergänzend hierzu die *Submarine Cable Map*. Die Karte der Unterseekabel basiert auf den Daten des TeleGeography's Transport Networks Research Service: <https://submarinecablemap.com> [Abruf: 21.03.2025]

126 Kleine-Benne: *Was Kunstgeschichte gewesen sein könnte*, a.a.O., S. 29.

127 Keller Easterling: *Die infrastrukturelle Matrix*, in: *Zeitschrift für Medienwissenschaft*, H. 12: *Medien/Architekturen*, Jg. 7, Nr. 1, 2015, S. 68–78, hier S. 68, <https://doi.org/10.25969/mediarep/1379>. Vgl. auch dies.: *Extrastatecraft. The Power of Global Infrastructure*, London 2014. Weiteres: <https://kellereasterling.com> [Abruf der Links: 21.03.2025]. Lauren Berlant erweitert das Spektrum dessen, was als Infrastruktur definiert werden kann, und unterscheidet zuvor Infrastruktur

eine globale Stadtentwicklung, sondern als bestimmende Matrix ihres Fachs Architektur. Der infrastrukturelle Raum sei ein „Betriebssystem für die Gestaltung der Macht“ und würde „den Tod der Architektur“ nur bestätigen. Mit McLuhans Diktum „The Medium is the Message“ könne es nun heißen: „Die Aktion ist die Form.“¹²⁸ Damit benennt Easterling ein basales Kennzeichen der hier diskutierten Kunst_Operationen, „operative Formen mit ihren aneinander anschließenden und aufeinander rückverweisenden Einzeloperationen [...], die nur, und zwar nur in ihrer Performierung, nur in ihrem Vollzug existieren“¹²⁹. Damit ist eine Thematisierung von Infrastrukturen im vorliegenden Themenrahmen sichtlich folgekonsequent und konsistent. Easterling greift für ihre Untersuchungen auf ein ähnliches und gleiches Vokabular zurück: „Im Unterschied zu den Objektformen von architektonischen Meisterwerken oder Masterplänen“ würden diese, wie sie schreibt, „*aktiven Formen* in einem anderen Modus oder Register [*operieren*]“¹³⁰ [Hervorh. d. Verf.]. Sie nutzt den Begriff der „aktiven Formen“ (und nicht wie ich den der operativen Formen), da sie sich unablässig veränderten, und damit veränderte sich auch die Disposition. Disposition sei „die Beschaffenheit einer Organisation, die sich aus der Zirkulation dieser aktiven Formen innerhalb der Organisation ergibt“.¹³¹ Meine Konturierung dieses Satzes würde lauten, dass sich die Beschaffenheit der Organisation aus den *Bestandteilen* der aktiven Formen, deren *Zahl*, den hieraus resultierenden *Verschiedenartigkeiten der Beziehungen* zwischen ihnen und deren *Dynamiken* untereinander ergibt, die *für* ihre Organisation und *zu* ihrer Organisation zum Einsatz kommen. Denn aktive Formen zirkulieren nicht innerhalb der Organisation, sie *selbst* organisieren. Easterling pointiert: Mit den aktiven Formen und ihrer Disposition ginge es nicht um eine Botschaft in McLuhans Sinne, vielmehr um das Medium, es ginge nicht um das Objekt, vielmehr um die Aktivität, nicht um den Text, vielmehr um die sich ständig aktualisierende Software.¹³² Damit kontextualisiert auch Easterling ihre For-

und System bzw. Struktur: „Infrastructure is not identical to system or structure, as we currently see them, because infrastructure is defined by the movement or patterning of social form. It is the living mediation of what organizes life: the lifeworld of structure. Roads, bridges, school, food chains, finance systems, prisons, families, districts, norms all the systems that link ongoing proximity to being in a world-sustaining relation.“ Dies.: The commons: Infrastructures for troubling times, in: Environment and Planning D: Society and Space, Bd. 34, Nr. 3, 2016, S. 393–419, hier S. 393. [Abruf: 01.06.2025].

128 Easterling: Die infrastrukturelle Matrix, a.a.O., S. 71.

129 Siehe meine Ausführungen in Kapitel 7.

130 Easterling: Die infrastrukturelle Matrix, a.a.O., S. 73.

131 Ebd. Im Original: „[...] and disposition is the character of an organization that results from the circulation of these active forms within it.“ Easterling: Extrastatecraft. The Power of Global Infrastructure, a.a.O., S. 72.

132 Vgl. ebd., S. 71.

schungen in technologischen, medialen und epistemischen Umgebungen des Digitalen¹³³ und bietet darüber hinaus konkrete Kriterien (*Medium, Aktivität, Software*) für künftige Infrastrukturuntersuchungen¹³⁴ – und damit auch für nächste Einzeluntersuchungen von Kunst_Operationen.

Für diesen Zweck ergänze ich eingefügt mit Easterling: In ihrer Analyse der aktiven Formen weist sie auf die Schlüsselbegriffe *Multiplikatoren, Schalter/Fernsteuerungen, Verschaltung/Topologie* sowie *Zusammenspiel/Regler*¹³⁵ hin und nutzt damit auch hier Terminologien aus elektrifizierten Bedeutungszusammenhängen: Statt Einzelobjekte kämen Multiplikatoren von Aktivitäten zum Einsatz (zum Beispiel eine massenproduzierte Wohnsiedlung); Knotenpunkte im infrastrukturellen Raum agierten wie ein Schalter und hätten demnach die Funktion einer Fernbedienung (zum Beispiel reguliert ein Damm in einem Wasserversorgungsnetz oder ein Internetprovider in einem Breitbandnetz); die Anordnung von Multiplikatoren und Schaltern führten zu einer Verschaltung als Topologie, die linear, radial, multizentrisch, seriell ausfallen kann (zum Beispiel ein Stromversorgungsnetz oder das Internet); das Zusammenspiel aktiver Formen könnte geregelt eine zunehmend komplexere räumliche Software schaffen (zum Beispiel die Regelung weiterer Bebauungen oder Rückbauten).¹³⁶ Exemplarisch nutze ich diese ordnenden Begriffe, um *lumbung*, die Organisationsform der *documenta fifteen* als gleichzeitige Kunst_Operation und Kunstoperation infrastrukt-

133 Siehe hierzu meine Ausführungen in Kapitel 6.

134 Aktuell wären diese Forschungsgegenstände um geo-politische und -ökonomische Ankündigungen zu erweitern, etwa dass die USA unter Präsident Donald Trump die Ostsee-Unterwasser-Pipeline *Nord Stream 2* zwischen Russland und Deutschland oder die ukrainische Energieinfrastruktur einschließlich des Atomkraftwerks Saporischja zu übernehmen vorschlägt. Stand: 22.03.2025. Easterlings Ausführungen können als Begründung dieser Interessenslage gelesen werden: „Ende des 19. und in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts zum Beispiel waren die Stromnetze, die sich in den entwickelten Ländern ausbreiteten und einen dezentralen Zugang zur Stromversorgung versprochen, tatsächlich oft nur ein Flickenteppich lokaler Stromerzeuger – mächtige Schnittstellen oder Schalter im Netzwerk, die zu Monopolbildungen führten. Bei der Entwicklung des Telegrafen, des Telefons und der am Meeresgrund verlegten Glasfaserkabel fungierte jeder Kabellandungspunkt als Schalter in einem Netzwerk, das gleichermaßen ein Monopol aufbauen und künftige Dienstleistungen und Preise beeinflussen konnte.“ Easterling: Die infrastrukturelle Matrix, a.a.O., S. 75. Easterlings Auflistung ließe sich ergänzen durch Datenkabel und Datenübertragungen per Satelliten sowie generell um das Rohmaterial Daten. Vgl. hierzu auch das Interesse der US-amerikanischen Regierungseffizienz- und -produktivitätsabteilung DOGE an persönlichen Daten US-amerikanischer Bürger*innen (Sozialversicherungsnummern, Krankenakten, Führerscheindaten, Bank- und Kreditkarteninformationen, Steuerunterlagen, Kontodaten). Vgl. Jon Brodtkin: „Largest data breach in US history“: Three more lawsuits try to stop DOGE, in: *arsTechnica*, 12.02.2025, <https://arstechnica.com/tech-policy/2025/02/largest-data-breach-in-us-history-three-more-lawsuits-try-to-stop-doge> [Abruf: 24.02.2025].

135 Im Orig.: Multiplier, Swich/remote, Wiring/topology, Interplay/governor. Vgl. Easterling: *Extrastatecraft. The Power of Global Infrastructure*, a.a.O.

136 Vgl. Easterling: *Die infrastrukturelle Matrix*, a.a.O., S. 73–77.

turkisch zu analysieren: Statt seiner kuratorischen Selektionsmacht nachzukommen und wenige ausgewählte Einzelkünstler zu nominieren, lud das indonesische Kurator*innenteam ruangrupa 14 lumbung –Akteur*innen und weitere 53 lumbung-Künstler*innen ein (die meisten davon Kollektive) und setzten damit als Schalter eine Dynamik der „collective of collectives“ in Gang.¹³⁷ Die eingeladenen Akteur*innen, die nicht nach Nationalitäten oder geografischen Aufenthalten, sondern nach Zeitzonen geordnet wurden, stattete ruangrupa mit Infrastrukturressourcen, Budgets und eigener Entscheidungs- Handlungs- und Gestaltungsmacht aus, wiederum nächste Akteur*innen einzuladen. Damit entstanden in der Verschaltung kaum eingrenzbare, wabernde und schwärmende Kollektivitäten, es entstanden damit aber auch statt Objekte, Themen oder Themenfelder Praktiken und Praxen, statt Repräsentationen Dynamiken von Inter-Relationalitäten, die sich wiederum in prozessualen Temporalitäten (über die vier Jahre der Vorbereitung der *documenta fifteen* und über ihre 100 Tage hinaus) und in ausgeweiteten Orten zu infrastrukturellen Räumen entfalteten. Statt eines Masterplans entwickelte sich ein Protokoll (oder ein Regler) für das Anwachsen des Kunstevents, das das Kunstfeld de- und reterritorialisierte und die Beziehungen zu einer Transformation der Kunstinstitution und über sie hinaus führten.¹³⁸ Zu Umorganisierungs- und Transformationsprozessen von Institutionen gehören immer aber auch Probleme und Konflikte, die zahlreich auftraten und noch immer auftreten: Denn diese ohnehin schon herausfordernde, kunstbetrieblich institutionelle Konstellation (Easterling würde von Disposition sprechen) – zunächst schwächte ruangrupas Einladungs-politik die Rolle von Galerist*innen, Fonds, Auktionshäusern und Messen und damit den traditionellen Kunstmarkt, hinzu kam eine Unkontrolliertheit von Überblick und Verantwortung infolge der kollektiven Kuratorenschaft und dann artikulierten die von den Kollektiven „mitgebrachten Diskurse über historische Genozide, Militarisierungen, Kriege, Ecozide oder geopolitische Zusammenhänge, ob aus Indonesien, dem Mittleren Osten, Maghreb oder Subsahara, [...] eine andere diskursive Ordnung als die gewohnt historisch-theoretische Syntax der Kunstkritik“¹³⁹ – diese herausfordernde Konstellation am Standort Deutschland mit seiner spezifischen Vergangenheit wurde mit sowohl dekolonialisierenden, als auch erinnerungskulturellen Bedeutungs-

137 Vgl. hierzu u.a. The Collective Eyes, Dominique Lucien Garaudel, Heinz-Norbert Jocks, Emma Nilsson und Matthias Kliefoth: The Collective Eyes im Gespräch mit ruangrupa. Überlegungen zur kollektiven Praxis, Berlin 2022.

138 Vgl. hierzu Margarita Tsomou: Interrelationalität als Waffe der Subalternen. Die *documenta fifteen* als Symptom epistemologischer Krisen, in: Birte Kleine-Benne (Hg.): Eine Kunstgeschichte ist keine Kunstgeschichte. Kunstwissenschaftliche Perspektivierungen in Text und Bild, Berlin 2024, S. 301–310, <https://doi.org/10.30819/5798> [Abruf: 12.12.2024].

139 Ebd., S. 306.

dimensionen angereichert, so dass das Ausstellungs- und kulturpolitische Medium *documenta* mit Brüchen bisheriger Ordnungsregeln konfrontiert war – und ist!¹⁴⁰ Und so entwickelte sich aus dem kunstbetrieblichen Komplex *documenta fifteen*, mit zugegebenermaßen großen organisatorischen und intellektuellen Herausforderungen für Ausstellungswesen, Kulturpolitik, Feuilleton und Kunstgeschichte, eine kultur-, geo- und erinnerungspolitische Kompliziertheit, die den Zusammenhang und Zusammenhalt des sozialen Bandes¹⁴¹ unter den Beteiligten stark strapazierte und noch immer strapaziert.¹⁴²

Ich setze meine Argumente für eine *Infrastructural Critique* als einen nächsten Forschungsansatz fort: Mein Vorschlag für eine Fortsetzung mit einer *Infrastructural Critique* setzt drittens auf der Annahme auf, dass Infrastrukturen (und dieser Begriff bezeichnet „seit Mitte des 20. Jahrhunderts Einrichtungen der Versorgung und Entsorgung, der Kommunikation und des Verkehrs [...], in einem erweiterten Sinne auch solche, die unsere Gesellschaft ökonomisch, sozial, kulturell oder medial miteinander vernetzen“¹⁴³) sich unterschiedlich komplizieren und/oder komplexieren, konkreter dass sie sich gewichtet und gerichtet, relationiert und verdichtet, temporalisiert und dynamisiert, materialisiert und topologisiert, geologisiert, sozialisiert, politisiert, medialisiert und ökonomisiert komplizieren und/oder komplexieren.¹⁴⁴ Sie operieren

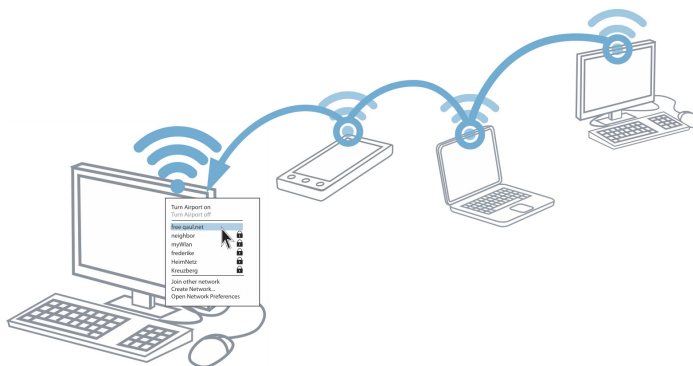
¹⁴⁰ Zur historischen Aufarbeitung der *documenta* seit 1955 vgl. die Ausstellung *documenta. Politik und Kunst*, im Deutschen Historischen Museum Berlin, 18.06.2021–09.01.2022, <https://dhm.de/ausstellungen/archiv/2021/documenta-politik-und-kunst> [Abruf: 20.01.2025]. Vgl. auch die zugehörige Publikation: Raphael Gross mit Lars Bang Larsen, Dorlis Blume, Alexia Pooth, Julia Voss und Dorothee Wierling (Hg.): *documenta. Politik und Kunst*, Berlin/München 2021.

¹⁴¹ Thomas Bedorf und Steffen Herrmann (Hg.): *Das soziale Band. Geschichte und Gegenwart eines sozialtheoretischen Grundbegriffs*, Frankfurt/Main 2016.

¹⁴² Vgl. den Pressespiegel der *documenta fifteen* in 2022: https://bkb.eyes2k.net/2022_doc15_Press.html [Abruf: 12.01.2025]. Vgl. auch Oliver Marchart: *Hegemony Machines. documenta X to fifteen and the Politics of Biennialization*, Zürich/Berlin 2022; Heinz Bude und Meron Mendel (Hg.): *Kunst im Streit. Antisemitismus und postkoloniale Debatte auf der documenta fifteen*, Frankfurt/New York 2025; Meron Mendel: *Kunstherrschaft und Antisemitismus. Für eine Kultur der Kritik, nicht des Verbots*, in: *Blätter*, Februar 2024, S. 89–96, <https://blaetter.de/ausgabe/2024/februar/kunstherrschaft-und-antisemitismus> [Abruf: 12.12.2024].

¹⁴³ Zur Konjunktur des Begriffs und zu dessen jüngerer Geschichte vgl. Dirk van Laak: *Infrastrukturen*, Version 1.0, in: *Dopededia-Zeitgeschichte*, 01.12.2020, <http://dx.doi.org/10.14765/zzf.dok-2053> [Abruf: 21.03.2025].

¹⁴⁴ Zur Geschichte des Begriffs im 20. Jahrhundert und zu Begriffspolitiken, konkret zu der zunächst unscheinbaren Geschichte des Begriffs als einem technischen Begriff in Ingenieur- und Militärtheorien bis zum Ende des Zweiten Weltkriegs, seiner Entdeckung Mitte des 20. Jahrhunderts als „Dreh- und Angelpunkt des transatlantischen Verständnisses von Kriegsführung“ und einer neuen Nützlichkeits- oder Wohlfahrts-Konzeptualisierung in den Geistes- und Sozialwissenschaften seit den späten 1970er Jahren, vgl. Angela Mitropoulos: *Art of Life, Art of War: Movement, Un/Common Forms, and Infrastructure*, in: *e-flux*, #90, April 2018, <https://e-flux.com/journal/90/191676/art-of-life-art-of-war-movement-un-common-forms-and-infrastructure> [Abruf: 18.04.2025].



join free qaul.net

Christoph Wachter & Mathias Jud, qaul.net, seit 2011, Veröffentlichung 2012, <http://qaul.net>.

hierfür als zusammengefügte, ineinandergreifende, auf- und ineinanderschichtende, interdependente, intermediäre, interagierende, operativ offene, sich in Aktivität und im Vollzug befindliche Machtinstrumente. Daher könne eine angenommene Neutralität von Infrastrukturen nur trügerisch sein, weil sie von Gewalt, Ausbeutung und Ausschluss geprägt und demnach machtkritisch zu analysieren seien¹⁴⁵. Diese Machtinstrumente im Rahmen einer *Infrastructural Critique* zum Beispiel auf ihre kolonialen, patriarchalen und heteronormativen Beziehungszusammenhänge zu untersuchen, würde ihr epistemologisches Potential heben und sie als eine Methodologie veranschlagen können, mit denen nicht nur Kunstproduktionen, sondern auch aktuelle (geo)politische Entwicklungen beobachtet werden können. In dieser Analyse gerade die infrastrukturierenden *Praktiken* und *Performativitäten* zu fokussieren, würde die *Infrastructural Critique* wie zuvor die *Institutional Critique* mit einem praxeologischen Fokus ausstatten. Ein in den Künsten beobachteter „Infrastructural Turn“¹⁴⁶, der von Infrastrukturen als unsichtbare Kräfteverhältnisse manifestierter Kulturen ausgeht¹⁴⁷, sich dabei (als aktive beziehungsweise operative Form) Prozessen der Repräsentation entzieht und das, obwohl Infrastruktur elementar „die Räume bestimmt, Körper diszipliniert, Ressourcen zuteilt und Vorstellungen von Fortschritt und Entwicklung privilegiert“¹⁴⁸, interessiert sich für den Widerstand, die Verweigerung und die Angriffe auf Infrastrukturen, aber auch für ihre Pflege, Reparatur und Instandhaltung¹⁴⁹. Mit Lauren Berlant: „All one can say is, first, that an infrastructure is defined *by use and movement*; second, that resilience and repair

145 Vgl. hierzu z.B. eine feministisch ausgerichtete Infrastrukturkritik, in: Elke Krasny, Sophie Lingg und Claudia Lomoschitz (Hg.): *Feminist Infrastructural Critique. Life-Affirming Practices Against Capital*, in: FKW. Zeitschrift für Geschlechterforschung und Visuelle Kultur, Nr. 74, Juni 2024, <https://doi.org/10.57871/fkw742024> [Abruf: 12.12.2024].

146 Elke Krasny und Sophie Lingg: Introduction, in: FKW. Zeitschrift für Geschlechterforschung und Visuelle Kultur, Nr. 74, 2024, S. 006–016, hier S. 007, <https://fkw-journal.de/index.php/fkw/article/view/1702/1680> [Abruf: 12.12.2024].

147 „Infrastructure emerges as the invisible force of manifest culture today.“ <https://biennialfoundation.org/2015/10/bergen-assembly-2016>. Weiteres zu *Bergen Assembly 2016*, zu den drei Plattformen *The Infrastructure Summit*, *The Partisan Café* und *The City Seminar on Infrastructure* sowie zu der Ausstellung, die in sechs Teile gegliedert war: *Shipping and the Shipped*, *End of Oil*, *Spirit Labour*, *Infrastructure of Feeling*, *Archives of Substance* und *The Museum of Burning Questions*: <http://2016.bergenassembly.no/en/news> [Abruf: 12.12.2024].

148 „[...] infrastructure is **the condition** of our lives: it determines spaces, disciplines bodies, allocates resources and privileges notions of progress and development without any critical interrogation. Infrastructure, being a range of linked processes, also eludes representation and so the only possibility of making it tangible is speculative research and imaginative invention.“ Erklärung der Kurator*innen von freethought (Irit Rogoff, Louis Moreno, Massimiliano Mollona, Stefano Harney und Nora Sternfeld) zu *Infrastructure*, Bergen Assembly, Norwegen, 01.09.–01.10.2016: Irit Rogoff et al.: *freethought at Bergen Assembly 2016*, S. 1, https://research.gold.ac.uk/id/eprint/20062/2/General_Catalogue_Essay.pdf [Abruf: 12.12.2024].

149 Vgl. hierzu Krasny/Lingg: Introduction, a.a.O.

don't necessarily neutralize the problem that generated the need for them, but might reproduce them.“¹⁵⁰ [Hervorh. d. Verf.] Eine Variante machtkritischer Analyse der Institution und Infrastruktur der *documenta fifteen* hat Margaritha Tsomou vorgelegt, in der sie die epistemischen Herausforderungen kuratorischer Regelwerke freilegt. Zu den gebrochenen Regeln zählt sie: die Unkontrolliertheit eines Überblicks, die Aufhebung der Selektionsmacht der Gatekeeper Kurator*innen, neue diskursive Register durch minoritäre Wissensformen, die Anwesenheit von Werken in Form von Knotenpunkten statt als Objekte, die praktizierten interrelationale Infrastrukturen als Trigger von Markt und Staat. Tsomou weist aber auch auf die Beziehungs- und Sorgearbeit des kuratorischen Konzepts hin, in der sich Kunst als Vehikel für Kommunikations- und Organisationsprozesse ereignet hätte: „In einer Welt, die sich darauf vorbereiten muss, in den Ruinen planetarischer Katastrophen zu leben – und dies nicht zuletzt bereits tut –, wird die Organisation von gegenseitiger Sorgearbeit zum Hauptbeziehungsmedium der Subsistenz von Subalternen.“¹⁵¹ Tsomou resümiert: „Wenn die *documenta*-Institution nicht als dominanzkulturelle Geste Deutschlands und zu einer nationalen Angelegenheit verkommen will, müssen wir in relationaler Beziehungsarbeit einen offenen Diskurs über Epistemologien, Kunstbegriffe und über die Verflechtungen der deutschen und globalen Vergangenheit anregen – ein Diskurs, der mit der Welt *spricht* und nicht mit der Welt *bricht*.“¹⁵² Die Chance, durch die *documenta fifteen* für den Umgang mit demokratiezersetzenden Ereignissen zu ver- und neuzulernen, ist ausgesprochen hoch und angesichts der Angriffe auf demokratische Institutionen und Infrastrukturen unentbehrlich.

Forschungen im Rahmen einer *Infrastructural Critique* setzen viertens an weiteren, bereits geleisteten Vorarbeiten an¹⁵³, unter anderem von Marina Vishmidt, die 2016 die Differenz zwischen *Institutional Critique* und *Infra-*

150 Berlant: *The commons: Infrastructures for troubling times*, a.a.O., S. 393f.

151 Tsomou: *Interrelationalität als Waffe der Subalternen. Die documenta fifteen als Symptom epistemologischer Krisen*, a.a.O., S. 308.

152 Ebd., S. 310.

153 Vgl. Giorgio Agamben: *What is an Apparatus? and Other Essays*, Stanford 2009; Marina Vishmidt: *Between Not Everything and Not Nothing: Cuts Toward Infrastructural Critique*, in: Maria Hlavajova und Simon Sheikh (Hg.): *Former West: Art and the Contemporary after 1989*, Cambridge/Mass. 2016, S. 265–269, https://bakonline.org/files/p/psp.96.c3vishmidt_between_not_everything_and_not_nothing_former_wes.pdf; Berlant: *The commons: Infrastructures for troubling times*, a.a.O.; Marina Vishmidt: *Beneath the Atelier, the Desert: Critique, Institutional and Infrastructural*, in: Marion von Osten: *Once We Were Artists*, hrsg. v. Maria Hlavajova und Tom Holert, Utrecht/Amsterdam 2017, https://bakonline.org/files/p/psp.96.marina_vishmidt_beneath_the_atelier_300120161_th_l.pdf; Mitropoulos: *Art of Life, Art of War: Movement, Un/Common Forms, and Infrastructure*, a.a.O.; Bailer: *Caring Infrastructures. Transforming the Arts through Feminist Curating*, a.a.O. [Abruf der Links: 18.04.2025].

structural Critique formulierte und darüber hinaus ebenfalls feststellte, dass eine Verschiebung der Geschichtsschreibung von der einen zu der anderen Critique uns auch befähigen würde, die Arbeit unter anderem von Art Workers' Coalition, Women Artists in Revolution, Working Artists and the Greater Economy (W.A.G.E.) und Gulf Labor Coalition in unsere Untersuchungen einzubeziehen.¹⁵⁴ Zur Differenz schreibt sie: „Zumindest ist der Wechsel von der Institutional Critique zur Infrastructural Critique, wie ich ihn definiere, der Übergang von der Institution als ein Ort ‚falscher Totalisierungen‘ zu einer Auseinandersetzung mit den gründlich verflochtenen objektiven (historischen, sozioökonomischen) und subjektiven (einschließlich Affekt und künstlerischer Subjektivierung) Bedingungen, die notwendig sind, damit die Institution und ihre Kritik existieren, sich reproduzieren und positionieren können, sowohl als immanenter Horizont als auch als transzendente Bedingung.“¹⁵⁵ Und weiter: „Zu diesen Bedingungen gehören die lokalen und globalen Arbeitsmärkte, die Macht der Unternehmen und die Entwicklung des Eigentums, insofern sie die strukturelle Gewalt des Kapitalismus, des Rassismus und des Geschlechts manifestieren, die so oft durch den rücksichtslosen Expansionismus der Kunstmärkte und -räume vermittelt wird.“¹⁵⁶ Implizit mit Butler Performativitätstheorie¹⁵⁷ und mit dem von Derrida akzentuierten Zitat und der Wiederholung (Iteration und Iterabilität¹⁵⁸) weist Vishmidt darauf hin, dass Infrastruktur das sein könne, was sich wiederhole, dass aber diese Wiederholung nicht ohne Unterschied sei¹⁵⁹. Infrastruktur könne dieselben Unterschiede hervorbringen (und damit auch dieselben soziale Ungleichheiten reproduzieren) – sie könne aber auch ein Mittel sein, um mit der Zeit

154 Vishmidt: *Between Not Everything and Not Nothing: Cuts Toward Infrastructural Critique*, a.a.O., S. 267.

155 Ebd., S. 267 [Übers. d. Verf.] Im Orig.: „At minimum, the shift from institutional critique to infrastructural critique as I'm defining it is the move from the institution as a site for ‚false totalizations‘ to an engagement with the thoroughly intertwined objective (historical, socio-economic) and subjective (including affect and artistic subjectivization) conditions necessary for the institution and its critique to exist, reproduce themselves, and posit themselves as an immanent horizon as well as transcendental condition.“

156 Ebd. [Übers. d. Verf.] Im Orig.: „These conditions include local and global labor markets, corporate power, property development, inasmuch as they manifest the structural violence of capitalism, racism, and gender, which is so often mediated by the reckless expansionism of art markets and spaces.“

157 Vgl. u.a. Judith Butler: *Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts*, Frankfurt/Main 1995; dies.: *Haß spricht. Zur Politik des Performativen*, Frankfurt/Main 1998.

158 Vgl. Jacques Derrida: *Signatur Ereignis Kontext*, in: Peter Engelmann (Hg.): *Randgänge der Philosophie*, Wien 1988.

159 Siehe hierzu meine Ausführungen in Kapitel 10.

veränderte soziale Formen zu generieren. Damit hebt Vishmidt explizit den transitiven (ich ergänze: operativen) Charakter von Infrastrukturen hervor.¹⁶⁰

Mit dem Befund, dass Infrastrukturen grundsätzlich ein Mittel der Regierungsführung sind, darüber hinaus eng mit Foucaults Bio-Macht¹⁶¹ gedacht werden können (da sie mit „Gewohnheiten, Logiken und Werten, die verinnerlicht wurden und niemals in die traditionelle Funktionsweise der Macht externalisiert werden können“¹⁶², in Verbindung stehen), aktuell in „troubling troubled times“¹⁶³ allerdings stark unter Druck stehen, komme ich zu fünftens, um die machtkritische Analyse mit der Sorgedimension zusammenzuschließen¹⁶⁴: 2016 fand die alle drei Jahre durchgeführte *Bergen Assembly* statt, die diesmal mit ihrem Fokus auf Infrastrukturen unter anderem im Rahmen des *Infrastructure Summit* „Infrastruktur in Zeiten wirtschaftlicher Ungleichheit, ökologischer Katastrophen, Vertreibung und erzwungener Migration“¹⁶⁵ untersuchte. Fast zehn Jahr später, im Mai 2025, widmeten sich gleich zwei Veranstaltungen dem Thema: Mitte Mai fand das Treffen *O, stone, be not so. On attachments to infrastructure* statt, auf dem das institutionelle Versagen, die Stagnationen von Kunst im Ausstellungsraum und die Sackgasse der In-

160 Vgl. Vishmidt: *Between Not Everything and Not Nothing: Cuts Toward Infrastructural Critique*, a.a.O., S. 268. Berlant speist Transformation in die Definition von Infra-/Struktur ein: „Thus, I am redefining ‚structure‘ here as that which organizes transformation and ‚infrastructure‘ as that which binds us to the world in movement and keeps the world practically bound to itself [...]“. Und sie drängt auf die Veränderungen der *Bedingungen* für Transitivity: [...] and I am proposing that one task for makers of critical social form is to offer not just judgment about positions and practices in the world, but terms of transition that alter the harder and softer, tighter and looser infrastructures of sociality itself.“ Dies.: *The commons: Infrastructures for troubling times*, a.a.O., S. 394.

161 Vgl. Michel Foucault: *Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit 1*, Frankfurt/Main 1977, S. 167.

162 Rogoff et al.: *freethought at Bergen Assembly 2016*, a.a.O., S. 4.

163 Berlant: *The commons: Infrastructures for troubling times*, a.a.O., S. 395.

164 Zu „Care Injustice, Care Discrimination, Care Inequalities“ vgl. Elke Krasnys Vortrag *Care. Realities. Activisms. Theories*, 12.06.2020, Haus der Kulturen der Welt Berlin, <https://mediathek.hkw.de/video/new-alphabet-school--4-caring--deutsch--englisch-> [Abruf: 18.04.2025], min. 28:20–45:10. Krasny führt weiterhin zu den Potentialen der kritischen Theoretisierung von Care aus, die zusammen gedacht werden muss mit politischen und gewerkschaftlichen Kämpfen, sozialen Reproduktionstheorien und Care-Ethik, seit den Krisen 2008 und 2016 (Climate Emergency Declaration) mit Environmental Humanities (Multispecies und More-than-Human Ontologies), Science and Technology Studies, Infrastructural Studies und Maintenance Studies sowie seit der COVID-19-Pandemie 2020 mit den Critical Health Studies, die Krasny zum „Covid-19 Feminism“ verlängert. Krasny verweist auf Fisher/Trontos Definition von Care: „On the most general level, we suggest that caring be viewed as a *Species activity that includes everything that we do to maintain, continue, and repair our ‚world‘ so that we can live in it as well as possible*. That world includes our bodies, our selves, and our environment, all of which we seek to interweave in a complex, life-sustaining web.“ Berenice Fisher und Joan Tronto: *Toward a Feminist Theory of Caring*, in: Emily K. Abel und Margaret K. Nelson (Hg.): *Circles of Care: Work and Identity in Women's Lives*, New York 1990, S. 35–62, hier S. 40.

165 *Bergen Assembly*, 2016, <https://en.bergenassembly.no/2016-en> [Abruf: 12.01.2025].

stitutionskritik diskutiert wurden.¹⁶⁶ Ende Mai fand das Symposium *Holding Spaces, Making Conditions: Rethinking Infrastructures* statt, um angesichts aktueller prekärer Bedingungen durch schwindende finanzielle und institutionelle Unterstützungen die räumlichen, organisatorischen und diskursiven Grundlagen für transversale künstlerische Praktiken zu erörtern.¹⁶⁷ Mein Vorschlag, mit einer *Infrastructural Critique* fortzusetzen, ist epistemisch durch die aktuellen illiberalen soziopolitischen Ereignisse gerahmt, die unsere Zukünfte verschließen, demokratische Institutionen disruptieren, öffentliche Räume regulieren und damit tektonische Verschiebungen in Richtung eines Autoritarismus in Gang setzen. Angesichts der vielfältigen Krisen unserer globalen Gegenwart durch Ausbeutung, Abbau und Zerstörung, die patriarchal-imperial-koloniale Regime unter neuen Namen¹⁶⁸ re-/aktivieren, würde eine kritische Untersuchung infrastruktureller Konditionen eine weitere Variante im Umgang mit den neuen Macht- und Druckverhältnissen darstellen. Diese Tendenzen deuteten sich nach meiner Beobachtung allerdings schon vor und während der COVID-19-Pandemie ab 2020¹⁶⁹ an. Die COVID-19-Pandemie führte auf sozial- und gesellschaftstheoretischer Ebene zu einer weiteren (Selbst-)Verunsicherung der Selbststabilisierung und Ordnungsbildung, verengte oder verschloss den auf Vertrauen basierenden sozialen Raum und setzte innerhalb kürzester Zeit disruptive Resonanzbewegungen größeren Ausmaßes in Gang. In diesem realpolitischen Rahmen tauchten in öffentlich politischen Reden Begriffe wie „kritische Infrastruktur“ auf¹⁷⁰ und wurde deutlich, dass Infrastrukturen sowohl in soziale, technologische und ökologische Beziehungen eingebettet sind, als auch „die Bedingungen des täglichen Lebens unter bestimmten politischen und wirtschaftlichen Regimen formen und organisieren“¹⁷¹. Damit geriet auch die strukturelle Kopplung

166 O. stone, be not sO. *On attachments to infrastructure* fand als Frühjahrestreffen 2025 des Performing Arts Forum (PAF), in St. Erme (FR), 12.–18.05.2025 statt, <http://archive.today/dDq90> [Abruf: 01.06.2025].

167 *Holding Spaces, Making Conditions: Rethinking Infrastructures*, eine Kooperation der Gesellschaft für Künstlerische Forschung (gkfd) mit dem Labor für Kunst und Forschung (Universität zu Köln), MA Transversal Design (Hochschule für Gestaltung und Kunst Basel FHNW) und der Temporary Gallery, 22.–24.05.2025, Köln, <https://kunst.uni-koeln.de/event/symposium-220525> [Abruf: 12.05.2025].

168 Vgl. Timothy Snyder: Why is America „Trumpomuskovia“? A New Name for a New Regime, in: substack, 09.12.2024, <https://snyder.substack.com/p/why-trumpomuskovia> [Abruf: 12.12.2024].

169 Vgl. o.A.: COVID-19-Pandemie, in: Wikipedia, 2025, <https://de.wikipedia.org/wiki/COVID-19-Pandemie> [Abruf: 01.06.2025].

170 „In national security, the concept of critical infrastructure is a way of modeling what happens when parts of a network break down or fail, of determining which points are essential to the functioning and preservation of a system.“ Mitropoulos: *Art of Life, Art of War: Movement, Un/Common Forms, and Infrastructure*, a.a.O., Abs.: *Art of War 1: Infrastructure and Criticality*.

171 Krasny/Lingy: *Introduction*, a.a.O., S. 007.

von Infrastruktur und Care verstärkt in den Blick. Care wurde zu einem ubiquitären Begriff¹⁷² – während wir uns zeitgleich und nicht neu in einer „crisis of care“ und damit inmitten wirksamer Un-/Sichtbarkeitspolitiken befanden und befinden¹⁷³. An anderer Stelle habe ich darauf hingewiesen, dass sich die Krisen von Demokratie, Klima, Wirtschaft und Finanzen mit Krisen von Arbeit, Kommunikation und Bildung verzahnten, zu Krisen der Institutionen, Kritik, Wahrnehmung und Wahrheit/Glaubwürdigkeit wurden und dann im Rahmen der COVID-19-Pandemie auf eine Krise der Gesundheit trafen. In diese Lage, bestehend aus Krisen des fossilen Kapitalismus, der westlichen Hegemonie und des Anthropozäns, reihen sich auch die Ereignisse um die *documenta fifteen* ein. „Was zunächst als Kennzeichen explizit pandemischer Verhältnisse diagnostiziert wurde oder dazu verführte, vorschnell dystopische, post-pandemische Lagebeschreibungen zu prognostizieren, stellte sich bald als das Dispositiv heraus, in dem sich das Kunstsystem nicht erst seit, mit oder durch SARS-COV-2 aufhält. Denn, so lautet die grundlegende These dieses Textes, die wiederum infektiologisch nicht konsistent sein wird: Wir sind schon längst pandemisch gewesen.“¹⁷⁴

Care schließt sich im Rahmen einer *Infrastructural Critique* in einer Sorge um die demokratischen Institutionen und demokratisierenden Infrastrukturen mit einer Sordimension von Kritik zusammen.¹⁷⁵ *Infrastructural Critique* wäre demnach, so schlage ich vor, (auch) als eine Praxis der Sorge zu erzählen.¹⁷⁶ Sie könnte sowohl die Regierungsarbeiten an Infrastrukturen in den

172 Zu kunstwissenschaftlichen Diskursen der Care-Arbeit, Schnittstellen von Care-Arbeit und Kuratieren und Care-Arbeit als Thema der zeitgenössischen Kunst und im Kunstbetrieb vgl. Tonia Andresen, Friederike Sigler und Anne Söll: Alles-Könnenin: Care-Arbeit als Thema der zeitgenössischen Kunst und im Kunstbetrieb. Eine Einleitung, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte, Themenschwerpunkt: Care Work as a Global Issue in Contemporary Art, Bd. 87, H. 4, 2024, S. 441–451, <https://doi.org/10.1515/zkg-2024-4002> [Abruf: 12.12.2024].

173 Vgl. dazu Nancy Fraser: Contradiction of Capital and Care, in: New Left Review 100, 2016, S. 99–117, hier S. 100.

174 Birte Kleine-Benne: Wir sind schon längst pandemisch gewesen., in: dies. (Hg.): Everything is live now. Das Kunstsystem im Ausnahmezustand, Heidelberg 2021, Abs.: statt #closedbutopen: #openbutclosed, <https://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/7789> [Abruf: 17.01.2025]. Zum Dispositiv zähle ich die vollziehenden Diskurse, Praktiken, Performanzen, Apparate, Regelungen, Personen, Ämter, Vernetzungen, Architekturen, Algorithmen, Medien.

175 Ich danke Diana Sirianni für unseren fachlichen Austausch dazu.

176 Vgl. hierzu Karen Archey: After Institutions, Berlin 2022. Dieses von Archey inmitten der COVID-19-Pandemie initiierte Forschungsprojekt erzählt Institution aus der Perspektive der Pflege und Fürsorge und entdeckt Institutionskritik als eine „praxis of care“. Vgl. auch ihren Vortrag *After Institutions: Care and Change in Times of Crisis* 2021 in Amsterdam, <https://www.youtube.com/watch?v=gbARu1FooZE> [Abruf: 28.02.2024]. Vgl. auch Bailer: Caring Infrastructures. Transforming the Arts through Feminist Curating, a.o.O. Bailer widmet ihr Kapitel 5 dem Thema *Caring Infrastructures*, S. 205–270, siehe insbes. *Bailers Soft Manifesto for Caring Infrastructures*, in dem sie sich auf die Sorge kuratorischer Infrastrukturen konzentriert. Ebd., S. 269–270.

Blick nehmen, die von den Infrastrukturen sowohl gehalten werden, als auch gleichzeitig die Infrastrukturen hält. Sie könnte gleichermaßen entunterwerfende Praktiken thematisieren, die sich, wenn Infrastrukturen versagen, um Verletztes, Verletzliches und Prekäres kümmern und in der politischen Version des Gemeinsamen (Commons¹⁷⁷) ein zu revitalisierendes sozialisierendes Konzept entdecken¹⁷⁸. Damit wäre diese *Infrastructural Critique* in der Lage, Praktiken zu inkludieren, die vom kunsthistorischen Kanon als Aktivismus deklariert und ausgeschlossen werden. Ich verweise hier auf die Aktivitäten zum Beispiel von Act Up, P.A.I.N. und W.A.G.E. Der Komplex der *Infrastructural Critique* wäre dafür nicht nur auf Beispiele aus der bildenden Kunst zu begrenzen, sondern könnte um Unternehmungen der darstellenden¹⁷⁹ Künste, etwa um sogenannte Stadtprojekte aus dem Theaterbereich¹⁸⁰ erweitert werden. Damit wären unterschiedliche Instituierungs- und Infrastrukturierungspraktiken des Kunstbetriebs in den Blick genommen¹⁸¹ und durch Komplexitäten, Widersprüche und Verstrickungen zu schärfen. Diese *Infrastructural Critique* wäre gleichsam aufgefordert, ihr eigenes kategoriales und kriteriologisches System in den Blick zu nehmen – und dazu gehörte auch, einen etwaigen „infrastrukturellen Imperativ“¹⁸² zu problematisieren.

177 „The commons is an action concept that acknowledges a broken world and the survival ethics of a transformational infrastructure.“ Berlant: *The commons: Infrastructures for troubling times*, a.a.O., S. 399.

178 Berlant zu Commons poetisch bitter und hoffnungsvoll zugleich: „What remains is the potential we have to common infrastructures that absorb the blows of our aggressive need for the world to accommodate us and our resistance to adaptation and that, at the same time, hold out the prospect of a world worth attaching to that's something other than an old hope's bitter echo. A failed episode is not evidence that the project was in error. By definition, the common forms of life are always going through a phase, as infrastructures will.“ Ebd., S. 414.

179 Ich verweise u.a. auf die Aktivitäten von Rimini Protokoll, She She Pop, Gob Squad, Disabled Theater, SIGNA, Milo Rau, God's Entertainment, The Living Theatre, Showcase Beat Le Mot, Volkstheaterkarawane, Andcompany & Co.

180 Ich erwähne u.a. die Stadtprojekte von Björn Bicker, Malte Jelden und Michael Graessner *Bunnyhill*, Kammerspiele München, 2003–2006, *Urban Prayers*, Kammerspiele München 2013, *Arrivals I–IV*, Theater Zürich, 2013, *Nord – Ein Stadtteil dreht sich*, Schauspiel Stuttgart, 2014, *New Hamburg*, Deutsches Schauspielhaus, seit 2014 *Fokus Veddel*, vgl. <http://bjoernbicker.de/10-0-Projekte.html> [Abruf: 24.03.2025].

181 Vgl. hierzu Nora Sternfeld: *Das radikaldemokratische Museum, Berlin/Boston 2018*, inbes. die Bibliografie S. 260–279. Ich verweise u.a. auf MACBA in Barcelona, den Württembergischen Kunstverein Stuttgart, die NGBK Berlin, das Haus der Kulturen der Welt Berlin, das Hebbel am Ufer (HAU) Berlin, basis voor actuele kunst Utrecht, SAVVY Contemporary Berlin, Museum of Impossible Forms m{if} Helsinki, darüber hinaus das Büro trafo.K Wien und den Arbeitskreis Archiv der Migration.

182 Vgl. den Vortrag von Christa Kamleithner *Stadt als Netz. Der infrastrukturelle Imperativ*, am 14.03.2025, in der Österreichischen Gesellschaft für Architektur (ÖGFA), Wien, <https://oegfa.at/programm/jahresschwerpunkt/2025-26-infrastruktur-und-transformation/christa-kamleithner-stadt-als-netz> [Abruf: 14.03.2025].

Kapitel 14

Mit der Poiesis das ästhetische Regime entverschließen

Mit einem operativen Formbegriff, einem operationalen Kunstbegriff, einer operativen Epistemologie und einer operativen Kriteriologie wird eine poetische Kunsttheorie und damit eine ontogenetische Sinnfeldgenerierung vollzogen, mit der künstlerisches Material, das noch nicht auf den Begriff gebracht worden ist, markiert und damit vorstellbar, wahrnehmbar, bezeichnenbar und beobachtbar wird. Folgende Perspektivverschiebungen und ihre Effekte sind auf der Grundlage meiner vorangehenden Forschungen zu Kunst_Operationen und Kunstoperationen nachzuzeichnen, die sowohl analytischen und empirischen, als auch ethisch-moralischen und politischen Notwendigkeiten aufsetzen:

Eine erste Perspektivverschiebung findet statt, wenn aus epistemologisch, methodisch und heuristisch gegebenem Anlass der Formbegriff thematisiert und problematisiert wird – wobei es sich um einen Irrtum handeln würde, dessen Diskussion als eine formalistische anzunehmen: Form wird hier nicht als ein Gegenbegriff von Inhalt oder Materie begriffen, nicht als ein geordneter Zusammenhang von Elementen und damit als ein Gegenbegriff von Zufall¹, auch nicht als eine begrenzte oder begrenzbare Einheit, substantiell (auf ein Wesen ausgerichtet) oder relational (auf eine Beziehung zwischen etwas ausgerichtet). Ein operativer Formbegriff kommt ohne einen Gegenbegriff aus und beinhaltet ohne einen Ausschluss sich selbst als einen Zusammenhang,

¹ Vgl. Niklas Luhmann: Die Kunst der Gesellschaft, Frankfurt/Main 1997, S. 48.

bestehend aus aneinander anschließenden und aufeinander rückverweisenden Einzeloperationen. Diese Form nenne ich eine operative, also eine selber operierende Form. Kunst_Operationen operieren als eine prozessuale, temporale, dynamische, dynamisierte, dynamisierende, konnektive, kontextuelle, komplexe und kombinatorische Form. Diese Form prozessiert Anschluss und Fortsetzung, Kontext und Nachbarschaft, damit Ökologie und (Selbst-)Referenz, Rekursivität und Differenzialität – eine Form also, die sich „[...] daran bewährt, dass sie zum Punkt der Anknüpfung für weitere Formen werden kann“². Sie ist durch einen spezifischen medialen Kontext bestimmt, steht im Medium spezifischer Medialitäten und Medialisierungen³, mit einer Tendenz zur „Meta-Medialität“⁴. Sie existiert nur in ihrer Performierung, nur in ihrem Vollzug. Die operative Form führt mindestens drei Werte mit sich, sowohl in ihren Voraussetzungen als auch in ihren Anwendungen sowie in ihren Ergebnissen. Hierbei handelt es sich um den Beobachter, um Zeit und Selbstreferenz. Diese drei Werte sind im Rahmen kunstwissenschaftlicher Beobachtungen noch nicht genügend berücksichtigt⁵; Formen sind mit diesen Vorbedingungen nicht mehr kategorial als vermeintlich objektiv, sondern beobachtergebunden, konstruktiv und ontogenetisch zu denken⁶. Mit dem operativen Formbegriff als Instrument lässt sich eine *jede* und damit auch eine *jede* künstlerische Beobachtung modellieren. Und es lässt sich eine jede Kunstgeschichte auf die in Gang gesetzten Unterschiede beziehungsweise auf die getroffenen Unterscheidungen, also auf die prozessierten (Unterscheidungs-)Operationen modellieren. Über einen methodischen Einsatz der operativen Form und deren Anwendung hinaus möchte, ja muss ich mich angesichts des künstlerischen Untersuchungsmaterials insbesondere von der substanziellen Ausrichtung des Kunstbegriffs lösen, um damit ein künstlerisches Material beobachtbar werden zu lassen, beobachtbar zu machen und zu beobachten, das sich bisherigen Formungen, das heißt Unterscheidungen entzogen hat (sie ihnen entzogen wurde) und Forschungsdesiderate nicht oder noch ungenügend theoretisierter künstlerischer Formen zurückließ. Mich interessiert demnach die Entdeckung und Einführung eines selber operierenden, nämlich operativen Form-Begriffs für und in die Kunst, damit verbunden die Entdeckung und Einführung eines auf Operationen aufsetzenden, nämlich operationalen Kunst-Begriffs.

² Dirk Baecker: Raumentwicklung als kultureller Prozess: Das Next City Reininghaus Pflichtenheft, Abschlussbericht des Projekts Next City Reininghaus 2009, S. 22.

³ Siehe hierzu meine Ausführungen in Kapitel 6.

⁴ Frank Hartmann: Mediologie. Ansätze einer Medientheorie der Kulturwissenschaften, Wien 2003, S. 72.

⁵ Siehe hierzu meine Ausführungen in Kapitel 9.

⁶ Siehe hierzu meine Ausführungen in Kapitel 8.

Ein operationaler Kunstbegriff, das heißt ein auf Operationen aufsetzender Begriff von Kunst, begreift diese nicht mehr ontologisch, sondern ontogenetisch und zwar hinsichtlich der in Gang gesetzten Prozesse⁷: Operationen werden dabei „[...] begriffen als ein Ereignis, dass einen Unterschied macht, dass irgend etwas anderes herstellt, als es zuvor der Fall war, aber immer ein Ereignis, das dann zu weiteren Ereignissen führen kann.“⁸ Denn das hier behandelte künstlerische Material ist nur schwer in einer Werkästhetik in Form zu bringen, es ist nicht zweckfrei zu deuten, als Schönheit zu bestaunen, in einer Originalität zu sichern, aus den Kontexten zu nehmen und den bisherigen Kriterien entsprechend arretiert zu präsentieren, zu musealisieren, zu archivieren oder zu kapitalisieren. Durch eine Kunst- und Ästhetiktheorie, die sich auf die Repräsentations- und Autonomielogik konzentriert, wurde das Material bis heute theoretisch instabil bewältigt. Stattdessen ist es in Differenz zu einer werkästhetischen Ontologie zu beobachten, mit der sich ein substanzieller Kunstbegriff „des Authentischen, des Hohen oder gar Absoluten und des Universellen“⁹ und mit diesem Kunstbegriff die für Kunst_Operationen kaum noch tauglichen Verdichtungsbegriffe wie Kunstwerk, Künstler und Publikum als Effekte einer (ver-)schließenden Vollendungslogik des ästhetischen Regimes durchsetzten. Kunst_Operationen sind unruhig, dissent, überraschend, verwirrend, risikoreich, variabel und undiszipliniert, sie entfalten ihre Wirksamkeit prozessual und prozessierend, sie stellen Kontexte her und erzeugen Assoziationen¹⁰, sie produzieren An- und Einschlüsse, sie kombinieren und vollziehen, sie entfalten sich prozessual aus permanenten Resonanzanreicherungen und sind mal mehr und mal weniger vorher-sagbar, mal mehr und mal weniger turbulent. Daher soll und muss hier von einem operationalen, also einem auf Operationen aufsetzenden Kunstbegriff die Rede sein. Kunst_Operationen treten immersiv und distribuiert auf, sie existieren in actu, hic et nunc und all-over, und letzteres soll bedeuten, dass sie nicht nur innerhalb des Kunstfelds aktiv sind, sondern transversal in die und in den verschiedenste/n Felder/n operieren. Sie testen und bearbeiten, sie prozessieren und metaieren, sie appropriieren und variieren deren jeweilige Programme und Grenzen und nehmen auf deren Konstitution je unterschied-

⁷ Vgl. Heinz von Foerster: *KybernEthik*, Berlin 1993, S. 103–106.

⁸ Niklas Luhmann: *Die Kunst der Gesellschaft*, Frankfurt/Main 1997, S. 181.

⁹ Vgl. Helmut Draxler: *Gefährliche Substanzen. Zum Verhältnis von Kritik und Kunst*, Berlin 2007, S. 24. Draxler weiter: „[...] ohne diese [Ideale. Anm. d. Verf.] letztlich fassen und fixieren zu können, da sie notwendigerweise immer in partikularen, ‚unauthentischen‘ und banalen Sprechsituationen gefangen bleiben.“ Ebd. Das Substanzielle würde immer wieder angestrebt, ohne es letztlich erreichen zu können. Ebd.

¹⁰ Vgl. Stefan Weber: *Medien – Systeme – Netze. Elemente einer Theorie der Cyber-Netzwerke*, Bielefeld 2001, S. 77.

lich Einfluss. Dabei konstituieren sie sich aus den permanent ablaufenden Operationen des Selbstreferenzierens, Konzeptualisierens, Kontextualisierens, Komplexierens und Prozessierens.¹¹

Kunst_Operationen schärfen die Differenz der Wahrnehmung, um sie und um die Konsistenz- und Evidenzbehauptung von Realität bearbeitbar zu machen. Durch den operationalen Kunstbegriff in Ableitung der hier diskutierten Kunst_Operationen tritt deutlich zutage, dass es sich bei *Realität* um ein kontingenzbewältigendes, evidenzerzeugendes, manifestierendes Vereindeutigungs- und Feststellungsverfahren von Vorläufigkeit, Beweglichkeit und Möglichkeit (oder mit Foucault um ein Bändigungsverfahren der Kräfte und Gefahren des Diskurses¹²) handelt, das sich wiederum von *Wirklichkeit* unterscheidet. Realität ist das vorgeblich und ungestörte Bestimmte, ungestört von Komplexität, Kontingenz, Ambiguität, Dynamik und Kontext, entzogen von Beweglichkeit, Verhandelbarkeit und Möglichkeit, dessen Konstruktionscharakter als solcher aber unbedingt *nicht* in Erscheinung treten darf.¹³ Wirklichkeit sei prinzipiell „nur noch als Divergenz der Perspektiven zu fassen“¹⁴. Während *Realität*, so möchte ich als Beobachtungsergebnis der ausgewählten Kunst_Operationen¹⁵ verdichtend vorschlagen, auf eine ontologische Perspektivierung abzielt und die statische, stillgestellte und stabile „Deckung“ ihrer Konstituierungsfaktoren ansteuert, somit der Form ihre

11 Siehe hierzu meine Ausführungen in Kapitel 10.

12 Vgl. Michel Foucault: Die Ordnung des Diskurses, München 1994, S. 11.

13 „Die Wahrheit in der Kunst liegt in der Durchbrechung des Realitätsmonopols, wie es in der bestehenden Gesellschaft ausgeübt wird. [...] Die ästhetische Formgebung zielt auf die Transformation der Realität, die notwendig ist, um die qualitative Differenz der Kunst, das Anderssein ihrer Wahrheit sichtbar, fühlbar und hörbar zu machen.“ Herbert Marcuse: Die Permanenz der Kunst. Wider eine bestimmte marxistische Ästhetik, München/Wien, 1977, S. 18. Zur essenziellen Unterscheidung von Kunst und Wirklichkeit und zur gleichzeitig prekären Differenz von Kunst und Wirklichkeit, also den Schwierigkeiten, ein oppositives Verhältnis von Kunst und Wirklichkeit zu behaupten, vgl. auch Wolfgang Welsch: Wie kann Kunst der Wirklichkeit nicht gegenüberstehen, sondern in sie verwickelt sein, in: Lotte Everts, Johannes Lang, Michael Lüthy und Bernhard Schieder (Hg.): Kunst und Wirklichkeit heute. Affirmation – Kritik – Transformation, Bielefeld 2015, S. 179–200. Das Themenfeld *Kunst_Operationen und Wirklichkeit*, innerhalb dessen sich bereits das Thema *Realitäten ohne Realität* abzeichnet, stelle ich als Forschungsdesiderat zurück und verweise auf künftige Publikationen. Das Feld diverser Variablen (aufgespannt durch Begriffe wie Realität, Wirklichkeit, Reales, Wirkliches, Repräsentation, Realismus, Präsenz) hält sich in der Forschung unscharf. Allerdings wäre es m.E. ein Fehler, auf eine „theoretische Unbedarftheit“ oder eine „dürftige Kritik“ zu schließen, wie es Mareszałek/Mersch vermuten. Vgl. Magdalena Mareszałek und Dieter Mersch (Hg.): Seien wir realistisch. Neue Realismen und Dokumentarismen in Philosophie und Kunst, Zürich 2016, S. 9. Damit würde vielmehr „die Möglichkeit der Frage“, die nicht zu beantworten und immer wieder neu zu stellen ist, verkannt. Vgl. Dirk Baecker: Was ist nochmals Wirklichkeit?, 2017, S. 2, <https://catjects.files.wordpress.com/2017/04/wirklichkeit.pdf> [Abruf: 21.04.2017].

14 Ebd., S. 6.

15 Beispiele für Kunst_Operationen siehe meine Ausführungen in Kapitel 3.

W.A.G.E. WO/MANIFESTO

W.A.G.E. (WORKING ARTISTS AND THE GREATER ECONOMY) WORKS TO DRAW ATTENTION TO ECONOMIC INEQUALITIES THAT EXIST IN THE ARTS, AND TO RESOLVE THEM.

W.A.G.E. HAS BEEN FORMED BECAUSE WE, AS VISUAL + PERFORMANCE ARTISTS AND INDEPENDENT CURATORS, PROVIDE A WORK FORCE.

W.A.G.E. RECOGNIZES THE ORGANIZED IRRESPONSIBILITY OF THE ART MARKET AND ITS SUPPORTING INSTITUTIONS, AND DEMANDS AN END OF THE REFUSAL TO PAY FEES FOR THE WORK WE'RE ASKED TO PROVIDE: PREPARATION, INSTALLATION, PRESENTATION, CONSULTATION, EXHIBITION AND REPRODUCTION.

W.A.G.E. REFUTES THE POSITIONING OF THE ARTIST AS A SPECULATOR AND CALLS FOR THE REMUNERATION OF CULTURAL VALUE IN CAPITAL VALUE.

W.A.G.E. BELIEVES THAT THE PROMISE OF EXPOSURE IS A LIABILITY IN A SYSTEM THAT DENIES THE VALUE OF OUR LABOR.

AS AN UNPAID LABOR FORCE WITHIN A ROBUST ART MARKET FROM WHICH OTHERS PROFIT GREATLY, W.A.G.E. RECOGNIZES AN INHERENT EXPLOITATION AND DEMANDS COMPENSATION.

W.A.G.E. CALLS FOR AN ADDRESS OF THE ECONOMIC INEQUALITIES THAT ARE PREVALENT, AND PROACTIVELY PREVENTING THE ART WORKER'S ABILITY TO SURVIVE WITHIN THE GREATER ECONOMY.

W.A.G.E. ADVOCATES FOR DEVELOPING AN ENVIRONMENT OF MUTUAL RESPECT BETWEEN ARTIST AND INSTITUTION.

W.A.G.E. DEMANDS PAYMENT FOR MAKING THE WORLD MORE INTERESTING.

www.wageforwork.com

W.A.G.E., Womanifesto Poster, 2014, 15" x 22", produziert für die Kampagne Wages 4 W.A.G.E., 2014. Image courtesy W.A.G.E.

Vorläufigkeit und Beweglichkeit perfekt entzieht, aktiviert *Wirklichkeit* eine ontogenetische Dimension, die das prozessuale Wirken, Bewirken, Erwirken bezeichnet und den Entwurf, die Unerreichbarkeit und die Unruhe der Form noch minimal im Anschlag hält. Die Differenz zwischen *Realität* und *Wirklichkeit* wird also danach bestimmt und bestimmbar, ob ein perfekter Ausschluss des Möglichen vollzogen wird oder ob die Potentialität des Möglichen (noch) mitschwingt. Während *Conflict Kitchen*, etoy.CORPORATION oder JLM Inc. (die Bestimmtheit von) Realitäten herstellen, halten Artist Placement Group, Assemble oder *New World Summit* die Vorläufigkeit von Wirklichkeiten aufrecht und geben eine Ahnung von einer ebenfalls beteiligten herrschenden oder verdrängten, einer vergessenen, verachteten, bestrittenen oder auch noch unentdeckten Wirklichkeit. Wirklichkeit lässt also, so mein operativer Vorschlag, in Differenz zu Realität noch ihre eigene Vorläufigkeit mitschwingen. Kunst_Operationen halten sich insofern nicht nur an das Wahrnehmen¹⁶ oder das Wahrnehmbarmachen von Wahrnehmung¹⁷, auch nicht nur an die Kommunikation von Wahrnehmung beziehungsweise die Kommunikation der Kommunikation von Wahrnehmung mit Absicht¹⁸. Sie stellen „Weltkontingenzen“¹⁹ (ich möchte beides pluralisieren und von Weltenkontingenzen sprechen) und mit ihr Möglichkeiten her, dass Wirklichkeit anders ausfallen kann, denn sie schaffen weitere Wirklichkeiten: Im Zusammenspiel mit medialen Verfasstheiten, deren Wechsel und in der Folge zunehmender Durchdringung durch Medien vollziehen sie soziale Prozesse²⁰, indem sie als Nexus operativ gesamtgesellschaftliche Konstellationen herstellen. Hierin kann das Soziale sich einbetten und prozessieren.²¹ Kunst_Operationen sind daher auf ihre poetische, auf ihre weltschaffende, welthervorbringende Dimension zu konturieren.

Aus diesen beiden Blick-Wechseln zum Begriff der Form und dem der Kunst ergeben sich Folgekonsequenzen für und Rückschlüsse auf die hier zu veranschlagende Epistemologie: Ein operationaler Kunstbegriff und eine operative Form stellen auf eine operative (also selber operierende) Epistemologie um, die die hier zu theoretisierenden Kunst_Operationen gemeinsam mit einer

¹⁶ Vgl. Dirk Baecker: *Wozu Gesellschaft?*, Berlin 2007, S. 322.

¹⁷ Vgl. ebd., S. 321.

¹⁸ Vgl. ebd., S. 324, 339.

¹⁹ Niklas Luhmann: *Schriften zu Kunst und Literatur*, hg. v. Niels Werber, Frankfurt/Main 2008, S. 145: „Die festsitzende Alltagsversion wird als auflösbar erwiesen; sie wird zu einer polykontexturalen, auch anders lesbaren Wirklichkeit – einerseits degradiert, aber gerade dadurch auch aufgewertet.“ Ebd.

²⁰ Siehe hierzu meine Ausführungen in Kapitel 6.

²¹ Siehe hierzu meine Ausführungen in Kapitel 5.

operativen Kriteriologie erkenntnistheoretisch trägt. Bei der operativen Epistemologie handelt es sich um die entsprechende epistemische Rahmung und Verhältnisbestimmung zur Erkennbarmachung des hier benannten Forschungsgegenstandes im Modus des in Erscheinung-Getretenen. Sie ist aus dem Grund operativ, da sie selber operiert und operative Formen mit ihren aneinander anschließenden und aufeinander rückverweisenden Einzeloperationen in den Blick holt, die nur, und zwar nur in ihrer Performierung, nur in ihrem Vollzug existieren. Die hier zu beobachtenden Kunst_Operationen treten relational, kontextuell, inter-/dependent, prozedural, komplex, dynamisch, poly-kontextual und performierend auf, sie erschließen sich in einem Verhältnis, in Beziehungen. Zu ihrer Er-/Kennbarmachung gehört damit auch die Umstellung auf differenztheoretische Analysen, denn Beziehungen sind Unterschiede und Unterschiede sind Beziehungen. Eine operative Epistemologie als eine veränderte Forschungsoptik lässt die hier diskutierten Kunst_Operationen auf der Bildfläche erscheinen. Sie führt nicht zu dem kategorial festgelegten, verschlossen vollendungslogischen Medien-, Genre- und/oder Kunstspezifischen, das offenbar in eine legitimierte Kausalität mit zugehörigen Methoden, Heuristiken, Modellen, Thesen und Institutionen zu bringen ist. Diese Variante der Epistemologie ist mittels der Beobachtung von Kunst_Operationen aber auch in der Lage, eben jene Methoden, Heuristiken, Modelle, Thesen und Institutionen, das heißt jene wirksamen (für Kunst_Operationen blind machende und blind haltende) Kunstoperationen des regierenden Regimes zu diagnostizieren, die für die feldbestimmende Deutungsmatrix verantwortlich sind. Dazu gehören die dominierende Repräsentationslogik, die Funktionslosigkeit und die Priorisierung eines konsequenzlosen Imaginär-Fiktionalen, ebenso wie die Autonomie-, Universalitäts- und Verschiebungsphantasmen, zum Beispiel in Form von Festschreibungen auf ein sogenanntes Kunstsein.

Diese geleisteten Voruntersuchungen bedeuten Folgendes: Erstens operiert die poietische Kunsttheorie, die hier Thema sein soll, mit ihrem (selber operierenden) operativen Formbegriff, ihrem (auf Operationen aufsetzenden) operationalen Kunstbegriff, ihrer gleichzeitig operativen Epistemologie und ihrer operativen Kriteriologie selbst als eine (auf Operationen aufsetzende) operationale Kunsttheorie – die sich darüber hinaus eben auch als eine poietische ausweist. Sie ist poietisch, weil sie mit einer Konstruktions-, Hervorbringungs- und Handlungsdimension ausgestattet ist und damit die poietische Dimension von Theorie [sic!] aktiviert. „Mit poietisch meine ich (und hierzu führe ich später im Detail aus), dass etwas zuvor nicht Anwesendes, also Ungegenwärtiges, in eine Anwesenheit und Gegenwärtig-

keit eintritt.“²² Zweitens ist die poietische Dimension den hier thematisierten Kunst_Operationen und damit neben den Kunstoperationen einem der Untersuchungsgegenstände zuzuschreiben: Kunst_Operationen entziehen sich dem sorgfältig ausgearbeiteten Regime der Ästhetik und ihren Kunstoperationen. Das ästhetische Regime der Kunst mit seinen Wahrnehmungen, Werten, Kunstbegriffen, Symbolpolitiken, diskursiven Regeln und praktischen Imperativen scheint für sie nicht zu funktionieren, auch die Disziplinartechniken der Fachdisziplin und ihrer machtausübenden Institutionen, Medien und Methoden greifen nicht. Die Herausforderung ist demnach herauszuarbeiten, wie dieses in den Blick genommene Material zu theoretisieren ist, welche epistemologischen Rahmungen anwendbar sind, welche Instrumentarien sich theoretisch stabil einsetzbar eignen. Daher schlage ich vor, neben den bis hierhin erarbeiteten Konzepten den Begriff der Poiesis zu re-/aktivieren und damit, wie schon ausgeführt, den Akteursstatus von theoretischen Begriffen als soziale Praktiken zu nutzen²³. Der Begriff der Poiesis faltet sich dabei auf zwischen einem Hervorbringen, in die Präsenz-Eintreten und Erscheinenlassen von Wissen sowie einem performativen Ein-, Durch-, Um- und Aussetzen des Ereignischarakters von Wahrheit. Die Wiedereinführung der Poiesis, ihre Auslösung aus einer historischen Dichotomie zur Praxis und aus der noch älteren, von Aristoteles gesetzten Unterscheidung zwischen Poiesis, Praxis und Theorie als „Denkverfahren“²⁴ ließe eine poietische Praxis [sic!] und darüber hinaus eine poietische Kunsttheorie entwickeln, die sich nicht auf Wahrnehmungs- und/oder Erfahrungsprozesse spezifiziert, nicht auf Einzelwerke oder die Intention von Urheber*innen konzentriert, auch nicht die Trennung von Kognitivem und Sinnlichem des ästhetischen Regimes²⁵ fortschreibt oder sich einem be-/urteilenden Vermögen verschreibt. Diese Theorie nimmt Entunterscheidungen vor – Form zeigt sich damit anschaulich als die Erkundung eines Raumes einer zuvor getroffenen Unterscheidung, die dynamisch ausfällt und an ihren jeweiligen Beobachter gebunden ist²⁶ –, um in den Differenzen neue Differenzen zu setzen. Mit einer Skepsis gegenüber bisherigen Kategorien und Postulaten kann sie veränderte Regimetechniken gewahrwerden und eine operative Ent-Verschließung in Gang setzen, um die performativ in Gang gesetzten und in Gang gehaltenen Verdeckungs- und Verschließungszusammenhänge des ästhetischen Regimes als Ausdruck der Regierbarmachung von Gesellschaft zu beobachten.

22 Birte Kleine-Benne: Künstlerische Poiesis ft. Menschenrechte ft. künstlerische Poiesis, in: *Kunsttexte*, Sektion Gegenwart, Nr. 4, 2019, S. 1, <https://doi.org/10.18452/20948.2> [Abruf: 12.12.2024].

23 Siehe hierzu meine Ausführungen in Kapitel 5.

24 Aristoteles: *Aristoteles' Metaphysik*. Bücher I(A)–VI(E), hg. v. Horst Seidl, Hamburg 1989, S. 251.

25 Vgl. Jacques Rancière: *Die Aufteilung des Sinnlichen*, Berlin 2006, S. 39.

26 Zu Spencer-Browns Formkalkül siehe meine Ausführungen in Kapitel 8.

I.

Die These, zu der ich im Folgenden ausführen werde²⁷, lautet, dass der Poiesis-Begriff, der mit Giorgio Agambens Relektüre in den letzten Jahrhunderten – ich ergänze, nicht zufällig parallel zu der Konzentration von Kunstgeschichte, Kunstmarkt und Ausstellungsinstitutionen auf große Gemälde von großen Meistern²⁸ – verloren ging²⁹ und sich nicht mit dem Regime der Ästhetik und dessen repräsentationalen Politiken vertragen beziehungsweise verträgt, sich eignet, erstens die beobachtbare Kluft zwischen Theorie- und Kunstproduktionen nicht weiter klaffen zu lassen, zweitens die beobachtbare Kluft zwischen Theorie- und Kunstproduktionen begründen zu können. Eine poetische Kunsttheorie eignet sich, die hier diskutierten Kunst-Operationen und die wirksamen Kunstoperationen sichtbar zu machen und sie sinnvoll theoretisieren und historisieren zu können. Sie ist in der Lage, dasjenige künstlerische Material, das bisher nicht, unbestimmt, ungenau oder inkorrekt zu bestimmen versucht wurde, einer Beobachtbarkeit zuzuführen, die sich epistemologisch an dem künstlerischen Material statt an kanonisierten Fachspezifika, wie unseren Vorstellungskategorien, Affekten und Paradigmen orientiert. Sie ist ebenso in der Lage, diejenigen Kunstoperationen zu benennen (die auf das künstlerische Material einwirken und das wiederum auf die Kunstoperationen zurückwirkt), die unsere Vernachlässigungen, Verbergungen, Verleugnungen und Verdrängungen³⁰ verursachen. Mit einer poetischen Kunsttheorie können wir demnach, so meine These, Praktiken der Sichtbarkeit herstellen. Voraussetzung ist zunächst, den Poiesis-Begriff wie auch die Poiesis-Rezeption der letzten Jahrhunderte in den Blick zu nehmen und die Gründe für die Konzeptualisierung, Differenzierung, Marginalisierung und semantische Umdeutung herauszuarbeiten. Dass die Poiesis jüngst wiederentdeckt wurde und noch immer wiederentdeckt wird, liefert meiner Einschätzung nach mehrere signifikante Hinweise. Ein genereller Hinweis ist, dass die herrschenden Ordnungszusammenhänge des ästhetischen Regimes aktuell zur Disposition stehen. Die Ästhetik koalierte, so werden meine Ausführungen zeigen, mit der Praxis (dem Handeln) und hat in einem historischen Bündnis mit der Praxis und der Kunst als Effekt

27 Eine erste Skizze habe ich hier vorgelegt: Birte Kleine-Benne: Auf das Ende des ästhetischen Regimes spekulieren ..., in: dies. (Hg.): Dispositiv-Erkundungen | Exploring Dispositifs, Berlin 2020, S. 157–190, hier S. 182–184, <http://doi.org/10.30819/5197> [Abruf: 12.01.2025].

28 Vgl. Linda Nochlin: Why have there been no great women artists?, London 2021.

29 Vgl. Giorgio Agamben: Der Mensch ohne Inhalt, Berlin 2012, S. 95.

30 Vgl. hierzu Birte Kleine-Benne: Was Kunstgeschichte gewesen sein könnte, in: dies. (Hg.): Eine Kunstgeschichte ist keine Kunstgeschichte. Kunstwissenschaftliche Perspektivierungen in Text und Bild, Berlin 2024, S. 15–42, hier S. 23, <https://doi.org/10.30819/5798> [Abruf: 12.12.2024].

die Poiesis (das Hervorbringen) zum Verstummen gebracht. Ein Wiederentdecken der Poiesis macht historische und konzeptionelle Konstellationen, zum Beispiel die Entstehungsumstände der Ästhetik beobachtbar. Das Wiederentdecken der Poiesis rekonstruiert und rekontextualisiert demnach grundlegende ästhetische, kunstbetriebliche, fachspezifische und disziplinäre Dimensionen für deren wissenstheoretische und -historische Untersuchung. Diese sowohl theoretische, als auch historische Konstellation könnte als ein Kriminalfall der Begriffs- und Theoriesgeschichte gelesen und geschrieben werden: ein Mord der Poiesis durch ein institutionelles Bündnis aus Ästhetik, Kunst und Praxis seit dem späten 18. Jahrhundert. Sie könnte auch als eine Institutionskritik verfasst werden, die schon in der antiken Begriffsgeschichte anzusetzen wäre, von der westeurozentrischen Philosophiegeschichte hegemonial bis in die Gegenwart hineingereicht wurde, unser Wissen, unsere Methoden und Praktiken umfasst und nicht zu einem Happy End taugt. Sie kann aber auch mit Spencer-Brown auf ihre Markierungen, Bezeichnungen, getroffenen Unterscheidungen, Ausschließungen und ihr Ausgeschlossenes untersucht werden, um die Unterscheidungen in die Form der Unterscheidungen wiedereinzuführen (Re-entry). Alle diese mindestens stilistisch unterschiedlichen Varianten wären „Selbsterfahrungsliteratur ,at its best“³¹.

In einem kunstwissenschaftlich bisher nur wenig rezipierten Text setzt sich Giorgio Agamben 1970 (1999 in englischer und 2012 in deutscher Übersetzung des italienischen Originals) im achten von insgesamt zehn Paragraphen explizit mit der Poiesis und ihrer Differenz zur Praxis auseinander: „§8 Poiesis und Praxis“.³² Zunächst fällt allerdings auf, dass in einschlägigen, philosophie-begrifflichen Enzyklopädien vornehmlich von dem Adjektiv *poietisch* die Rede ist und dieses attributiv, prädikativ und adverbial eingesetzt wird: „gr. *poietikós*, zum Machen, Schaffen gehörig, gestalterisch, bildnerisch, das Schaffen betreffend, im Unterschied zu *praktisch und *theoretisch.“³³ Im Folgenden wird mit Plato auf die Herkunft des Begriffs hingewiesen und damit eine antike Theoriereferenz hergestellt, um dann zielstrebig, dem Format angemessen, auf Aristoteles' Verwendung des Begriffs und dessen Ausführungen insbesondere in seiner *Metaphysik* zu kommen.³⁴ Tiefergehende Lek-

31 Dirk Baecker: Im Tunnel, in: Kalkül der Form, hg. v. Dirk Baecker, Frankfurt/Main 1993, S. 12–37, hier S. 33.

32 Giorgio Agamben: *L'uomo senza contenuto*, Mailand 1970; ders.: *The Man Without Content*, Stanford 1999; ders.: *Der Mensch ohne Inhalt*, Berlin 2012.

33 Johannes Hoffmeister: *Wörterbuch der philosophischen Begriffe*, Hamburg 1955, S. 476.

34 Vgl. ebd. Vgl. hierzu auch Otto Neumaier: Poiesis, Praxis, Theorie, in: Jens Badura, Selma Dubach, Anke Haarmann, Dieter Mersch, Anton Rey, Christoph Schenker und Germán Toro Pérez (Hg.): *Künstlerische Forschung. Ein Handbuch*, Zürich/Berlin 2015, S. 95–98, hier S. 95f.

türen (deep reading) in Buch VI, Kapitel 1, 1025b und 1026a klären, dass Aristoteles im Rahmen seiner Betrachtungen der Gegenstände von Untersuchungen einen Unterschied zwischen einer „hervorbringenden“, einer „praktischen“ und einer „betrachtenden (theoretischen)“ Wissenschaft trifft: „[w]enn also jedes Denkverfahren entweder auf Handeln oder auf Hervorbringen oder auf Betrachtung geht [...]“³⁵. Für die hervorbringende und die praktische Wissenschaft definiert er: „Denn bei den auf das Hervorbringen gerichteten Wissenschaften ist das Prinzip in dem Hervorbringenden, sei es Vernunft oder Kunst oder irgendein Vermögen, das Prinzip aber der Wissenschaften, welche auf das Handeln gehen, liegt in dem Handelnden, nämlich der Entschluss; denn der Gegenstand der Handlung und des Entschlusses ist derselbst.“³⁶ Für die betrachtende Wissenschaft, die mit der Mathematik, Physik und Theologie in Aristoteles' vernehmlichem Interesse steht³⁷ – er gibt ihr den „Vorzug vor den anderen“³⁸, legt er fest, dass diese im Unterschied zu den beiden anderen Wissenschaften bestimme, „was etwa ist und ob es ist“³⁹. In seiner *Nikomachischen Ethik*, Buch VI, 1139a und b führt Aristoteles spezifischer aus und konzentriert sich dabei auf die auch in der vorliegenden Untersuchung vorrangig zu diskutierende Differenz von Praxis und Poiesis; zunächst zur Praxis, der auf das Handeln ausgerichteten Denkbewegung: „Der Ursprung des Handelns [...] liegt in der Entscheidung (zwischen mehreren Möglichkeiten). Der Ursprung der Entscheidung ist das Streben und eine Reflexion, die den Zweck aufzeigt.“⁴⁰ Aristoteles setzt fort mit seinen Ausführungen zum Hervorbringen: „[...] denn jeder der etwas hervorbringt, tut dies zu einem bestimmten Zweck, und das Hervorbringen als Vorgang ist kein Selbstzweck, sondern bezogen auf etwas und Gestaltung von etwas. Dagegen“, so grenzt Aristoteles noch einmal ab, „ist das Handeln als Vorgang schon Selbstzweck“.⁴¹ Hervorbringen und Handeln seien zwei verschiedene Tätigkeiten, zwei verschieden „abzielende reflektierende Grundhaltungen“ und damit definiert und unterscheidet Aristoteles: „Daher ist auch keines im anderen mit enthalten, denn Handeln ist nicht Hervorbringen und Hervorbringen ist nicht Handeln“⁴². Weiter:

³⁵ Aristoteles: Aristoteles' Metaphysik, a.a.O., S. 251.

³⁶ Ebd.

³⁷ Vgl. ebd., S. 253.

³⁸ Ebd., S. 253.

³⁹ Ebd., S. 251.

⁴⁰ Aristoteles: *Nikomachische Ethik*, Stuttgart 1992, S. 155.

⁴¹ Ebd., S. 155.

⁴² Ebd., S. 157.

„[D]as Hervorbringen hat ein Endziel außerhalb seiner selbst, beim Handeln aber kann dies nicht so sein, denn wertvolles Handeln ist selbst Endziel.“⁴³ Unterschiede zwischen der Praxis und der Poiesis liegen nach Aristoteles' Begriff demnach im Prinzip, Zweck, Ursprung und Ziel.

Die Aristoteles-Rezeption konzentrierte sich bei der Unterscheidung von Poiesis (dem herstellenden Wissen) und Praxis (dem handelnden Wissen) bevorzugt auf die Verschiedenheit von Ziel und Zweck – „eine Zweckgerichtetheit auf den *Gegenstand* im Hervorbringen (der Poiesis) wird von einer *selbst-zweckhaften* Tätigkeit im Handeln (der Praxis) unterschieden“⁴⁴. Im Rahmen der aktuellen Rezeption der Unterscheidung und zwar vor dem theoretischen Hintergrund der künstlerischen Forschung (Artistic Research) wird sie neu ausgerichtet und gewendet: „Mehr als die Frage nach einer adäquaten Aristoteles-Auslegung interessiert im Rahmen unserer Fragestellung das *Ergebnis* [...]“⁴⁵, schreibt Judith Siegmund. Zwar ließe sich, erneut, die Unterscheidung durch die intentionale Verschiedenheit bestimmen, „in ihrer Extensionalität (also in ihren Resultaten) seien sie aber beide nicht mehr direkt unterscheidbar“.⁴⁶ Die hier der Poiesis zugeschriebene Ausgerichtetheit auf ein Werk („Poiesis richtet sich als ein Herstellen zunächst auf das Herzustellende, d.h. auf ein Werk.“⁴⁷) wird zugunsten der Praxis (deren Zweck „die Handlung selbst“ sei⁴⁸) verschoben, wenn es in diesem „Theoriedesign“⁴⁹ nun heißt, dass die Poiesis durch etwas motiviert sein könne, „das eine Praxis ist, die z.B. einen bestimmten Gebrauch des Hervorgebrachten beinhaltet“⁵⁰. Es ginge der Poiesis somit nicht mehr nur um „die Bestimmung des Produkts“, sondern „auch um die Fähigkeiten und Fertigkeiten des Produzierenden sowie um die Zielgerichtetheit des poetischen Prozesses in Bezug auf das herzustellende Produkt und in Bezug auf dessen spätere Rezeption bzw. seinen Gebrauch“.⁵¹ Diese Poiesis, so Siegmund noch einmal an anderer Stelle, sei eine mit der Pra-

⁴³ Ebd., S. 159.

⁴⁴ Judith Siegmund: Poiesis und künstlerische Forschung, in: dies. (Hg.): Wie verändert sich Kunst, wenn man sie als Forschung versteht?, Bielefeld 2016, S. 105–121, hier S. 115. Vgl. hierzu auch Neumaier: Poiesis, Praxis, Theorie, a.a.O.

⁴⁵ Siegmund: Poiesis und künstlerische Forschung, a.a.O., S. 116.

⁴⁶ Ebd.

⁴⁷ Ebd., S. 115.

⁴⁸ Ebd.

⁴⁹ Ebd., S. 106.

⁵⁰ Ebd., S. 116.

⁵¹ Judith Siegmund: Formieren/Arrangieren, in: Jens Badura, Selma Dubach, Anke Haarmann, Dieter Mersch, Anton Rey, Christoph Schenker und Germán Toro Pérez (Hg.) 2015: Künstlerische Forschung. Ein Handbuch, Zürich/Berlin 2015, S. 139–142, hier S. 141.

ANY PAYMENT

Did you receive any form of payment, compensation or reimbursement for your participation in the exhibition, including the coverage of any expenses?

ANY FORM OF PAYMENT

577 RESPONDENTS



58.4%

41.6%

W.A.G.E., ANY FORM OF PAYMENT, aus: The 2010 W.A.G.E. Survey, 2012, Posterdesign: Common Space. Image courtesy W.A.G.E.

xis verbundene Forschung, die „etwas zur Praxis der Forschung“ beitrage.⁵² Diese zunächst rehabilitierend und sich im Einsatz für die Praxis befindlich anmutende Relektüre von Poiesis ist ihrerseits dem Zweck geschuldet, „die Möglichkeit künstlerischer, zur Erkenntnis führender Forschung zu bestimmen“⁵³, dabei das Verhältnis von Poiesis, Praxis und Theorie neu aufzustellen und die Vielfalt der herstellenden (poietischen), praktischen und betrachtenden (theoretischen) Spielart der Episteme miteinander und zwar zum Zweck einer Theoretisierung der künstlerischen Forschung zu kombinieren. Werk-ästhetik (Poiesis) wird hier mit Produktions- und Rezeptionsästhetik (Praxis) zu einer Forschungsästhetik (Artistic Research) amalgamiert oder auch unter sie (die Artistic Research) subsumiert – oder, ein weiterer Vorschlag, dem ästhetischen Regime folgt nun über die Modelle künstlerischer Theorieformen oder eines ästhetischen Denkens ein epistemisches Regime, da „sich in der Kunst eine Verschiebung vom Ästhetischen zum Epistemischen [vollzieht]“⁵⁴.

Genau diese ordnende, zuordnende, unterordnende, theorie-intendierte, praxis-zugewandte und poiesis-vereinnahmende Lesweise, die Poiesis zunächst an ein Werk (ein opus) koppelt (warum, wenn sie doch von einem Wissen her zu verstehen ist?⁵⁵), um diese Kopplung dann zugunsten der Praxis wieder aufzulösen und sich dann doppelt „gegenüber einer Selbstzweckhaftigkeit und gegenüber einer banalen Instrumentalisierung“ abzugrenzen⁵⁶ – genau diese Ordnung einer epistemologischen Ästhetik beziehungsweise einer ästhetischen Epistemologie mit ihren inhärenten Prämissen und Hierarchien, historischen Ableitungen und Diskreditierungen seziert Agamben in seinen Untersuchungen. Dabei interessiert er sich nicht primär für eine fokussiert zweckintendierte Verschiedenheit von Formen des Tätigseins (für ihren Zweck an oder ihren Zweck für sich), auch nicht für etwaige Extensionalitäten, also ihre Resultate in Form etwa eines Werks beziehungsweise eines Produkts im engeren Sinne oder eines dem Werk gegenübergestellten Handelns⁵⁷.

52 Siegmund: Poiesis und künstlerische Forschung, a.a.O., S. 117.

53 Neumaier: Poiesis, Praxis, Theorie, a.a.O., S. 95.

54 Kathrin Busch: Ästhetische Amalgamierung. Zu Kunstformen der Theorie, in: Judith Siegmund (Hg.): Wie verändert sich Kunst, wenn man sie als Forschung versteht?, Bielefeld 2016, S. 163–178, hier S. 165.

55 Zu der etymologischen Verbindung von *operari* (arbeiten, tun, handeln, erschaffen, verrichten) und *opus* (Werk, Tun), den Werkcharakter und damit die Abgeschlossenheit von Operationen zu betonen und dabei die Verwendung im deutschen Sprachraum seit dem 16. Jahrhundert zu fokussieren, vgl. Jan Claas van Treeck: Operieren, in: Heiko Christians, Matthias Bickenbach und Nikolaus Wegmann (Hg.): Historisches Wörterbuch des Mediengebrauchs, Bd. 2, Köln/Weimar/Wien 2018, S. 316–327, hier S. 316f.

56 Siegmund: Poiesis und künstlerische Forschung, a.a.O., S. 117.

57 Vgl. ebd., S. 115.

Vielmehr hat sich in genau diese zuordnende und einander ausschließende, in diese priorisierende und marginalisierende Lesweise bereits eingeschrieben, was Agamben mit seiner macht- und diskursanalytischen Untersuchung dekonstruiert. In und mit seiner Analyse der Oppositionen interessiert er sich für die Gründe einer von ihm durch die Jahrhunderte beobachteten Poiesis-Vergessenheit, einer Poiesis-Simplifizierung und einer Poiesis-Abwertung – und dies zugunsten der Praxis. In diesem Zusammenhang richtet er seinen Fokus auch auf das bis heute folgenschwere Bündnis von Praxis, Ästhetik und Kunst. Im Zuge dieses Prozesses sei, so Agamben, „das Kunstwerk von der Sphäre der *poiesis* in jene der *praxis* hinübergewechselt“⁵⁸. Das moderne ästhetische Regime beginnt also, so ließe sich mit Agamben behaupten, mit und in genau dem Moment, in dem die Kunst nicht mehr Poiesis (Hervorbringen) ist beziehungsweise in dem sie nun Praxis (Handeln) wird und damit selbst zum Endziel und Selbstzweck einer „Metaphysik des Willens“⁵⁹, also der willentlichen Hervorbringung einer Wirkung avanciert. Die Interpretation der Praxis als Wille durchzöge, so Agamben, die gesamte Geschichte des abendländischen Denkens.⁶⁰

Agambens dekonstruktivistischen Untersuchungsergebnissen sind, so stelle ich meinen folgenden Ausführungen voran, zu verdanken, eine Begründung formulieren zu können, warum der künstlerischen Poiesis oder auch dem poetisch Künstlerischem (und mit dieser Formulierung nehme ich neben dem Re-entry der Poiesis eine Rückgewinnung der Kunst für die Poiesis und umgekehrt vor) von Seiten der hegemonialen Ästhetik mit einer grundsätzlichen Skepsis, mit Ablehnung oder Schweigen, im besten Fall noch mit der Markierung eines Problems begegnet wird: Die Ästhetik koalitiert/e historisch und konzeptionell mit der Praxis statt mit der Poiesis, als sie mit der Interpretation von Kunst als Modus der Praxis startete. Aus dieser Koalition, angereichert mit Willen, Intention, Genie und Werk, formierten sich ihre Bedingungen (aus denen seither ausdifferenzierende Medien, Methoden und Institutionen erwachsen). Hierin ordnete sich die Poiesis (mit Spencer-Brown formuliert als eine unmarkierte, unbenannte, aber gleichermaßen vorauszusetzende und konstitutive Außenseite) bis zu ihrer Unkenntlichkeit unter. Dieser Prozess ging, von Agamben in großen Linien historiographisch skizziert, mit den Entwicklungen des menschlichen Tuns und mit diesem des Kapitalismus seit der ersten industriellen Revolution in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts einher: „Ab diesem Moment wird jede Form des menschlichen ‚Tuns‘ als Praxis

⁵⁸ Agamben: Der Mensch ohne Inhalt, a.a.O., S. 97.

⁵⁹ Ebd.

⁶⁰ Vgl. ebd., S. 102.

interpretiert, dass heißt als konkrete produktive Aktivität [...]. Und die Praxis ihrerseits wird von der Arbeit [...] her gedacht.“⁶¹ Mit dieser Forschungsperspektive werden Kunst und Ästhetik, der Produktstatus des Kunstwerks und die für dessen Rezeption eingerichteten Institutionen und Medien, die Metaphysik des Willens und die für dessen Verständnis erforderlichen Methoden und Theoreme noch einmal neu und zwar streng kausal mit dem Kapitalismus verschweißt. Kunstwerk, Künstler, Publikum, Originalität, Kunstgeschichte, Ästhetik, Kunstmarkt und White Cube werden gegenwärtig, und zwar inmitten und durch den Kapitalismus und dessen Begriffen von Arbeit, Eigentum, Reichtum, Freiheit, Kapital, Produktion und Ausbeutung.

Agamben definiert *Poiesis* in seinem Text verstreut als Hervorbringung und Entbergung, menschliches Machen und herstellendes Handeln, als Eintreten in die Präsenz, Erscheinenlassen und bewerkstelligte Produktion, als ein Hervorbringen in die Anwesenheit, einen Übergang vom Nichtsein zum Sein, ein Präsenz-Bringen.⁶² Damit bezeichnet er die *Poiesis* (und nicht die Poesie) als „Name des menschlichen Machens“, des „herstellenden Handelns, von dem das Kunstschaffen nur ein herausragendes Beispiel ist [...]“. Die „gesamte Sphäre der menschlichen *poiesis*, das produktive Handeln in seiner Gesamtheit“ stünde als solche „originär in Frage“, behauptet Agamben, und diese Frage berühre auch – Achtung Spoiler – die nach dem Schicksal der Kunst.⁶³ An eine kurze Antikenrezeption anschließend wendet sich Agamben „unserer Zeit zu“⁶⁴ und schärft eine Unterscheidung, die durch die Jahrhunderte verloren gegangen sei: In der griechischen Antike sei noch klar zwischen *Poiesis* und Praxis unterschieden worden, auf der einen Seite „*poiein*, produzieren im Sinne von ins Sein bringen“, auf der anderen Seite „*prattein*, tun im Sinn von tätig sein“⁶⁵. Dabei würde *Poiesis* die Produktion in die Anwesenheit, vom Nichtsein ins Sein, aus der Verborgenheit ins volle Licht umfassen und dabei – wesentlich – einen Modus der Wahrheit darstellen. Praxis hingegen würde die Idee des Willens beinhalten, der sich in einer Handlung ausdrücke. Agamben verkürzt auf die Formel: „*poiesis* und *praxis*, [...] Produktion und Aktion“⁶⁶. Im Hinblick auf ihre Nähe zur Wahrheit wurde der *Poiesis* ein höherer Platz zugewiesen. Diese Hierarchie war, so Agamben, eindeutig und klar geregelt,

⁶¹ Ebd., S. 94.

⁶² Vgl. ebd., S. 79ff.

⁶³ Ebd., S. 79.

⁶⁴ Ebd., S. 80f.

⁶⁵ Ebd., S. 91.

⁶⁶ Ebd., S. 93.

Arbeit wurde infolge sozialer Klassifizierungen noch zuunterst platziert.⁶⁷ In weiteren philosophie-historischen Etappen ging die Differenz zwischen Poiesis und Praxis bis zum heutigen Tag verloren: „Man's ‚doing‘ is determined as an activity producing a real effect“⁶⁸. „Das ‚Tun‘ des Menschen wird ab nun verstanden als eine Aktivität, die eine reale Wirkung hervorbringt.“⁶⁹ Mit „ab nun“ meint Agamben den Moment, in dem „jeder Zugang zur Unterscheidung zwischen *poiesis* und *praxis*, zwischen Pro-duktion und Aktion, [...] versperrt“ war⁷⁰. An die Stelle der grundlegenden Erfahrung der Poiesis tritt nun die Frage des ‚Wie‘, also die Frage nach dem Herstellungsprozess⁷¹ – eine Frage, die die Poiesis sowohl mit der Operation als auch mit der Beobachtung zweiter Ordnung verbindet. Die Überführungsdimension „from nonbeing into being“⁷², „aus dem Nichtsein ins Sein“⁷³, und dies verbunden mit der Eröffnung eines Raumes für die Wahrheit⁷⁴, „thus opening the space of truth“⁷⁵, wird, „was das Kunstwerk betrifft [...] auf das kreative Genie“ und dessen zugehöriger künstlerischer Expression verlagert⁷⁶. Parallel hierzu (und parallel zum Aufstieg des Kapitalismus) stieg die Arbeit zum zentralen Wert auf (Agamben verweist auf Marx als „Höhepunkt“⁷⁷). Jedes menschliche Tun, auch das künstlerische wurde fortan als Praxis und damit als eine konkrete produktive Aktivität interpretiert, unter die auch die Poiesis subsumiert wurde. Die künstlerische Pro-duktion verwandelte sich in die kreative Aktivität namens Praxis, von Agamben definiert als „*ein durch den Willen bewegtes Bis-an-die-Grenze-der-Handlung-Gehen*, also eine gewollte Handlung“⁷⁸. „Praxis is going through to the limit of the action, while moved by will; it is willed action.“⁷⁹ Eine Anmerkung könnte lauten, dass die häufige, vor allem ungeprüfte und undifferenzierte Verwendung des Begriffs der künstlerischen Praxis, Praxen oder auch Praktiken, insbesondere für die Gegenwartskunst, als Indiz für den

67 Vgl. ebd., S. 94.

68 Agamben: *The Man Without Content*, a.a.O., S. 43.

69 Agamben: *Der Mensch ohne Inhalt*, a.a.O., S. 93.

70 Ebd., S. 93.

71 Vgl. ebd., S. 93f.

72 Agamben: *The Man Without Content*, a.a.O., S. 43.

73 Agamben: *Der Mensch ohne Inhalt*, a.a.O., S. 94.

74 Vgl. ebd., S. 94.

75 Agamben: *The Man Without Content*, a.a.O., S. 44.

76 Agamben: *Der Mensch ohne Inhalt*, a.a.O., S. 94.

77 Ebd.

78 Ebd., S. 101.

79 Agamben: *The Man Without Content*, a.a.O., S. 47.

vereinheitlichenden Prozess der Praxis und als vorläufiger Höhepunkt gedeutet werden könnte⁸⁰ – dabei ist bei genauer Prüfung nicht selten die Poiesis und nicht die Praxis in griechischer Lesweise gemeint. „This productive doing now everywhere determines the status of man on earth“⁸¹, konstatiert Agamben, die traditionelle Hierarchie der menschlichen Aktivitäten wurden durch die Jahrhunderte vollständig umgekehrt⁸² – Aristoteles Praxis-Bestimmung als die eines Willens blieb in dem Prozess unangetastet⁸³. Eine andere zwischenzeitliche Bestimmung blieb dabei unausgeleuchtet: „Was die Griechen als *poiesis* dachten, wurde von den Römern als ein Modus des Handelns (*agere*), als ein Etwas-ins-Werk-Setzen, ein *operari* verstanden.“⁸⁴ Das griechische *poiesis* wurde ins lateinische *operatio* übersetzt, umfasst aber nicht nur die Spur des Setzens (*opus*), sondern auch die des Vollziehens (*operare*).⁸⁵

„[A]ll of man's ‚doing‘ as praxis“⁸⁶ sei, so Agambens Befund, das aktuelle und einvernehmliche Verständnis des menschlichen Tuns. Wir hätten „uns so sehr an diese vereinheitlichende Auffassung gewöhnt, nach der alles, was der Mensch tut, in den Bereich der Praxis fällt“ und würden daher „übersehen, daß das menschliche ‚Tun‘ auch ganz anders verstanden werden kann – und daß es in anderen historischen Epochen anders verstanden wurde“.⁸⁷ Diese Beobachtung Agambens erklärt auch die gegenwärtige definitiorische und meist undifferenzierte Gleichsetzung von Kunst und Praxis, vielleicht sogar die aktuelle Definition von Kunst der Gegenwart als Praxis. Allerdings ist mit dieser Perspektive auch das ästhetische Regime besser zu verstehen, denn danach startete die Ästhetik historisch und konzeptionell mit der Zuordnung der Kunst als Modus der Praxis: Die Differenz Praxis und Poiesis war verschwommen, ja nicht existent, und Praxis galt als Ausdruck eines Willens und einer schöpferischen Kraft⁸⁸. „The point of arrival of Western aesthetics

80 Vgl. das Network State-Projekt *Praxis*. Die Network State-Bewegung plant nach dem Vorbild und auf der Basis von Social-Media-Plattformen die Gründung von Startup-Nationen im Austausch mit bisherigen Nationalstaaten, vgl. Balaji Srinivasan: The Network State. How to Start a New Country, 2022, <https://thenetworkstate.com/book/tns.pdf> [Abruf: 12.12.2024].

81 Agamben: The Man Without Content, a.a.O., S. 43.

82 Vgl. Agamben: Der Mensch ohne Inhalt, a.a.O., S. 95.

83 Vgl. ebd., S. 95.

84 Ebd., S. 93.

85 Zu Wortherkunft und Gebrauch vgl. Dieter Mersch: Kritik der Operativität. Bemerkungen zu einem technologischen Imperativ, in: Internationales Jahrbuch der Medienphilosophie, Bd. 2, H. 1, Februar 2016, S. 31–52, hier S. 34–35.

86 Agamben: The Man Without Content, a.a.O., S. 42.

87 Agamben: Der Mensch ohne Inhalt, a.a.O., S. 91.

88 Vgl. ebd., S. 95f.

is a metaphysics of the will, that is, of life understood as energy and creative impulse.“⁸⁹ Agamben benennt hiermit die Spezifika der Geburtsstunde und damit auch den Geburtsfehler der Ästhetik und geht zu einem Generalanriff über: „This metaphysics of the will has penetrated our conception of art to such an extent that even the most radical critiques of aesthetics have not questioned its founding principle, that is, the idea that art is the expression of the artist's creative will.“⁹⁰ Die Metaphysik des Willens habe unsere gesamte Konzeption von Kunst durchdrungen; ihr Gründungsprinzip, Kunst sei die Expression des kreativen Willens des Künstlers, sei selbst von den radikalsten Kritiker*innen der Ästhetik nicht in Frage gestellt worden. „Damit beschreibt Agamben, wie die ästhetische Tradition nicht nur auf einem Ausschluss des Poietischen aufsetzt, sondern das Poietische selbst verwirft. Die Ästhetik hat sich auf der zunehmenden Praxis-Dominanz sowohl selbst ge- und begründet, als auch fortgesetzt (her)ausgebildet.“⁹¹ Vor diesem Hintergrund, so kann Agamben ausformuliert werden, sind auch die hieran anschließenden Begriffe und Konzepte des ästhetischen Regimes wie Genie, Werk, Schaffenskraft, Urheberschaft, Originalität, Ursprungsnähe, Unwiederholbarkeit, Echtheit und Intention zu begreifen, ebenso die biografistischen, werkphilologischen und autorenpoetischen Methoden sowie Institutionen und Medien, wie die Museen und Galerien, die Theorie- und Geschichtsbildungen und selbst die Restaurierung. Wir befinden uns folglich mit Agambens Untersuchungen zur verloren gegangenen Differenz von Praxis und Poiesis wie auch mit dem Zuschlagen des Kunstwerks zur Praxis inmitten der gouvernementalen Gründungsideen, Gründungskontexte und Gründungsprozesse von White Cube, Kunstgeschichte und Kunstmarkt, die unter ästhetisch-kapitalistische Regimevorzeichen zu bringen sind. Dabei würden wir „gerne vergessen, dass das Kunstwerk erst vor verhältnismäßig kurzer Zeit in die Dimensionen des Ästhetischen eingetreten“ sei, so Agamben⁹². Diesen Gedanken aufgreifend ließe sich ergänzen, dass wir uns auch nur selten vergegenwärtigen, dass es sich auch bei der Ästhetik um eine verhältnismäßig junge Erfindung handelt und, so ließe sich mit Agamben sinngemäß fortsetzen, das Verschwinden der Poiesis beziehungsweise das Dominieren der Praxis konstitutiver Bestandteil des hegemonialen Entwicklungs- und Durchsetzungsprozesses des ästhetischen Regimes war und ist.

⁸⁹ Agamben: *The Man Without Content*, a.a.O., S. 44.

⁹⁰ Ebd.

⁹¹ Kleine-Benne: *Auf das Ende des ästhetischen Regimes spekulieren ...*, a.a.O., S. 183.

⁹² Agamben: *Der Mensch ohne Inhalt*, a.a.O., S. 82.

„Was die Griechen mit ihrer Unterscheidung von *poiesis* und *praxis* betonen wollten, war allerdings, dass das Wesen der *poiesis* gerade nichts mit dem Ausdruck eines Willens zu tun hat (der seinerseits, als Wille, in keiner Weise der Kunst bedurfte). Für sie bestand das Wesen der *poiesis* vielmehr in der Hervorbringung der Wahrheit und der darauf folgenden Erschließung einer Welt für die Existenz und die Aktivität des Menschen.“⁹³ Bei der *Poiesis* geht es also in Rekonstruktion antiker Optik, genau genommen der Relektüre Aristoteles' darum, etwas in die Anwesenheit, in die Präsenz, in das Sein, in die Entstehung *und* in die Wahrheit zu bringen und zwar unabhängig von einem Willen, einer Intention und damit eines Genies und (s)eines Werks. Die Konzeption eines Hervorbringens von Wahrheit, ausgehend von beziehungsweise einhergehend mit einem Wissen ist nun aber mit denjenigen Regimenormativen, die behaupten und fordern, dass Kunst Selbstzweck sei, ihre Grenzen in sich selbst fände, im und mit einem Kunstwerk in Anwesenheit bringe oder als Ergebnis eines willentlichen Tuns entstünde, nicht kompatibel. Die Ästhetik und die von ihr und für sie proklamierte Zweckfreiheit, Funktionslosigkeit, Autonomie, Geniege- und -verbundenheit, Werkverfasstheit und Erfahrungsdimension von Kunst (als Folge der etymologischen Verwandtschaft von Praxis, *praxis*, und Erfahrung, *empeiria*⁹⁴ und ihrer Zugehörigkeit zu ein und demselben Prozess⁹⁵) ist im Rahmen der vorliegenden, auf die *Poiesis* ausgerichteten Untersuchung als einem zwingend vorauszusetzenden Über-(beziehungsweise Aus-)tritt der Kunst von der *Poiesis* in die Praxis, von der Produktion in die Aktion und dies mit allen hieran gekoppelten Folgen hinsichtlich eines Willens, eines Werks, eines Urhebers etcetera dekonstruiert. Mit Baecker ließe sich auf der Grundlage Spencer-Browns Formkalkül formulieren: Mit der *Poiesis* stoßen wir auf all das, was für Systeme (hier für das ästhetische Regime) Umwelt ist, aber „von ihnen ausgeschlossen, aber gleichwohl vorausgesetzt werden muß, damit sie sein wollen können, was sie sind“⁹⁶. Im Rahmen einer streng praxis- und ästhetik-bezogenen Forschung wäre zu untersuchen, ob und an welcher Stelle des gouvernementalen Ästhetik- und Praxis-Prozesses (und hierzu gehören die Institutionen, Verfahren, Analysen, Reflexionen, Berechnungen und Taktiken, „die es gestatten, diese recht spezifische und doch komplexe Form der Macht auszuüben“⁹⁷) die *Poiesis* ihrer Funktion des Hervorbringens von Wahrheit enthoben wurde, ob und wie die

93 Ebd., S. 96f.

94 Vgl. ebd., S. 99.

95 Vgl. ebd., S. 100.

96 Dirk Baecker: Wozu Systeme?, Berlin 2002, S. 12.

97 Michel Foucault: Die ‚Gouvernementalität‘, in: Analytik der Macht, Frankfurt/Main 2005, S. 148–174, hier S. 171.

konzeptionelle und semantische Dimension des Wahrheitshervorbringens durch/in/mit der Poiesis von der Praxis vereinnahmt wurde. Anhand konkreter kunsthistorischer Beispiele, die sich entweder der Praxis oder der Poiesis zuschlagen ließen (ganz in Aristoteles Sinne, dass „Handeln nicht Hervorbringen und Hervorbringen nicht Handeln [ist]“⁹⁸), wären nächste Antworten zu finden. Für und durch die bereits vorgetragenen Beispiele einer künstlerischen Poiesis oder von poetisch Künstlerischem⁹⁹ – und daneben eignen sich insbesondere die *documenta fifteen* 2022, ihre Rezeptionsvarianten, diskursiven Konflikte und Verwerfungen¹⁰⁰ – lässt sich schon hier feststellen, dass das Hervorbringen von Wahrheit, ihr Geltendmachen und Anerkennen nicht eindeutig einem, schon gar nicht nur einem teilnehmenden Akteur oder Aktanten zugeordnet und auch nicht objekt- oder subjektorientiert gedacht werden kann. Das Hervorbringen von Wahrheit findet durch und innerhalb eines komplexen, dynamischen, zirkulierenden, medial verfassten, referentiellen, historischen Prozesses von Interoperabilitäten statt, der Produktions-, Rezeptions-, Erfahrungs-, Wirkungs- und Ereignisprozesse verknüpft und an Wissenschaftsaussagen, Rechtssprechung, Geschichtsbildung, Narrativitätskompatibilität und Vermarktbarkeit gekoppelt ist. Wahrheit ist dabei selbst eine „reflektierte Technik [...], die allgemeine Regeln, besondere Erkenntnisse, Vorschriften und Methoden für Untersuchungen, Geständnisse, Gespräche usw. enthält“.¹⁰¹ Dabei kann es sich, so deuten die vorgetragenen Kunst_Operationen an, sowohl um einen flüchtigen, überraschenden und kaum zu fixierenden Prozess, als auch um einen proklamierten, damit angestrebten, streng prozessierten und damit verifizierenden Prozess handeln, sowohl um einen zufälligen oder verlässlichen, als auch um einen vergänglichen, einen kurzen oder langen Prozess, der Wahrheit hervorbringt, entbirgt („something passed from nonbeing into being, thus opening the space of truth“¹⁰²) und/oder auch wieder verbirgt. Poiesis im Sinne eines Hervorbringens von Wahrheit ist damit nur bedingt und eingeschränkt an die ästhetischen Grundkriterien Werk, Urheber und Erfahrung koppelbar. Ihre alleinige Kopplung an ein Werk, einen Urheber und/oder eine Rezeptionserfahrung wirkt eigenwillig unterkomplex und ist nur im Rahmen einer Souveränitätsfiktion, der Annahme, dass Macht etwas Delegierbares sei, statt dass sie durch uns durchgehe, oder nur auf der Grundlage eines heroisierend singularisierenden Scripts nachzuvollziehen. „Denn wenn Wahrheit eher angetroffen als verortet werden

⁹⁸ Aristoteles: Nikomachische Ethik, a.a.O., S. 157.

⁹⁹ Siehe hierzu meine Ausführungen in Kapitel 3.

¹⁰⁰ Siehe hierzu meinen Ausführungen in Kapitel 1, 3 und 13.

¹⁰¹ Michel Foucault: Was ist Kritik?, Berlin 1992, S. 10.

¹⁰² Agamben: The Man Without Content, a.a.O., S. 44.

kann, wenn sie in Aussagen in Kraft tritt und weniger in Regeln niedergelegt werden kann, dann gibt es viele Mechanismen ihrer Geltung, Strategien ihrer Durchsetzung, Machtspiele ihrer Existenz.“¹⁰³ Auf die These aufsetzend, dass wir den performativen und damit Ereignischarakter von Wahrheit anerkennen, lässt sich festhalten, dass „Wahrheit [...] nichts Höheres oder Tieferes jenseits des alltäglichen Denkens [ist], sie ist der reale Zusammenhang dieses – unseres – Denkens selbst“.¹⁰⁴

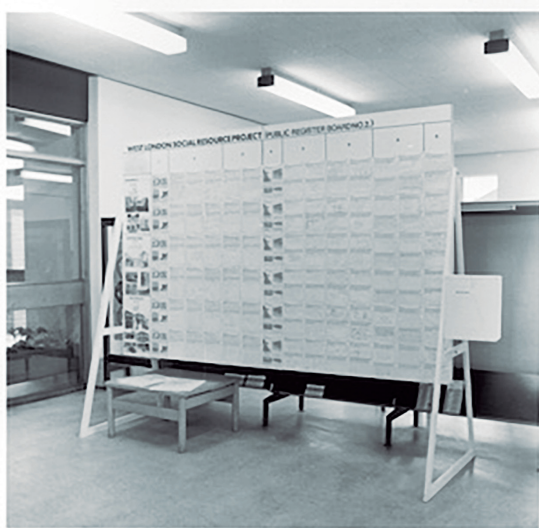
II.

Auf der Grundlage dieser Beobachtungen kann als Arbeitshypothese behauptet werden, dass die hier vorgestellten poetisch künstlerischen Beispiele trefflich mit dem korrelieren, was Foucault als „Wahrheit“ dekonstruiert. Diese Hypothese erlaubt mir, Re-Formatierungsprozesse von Wahrheit markieren, unterscheiden, bezeichnen und beobachten zu können. Im Rahmen seiner Wahrheitsforschung ist Wahrheit als ein „Ensemble von geregelten Verfahren für Produktion, Gesetz, Verteilung, Zirkulation und Wirkungsweise der Aussagen [zu verstehen]“, das „zirkulär an Machtssysteme gebunden ist, die sie produzieren und stützen, und an Machtwirkungen, die von ihr ausgehen und sie reproduzieren“.¹⁰⁵ Mit diesem Wahrheitsbegriff liegt es nahe, die politischen, sozialen, rechtlichen, ökonomischen, medialen und auch institutionell-administratorischen Produktionsverhältnisse von Wahrheit in den Blick zu nehmen und dabei auch nach den performativen Prozeduren und Ritualen einer Ein-, Durch-, Um- und Aussetzbarkeit von Wahrheit zu forschen. Diese offenbar polymorphen Techniken beim Hervorbringen von Wahrheit (und dazu gehören das Anregen, Intensivieren und Überleben dessen, was als Wahrheit gilt, ebenso das Verweigern, Versperren und auch Disqualifizieren dessen, was nicht als Wahrheit gelten kann/darf/soll) sind in ihrer Gesamtheit als ein Ordnungssystem beziehungsweise als Regime zu fassen. Denn die Macht der Wahrheit ist nur inmitten der Ordnungszusammenhänge zu begreifen, innerhalb derer sie (wirksam und effektiv) sein kann. Folglich wäre eine Auseinandersetzung mit den hier thematisierten Kunst_Operationen, wie eingangs formuliert, eine Forschungsherausforderung mit gesamtgesellschaftlichem Wert und die Auseinandersetzung mit den Gouvernamentalitäten

103 Ulrich Johannes Schneider: Foucaults Analyse der Wahrheitsproduktion, in: Günter Abel (Hg.): Französische Nachkriegsphilosophie. Autoren und Positionen, Berlin 2001, S. 299–313, hier S. 304.

104 Ebd., S. 303.

105 Michel Foucault: Dispositive der Macht. Über Sexualität, Wissen und Wahrheit, Berlin 1978, S. 53f.



Stephen Willats, The West London Social Resource Project: Public Register Board No. 2, 1972, installiert in der Osterley Library.

von Fach und Disziplin Kunstgeschichte¹⁰⁶ als Variante wirksamer Kunstoperationen eine dringend anzugehende, institutionskritisch soziale und gesellschaftliche Herausforderung. Mit Margarita Tsomou formuliert bedarf es, anders als im Rahmen der *documenta fifteen* praktiziert, eines Diskurses, „der mit der Welt *spricht* und nicht mit der Welt *bricht*“¹⁰⁷ – wobei die *documenta fifteen* selbst sich als ein probater Untersuchungsgegenstand einer durchzuführenden Wahrheitsforschung eignet, mit epistemischen Gewinnen für alle Beteiligte.

Als eine erste Wahrheit(spolitik) des ästhetischen Regimes kann daher benannt werden, dass nach den gültigen Anforderungen für dasjenige, was als Kunst anerkannt ist, also für die Form(ul)ierung von Künstler, Willen und Werk, ein bereits vollzogener Übertritt der Kunst von der Poiesis in die Praxis, von der Pro-duktion in die Aktion verlangt wird. „Die Griechen verstanden das Kunstwerk und seine Schöpfung also genau andersherum, als die Ästhetik uns gelehrt hat“, konstatiert Agamben ernüchtert und ernüchternd. „[P]oiesis ist kein Selbstzweck, sie findet ihre Grenze nicht in sich selbst, weil sie sich im Kunstwerk nicht selbst in die Anwesenheit bringt wie die *praxis* im *prakton* oder das Handeln im Akt. Das Kunstwerk ist nicht das Ergebnis eines Tuns, der *actus* eines *agere*; es ist vielmehr etwas substanziell anderes (*heteron*) als das Prinzip, das es, das Kunstwerk, in die Anwesenheit gebracht hat.“¹⁰⁸ Im Unterschied zur Praxis bringt die Poiesis nicht „lediglich sich selbst in die Anwesenheit“ und bleibt damit nicht „im eigenen Zirkel gefangen“.¹⁰⁹ Nicht nur, dass hier dekonstruktivistisch archäologisch und genealogisch sowie machtanalytisch Schichten der Bedeutungszu- und umschreibung durch die Jahrhunderte freigelegt wurden – die Institution Ästhetik und ihre Regierungstechniken stehen damit selbst zur Diskussion. Denn demnach wäre mitnichten von einer Poiesis-*Vergessenheit* die Rede, die passiert sei; vielmehr spräche in dem vorliegenden Diskursrahmen alles für eine interessensgeleitete und kontextgebundene, mediengestützte und institutionslegitimierte Aufkündigung der Beziehung von Poiesis und Kunst. Mittels einer fortgesetzten Dispositivanalyse wären die Prozesse weiter zu dekonstruieren und damit

106 Hierzu habe ich in meinem Text *Was Kunstgeschichte gewesen sein könnte* ausgeführt und die Gründung eines Instituts für Kunsthistoriologie und Gouvernamentalitätsstudien vorgeschlagen. Vgl. Kleine-Benne: Was Kunstgeschichte *gewesen* sein könnte, a.a.O.

107 Margarita Tsomou: Interrelationalität als Waffe der Subalternen. Die *documenta fifteen* als Symptom epistemologischer Krisen, in: Birte Kleine-Benne (Hg.): Eine Kunstgeschichte ist keine Kunstgeschichte. Kunstwissenschaftliche Perspektivierungen in Text und Bild, Berlin 2024, S. 301–310, hier S. 310, <https://doi.org/10.30819/5798> [Abruf: 18.12.2024].

108 Agamben: Der Mensch ohne Inhalt, a.a.O., S. 98.

109 Ebd., S. 101.

zu postfundamentalisieren.¹¹⁰ Allein die von Aristoteles angeführte Zweckhaftigkeit der Poiesis, „bezogen auf etwas und Gestaltung von etwas“¹¹¹ ist mit einem der ästhetischen Postulate für die Kunst, nämlich ihrer Zweckfreiheit, unvereinbar. Der Selbstzweck der Praxis hingegen („Dagegen ist das Handeln als Vorgang schon Selbstzweck. Denn wertvolles Handeln ist ein Ziel und das Streben geht in dieser Richtung.“¹¹²) ist im Rahmen des ästhetischen Dispositivs legitim/iert. Dass das Kunstwerk sich selbst zu genügen habe, ohne Zweck zu produzieren, zu rezipieren oder auch zu distribuieren sei, es keinen praktischen Gebrauchswert habe, eine klare Grenzziehung imaginieren, keine Absichten oder Interessen verfolgen dürfe, keiner Agenda nachzukommen habe und dies andernfalls als angewandt, didaktisch, pädagogisch, politisch oder als Medienkunst markiert (und disqualifiziert) und damit unterschieden wird, und zwar weil es einer Instrumentalisierung oder einer Funktion Vorschub leiste – diese Dogmen, Tabuisierungen, Verbote, Verwerfungen, Entscheidungen, Disziplinierungen und Begehrensproduktionen sind beobachtbare Prozeduren innerhalb der Diskursordnung, um, mit Foucaults Diskursforschungen argumentiert, die „Kräfte und die Gefahren des Diskurses zu bändigen, sein unberechenbar Ereignishaftes zu bannen [...]“¹¹³, um damit aber auch, mit Foucaults Machtforschungen¹¹⁴ argumentiert, die Ordnung des Diskurses zu konstituieren, zu etablieren und zu konsolidieren.

Die Differenz von Praxis und Poiesis wiederzubeleben, ohne dabei eine neuerliche Praxis-Poiesis-Dichotomie herzustellen, und der Poiesis durch eine aktualisierte Theoretisierung Vorschub zu leisten, dürfte die Regimeordnung der Ästhetik beträchtlichen Dynamiken aussetzen und könnte zu Reorganisationen führen. So entstünde zunächst einmal das Potential, Wahrheit und Anwesenheit namentlich und kategorial wieder einzuführen, die hierauf folgende „Erschließung für die Existenz und die Aktivität des Menschen“¹¹⁵ kategorial zu berücksichtigen, dabei und damit Kunst mit der Ästhetik verstrickt zu begreifen und von Urheber, Wille, Werk und Erfahrung gelöst zu diskutieren. Darüber hinaus ließen sich in weiterführenden kunstbetrieblichen Untersu-

110 Zum Begriff des Dispositivs vgl. Foucault: *Dispositive der Macht. Über Sexualität, Wissen und Wahrheit*, a.a.O., S. 119ff. Vgl. außerdem Birte Kleine-Benne (Hg.): *Dispositiv-Erkundungen | Exploring Dispositifs*, Berlin 2020, <http://doi.org/10.30819/5197> [Abruf: 12.01.2025].

111 Aristoteles: *Nikomachische Ethik*, a.a.O., S. 155.

112 Ebd., S. 155.

113 Foucault: *Die Ordnung des Diskurses*, a.a.O., S. 11.

114 Vgl. u.a. Michel Foucault: *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*, Frankfurt/Main 1977 [1975]; ders.: *Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit*, Frankfurt/Main 1983 [1976]; ders.: *Dispositive der Macht. Über Sexualität, Wissen und Wahrheit*, a.a.O.

115 Agamben: *Der Mensch ohne Inhalt*, a.a.O., S. 96f.

chungen die Entstehungsbedingungen, Anforderungen, Bewertungskriterien und Aktanten des ästhetischen Regimes, das mit Institutionen, Methoden, Medien, Personen, Theoremen, Dogmen, Ritualen, Verboten etcetera ausdifferenziert wurde und wird, de- und rekonstruieren und historisch, sozial und geo-politisch rekontextualisieren¹¹⁶. So konstatiert Agamben, dass „[d]as Kunstwerk nicht das Ergebnis eines Tuns“¹¹⁷ sei und verweist mit einem kurzen Exkurs zu Locke, Smith und Marx¹¹⁸ auf die Verwicklungen von Kunst, Ästhetik und Arbeit beziehungsweise Kapitalismus: Das „produktive Tätigsein bestimmt heute weltweit den irdischen Status des Menschen, der als das Lebewesen verstanden wird, das arbeitet und der in der Arbeit sich selbst hervorbringt und sich die Herrschaft über die Erde sichert.“¹¹⁹ Die Werkorientierung, oder wie Michael Lingner formuliert, die objekthafte Einheit des Werks, die die materielle Qualität der Objekte und damit ihren Warenwert sichert¹²⁰, zeigt sich vor diesem Hintergrund in einem kausalen Nexus mit der Produktorientiertheit beziehungsweise dem ökonomischen Gut der kapitalistischen Marktwirtschaft. Autonomie, Zweckfreiheit und Funktionslosigkeit deuten sich in diesem Zusammenhang als ein Gegenentwurf im ideologischen Ausgleich mit einer kapitalistischen Marktorientiertheit an, der als Imperativ die ökonomische Kontextgebundenheit neutralisiert, verlässlich unterwirft oder unsichtbar hält. In der Kombination mit dem White Cube, der die Kontextzusammenhänge qua Ideologie ausblendet, kann medial eine Verbannung in die Unsichtbarkeit oder Unmoralität garantiert werden. Die Verschwiegenheiten, Intransparenzen und Kompliziertheiten unter anderem von Kunstmarkt, Galerien, Ankaufpolitik von öffentlichen Museen, Kapitaltransfers und -transformationen, Fondsverwaltungen, Sponsoring, Schenkungen, Förderstrukturen, privaten Sammlungsentscheidungen, Preisverleihungen, Versicherungen, Substitutionen und Honorierungen tragen zu einer programmatischen Undurchsichtigkeit und Unübersichtlichkeit bei und befördern in der Folge eine angebliche Abwesenheit ökonomischer Zusammenhänge. Eine weitere, kürzlich diskutierte ökonomische Variante stellt eine zwar Zurschaustellung,

116 Erste Untersuchungen habe ich vorgelegt mit: Birte Kleine-Benne (Hg.): Eine Kunstgeschichte ist keine Kunstgeschichte. Kunstwissenschaftliche Perspektivierungen in Text und Bild, Berlin 2024, <https://doi.org/10.30819/5798> [Abruf: 12.12.2024]; dies.: Was Kunstgeschichte gewesen sein könnte, in: ebd., S. 15–42; dies.: Kunstgeschichte postfundamentalisieren, in: ebd., S. 171–197.

117 Agamben: Der Mensch ohne Inhalt, a.a.O., S. 98.

118 Vgl. ebd., S. 94.

119 Ebd.

120 Vgl. Michael Lingner: Krise, Kritik und Transformation des Autonomiekonzepts moderner Kunst. Zwischen Kunstbetrachtung und ästhetischem Dasein, in: ask23, 1999, http://ask23.hfbk-hamburg.de/draft/archiv/mLpublikationen/mLkt_h-a99.html [Abruf: 06.01.2024], Wiederabdruck in: Birte Kleine-Benne (Hg.): Dispositiv-Erkundungen | Exploring Dispositifs, Berlin 2020, S. 193–207, <http://doi.org/10.30819/5197> [Abruf: 12.01.2025].

aber qua sozialer Distinktion wiederum verunsichtbarte oder nichtzugreifbare Form dar: Diese fördere die nun nicht mehr nur (verschleiert gehaltene) „produktive“ Wertschöpfung, sondern konzentriere sich auf die sogenannte „residentielle“, die insbesondere mit dem Einsatz der Kunst eine neue „Bereicherungsökonomie“ praktiziere. Durch eine Entdeckung und Aufwertung des Alten, also durch eine akkumulierte Vergangenheit, würde ein Mehrwert in Gang gesetzt, in dessen Zentrum gleichzeitig der Künstler als Held gefeiert und als Ausgebeuteter bemitleidet wird.¹²¹

Die von Lingner herausgearbeitete „Reduzierung der Kunst auf ihre reine Symbolfunktion“¹²² komplettiert das mit der Ästhetik einhergehende Repräsentationsregime, das jegliche Kunst, die sich mit diesen Regeln nicht einverstanden erklärt, als Problem markiert, marginalisiert oder ausgrenzt. Dabei handelt es sich um das Postulat, dass Kunst sich ausnahmslos im Symbolischen aufzuhalten und zu erschöpfen habe¹²³ – und jeder Ausflug in das sogenannte Außerkünstlerische, Außerästhetische, auch „Realität“ genannt, macht sie selbst grundlegend gefährdet oder unbrauchbar. Damit und davon sind die Institutionen und Aufenthaltsorte, die Medien und Materialien, die Methoden und Curricula, die Koalitionen, Förderungen und das Urheberrecht bestimmt. Hiervon Abweichendes wird in das Außen versetzt oder als das Andere markiert¹²⁴, zum Beispiel wenn „despektierlich von ‚Statistenkunst‘, ‚Medienkunst‘, ‚GSG9-Kunst‘ oder ‚Nato-Kunst‘ die Rede ist“¹²⁵. Zweckfreiheit, Einheit des Werks und Reduzierung auf die Symbolfunktion sind nach Lingner diejenigen drei Kennzeichen moderner Kunst, die das ästhetische Autonomiekonzept der Kunst nicht nur herstellten, sondern auch absicherten und seither aufrechterhalten und verteidigen, und dass, obwohl nicht einmal mehr eine Schärfstellung erforderlich ist, um das Konzept sowohl empirisch als auch theoretisch als unhaltbar einzuschätzen. „Denn selbst die ausschließlich der ‚freien‘ Kunst gewidmeten Museen betreiben heute letztlich nichts anderes, als die Werke etwa auf ästhetische oder wissenschaftliche

121 Vgl. Luc Boltanski und Arnaud Esquerre: *Bereicherung. Eine Kritik der Ware*, Berlin 2018.

122 Lingner: *Krise, Kritik und Transformation des Autonomiekonzepts moderner Kunst. Zwischen Kunstbetrachtung und ästhetischem Dasein*, a.a.O., S. 200.

123 Vgl. ebd.

124 Vgl. hierzu Busch: *Ästhetische Amalgamierung. Zu Kunstformen der Theorie*, a.a.O., S. 175. Busch führt in Nachfolge von Foucaults Untersuchungen zum „Denken des Außen“ das „andere Denken der Kunst“ als Form des Anderen im Sinne einer Heterologie oder Alteration folgekonsequent zu einer „anderen Kunsttheorie“, die sich im und mit dem Essayistischen herauskristallisiere und die Unterscheidung zwischen Kunst und Theorie verschwimmen ließe. Ebd.

125 Birte Kleine-Benne: *Für eine operative Epistemologie. Rede und Widerrede einer Krise der Theorie*, in: *Kunsttexte, Sektion Gegenwart, Thema: Nachdenken über Methoden der Kunst- und Bildwissenschaften*, Nr. 1, 2017, S. 9, <https://doi.org/10.18452/7362> [Abruf: 12.12.2024].

Weise zweckhaft in Gebrauch zu nehmen und wirtschaftlich zu verwerten“, konstatiert Lingner 1999¹²⁶ zu einer Zeit, als die Expansion der Museen in Form von Spin-Offs schon in vollem Gange war. Und: Selbst die Kunst würde in unserer Wirtschaftsgesellschaft als „Freiheits-Dekor produziert und verwertet“¹²⁷. Lingner beobachtet folgende Wechselwirkung: „Je weiter der Autonomieverlust faktisch fortschreitet, desto rigider und raffinierter wird im Kunstsystem so operiert, als ob, losgelöst von den realen gesellschaftlichen Rahmenbedingungen, die alte Autonomie der Kunst ungebrochen fortbestünde. So gehört es zu den unabdingbaren institutionellen Voraussetzungen, denen sich Kunst heute anpassen muss, dass sich Werke wie Schöpferinnen so präsentieren (lassen), dass sie weiter als autonom erscheinen. Wenn die entsprechenden Verleugnungs-, Verstellungs- oder Verdrängungsleistungen nicht erbracht werden, ist mit der Gunst des Kunstbetriebes kaum noch zu rechnen.“¹²⁸ Wenngleich ich Lingner im Grundsatz zustimme, ist gleichermaßen zu beobachten, dass diese Leistungen aufgrund massiver Spannungen umso stärker erbracht werden müssen, die Ausschließungen nicht mehr unbenannt und unverletzt stattfinden, die Hegemonie des ästhetischen Regimes bereits angefochten wird.¹²⁹

Diese drei von Lingner benannten Kennzeichen, die in dem Konzept der ästhetischen Autonomie kulminierten¹³⁰, sind Varianten der von Foucault auf- und ausgeführten Prozeduren der Ausschließung¹³¹. „Der Diskurs mag dem Anschein nach fast ein Nichts sein – die Verbote, die ihn treffen, offenbaren nur allzubald seine Verbindung mit dem Begehren und der Macht.“¹³² Lingners drei Kennzeichen – Zweckfreiheit, Einheit des Werks und Reduzierung auf die Symbolfunktion – sind nun aber im Grundsatz angegriffen, wenn Kunst

126 Lingner: *Krise, Kritik und Transformation des Autonomiekonzepts moderner Kunst. Zwischen Kunstbetrachtung und ästhetischem Dasein*, a.a.O., S. 199.

127 Ebd., S. 201.

128 Ebd., S. 199.

129 Vgl. u.a. Kleine-Benne: *Auf das Ende des ästhetischen Regimes spekulieren ...*, a.a.O.; Tsomou: *Interrelationalität als Waffe der Subalternen. Die documenta fifteen als Symptom epistemologischer Krisen*, a.a.O.

130 Adorno schrieb von der Autonomie der Kunst in ihrer „Verselbständigung der Gesellschaft gegenüber“, vgl. Theodor W. Adorno: *Ästhetische Theorie*, Frankfurt/Main 1993, S. 334. Luhmann stellte die Kunst neben andere Funktionssysteme wie die Wirtschaft, die Politik, die Bildung und das Recht und sah sie sich als ein soziales System seit dem späten Mittelalter (beginnend im 14. Jahrhundert) ausdifferenzieren, vgl. Niklas Luhmann: *Die Ausdifferenzierung des Kunstsystems*, Bern 1994.

131 Bei Foucault handelt es sich um die Tabuisierung des Gegenstandes, das Ritual der Umstände, die Verwerfung durch dualistische Entgegenstellungen und den Gegensatz zwischen dem Wahren und dem Falschen. Vgl. ders.: *Die Ordnung des Diskurses*, München 1994, S. 10ff.

132 Ebd., S. 11.

in Form von Poiesis und Poiesis in Form von Kunst auftritt. Erstens kann keine Rede von einer Zweckfreiheit sein, allerdings muss eingewendet werden: weder bei der Poiesis noch bei der Praxis. Denn auch bei der Praxis liegt mit Aristoteles ein Zweck vor, denn „das Handeln als Vorgang [ist] schon Selbstzweck“¹³³. Dieser logische und kategoriale Widerspruch wird mittels der Vehemenz der Ausschließungsprozeduren überdeckt, die nicht selten ideologischen Charakter annehmen. Zweitens kann bei der Poiesis keine Rede von einer Werkorientierung sein, denn ihre Grenze liegt außerhalb ihrer selbst und ihre Bestimmung ist mit Aristoteles nicht von einem Tun, sondern von einem Wissen her zu verstehen. Bei der Poiesis handelt es sich wie bei der Praxis um eine Form des Wissens und der Wissensgenerierung, eine Werkgerichtetheit ist eine spätere Lesweise, kontextualisiert durch eine meines Erachtens kapitalistisch ausgerichtete Wirtschaftsgesellschaft, die die Ästhetik mit der Praxis in Verbindung brachte und die Poiesis unter sich subsumierte. Und drittens kann bei der Poiesis auch keine Rede von einer Symbolorientierung sein, denn ein Hervorbringen der Wahrheit und damit „von etwas anderem als von sich“¹³⁴ unterstellt sich nicht dem Modus von Symbolen (oder Repräsentationen), sondern vollzieht und vergegenwärtigt sich. Poiesis bringt nicht „lediglich sich selbst in die Anwesenheit“ und bleibt somit auch nicht „im eigenen Zirkel gefangen“.¹³⁵

Angesichts der wiedereingeführten poetischen Beispiele, etwa im Rahmen der letzten Ausgaben der *documenta* (Theaster Gates, Pierre Huyghe, Pedro Reyes, Stuart Ringholt, Lori Waxman) oder auf den Biennalen (Occupy Biennale, Berlin 2012), durch Preisverleihungen wie des Turner-Preises 2015 an Assemble, durch (Turner-)Preisnominierungen 2018 von Forensic Architecture oder die Verleihung des Alternativen Nobelpreis 2024 an FA, aber auch durch die Entscheidung, die *documenta fifteen* 2022 von dem indonesischen Künstler*innenkollektiv *ruangrupa* als *lumbung* kuratieren zu lassen, wird deutlich, dass die drei Postulate der ästhetischen Autonomie sich an der Poiesis brechen. Deutlich wird auch, dass die drei Dogmen, zu denen Lingner 1999 näher ausgeführt hat, längst um weitere, ebenfalls mit der Poiesis unvereinbare zu ergänzen sind.¹³⁶ Damit wird auch deutlich, dass diese künstlerischen Beispiele

133 Aristoteles: *Nikomachische Ethik*, a.a.O., S. 155.

134 Agamben: *Der Mensch ohne Inhalt*, S. 101.

135 Ebd. Auch die Lacan'sche Lesweise innerhalb seines RSI-Konzepts, nach dem das Symbolische als die Ordnung der Sprache (neben dem Imaginären als die Ordnung der Bilder und dem Realen als Unfassbares, Unsagbares und Ortloses) bestimmt wird, eignet sich nicht, um zwischen der Poiesis und dem Symbolischen eine konzeptionelle Nähe oder Schnittmenge herzustellen. Vgl. Jacques Lacan: *Namen-des-Vaters*, Wien 2006.

136 Kleine-Benne: *Kunstgeschichte postfundamentalisieren*, a.a.O., S. 191: „Dann folgen mei-

der Theoretisierung und Historisierung unzugänglich bleiben, solange sie im Bereich des Ästhetischen verbleiben. Dass Agamben seinen hier referenzierten Text mit *Der Mensch ohne Inhalt* überschreibt (im Englischen *The Man without content*, im Italienischen *L'uomo senza contenuto*), kann, so eine Lesweise, auf seine Absage an diejenige gouvernementale Verfasstheit der Kunstauffassung hinweisen, die im Dispositiv der Ästhetik zusammen mit der Praxis, dem Willen, dem Werk, dem Urheber, der Intention und der Erfahrung lediglich sich „selbst in die Anwesenheit [bringt]“¹³⁷. Denn bei dem Menschen ohne Inhalt kann es sich auch um den Künstler handeln: „Der Künstler ist der Mensch ohne Inhalt. Er hat keine andere Realität als die eines unablässigen Auftauchens aus dem Nichts des Ausdrucks und keine andere Konsistenz als seine unverständliche Lage jenseits seiner selbst.“¹³⁸ Kann diese Textstelle anders gelesen werden, als dass Agamben Künstler*innen als durch und inmitten des ästhetischen Regimes verdammt, verloren und zerrissen beklagt?

III.

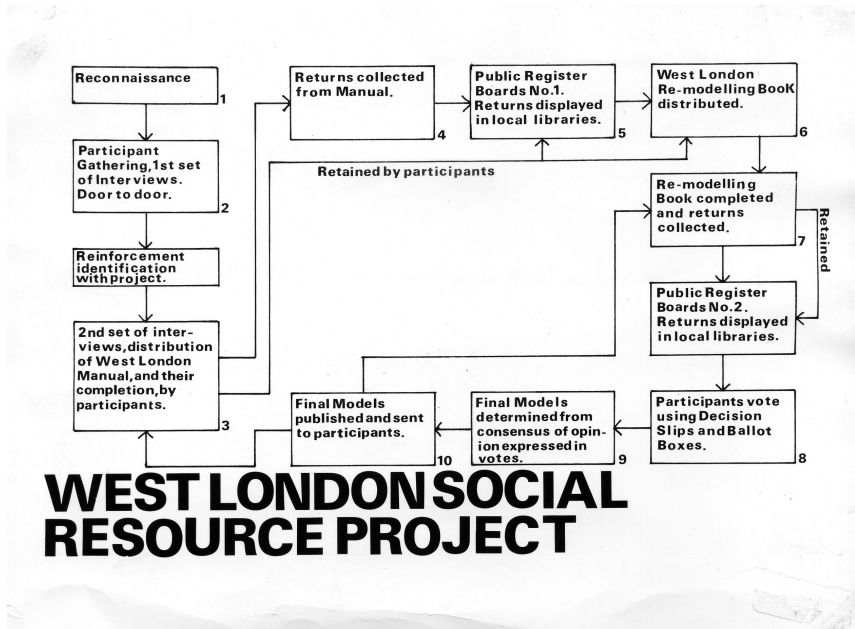
Drei ausgewählte Theoriepositionen, die an unterschiedlichen Stellen ansetzen, sollen das Spektrum des theoretischen Umgangs mit diesen basalen Konflikten skizzieren. Hier wird Kunst und Kunsttheorie erstens (aufklärerisch, systemisch und heautonom argumentiert) innerhalb der Ästhetik gedacht, zweitens („französisch“ heterologisch konzipiert) als das namentlich Andere der Ästhetik markiert und drittens (kunsttheorie-kritisch und spekulativ-realistisch mobilisiert) nach- beziehungsweise post-ästhetisch positioniert. Hieran schließe ich die Vorstellung einer poetischen Kunsttheorie an, wie sie sich meiner Einschätzung nach zur Theoretisierung der hier thematisierten Kunst_Operationen eignet.

Erste Position: Lingner, der einen historischen Verlauf des ästhetischen Autonomiekonzepts von Kant über die Romantik hin zur Moderne (klassische Moderne, Avantgarde, Postmoderne) rekonstruiert, sieht eine mögliche Lösung in der Anerkennung, Umwendung und Souveränisierung des Zwecks und zwar im Sinne eines Kunst-Empowerments. Denn die zur Kunst gehörenden Handlungen seien nicht zweckorientiert, sondern, systemisch gedacht und

ne ergänzenden Hinweise: „Feedback von Birte Kleine-Benne 2019: Ich habe übrigens Ihre 3 Dogmen von 1999 in meiner aktuellen Vorlesung um 3 weitere ergänzt: (<https://bkb.eyes2k.net/V1LMU2019-20.html>) = 4. Interpretation – das Dogma der eingesenkten Botschaft und Intention, die es zu interpretieren gilt ...; 5. Freiheit – die Ideologie der Freiheit, also die Annahme, Kunst sei ein herrschaftsfreier Raum ...; 6. Vernatürlichung des Kunst-Begriffs – damit meine ich: keine Prämissenklärung, unbedingt, normativ, unbestimmt, universell, universal und im Kollektivsingular.“

137 Agamben: *Der Mensch ohne Inhalt*, S. 101.

138 Ebd., S. 74.



Stephen Willats, The West London Social Resource Project: Diagram, 1972, Letraset, Druck, A4-Papier.

formuliert, „auf die Beobachtung ihres eigenen Vollzuges gerichtete und auf die Komplexität der situativen Gegebenheiten eingehende, prozessorientierte und eigendynamische Aktivitäten“¹³⁹. Er schlägt vor, eine Selbstbestimmung möglicher Zwecksetzungen anzuerkennen, die in der Folge dazu führe, Kunst als Medium der Selbstbestimmung begreifen und damit selbst die Forderungen einer ästhetischen Autonomie verwirklichen zu können. Diese würde sich also nicht in der geforderten *Abwesenheit* eines Zwecks, sondern in der *selbstbestimmten* Setzung eines Zwecks erfüllen. Das Konzept einer sich *heautonom* umstrukturierenden Kunst negiert damit nicht den Autonomieanspruch, sondern nimmt eine pragmatische Transformierung vor. Lingner versucht mit einer Um(be)wertung das Programm der Autonomieästhetik erfüllbar zu machen und arbeitet dafür ein emanzipatorisches Moment ein. „Solche Selbstbestimmung möglicher Zwecksetzungen bedeutet für die künstlerische Praxis faktisch, daß sie Außenperspektiven einnimmt und nach eigener Wahl und im eigenen Auftrag konkrete Aufgaben, die künstlerisch zu erfüllen und von überindividueller Bedeutung sein sollten, entweder erst erfindet, oder aber solche, die sich in der Realität bereits stellen, aufgreift und sich zu eigen macht.“¹⁴⁰ Statt nach politischen, religiösen, ökonomischen oder rechtlichen Maximen zu entscheiden und sich dem Vorwurf einer Instrumentalisierung auszusetzen, würde der Einsatz ästhetischer Kriterien die Einführung der Dimension des *ästhetischen Handelns* begründen, das seinerseits subjektive Motive und individuelle Konditionen ermöglicht. Für diesen Vorschlag kontrastiert Lingner das ästhetische Handeln (er schreibt auch von „Handlungspraxis“¹⁴¹) mit der Kontemplation des Betrachtens als Rezeptionsform von Kunst und schreibt in dieser Gleichung dem ästhetischen Handeln einen höheren Grad an Aktivität, eine gesteigerte Intensität, Bestimmtheit, Sozialibilität, Kommunikativität, Parität und Faktizität als dem „Kontemplationserleben“¹⁴² zu. Diese zugunsten einer Vereinheitlichung der Kunstgeschichte betriebene Nivellierung würde die Differenzen von Handlungspraxis und Kontemplationserleben übersehen. Dass Lingner im weiteren Verlauf seiner Untersuchungen nicht zwischen Praxis und Poiesis differenziert beziehungsweise nicht auf die brauchbare Differenz von Praxis und Poiesis stößt, könnte theoriehistorisch gesehen dem Entstehungszeitpunkt des Textes und der damaligen noch Unentdecktheit der Poiesis im deutschsprachigen Kunstdiskurs geschuldet sein.

139 Lingner: Krise, Kritik und Transformation des Autonomiekonzepts moderner Kunst. Zwischen Kunstbetrachtung und ästhetischem Dasein, a.a.O., S. 205.

140 Ebd., S. 202f.

141 Ebd., S. 204.

142 Ebd.

Zweite Position: Kathrin Busch würde, wenn ich sie richtig ableite, die Position von Lingner als eine modernistische einschätzen, da sie sie in die Tradition des Selbstreflexivwerdens der Künste und damit in eine rationalistisch ausgerichtete Genealogie stellen könnte¹⁴³. Sie selbst macht einen *anderen* Vorschlag und zwar buchstäblich in diesem Sinne: Im Rahmen ihrer Untersuchungen zu dem Begriff und der Konzeption der künstlerischen Forschung skizziert sie ein „anderes Denken“ der Kunst, wie es sich vor allem in der französischen Theorie entwickelt habe. Um ein „anderes Denken“ der Kunst handelt es sich, „weil es nicht um eine Theorie der Kunst geht, in der die Kunst das Objekt der Theorie ist, wie in üblichen ästhetischen Theorien, sondern die Kunst als Subjekt der Theorie in den Blick gerät“.¹⁴⁴ Zudem würde es sich bei einer „anderen Kunsttheorie“ nicht nur um eine andere (unübliche) Gegenständlichkeit, sondern auch um eine anders (unüblich) konzipierte Historie und um andere (unübliche) Referenzen handeln, die diese zu einer explizit „anti-modernistischen Konzeption“ herausbilde.¹⁴⁵ „Alle Formen des Anderen im Sinne der Heterologie oder Alteration“¹⁴⁶ fänden dabei eine besondere Beachtung, im Anderen liege das emanzipatorische Moment ihres Forschungsgegenstandes und -ergebnisses. Mit Rancière, Foucault und Deleuze stellt Busch eine Kunsttheorie vor, die über die Beschränkungen eines rationalistischen Wissensbegriff hinausgeht, die nicht der modernistischen Tradition des Selbstreflexivwerdens der Künste (von der Modernen Kunst über die Konzeptkunst zur Kontextkunst) folgt und auch nicht von einem sich selbstgewissen Subjekt ausgeht, das seine Intentionen und Annahmen selbstreflexiv thematisiert, um sich von hier aus zu versichern und zu vergewissern. Hier würde dem Subjekt keine Selbstgewissheit geschenkt, vielmehr würde seine Selbstbezüglichkeit aufgekündigt, „um in den Raum seiner Bedingtheit aufzubrechen, der nur zugänglich wird, wenn das Subjekt sich von sich selbst entfernt“.¹⁴⁷ Denn es ginge, mit Foucault formuliert, nicht darum, sich die unsichtbaren Bedingungen anzueignen und sichtbar zu machen. Vielmehr solle die Unsichtbarkeit des Sichtbaren selbst in ihrer Unsichtbarkeit gezeigt werden.¹⁴⁸ Subjekte, Kategorien und Vermögen müssten suspendiert werden, um die Dispositive des Sag- und Sichtbaren freizulegen, die nicht subjekt-konstituiert seien. Gegen beziehungsweise anders als die klassische philosophische Konzeption des Denkens findet Busch mit Deleuze anders als in dem Willen zum Wissen, der

143 Vgl. Busch: Ästhetische Amalgamierung. Zu Kunstformen der Theorie, a.a.O., S. 167.

144 Ebd.

145 Ebd.

146 Ebd.

147 Ebd., S. 171.

148 Vgl. ebd., S. 172.

Entscheidung, des Klaren und Distinkten als gesicherter Methode nachgerade in der Kunst ein „affiziertes Denken“, das affektive und unbewusste Kräfte in Gang setze, von Außen hervorgerufen würde und Prozesse des Wahr-Werdens aktiviere.¹⁴⁹ Folgekonsequent spricht sich Busch auch für eine „andere Theoriearbeit“ aus, die sie im Essayismus eingelöst sieht: Quer zu den Gattungen und Medien, distinktionsunscharf zwischen Kunst und Theorie, konvergierend mit Foto-, Film- und Videoessays, experimentierend mit Assoziationen, Bildern und Vergleichen, verfahrensvermählend – durch all dies würde der „Vollzug des Erkennens unter den Bedingungen der Darstellung“¹⁵⁰ möglich, schreibt Busch kontextualisierend und kontextstark gedacht. Dass sie nicht explizit auf die Poiesis zu sprechen kommt, wo es doch gerade um die Ermöglichung des Wahr-Werdens durch ein, durch das andere Denken geht, ist meiner Einschätzung nach ihrem Untersuchungsgegenstand wie auch den Untersuchungsschwerpunkten ihrer theoretischen Referenzen und Bürgen geschuldet. Die von Busch aufgerufenen Konzepte des Unbewussten, Unsichtbaren, Unsagbaren, Abweichenden, Unwillkürlichen und Verschwimmenden evozieren nicht gerade, Kor- oder Interrelationen zwischen dem Anderen und der Poiesis herzustellen. Allerdings lässt sich unschwer behaupten, dass die Poiesis konzeptionelle, funktionale und meta-reflexive Schnittmengen mit dem sogenannten Anderen aufweist, und zwar hinsichtlich ihrer Unterwerfung durch die Praxis und die Ästhetik bis hin zu ihrer Unsichtbarkeit, ihres emanzipativen Gehalts gegenüber der Praxis und der Ästhetik als vom Normativ Abweichendes, ihres Potentials als eine produktiv-erneuernde Konzeption und Referenz und ihrer Wirkmacht gegenüber normativen Kategorien und Distinktionen der Ästhetik.

Dritte Position: Armen Avanesian entscheidet sich für einen historiografischen Schnitt. Mit einer meines Erachtens wissenschaftshistorisch und -theoretisch zu kontextualisierenden Entscheidung, nämlich in Mobilisierung der nur unwesentlich jüngeren, beinahe zeitgleichen Ideen von Spekulativem Realismus und Akzelerationsmus, deklariert er das Ende des ästhetischen Regimes. Denn die Zeichen, so Avanesian, würden sich mehren, „dass es mit der Hegemonie des Ästhetischen, einem spezifischen Regime mit bestimmten praktischen und diskursiven Regeln, wie über Kunst zu reden und wie sie zu bewerten ist, zu Ende geht“.¹⁵¹ Mit David Joselits Nachzeituntersuchungen zu Bildern in Zeiten von Globalisierung und Digitalisierung und

149 Vgl. ebd., S. 173.

150 Ebd., S. 175.

151 Armen Avanesian: Das spekulative Ende des ästhetischen Regimes, in: Texte zur Kunst, 24. Jg., H. 93, März 2014, S. 53–66, hier S. 53.

Peter Osbornes philosophischen Untersuchungen zur zeitgenössischen Kunst stellt Avanesian die Hypothese auf, dass wir uns nicht mehr nur der Grenze zu einem „nachästhetischen Regime“ näherten, sondern diese schon überschritten hätten, wir uns demnach in einem Zustand „nach der Kunst (*After Art*)“¹⁵² befänden. Um nicht in postmodernen oder poststrukturalistischen Endzeit-Debatten zu geraten – und hierbei handelt es sich vermutlich nicht um den Anlass, sondern um das Ergebnis seiner Forschungen in Kombination mit den genannten theoretischen Referenzen –, problematisiert Avanesian für diese spekulative Aussage das Fehlen einer Zeitphilosophie und sieht dieses Fehlen durch eine Ontologie der Zeit ausgeglichen. Denn: „Zeit gehört nicht zu den Prinzipien reiner Anschauung a priori, sie ist vielmehr selbst Produkt von Sprache und Erfahrung. Zeit ist asynchron, nicht gegenwärtig.“¹⁵³ Seinen Unmut richtet Avanesian gegen die Kunsttheorie und zwar gegen ihre Fixierung auf die ästhetische Dimension und einen „der Grundpfeiler des (insbesondere deutschsprachigen) akademischen Nachdenkens über Kunst – die Kategorie der ästhetischen Erfahrung“¹⁵⁴. Mit einem intellektuellen Schlag des Spekulativen Realismus gegen Kant notiert Avanesian, dass eine Ästhetik, die von einem Erfahrungsbegriff ausginge, kaum über dessen Epistemologie hinauskomme: „Grob zusammengefasst lautet das (gegen Kant und die ihm folgende korrelationistische Ästhetik gerichtete) spekulative Argument sodann, dass Kant mit seiner Kritik des reinen Verstandes den Raum unserer Erfahrung auf das zu denken Mögliche, die Bedingungen der Möglichkeit unseres Denkens beschränkt hat.“¹⁵⁵ In dem, was hier spekuliert wird, ginge es um Überschreitung, um die Überschreitung einer Grenze vom Nichtsein zum Sein, um die Erfahrung, was und wie überschritten wird, die Avanesian eine „poetische Erfahrung“ nennt, es ginge um das Machen von etwas, das sich nicht in sich selbst und in Selbstreflexivität erschöpfe. Eine „poetische Praxis“ überschreite „das reine Denken bzw. materialisiert, was auch immer sie zu ihrem Objekt macht [...]“¹⁵⁶ – wobei zu fragen wäre, ob Avanesian mit dieser Formulierung in die Falle der bisher noch aufgelösten Differenz zwischen Poiesis und Praxis tappt, die es auch mit der vorliegenden Untersuchung in

152 Ebd. Hier verweist Avanesian auf David Joselit: *Nach Kunst*, Berlin 2016.

153 Avanesian: *Das spekulative Ende des ästhetischen Regimes*, a.a.O., S. 59. Hierzu führt Avanesian an anderer Stelle und zwar im Rahmen des von ihm mitinitiierten Projekts *Spekulative Poetik* näher aus. Mit diesem Projekt erarbeitet Avanesian gemeinsam mit Anke Hennig, Andreas Töpfer, Steffen Popp und Jan Niklas Howe seit 2011 eine philosophische, literaturwissenschaftliche und linguistische Perspektive auf die Poetik als ein Verfahren, um Poiesis zu betreiben. <http://spekulative-poetik.de> [Abruf: 17.08.2018].

154 Avanesian: *Das spekulative Ende des ästhetischen Regimes*, a.a.O., S. 57.

155 Ebd., S. 57f.

156 Ebd., S. 59.

den Blick zu nehmen gilt, oder ob er die neu entdeckte Differenz gleich wieder verklammert und eine zuvor reaktivierte Dichotomie zu etwas Drittem de-aktiviert und transformiert.

Avanessian pointiert seine zeit-philosophisch als Problem markierte Endzeitthese und wendet sich explizit mit der Poiesis (im Übrigen auch in einem Rekurs auf Agambens historische Untersuchungen der Überlagerung der Poiesis durch die Praxis¹⁵⁷) gegen die Ästhetik: Mit Schlegel, Hölderlin und Benjamin lägen bereits methodologische Experimente einer spekulativen Überwindung des von Kant geprägten Modells kritischer Ästhetik vor, die sich nicht mehr nur mit Wahrnehmungs- und Erfahrungsprozessen oder mit subjektivistisch, anthropozentrisch bedingtem Wissen begnügten: „Eine poetische Methode, die sich über das ästhetische Regime hinwegsetzt, operiert mit der Zukunft, welche die zirkulären (Meta-)Reflexionsschleifen ästhetischer *criticality* bzw. die seit Kants kritischer Ästhetik propagierte reflektierende (oder induktive) Urteilskraft durchbricht. Ein entsprechend abduktives Vorgehen mittels Hypothesen oder Begriffen, von denen im Moment des Schließens nicht zu entscheiden ist, ob ihnen tatsächlich Gegenstände entsprechen, kann auch als methodischer Imperativ gelten.“¹⁵⁸ Poetik als Methode der Poiesis wäre gemeinsam mit den Potentialen von Spekulation und Akzelerationismus¹⁵⁹ – in der Kombination handele es sich um eine Spekulative Poetik – in der Lage, die mit der Ästhetik praktizierte „Trennung von (Künstler- oder Wissenschaftler-)Subjekt auf der einen und (Kunst- und Erkenntnis-)Objekt auf der anderen Seite“¹⁶⁰ sowie den Dualismus von Sinnlichkeit und Denken zu überwinden, der seit der Erfindung der Ästhetik vorherrsche¹⁶¹. „[S]tatt sich vorrangig um ‚Intentionen‘ kümmern oder Einzelwerken ‚gerecht‘ werden“¹⁶² zu wollen, komme hier das „spekulative Potential des untersuchten Materials zur Geltung“¹⁶³. Nicht nur im- sondern auch explizit weist Avanessian eine Kenntnis der Aristotelischen Poiesis-Praxis-Differenz und ihrer von Agamben untersuchten Geschichte der Überlagerung aus. Mit dem Konzept der Poiesis, detaillierter noch mit dem der Poetik, zusammengefügt mit Theorie-

157 Vgl. ebd., S. 61.

158 Ebd.

159 Zum Akzelerationismus als eine Beschleunigungsphilosophie vgl. Armen Avanessian (Hg.): #Akzeleration, Berlin 2013; ders. und Robin Mackay (Hg.): #Akzeleration#2, Berlin 2014; dies. (Hg.): #Accelerate# The Accelerationist Reader, Berlin 2014.

160 Avanessian: Das spekulative Ende des ästhetischen Regimes, a.a.O., S. 63.

161 Vgl. Spekulative Poetik, <http://spekulative-poetik.de>, Programmatik des Projekts [Abruf: 17.08.2018].

162 Avanessian: Das spekulative Ende des ästhetischen Regimes, a.a.O., S. 63.

163 Ebd.

elementen des Spekultativen Realismus¹⁶⁴ und des Akzelerationismus entwirft er eine „spekulativ-poetische Theorie“, konkret eine spekulative Sprach- und Schreibpoetik und mit ihr eine Zeitpoetik, um eine spekulative Überwindung des von Kant geprägten Modells kritischer Ästhetik zu versuchen. Damit vollzieht Avanesian im Dienst der Aufklärung eine Aufklärungskritik im besten Sinne, indem er die Bedingungen kontingent setzt und ihren Tausch vorschlägt, um damit zu nächsten Forschungsergebnissen gelangen zu können: „Solange wir keine andere (kontingente) Zukunft entwerfen, stehen wir nostalgisch vor einer falschen Vergangenheit.“¹⁶⁵

IV.

Eine poetische Kunsttheorie steht vor einer Vielzahl von Herausforderungen. Einige sollen im Folgenden umrissen und auf ihre Desiderate geprüft werden¹⁶⁶:

(1) Eine poetische Kunsttheorie weiß über die Bedingungen, Umstände und historischen Entwicklungen von Poiesis. Sie weiß von ihren Quellen und der Konzeption antiker Modelle, sie kennt ihre Herkunft als ein „Denkverfahren“¹⁶⁷, sie berücksichtigt ihre Ausgangsnähe zur Praxis und Theorie. Sie ist über die Aristoteles-Rezeption wie auch über die historischen Umdeutungs- und Überschreibungsprozesse informiert, die stattgefunden haben und kümmert sich um eine fortgesetzte diskursanalytische, historiografische und wissenschaftsgeschichtliche Erforschung von Poiesis. Sie nimmt eine Dekonstruktion ihrer Vergangenheit/en, ihrer Vergessenheit/en und ihrer Umschreibung/en im Rahmen einer postfundamentalistischen Erzählung von Oppositionen vor, zu der auch gehört, dass Platon (in *Theaitetos*) noch nicht zwischen wissenschaftlichen und künstlerischen Ansätzen trennte.¹⁶⁸ In die-

164 Vgl. Armen Avanesian (Hg.): Realismus Jetzt. Spekulative Philosophie und Metaphysik für das 21. Jahrhundert, Berlin 2013.

165 Avanesian: Das spekulative Ende des ästhetischen Regimes, a.a.O., S. 61.

166 Diese Untersuchungen setzen meine Forschungsergebnisse von 2019 fort. Hier habe ich folgende Ableitungen einer künstlerischen Poiesis vorgenommen: „(1) Poiesis bedeutet eine (philologisch und historisch begründbare) Skepsis gegenüber der Ästhetik als Disziplin, Theorie und Forschungsprogramm [...]. (2) Poiesis in-formiert den elektrifizierten, digitalisierten und computerisierten Kontext ihrer Wiedereinführung [...]. (3) Poiesis fordert den hegemonialen, von der Ästhetik geprägten Begriff der Kunst heraus [...]. (4) Poiesis erfordert eine grundlegende Formdiskussion [...]. (5) Poiesis bedeutet, die epistemologischen Grundlagen zu prüfen und zu überarbeiten [...]. (6) Poiesis zieht eine Vielzahl von Forschungsdesideraten und weitere, umfassende Folgekonsequenzen für Ausstellungen, Administrationen, Lehrinhalte, Finanzierungen etc. nach sich [...].“ Kleine-Benne: Künstlerische Poiesis ft. Menschenrechte ft. künstlerische Poiesis, a.a.O., S. 23–26.

167 Aristoteles: Aristoteles' Metaphysik, a.a.O., S. 251.

168 „Ich glaube also, daß sowohl dasjenige, was jemand von Theodoros lernen kann, Erkenntnisse sind, die Meßkunst nämlich und die anderen, welche du jetzt eben genannt hast, als auch auf der

sem Forschungsrahmen findet auch eine Auseinandersetzung mit dem Begriff *Téchne* statt, der in den Wandlungen, Erweiterungen und Interpretationen seiner Bedeutung bis heute auf den Zusammenhang von Wissenschaft, Kunst und Technik einwirkt. Dazu gehört auch, dass Aristoteles Kombination der Poiesis mit dem Zufall¹⁶⁹, dem praktischen Können¹⁷⁰ und dem „Endziel außerhalb seiner selbst [...]“¹⁷¹ diese aus dem Bereich der Kunst rausfallen ließ, denn diese wurde gleichzeitig mit den Kennzeichen Entscheidung, Intention, willentliches Tun und Selbstzweck markiert. (Zur Erinnerung: „Das Kunstwerk ist nicht das Ergebnis eines Tuns, der *actus* eines *agere*; es ist vielmehr etwas substanziell anderes (*heteron*) als das Prinzip, das es, das Kunstwerk, in die Anwesenheit gebracht hat.“¹⁷²) Die poetische Kunsttheorie weiß von ihren aktuellen Mobilisierungen und sie weiß diese ebenso wissenschaftsgeschichtlich zu rekonstruieren und zu kontextualisieren. Sie ist informiert über die Unsichtbarkeit und angebliche Bedeutungslosigkeit von Poiesis, die sie aber wiederum zu deuten weiß, da mit Spencer-Brown das Unmarkierte grundlegend zur Konstituierung des Markierten beiträgt: Ein *a* ist nur ein *a*, wenn/ weil/indem es sich von einer Außenseite *b* unterscheidet, die aber ihrerseits ausgeschlossen wurde, weil nun gerade *a* im Fokus des Interesses liegt, was aber auch heißt, dass das ausgeschlossene *b* für *a* und die markierte Unterscheidung des *a* von *b* voraussetzend ist.¹⁷³ Die poetische Kunsttheorie weiß von der aktuellen Nähe, die die Artistic Research zur Poiesis sucht, die die Poiesis wiederum in die Nähe der Praxis bringt und sie im Begriff der Forschung, der künstlerischen Forschung verbindet, um dann doch wieder eine Trennung vorzunehmen: „Wenn nun eine mit der Poiesis verbundene Praxis Forschung heißt, bedeutet dies, dass Kunst so arrangiert oder formiert werden könnte, dass sie gegebenenfalls in einigen speziellen Fällen etwas zur Praxis der Forschung beiträgt. Diese Abgrenzung gegenüber der Selbstzweckhaftigkeit der Kunst soll aber kein Plädoyer für ihre Instrumentalisierung darstellen. [...] Es geht vielmehr um eine doppelte Abgrenzung – gegenüber einer Selbstzweckhaftigkeit und gegenüber einer banalen Instrumenta-

andern Seite die Schuhmacherkunst und die Künste der übrigen Handwerker scheinen mir alle und jede nichts anderes zu sein als Erkenntnis.“ Platon: Sämtliche Werke, Bd. 3: Kratylos, Parmenides, Theaitetos, Sophistes, Philebos, Briefe, übers. v. Friedrich Schleiermacher und Hieronymus und Friedrich Müller, Reinbek b. Hamburg 1994, 146 d, S. 157.

169 Vgl. Aristoteles: Nikomachische Ethik, a.a.O., S. 158.

170 Vgl. ebd., S. 157f.

171 Ebd., S. 159.

172 Agamben: Der Mensch ohne Inhalt, a.a.O., S. 98.

173 Vgl. u.a. Dirk Baecker: Beobachter unter sich, Berlin 2013, S. 156; ders.: Working the Form: George Spencer-Brown, 2013, Abs. Eine Übung, <https://catjects.wordpress.com/2013/04/02/working-the-form-george-spencer-brown> [Abruf: 01.01.2017].



WochenKlausur, Wahlmethoden, PACT Zollverein Essen, 2023, Konkrete Intervention.

lisierung.“¹⁷⁴ Poiesis wird hier doppelt in den Dienst genommen, einerseits dient sie in dieser konzeptionellen Gleichung zur Rehabilitation der Zweckorientiertheit einer künstlerischen Praxis, die als eine künstlerische Forschung konzipiert wird, andererseits als ein intellektueller Garant, künstlerische Forschung innerhalb einer Produktästhetik und deren Theoriedesign denken zu können. Eine poietische Kunsttheorie weiß über den Begriff der Autopoiesis, der zirkulären und kontinuierlich laufenden Selbstproduktion und Selbstorganisation im Sinne der Erzeugung einer Form durch eigene Operationen, der aus der Biologie kommend auch in der Systemtheorie und der Soziologie verwendet wird und mit strengen Kriterien etwa eine funktionale Definition des Lebens, eines Organismus oder eines Systems ermittelt. Eine poietische Kunsttheorie kennt den Gründungsmythos dieses Begriffs, nach dem Humberto Maturana in Folge einer abendlichen Aristoteles-Lektüre unter anderem zum Unterschied von Praxis und Poiesis, der mit der Selbstreferenz begründet wurde, den Begriff der Autopoiesis erfand: Während bei der Praxis die Selbstreferenz schon im Begriff vorgesehen sei, da diese ihren Sinn in sich selbst als Tätigkeit habe, stelle die Poiesis etwas außerhalb ihrer selber her. „Maturana hat dann die Brücke gefunden und von einer ‚autopoiesis‘ gesprochen, von einer Poiesis als ihrem eigenen Werk, und zwar bewusst ‚Werk‘. [...] es geht um das System, das sein eigenes Werk ist. Die Operation ist die Bedingung für die Produktion von Operationen.“¹⁷⁵ Eine poietische Kunsttheorie kennt auch die Fortführungen des Begriffs der Autopoiesis, etwa als Medien- oder Cyberpoiesis. Diese Begriffe verwenden die Poiesis in und für medien- und cybertheoretische Forschungszusammenhänge und heben auf die selbstproduzierenden und selbstorganisierenden Operationen (etwa eines Programms, nach dem ein Computer oder eines Netzes, nach dem ein Netzwerk arbeitet) zur Herstellung ihrer selbst ab. Medienpoiesis bezogen auf die Kunst meint dabei eine Situation, „wenn Kunst sich zur (echten) Medienkunst weiterentwickelt, in der Werke durch *Interaktionen* von Programmen und Nutzern ersetzt werden, mit anderen Worten, wo es keine material- oder programm-mäßig stabilen Auslöser für Sinnbildungsprozesse mehr gibt“.¹⁷⁶ Cyberpoiesis meint die „aktive (Re-)Produktion und Konstruktion von Informationen, Wissen und Identitäten in Cybermedien (d.h. in cybernetischen medialen Räumen [Mitten], mit Hilfe cyber-netischer medialer Techniken [Mitteln]“¹⁷⁷, also eine Herstellung mit angeschlossener (Cyber)-Repro-

174 Siegmund: Poiesis und künstlerische Forschung, a.a.O., S. 117.

175 Niklas Luhmann: Einführung in die Systemtheorie, Heidelberg 2002, S. 111.

176 Siegfried J. Schmidt: Kunst als Konstruktion: Konstruktivistische Beobachtungen, in: Stefan Weber (Hg.): Was konstruiert Kunst?, Wien 1999, S. 19–46, hier S. 40.

177 Weber: Medien – Systeme – Netze. Elemente einer Theorie der Cyber-Netzwerke, a.a.O., S. 38.

duktion von Informationen, Wissen und Identitäten über Netzmedien. Medienpoiesis in Cyberzusammenhängen meint damit die Bedingungen hierarchisierbarer Virtualität, von der Wahrnehmung bis hin zur Simulation, „ohne eine ontologisch ausgezeichnete Ortho-Realität“¹⁷⁸, die Dichotomien wie Realität und Virtualität, Wirklichkeit und Fiktion, Authentizität und Simulation semantisch unter Druck setzt. Dabei berücksichtigt die poetische Kunsttheorie bereits den erarbeiteten Unterschied zwischen einer operativ geschlossenen, relativ stabilen, bestandserhaltenden, ausdifferenzierenden Autopoiesis von Systemen oder Organismen und einer operativ offenen, dynamischen, transformativen, relationalen und entdifferenzierenden Cyberpoiesis, für die das Internet als ein nennenswertes Beispiel gilt¹⁷⁹. Und schlussendlich akzeptiert und innerviert eine poetische Kunsttheorie, dass die Thesen der Operativität, der operativen Geschlossenheit oder Offenheit (abhängig vom Untersuchungsgegenstand) und der Anslusserfordernis, dass der Verlust der Kontrolle über die Ursachen und Wirkungen, der Verzicht auf ein Einmalereignis, auf ein einmaliges Schöpfungsereignis, überhaupt auf eine Ereignisorientierung und damit auch auf eine akteursorientierte Personalisierung, dass der Wegfall eines willentlichen Aktes, damit verbunden einer interpretier- oder deutbaren Intention, einer Symbol- oder auch Repräsentationsvertretung (denn Systeme müssen in Operation sein, „damit sie sein wollen können, was sie sind“¹⁸⁰) und eines Zeitbegriffs a priori – dass alle diese Komponenten grundlegende epistemologische wie auch methodologische Änderungen bedeuten. Hier handelt es sich um nichts geringeres als um eine Dekonstruktion der ontologischen Epistemologie, „die annahm, das etwas aus der Umwelt in den Erkennenden eindringt und die Umwelt innerhalb eines erkennenden Systems repräsentiert, gespiegelt, imitiert oder simuliert wird“¹⁸¹. In dieser Tradition ist weder das einander aus- und zugleich einschließende, einander konstituierende und paradoxe Differenzprinzip (zum Beispiel von System und Umwelt, von Kunstwerk und Kontext), damit also auch eine zwingende und implizite Kontextabhängigkeit, noch das operationalistische Prinzip des Anschlusses und der Rekursivität (mit ihren Themen der Gleichzeitigkeit, Gegenwart und Aktualität) anwesend. Eine operative und zugleich ökologisierende und transversale Epistemologie, wie ich sie in den vorangehenden Kapiteln vorgestellt habe, stellt eine folgekonsequente Alternative vor. Eine poetische Kunsttheorie hat daher weiter zu einer verloren gegangenen,

178 Schmidt: Kunst als Konstruktion: Konstruktivistische Beobachtungen, a.a.O., S. 40.

179 Vgl. Weber: Medien – Systeme – Netze. Elemente einer Theorie der Cyber-Netzwerke, a.a.O., S. 61.

180 Baecker: Wozu Systeme?, a.a.O., S. 12.

181 Luhmann: Einführung in die Systemtheorie, a.a.O., S. 114.

vielleicht auch besieigten oder zum Schweigen gebrachten Tradition poietischer Denkansätze zu forschen und zwar transversal zu den Disziplinengrenzen und anderen etablierten Grenzen¹⁸². Sie hat asynchron statt in linearer Kausalität zu forschen und Erfahrungsdimensionen, Zeitbegriffe, Geschichtsvorstellungen, Wahrheitsverständnisse, Begriffspolitiken, Prä- und Remissen des Poietischen zu untersuchen, sie hat wirksame Dualismen (wie Sinnlichkeit vs. Denken, Machen/Herstellen vs. Handeln, Möglichkeit vs. Notwendigkeit, Prozess vs. Werk) zu prüfen und Alternativen zu dem Regime der Ästhetik zu finden, indem sie postfundamentalistisch die zwar notwendigen Fakten doch kontingent setzt.

(2) Eine poietische Kunsttheorie ist in Kenntnis der Konflikte der Poiesis inmitten des ästhetischen Regimes. In genauer Quellenkunde und im Einsatz eines tauglichen epistemologischen Ansatzes sind weiter die Dispositive zu rekonstruieren, inmitten derer die Poiesis zunächst von der Praxis und der Theorie getrennt und sie dann gegen die Praxis inmitten und exklusiv der Ästhetik geordnet wurde. Hierzu ist zu prüfen, ob, unter welchen Bedingungen und auch wie die Poiesis inmitten des ästhetischen Regimes operiert (oder ist das mit Rancière kategorisch auszuschließen?). Welche Hinweise hinsichtlich der Verfasstheit des ästhetischen Regimes liefern dabei die zu beobachtenden Beispiele künstlerischer Poiesis? Und weiter gefragt: Lässt sich der Zirkel des ästhetischen Regimes überschreiten¹⁸³, neu oder gar nicht mehr schlagen, wenn beispielsweise nicht mehr oder nicht mehr nur vorrangig sich um Intentionen gekümmert oder Einzelwerken gerecht zu werden versucht würde¹⁸⁴? Oder handelt es sich hierbei um eine spezifisch moderne Frage, die wiederum der Ästhetik zuzuschlagen wäre, da das ästhetische Unbehagen, ihre Untauglichkeit, die Ressentiments und theoretischen Angriffe gegen die Ästhetik der Ästhetik wesentlich und damit als eine immanente Regimepolitik inmitten des Regimes auszumachen sind¹⁸⁵? Zu fragen ist also nach der Relation von Poiesis, Praxis, Kunst und Ästhetik.

Eine Crux scheint mir dabei insbesondere in der normativen, den Zweck fokussierenden Setzung der Poiesis-Lektüre zu lagern. Damit ist gleichermaßen zu fragen, was der Preis der Normierung, Normalisierung und Hegemoniali-

182 Vgl. hierzu auch Birte Kleine-Benne: Learning from *Institutional Critique*. Den Gouvernemen-
talitäten unserer Gegenwart/en begegnen, 2024, <https://doi.org/10.11588/artdok.00009592> [Ab-
ruf: 15.06.2025].

183 Vgl. Armen Avanessian: Überschrift. Ethik des Wissens – Poetik der Existenz, Berlin 2015, S. 118.

184 Vgl. Avanessian: Das spekulative Ende des ästhetischen Regimes, a.a.O., S. 63.

185 Vgl. Jacques Rancière: Das Unbehagen in der Ästhetik, Wien 2008, S. 21–25.

sierung ist, den Fokus auf den Zweck zu richten und was dissidente Vorstellungen von Autonomie und Freiheit als Folge ihrer Dekonstruktion bewirken (können). Was könnte also passieren, wenn Begriffs(neu)klärungen stattfinden und damit erneut beim Hervorbringen (Poiesis) und Handeln (Praxis) auf die zwar verschieden abzielenden, aber dann doch gemeinsam „reflektierenden“ Grundhaltungen¹⁸⁶ geachtet würde? Und was könnte passieren, wenn zudem die Theorie als dritte, als betrachtende epistemische Variante ins Spiel käme, um hier dann auch die Relationen von Theorie, Praxis und Poiesis – und zwar im Angesicht der dekonstruierten Umschreibungsgeschichte – neu auszuhandeln? Hier schließen sich in Anbindung der vorherigen Überlegungen weitere Fragen an: Ist die Macht der gegenwärtig wirksamen Wahrheit von den Formen gesellschaftlicher, ökonomischer und kultureller Hegemonie überhaupt zu lösen, um eine veränderte Politik der Wahrheit um Praxis, Poiesis und Theorie konstituieren zu können? Ist das Politische, Soziale, Ökonomische und Institutionelle, das bei und inmitten der Wahrheitsproduktion wirksam ist, überhaupt soweit verändert einstellbar, dass eine neue Politik der Wahrheit zur Ästhetik oder sogar jenseits der Ästhetik und doch innerhalb des ästhetischen Regimes konstituierbar wäre? Wie fallen gegenwärtig die Formationen der Wahrheitspolitiken, die sich über die letzten zweieinhalb Jahrhunderte homogenisiert und normalisiert haben und letztlich als Hegemonieeffekte auftreten, aus, wenn eine aktualisierte Untersuchung nach einer Erforschung des Zusammenhangs von Poiesis, ästhetischem Regime und Kunst drängt? Und wie reagieren die Formationen der Wahrheitspolitiken auf eine ebensolche aktualisierte Untersuchung? Diese Fragen stoßen mit Dringlichkeit und ganz konkret in die vorliegende Untersuchung, denn hiermit wird nach den Legitimierungs- und Anerkennungsprozeduren einer Forschung zum Ausgeschlossenen des herrschenden Regimes und dies innerhalb des herrschenden Regimes der Ästhetik gefragt, um damit eventuell auch das Ende des herrschenden Regimes der Ästhetik konstatieren zu können. Damit geht es meines Erachtens also nicht nur, wie Rancière behauptet, um ein Konzept von Unbehagen am Bestehenden als ein Kondensieren, Bestätigen und Etablieren des Bestehenden, wie er es explizit der immanenten Regimepolitik der Ästhetik zuschreibt¹⁸⁷. Damit geht es meines Erachtens um ein Begehen, Durchschreiten, Durchqueren oder womöglich auch mit Spencer-Brown um ein Durchkreuzen des Bestehenden – denn diese beiden Optionen im Umgang mit Unterscheidungen, also mit Formen bietet das Formkalkül Spencer-Browns: Bestätigen oder Aufheben¹⁸⁸.

186 Aristoteles: Nikomachische Ethik, a.a.O., S. 157.

187 Vgl. Rancière: Das Unbehagen in der Ästhetik, a.a.O., S. 24.

188 Vgl. George Spencer-Brown: Laws of Form. Gesetze der Form, Lübeck 1997.

Diesen Aspekten wäre durch fortgesetzte Dispositiv- und Regime-Analysen nachzukommen: So ließe beispielsweise eine Dispositiv-Analyse zutage treten, dass mit den Aktanten des ästhetischen Regimes (den Museen und Sammlungen, dem Ausstellungswesen und einer Displaykompetenz, mit den Auktionshäusern und Galerien, der Kunstgeschichte und dem Kunstmarkt, den Künstlermonographien und Bildblogs) sich ein Funktionssystem ausdifferenziert hat, das ganz auf sogenannte dead-ends und/oder auch high-ends und deren Oberflächen sowie deren Personenbezogenheit, Anschaulichkeit und Erzählbarkeit ausgerichtet war und ist. Dieses Ensemble, das mit Foucault heterogen „Diskurse, Institutionen, architekturelle Einrichtungen, reglementierende Entscheidungen, Gesetze, administrative Maßnahmen, wissenschaftliche Aussagen, philosophische, moralische oder philanthropische Lehrsätze, kurz: Gesagtes ebensowohl wie Ungesagtes umfasst“¹⁸⁹, das über eine strategische, namentlich ästhetische Funktion verfügt, die qua Sensorium und Erfahrungsmodus qualifiziert und mit/in einem Machtverhältnis eingewoben und eingeschrieben ist, aus dem wiederum zugehörige Wissens- und Wahrheitsverhältnisse hervorgehen, belegt, dass sich in den letzten zwei Jahrhunderten ein stabiler, präziser formuliert ein meta-stabiler Komplex ausformulieren konnte.¹⁹⁰ Hierfür greifen Institutionen mit Methoden, mit Medien, mit Normen, mit Lehrsätzen ineinander, die Wahrheit produzieren, zirkulieren, kontrollieren, verteilen und die schließlich auch zahlreichen, wiederum be- und verstetigenden Auseinandersetzungen und Konfrontationen ausgesetzt sind: Institutionen wie die Kunstgeschichte, der Denkmalschutz, die Kunstakademien und die Restauration koalieren mit Methoden wie dem Formalismus, dem Strukturalismus und dem Biografismus, mit Medien wie dem Museum, dem Bild, dem Kunstmagazin und dem Kunstmarkt, mit Normen wie der Zweckfreiheit, der Einheit des Werks und der Reduzierung auf die Symbolfunktion, mit Lehrsätzen wie der aufrechtzuerhaltenden Fiktion von der Fiktion, der Priorisierung eines konsequenzlosen Imaginär-Fiktionalen

189 Foucault: Dispositive der Macht. Über Sexualität, Wissen und Wahrheit, a.a.O., S. 119f.

190 Daraufhin konnte Luhmann in seiner Theorie einer funktional ausdifferenzierten Gesellschaft bestehend aus autopoietischen Teilsystemen das Kunstssystem auch neben andere Funktionssysteme wie die Wirtschaft, die Politik, die Wissenschaft und das Recht stellen, das sich „unter gesellschaftlichen Bedingungen (also keineswegs ‚frei schwebend‘!) als ein geschlossenes System der Selbstreproduktion halten und entfalten kann“. Luhmann: Schriften zu Kunst und Literatur, a.a.O., S. 141. Den Beginn dieser schubweise erfolgten Ausdifferenzierung als ein soziales System veranschlagt Luhmann im 14. Jahrhundert, seit Mitte des 18. Jahrhunderts würde sie implizit registriert – ein Zeitpunkt, in dem „kein anderes Funktionssystem für Kunst zuständig ist und das folglich alle Kunstkommunikation innerhalb des Kunstsystems ablaufen muss“. Luhmann: Die Ausdifferenzierung des Kunstsystems, a.a.O., S. 21. Nur das Kunstsystem wisse allein oder hätte das Recht zu wissen, was Kunst sei. Vgl. ebd., S. 22. Dabei seien „die Strukturen des Betriebssystems Kunst als System [...] metastabil. Innerhalb bestimmter Grenzen sind und bleiben die Strukturen stabil, wobei die Strukturen sozusagen selber testen, wie weit ihre Stabilität gefährdet ist, um sich bei einer Gefährdung auf einem anderen Level zu stabilisieren.“ Thomas Wulffen: Betriebssystem Kunst. Eine Retrospektive, in: Kunstforum Int., Bd. 125, Jan./Feb. 1994, S. 50–58, hier S. 57.

sowie dem Gebot von Unbestimmtheit und Opazität, mit dem Urheberrecht, das das Verhältnis des (einen) Urhebers zu seinem (originalen) Werk regelt. Dieses Ensemble arbeitet die Verständlichkeit aus, innerhalb dessen dasjenige denk- und sagbar geworden ist, „was als ‚Kunst‘ gilt und was nicht“¹⁹¹ und stabilisiert und verstetigt aus der Verschränkung von Macht- und Wissensverhältnissen wiederum die Macht- und Wissensverhältnisse: „[I]hr genuiner Autonomieanspruch ermöglichte ihre zweckfreie Deutung, ihre Bestaunung als ‚Schönheit‘, ihre aus allen Kontexten gerissene Präsentation, die ihre ‚Originalität‘ sicherte und folglich auch ihre Musealisierung, ihre spätere Aufbewahrung in den ‚Tempeln der Künste‘.“¹⁹² Zu ergänzen wäre die Auflistung dispositiv aufgestellt um eine Vielzahl weiterer Faktoren: um ihre Ökonomisierung auf dem beziehungsweise durch den Kunstmarkt (und auch, was nicht ökonomisiert wird), ihre Distribuierung in Ausstellungen, Kunstmagazinen, Bildbänden oder vergleichbar bildorientierten Medien (und auch, was nicht distribuiert wird), ihre Sicherung durch Sammlungen und Archive (und auch, was nicht gesichert wird), ihre Theoretisierung und Historisierung in den dazugehörigen Wissenschaften und Fachbereichen (und auch, was nicht theoretisiert und historisiert wird), ihre Diskursivierung im Feuilleton, in Blogs und Podcasts, auf Konferenzen, Ausstellungen und Vorträgen (und auch, was nicht diskursiviert wird), ihre Unterscheidung in Genre, Gattungen, Stile, reine und angewandte Kunst, in E und U (und auch, was hier nicht eingeordnet werden kann), ihre Medialitäten (also ein bestimmter Mediengebrauch) und ihre Medialisierungen (eine Transformation der Medialitäten) sowie ihre Kontextualisierung (durch Institutionen, Medien, Theorien, Methoden, Diskursivierungen, Politiken, Disziplinen, Narrative, Ideologien und Algorithmen, auch in der Mehrzahl wirksam). Und auch hier wirkt, welche Medialitäten, Medialisierungen und Kontextualisierungen nicht aktiviert werden. Das alles wäre im Rahmen fortgesetzter Dispositiv-Analysen zu erforschen, zusammen mit der Frage, um welchen „Notstand (urgence)“¹⁹³ beziehungsweise um welche Notstände es sich vor dem Hintergrund dringlicher Handlungsnotwendigkeiten bei den Gründungsprozeduren der Kunstgeschichte und darüber hinaus rekonstruierend gehandelt hat. Zu fragen wäre, welche sich als prekär abzeichnenden Verhältnisse in den letzten zwei Jahrhunderten zu Gunsten bestehender Institutionen und Instituierungen abgedichtet wurden. Inmitten dieses Ensembles, das mit einer strategischen Funktion, auf einen Notstand (urgence) zu antworten, ausgestattet ist, werden die Bedingungen

191 Dieter Mersch: Ereignis und Aura. Untersuchungen zu einer Ästhetik des Performativen, Frankfurt/Main 2002, S. 168.

192 Ebd., S. 167.

193 Foucault: Dispositive der Macht. Über Sexualität, Wissen und Wahrheit, a.a.O., S. 120.

immer wieder und immer wieder neu durch Erfahrungen, Erwartungen und Legitimationen dadurch und danach bestimmt, legitimiert, kondensiert und damit bestätigt, kompensiert und damit aufgehoben¹⁹⁴: Die retrospektive und linearlogische Konstruktion von Zeit beziehungsweise zeitlicher (Zu-)Richtung, die Herstellung von Statik und Gleichgewicht durch Stillstellung, Arretierung und Genrefizierung, das Aussetzen durch das Ausstellen, das Entkontextualisieren ökonomischer, geschlechtlicher, sozialer und politischer Bezüge, die Homogenisierung von Raum und Zeit, die Personenbezogenheit, Anschaulichkeit, Erzählbarkeit und Erfahrbarkeit – exakt hierin sind diejenigen Kennzeichen eingesenkt, wenn von Entscheidung, Entschluss und Gegenstand die Rede ist, im ästhetischen Regime und durch das ästhetische Regime überführt in die Größen Künstler, dessen Willen und Werk. Im Ergebnis dieser Untersuchungen „wäre ein verändertes, ein dispositives Verständnis für das, was Regimeoperationen als *Kunst* markieren, mit Bedeutung belegen, etablieren und institutionalisieren, in Gang gesetzt“¹⁹⁵.

Eine Regime-Analyse, die sich auf den Regime-Begriff von Rancière und wiederum auf dessen Forschungsergebnisse konkret zum ästhetischen Regime bezöge, ließe zutage treten, dass die hier vorgestellten Beispiele künstlerischer Poiesis sowohl Identifizierungsprobleme als auch genealogische und systematisierende Konflikte in Gang setzen. Denn wie sollen die Beispiele einer künstlerischen Poiesis in die von Rancière linear, konsistent und chronologisch erzählte Geschichte eingeordnet werden können, innerhalb derer die Poiesis mit dem repräsentativen Regime als historisch überwunden gilt und das Unbehagen an der Ästhetik selbst als eine operative Funktion innerhalb der Diskursmatrix eingeplant ist¹⁹⁶? Für Rancière charakterisiert das ästhetische Regime (das genealogisch innerhalb der westlichen Tradition auf das zunächst ethische und dann repräsentative folgt) das Denken und das Wahrnehmen des modernen Regimes der Kunst und ist durch eine ganz spezifisch

194 Vgl. Spencer-Brown: *Laws of Form. Gesetze der Form*, a.a.O.

195 Kleine-Benne: *Auf des Ende des ästhetischen Regimes spekulieren...*, a.a.O., S. 181.

196 Vgl. Rancière: *Das Unbehagen in der Ästhetik*, a.a.O., S. 24. Weitere Konflikte habe ich 2020 benannt: „Allerdings bräuchte diese Geschichte erstens das Modell Rancières inhaltlich zum kollabieren, da er die Poiesis bereits im zweiten, dem poetischen Regime eingefasst sieht, das Rancière zufolge bis in das 18. Jahrhundert wirkte. Zweitens wäre damit weder eine Dekonstruktion noch eine Ökologisierung der drei Regimes und des theoretischen Modells Rancières sowie dessen Prämissen berücksichtigt. Und drittens würde das chronologisch erzählte, evolutionäre, lineare Entwicklungsmodell von Dominanten und Dominierungen weder Asynchronien und Nichtlinearitäten noch eine ökologische Grundfiguration berücksichtigen und damit den präfigurierenden Kontext, zu dem ich im Folgenden ausführen werde, nicht einkalkulieren. Die Theoriepositionen würden demnach nicht im Medium ihres Kontextes betrachtet; sie im Medium ihres Kontextes zu betrachten, verunmöglicht, das theoretische Konzept der drei Regimes der Künste von Rancière weiterzuschreiben.“ Kleine-Benne: *Auf des Ende des ästhetischen Regimes spekulieren...*, a.a.O., S. 187f.



WochenKlausur, Wahllabor, Wien, 2025, Konkrete Intervention.

sinnliche Erfahrung definiert.¹⁹⁷ Hier ginge es weder um ein Erkenntnisobjekt noch um ein Objekt des Begehrens, sondern um eine Erfahrung von Schönheit als einer Erfahrung des Widerstands.¹⁹⁸ Mit Kant¹⁹⁹ träte seit etwa 1750 (also wie bei Luhmann Mitte des 18. Jahrhundert²⁰⁰) eine für Kunstwerke charakteristische „sinnliche Seinsweise“ in den Vordergrund, die auf der Bedingung der Möglichkeit von ästhetischer Erfahrung aufsetze²⁰¹. Das ästhetische Regime ließe Kunst als Kunst identifizieren („Damit es Kunst gibt, bedarf es eines Blickes und eines Denkens, die sie identifizieren.“²⁰²), befreie diese Kunst von bisher wirksamen spezifischen Regeln und Hierarchien (etwa von Sujets, Künsten und Genres) sowie von einer bisher dienlichen Rolle und begründe damit die Autonomie von Kunst. Denn hier würde die Form nun als solche wahrgenommen werden können.²⁰³ „Dieses Regime qualifiziert die Dinge der Kunst nicht nach den Regeln ihrer Produktion, sondern nach ihrer Zugehörigkeit zu einem besonderen Sensorium und zu einem spezifischen Erfahrungsmodus“²⁰⁴, führt Rancière aus und liefert damit auch eine Bestimmung des Regimes der Kunst als eine Form der Identifizierungs- und damit Denk-, Wahrnehmungs- und Sichtbarkeitsweise, die eine bestimmte Form der Aufteilung des Sinnlichen definiert. Hier und hierdurch könnten bestimmte Tätigkeiten entweder als „Künste, als Schöne Künste oder als Kunst“ anerkannt werden²⁰⁵, womit Rancière auch den bisherigen Dreierschritt seit der Antike skizziert²⁰⁶. In dem Moment, in dem sich der Singular Kunst an die Stelle des Plurals der schönen Künste setzte, damit einen Bruch mit der Ordnung der schönen Künste signalisierte und einen Diskurs hervorrief, der jetzt Ästhetik genannt wird, hätte sich ein Knoten gelöst²⁰⁷ – ein Knoten, dessen Auf-

197 Vgl. Jacques Rancière: *Ist Kunst widerständig?*, Berlin 2008, S. 14f.

198 Vgl. ebd., S. 15.

199 Vgl. Rancière: *Das Unbehagen in der Ästhetik*, a.a.O., S. 18.

200 Vgl. Luhmann: *Die Ausdifferenzierung des Kunstsystems*, a.a.O.

201 Vgl. Rancière: *Ist Kunst widerständig?*, S. 43.

202 Rancière: *Das Unbehagen in der Ästhetik*, a.a.O., S. 16.

203 Vgl. Rancière: *Die Aufteilung des Sinnlichen*, a.a.O., S. 40f.

204 Rancière: *Ist Kunst widerständig?*, a.a.O., S. 40f.

205 Ebd., S. 39.

206 Das älteste, das ethische Regime würde ihre Künste nicht als autonome verstehen, diese halten sich als Tätigkeitsformen zwischen Therapeutik, Ritualen, Erziehung und öffentlichen Festivitäten auf und seien direkt an die Seinsweisen (Ethos) einer Gemeinschaft gekoppelt. Das zeitlich darauf folgende repräsentative Regime bestimme die sinnliche Sphäre der mimetischen Aktivitäten, es orientiere sich an dem pragmatischen (nicht zu verwechseln mit dem künstlerischen) Prinzip, bestimmte Künste, die Nachahmungen (etwa spezifische Affektionsformen wie Furcht oder Mitleid) herstellen, sichtbar zu machen. Vgl. Rancière: *Die Aufteilung des Sinnlichen*, a.a.O., S. 36f.; vgl. ders.: *Ist Kunst widerständig?*, a.a.O., S. 40.

207 Vgl. Rancière: *Das Unbehagen in der Ästhetik*, a.a.O., S. 17.

lösung „die Gegenstände, die Erfahrungsweisen und Formen des Denkens der Kunst“ zu identifizieren erlaubte²⁰⁸. In diesem ästhetischen Regime gäbe es keine Korrespondenz mehr zwischen Poiesis und Aisthesis, so Rancières Abgesang auf die Poiesis²⁰⁹, beide bezögen sich lediglich in diskrepanter Logik aufeinander²¹⁰ – und stimmt in dieser Einschätzung, nicht aber mit der Folgenabschätzung, mit Agamben überein. Agamben ruft in seinen Untersuchungen eine „Krise der *poiesis*“²¹¹ aus, die sich in einer „Krise der Kunst“²¹² ausdrücke, der wiederum nur zu begegnen sei, wenn, so Agamben pathetisch, dem „poetischen Status des Menschen auf Erden seine ursprüngliche Dimension zurückgegeben“ und damit dem „Sumpf der Ästhetik“ zu entkommen versucht werden würde²¹³. Dass für die Hegemonie des ästhetischen Regimes, für die Erzählung von Autonomie, Emanzipation, Fortschritt und Vernunft, der Kunst und der Ästhetik (beides seit dem 18. Jahrhundert normativ und universell im Singular) voraussetzungsreich mit Auslassungen, Hierarchisierungen und Ausschlüssen operiert wurde, dass hierfür Ausbeutungen, Umwertungen und Trennungen stattfanden, dass die Kunst im Singular keine geniale Erfindung sei, sondern eine Reaktion auf die rassistische Gewalt und die Barberei der Sklaverei, die mit der Kunsttheorie verteidigt wurde, ja dass die Ästhetik beigetragen hätte, den fortgesetzten Sklavenhandel wider besseren Wissens zu legitimieren – diese Verwicklungen der europäischen Ästhetik mit der Kolonialität legt Ruth Sonderegger in ihrer institutionskritischen und dekolonialisierenden Forschung frei.²¹⁴ Hierin erzählt Sonderegger eine zur Dialektik der Aufklärung (die Befreiung und Barberei dialektisch denkt) parallele und die homogene Idee einer europäischen Ästhetik zersetzende Geschichte und untersucht die impliziten gewaltvollen Politiken innerhalb der Geschichte der Aufklärung und der Gründung der Disziplin Ästhetik. Wenn beispielsweise Kant, der nach Sonderegger die Weichen augenfällig neu gestellt hätte, in seiner *Kritik der Urteilskraft* in §2 eine Interesselosigkeit ästhetischer Werke konstatiert („Das Wohlgefallen, welches das Geschmacksurteil bestimmt, ist ohne alles Interesse.“)²¹⁵, dann dekonstruiert Sonderegger

²⁰⁸ Ebd., S. 14.

²⁰⁹ Vgl. Rancière: Ist Kunst widerständig?, a.a.O., S. 42.

²¹⁰ Vgl. Rancière: Das Unbehagen in der Ästhetik, a.a.O., S. 17.

²¹¹ Agamben: Der Mensch ohne Inhalt, a.a.O., S. 79.

²¹² Ebd., S. 79.

²¹³ Ebd., S. 90.

²¹⁴ Vgl. Ruth Sonderegger: Kants Ästhetik im Kontext des kolonial gestützten Kapitalismus. Ein Fragment zur Entstehung der philosophischen Ästhetik als Sensibilisierungsprojekt, in: Birte Klein-Benne (Hg.): Dispositiv-Erkundungen | Exploring Dispositifs, Berlin 2020, S. 301–316, <http://doi.org/10.30819/5197> [Abruf: 12.01.2025].

²¹⁵ Vgl. Immanuel Kant: Werke in zwölf Bänden, Bd. 10, Frankfurt/Main 1977, S. 116. Ich ergänze

ger namentlich gegen Rancière und Bourdieu und mit Spivak die scheinbar rekonstruktiven, terminologischen Klärungen Kants als eine Ideologie, die noch ungenügend theoretisch bearbeitet sei. Hierfür erwähnt Sonderegger auch die fehlende Thematisierung des Kollektivsingulars Kunst in der europäischen Ästhetikdiskussion – zu ergänzen ist meiner Ansicht nach die fortwährende Unbestimmtheit des eingesetzten Kunst-Begriffs, die impliziten Prämissensetzungen, die auch zu Be- und Verurteilungen führen, wie auch die Behauptungslogiken, die ohne Erklärungen oder Begründungen poetische Textgeflechte herstellen²¹⁶.

Eine poetische Kunsttheorie bindet insofern an den Zusammenschluss dekonstruktivistischer, institutionskritischer und dekolonisierender Lektüren der Ästhetik, der Kunst und auch der Kunstgeschichte an und theoretisiert und historisiert die Geschichte/n, Institutionen und Ordnungsregeln, die Vereinbarungen, Konventionen und Routinen. Sie sezziert das ästhetische Regime fortgesetzt auf unbeobachtete, aber vorausgesetzte Prämissen, auf Machtbeziehungen und Herrschaftsmechanismen seiner Begriffe, seines Wissens und seiner Register, auf fundamentalistische (zum Beispiel kolonialistische, rassistische, sexistische) Ausschlussmechanismen und Grenzpolitiken und auf beteiligte Sinn-, Wahrheits- und Legitimierungsstrategien (etwa mittels Institutionen, Methoden oder Medien). Damit werden Argumentationsstrategien er-/kennbar, die innerhalb des Regimes eingesetzt werden, um „Unliebsames“ zu verdecken oder in seine Ordnung kategorial Uneinfügbares auf Abstand zu bringen und auf Abstand zu halten. Hierdurch kontingent gesetzte und somit angefochtene Annahmen, Bedingungen und Abhängigkeiten können in der Folge mit ihren bisher ausgeschlossenen, aber nicht weniger konstitutiven Voraussetzungen angereichert werden. Denn es drängt sich der Eindruck auf, dass gerade in der Kunst Verdeckungen stattfinden, die sich hartnäckig einer Aufdeckung entziehen, dass Privilegien, Verbote und Auslassungen existieren, die eine „Analyse eines vielfältigen und beweglichen Feldes von Kräfteverhältnissen“²¹⁷ erschweren. Damit ist auch aktiven oder auch ehemals aktiven Fiktionen, Phantasmen, Imaginationen, Obsessionen,

um §1, in dem Kant ein nicht logisches, sondern ästhetisches Geschmacksurteil behauptet („Das Geschmacksurteil ist also kein Erkenntnisurteil, mithin nicht logisch, sondern ästhetisch, worunter man dasjenige versteht, dessen Bestimmungsgrund nicht anders als subjektiv sein kann.“), um §6, in dem Kant eine Begriffslosigkeit statuiert („Das Schöne ist das, was ohne Begriffe, als Objekt eines allgemeinen Wohlgefallens vorgestellt wird.“) und um § 11, in dem Kant die Zweckmäßigkeit ohne Zweck proklamiert („Das Geschmacksurteil hat nichts als die Form der Zweckmäßigkeit eines Gegenstandes [...] zum Grunde.“). Ebd., S. 115, 124, 136.

216 Vgl. hierzu auch meine Ausführungen in Kleine-Benne: Auf des Ende des ästhetischen Regimes spekulieren ..., a.a.O.

217 Foucault: Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit, a.a.O., S. 124.

Mythologien und Ideologien auf die Spur zu kommen. Das bedeutet, dass mit der Dekonstruktion, der Dekolonialisierung und der Institutionskritik fortgesetzt nach Möglichkeiten Ausschau gehalten wird, „das Ausgegrenzte wieder ans Licht“²¹⁸ zu bringen und „gerade die uns konstituierende Matrix der Macht umzuarbeiten“²¹⁹. Eine Befreiung von Macht und Herrschaft wäre dabei allerdings ein „Hirngespinnst“, wie Foucault anmahnt; es ginge darum, „die Macht der Wahrheit von den Formen gesellschaftlicher, ökonomischer und kultureller Hegemonie zu lösen, innerhalb derer sie wirksam ist“²²⁰; zu ergänzen wären Foucaults Ausführungen mindestens um wissenschaftliche, mediale und methodische Hegemonien.

(3) Mit der Poiesis in Form einer poetischen Kunsttheorie wäre es (neben der Spekulation in Form einer künstlerisch*epistemischen Spekulation und der Komplexität für eine gesteigerte Tiefenschärfe), so habe ich 2020 behauptet, möglich, in die verschlossenen Sinnkohärenzen des ästhetischen Regimes zu intervenieren.²²¹ Denn, so habe ich schon dort mit Baecker gefragt, warum sollte man* sich nicht „darum bemühen, die Grundlagen so umzustellen, dass man verstehen und erklären kann, dass und wie etwas funktioniert“²²²? Da das zuvor vorgestellte künstlerisch poetische oder auch poetisch künstlerische Material in die bestehende Ordnung des ästhetischen Regimes, in dessen bevorzugt stilistischen, zeitlichen, personifizierenden oder auch genre-fokussierenden Systematisierungen nicht oder nur mit entsprechenden Folgen etwa einer Umschriftung einordbar sind und es dessen normierenden Kunstoperationen widerstrebt, zieht es Identifizierungsprobleme nach sich, auf die die bestehende Ordnung mit Ausgrenzung, marginaler Integration oder Markierung als Problemhorizont reagiert (hat).²²³ Die ästhetische Regimeordnung mit ihrer (ver-)schließenden Vollendungslogik ist offenkundig mit denjenigen künstlerischen Formen nur schwer überein zu bringen, die erstens die Poiesis konturieren (und damit eine Differenz zu einem finalen

218 Peter Engelmann, Einführung: Postmoderne und Dekonstruktion. Zwei Stichwörter zur zeitgenössischen Philosophie, in: Peter Engelmann (Hg.): Postmoderne und Dekonstruktion. Texte französischer Philosophen der Gegenwart, Stuttgart 1990, S. 5–32, hier S. 31.

219 Judith Butler: Kontingente Grundlagen: Der Feminismus und die Frage der ‚Postmoderne‘, in: Seyla Benhabib, Judith Butler, Drucilla Cornell und Nancy Fraser: Der Streit um Differenz. Feminismus und Postmoderne in der Gegenwart, Frankfurt/Main 1993, S. 31–58, hier S. 45.

220 Foucault: Dispositive der Macht. Über Sexualität, Wissen und Wahrheit, a.a.O., S. 54.

221 Vgl. Kleine-Benne: Auf des Ende des ästhetischen Regimes spekulieren ..., a.a.O., S. 179. Vgl. auch Anke Haarmann, Alice Lagaay, Tom Bieling, Torben Körschkes, Petja Ivanova, Frieder Bohaumilitzky und Barbro Scholz (Hg.): Specology. Zu einer ästhetischen Forschung, Hamburg 2023.

222 Dirk Baecker: Komplexitätsforschung III: Der imaginäre Zustand, in: Kultur/Reflexion, 18.07.2017, <https://doi.org/10.58079/qnkr> [Abruf: 12.04.2025].

223 Vgl. hierzu meine Ausführungen in Kapitel 3.

ausstellbaren, handelbaren, verkaufbaren, inventarisierbaren, archivierbaren Endprodukt, mit dem dazugehörigen autonomen Künstler und dem kontemplativen Rezipienten sowie den dazugehörigen Institutionen, Medien und Methoden informieren) und die zweitens nicht (mehr) funktional (im Fall der Kunst autonom²²⁴) aufgestellt sind und damit auch nicht mehr das moderne Konzept der selbstähnlichen, operativ geschlossenen und sich ausdifferenzierenden Funktionssysteme²²⁵ stützen. Umso dringlicher ist nach den epistemologischen Möglichkeiten im Umgang mit künstlerischer Poiesis zu forschen, die meines Erachtens zunächst punktuell auszufallen und nach historischen Referenzpunkten Ausschau zu halten hätten, um daraufhin eine ontogenetische Sinnfeldgenerierung in Gang zu setzen: So sehe ich erstens im Ready-made die Wiederentdeckung von Selbstreferenz und die Wiedereinführung unter anderem von Kontingenz in die Redundanz.²²⁶ Ich vermute zweitens in Konzeptuellen und Kontextuellen Kunstpraktiken die Wiederentdeckung des Kontextes und der Beobachtenden sowie die Wiedereinführung von bisher Unmarkiertem wie Umwelten, (Beobachtungs-) Bedingungen, Strukturen und Infrastrukturen, und damit Komplexitäten in Isolation und Reduktion.²²⁷ Und ich behaupte drittens, dass mit der *Institutional Critique*, ihrer kritischen Distanznahme als Institutionskritik und ihre kritische Weiterführung als Infrastruktur(für)sorgende Praktiken nächste Wiedereinführungen stattfinden, nämlich die von Teilhabe, Teilnahme und Beteiligung in soziale Segregation, in segregierte beziehungsweise segregierenden gesellschaftliche Ungleichheiten.²²⁸ Damit öffnen sich, das lässt sich mit den vorangehenden Forschungen nachweisen, epistemologische Möglichkeiten, nicht nur die bisherige Ordnung mit ihrem substanziellen Kunstbegriff, mit Begriffen wie Genieästhetik, ästhetische Erfahrung, Autonomie und Repräsentationslogik auf Abstand zu bringen, sondern Re- und Preenactments zu entwerfen, die die erzählten, gefestigten und gesättigten Ordnungen durchlaufen, auflockern, mobilisieren und verschieben (können).

Dabei sei die „Krise der Kunst“ in Wirklichkeit eine „Krise der *poiesis*“ und darüber hinaus noch viel mehr.²²⁹ Die Frage nach dem Schicksal der Kunst

224 Vgl. Rancière: Die Aufteilung des Sinnlichen, a.a.O., S. 40; Theodor W. Adorno: Ästhetische Theorie, Frankfurt/Main 1993, S. 334f.

225 Vgl. Niklas Luhmann: Soziale Systeme. Grundriß einer allgemeinen Theorie, Frankfurt/Main 1987.

226 Vgl. hierzu meine Ausführungen in Kapitel 11.

227 Vgl. hierzu meine Ausführungen in Kapitel 12.

228 Vgl. hierzu meine Ausführungen in Kapitel 13.

229 Agamben: Der Mensch ohne Inhalt, a.a.O., S. 79.

berühre „eine Zone, in der die gesamte Sphäre der menschlichen *poiesis*, das produktive Handeln in seiner Gesamtheit als solches originär in Frage“ stünde.²³⁰ Agamben behauptet, dass mittels der Kunst das ganze Thema des menschlichen Machens und des herstellenden Handelns zur Diskussion gestellt würde und sich genau hier politische Entscheidungen ereigneten. Das „Schicksal der Kunst“ sei nicht vom menschlichen Tun getrennt zu denken.²³¹ Die Entdeckung der Kunst als Untersuchungs- und Aushandlungsgegenstand von Soziolog*innen, Ökonom*innen und Politikwissenschaftler*innen, im Einsatz zum Beispiel für eine Sozial- und Künstlerkritik am Kapitalismus²³², für eine Warenkritik des Kapitalismus²³³ oder für die Aufschlüsselung von Vermögensungleichheiten²³⁴, scheint wie die Entdeckung des flexiblen, selbstständigen, kreativen und jederzeit einsatzbereiten und sich selbst prekarisierenden Künstlers als Vorbild neoliberaler Ökonomien²³⁵ diese These zu bestätigen.²³⁶ Denn, ich zitiere noch einmal Agamben, „[i]n Form der Arbeit bestimmt dieses herstellende Handeln heute weltweit die Stellung des Menschen auf der Erde, soweit sie von der Praxis her, das heißt aus dem Gesichtspunkt der Produktion des materiellen Lebens verstanden wird.“²³⁷ Seit neuem diskutieren wir nicht mehr den Neoliberalismus im Allgemeinen, sondern sehen in den aktuellen politischen Entwicklungen eine nationalistisch-autoritäre Variante des Neoliberalismus aufziehen, in der das Recht des Stärkeren herrscht.²³⁸ Aber was heißt und bedeutet Poiesis dann unter der Prämisse, dass

230 Ebd., S. 79.

231 Vgl. ebd., S. 91.

232 Vgl. Luc Boltanski und Ève Chiapello: Der neue Geist des Kapitalismus, Konstanz 2003.

233 Vgl. Boltanski/Esquerre: Bereicherung. Eine Kritik der Ware, a.a.O.

234 Vgl. Thomas Piketty: Das Kapital im 21. Jahrhundert, München 2014.

235 Vgl. u.a. kpD/Kleines Postfordistisches Drama, Brigitta Kuster, Isabell Lorey, Katja Reichard und Marion von Osten, <http://kleinespostfordistischesdrama.de> [Abruf: 12.04.2025].

236 Vgl. u.a. die Plattform eipcp.net, Europäisches Institut für Progressive Kulturpolitik, und dessen Texte, die sich kritisch mit der Kulturindustrie, der kreativen Klasse, der Kreativindustrie, der Ökonomisierung und Industrialisierung von Kultur, der Kulturförderung und europäischen Kulturpolitiken auseinandersetzen. <http://eipcp.net> [Abruf: 12.04.2025].

237 Agamben: Der Mensch ohne Inhalt, a.a.O., S. 79.

238 „Mit dem neoliberalen Credo des freien Handels hat Trump nichts gemein und mit seiner Liebe für unilaterale Zölle steht er tatsächlich für ein Ende des Neoliberalismus als internationales Ordnungssystem. Folgt man dagegen Gérard Duménil und Dominique Lévy, die den Neoliberalismus als ein Projekt zur Wiederherstellung der Macht der Oberschicht oder der besitzenden Klasse definieren, dann besteht kein Zweifel, dass dieses Projekt von Trump ohne Einschränkung verfolgt wird. Wendy Brown wiederum hat den Neoliberalismus als „eine seltsame Form des Begründens, die alle Aspekte der Existenz in ökonomischen Denkweisen rekonfiguriert“ definiert. Im Neoliberalismus wird dagegen die Logik des Marktes zum allgemeinen Stil des Denkens erhoben, der sowohl für die Regierung als auch die Regierten handlungsleitend sein sollte. Dieser Denkweise folgt Trump – auch wenn nach seiner Vorstellung auf dem Markt weniger eine geregelte Konkurrenz herrscht als das ungeschminkte Recht des Stärkeren.“ Marc Buggeln: Trumponomics: Das Ende

die Stellung des Menschen auf der Erde durch eine allumfassende, produktive Tätigkeit, aber eben als Praxis verstanden, bestimmt sei? Und warum kann dann überhaupt von einer „Krise der *poiesis*“²³⁹ die Rede sein beziehungsweise wie konnte es angesichts dessen zu einer Krise der Poiesis (und mit ihr einhergehend zu einer Hegemonie der Ästhetik und der Praxis der Kunst) kommen, wo sie doch verstummt wurde? Wie konnte sich die Lesweise der Poiesis als einem praktischen, ziel- und zweckorientierten Prozess und zwar zulasten der Lesweise eines Hervorbringens der Wahrheit durchsetzen? An dieser Stelle schließen sich die vorangehenden Ausführungen unter (1) und (2) zusammen, und das inmitten der „Frage nach dem Schicksal der Kunst“²⁴⁰, die unmittelbar mit dem Schicksal der Ästhetik verbunden ist. Agamben macht einen ersten Vorschlag, wenn er von einer „Krise der Kunst“ schreibt, die in Wirklichkeit eine „Krise der *poiesis*“ sei.²⁴¹ Der „Sumpf der Ästhetik“²⁴², wie Agamben unzweifelhaft Position bezieht und sich dafür auf ein breites Spektrum an Bürgen bezieht, zeige sich in deren Forderungen nach Originalität, Ursprünglichkeit, Ursprung, Unwiederholbarkeit, Echtheit, Einzigartigkeit, Endgültigkeit, Genuss, „Verfügbarkeit-für-nichts“²⁴³ und „Im-Werk-Sein“²⁴⁴ wie auch in den Ablehnungen von Reproduzierbarkeit, Verfügbarkeit, Potentialität, Funktion und „Sich-Niemals-Im-Ende-Haben“²⁴⁵. „[A]lle Versuche, die Ästhetik zu überwinden und die künstlerische Hervorbringung in ein neues Statut zu fassen“²⁴⁶, seien dadurch gekennzeichnet, dass sie noch immer von einer verwischten Unterscheidung zwischen Poiesis und Praxis ausgingen und „die Kunst als ein Modus der Praxis und die Praxis als Ausdruck eines Willens und einer schöpferischen Kraft“²⁴⁷ interpretierten. Eine „Krise der Kunst“ könnte also, Agambens Befund nur unwesentlich weitergedacht, überwunden werden, wenn auch die Krise der Poiesis, die Poiesis-Vergessenheit, die Poiesis-Simplifizierung und die Poiesis-Abwertung (zugunsten der Praxis) dekonstruiert, ihre Ursachen geklärt und ihre Folgen aufgeschlüsselt würden.

des Neoliberalismus?, in: Blätter für deutsche und internationale Politik, März 2025, <https://blaetter.de/ausgabe/2025/maerz/trumponomics-das-ende-des-neoliberalismus> [Abruf: 30.03.2025].

239 Agamben: Der Mensch ohne Inhalt, a.a.O., S. 79.

240 Ebd., S. 79.

241 Ebd.

242 Ebd., S. 90.

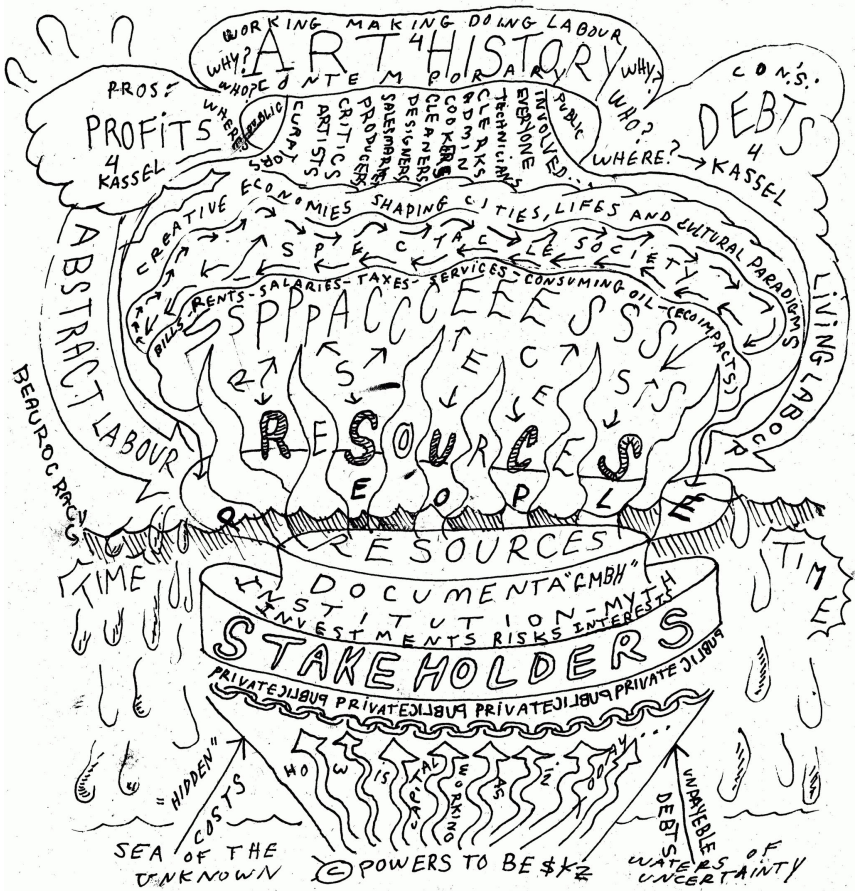
243 Ebd., S. 89.

244 Ebd., S. 88.

245 Ebd., S. 89.

246 Ebd., S. 95.

247 Ebd., S. 95f.



Jazael Olguín Zapata, Powers-to-be in the Industrial Art Complex, documenta fifteen, 2022, Zeichnung, 30 x 30 cm.

Ein weiteres Symptom epistemologischer Krisen, Krisen der Kunstbegriffe, Regelwerke und Apparate – und damit komme ich zum Anfang meines Textes zurück – ist die *documenta fifteen*, von Tsomou als „Aufkündigung des Gesellschaftsvertrags der Kunst“ bezeichnet, eng mit dekolonialen Diskursen und geopolitisch globalen Verschiebungen verwoben²⁴⁸ – wobei basal zu fragen wäre, ob wir nicht spätestens mit der *documenta fifteen*, also spätestens 2022 Zeug*innen eines Notstands und damit einer dispositiven (Um-)Formation sind, die auf einen Notstand, auf Notstände reagiert.²⁴⁹ Wenn Tsomou nicht nur einen ästhetischen Backlash, sondern auch eine Re-Zentralisierung administrativer Kontrollmechanismen für die Documenta befürchtet²⁵⁰, wenn das Gremium zur fachwissenschaftlichen Begleitung der *documenta fifteen* aufgrund der „antisemitischen Vorfälle“ unter anderem vorschlägt, dass auf der Grundlage von „Definitionen für und Standards des Umgangs mit Antisemitismus“ die Organisationsstrukturen zu verändern sind²⁵¹, wenn sich der Begriff Documenta inzwischen als Chiffre für politische Einhegungen eines vermeintlich antisemitischen Kunstbetriebs eignet²⁵² – handelt es sich nicht genau hierbei um Varianten reaktiver Abwehrmaßnahmen von sich als prekär abzeichnender Verhältnisse zugunsten bestehender Institutionen²⁵³ und Instituierungen? Handelt es sich nicht genau hierbei um diejenigen „Strategien von Kräfteverhältnissen, die Typen von Wissen stützen und von diesen gestützt werden“²⁵⁴? Und verzahnen sich hier nicht umso eindeutiger Sicher-

248 Vgl. Tsomou: Interrelationalität als Waffe der Subalternen. Die *documenta fifteen* als Symptom epistemologischer Krisen, a.a.O., S. 304.

249 Vgl. hierzu auch meine These von 2021, wir seien schon längst pandemisch gewesen: Birte Kleine-Benne: Wir sind schon längst pandemisch gewesen., in: dies. (Hg.): *Everything is live now. Das Kunstsystem im Ausnahmezustand*, Heidelberg 2021, <https://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/7789> [Abruf: 17.01.2025].

250 Vgl. Tsomou: Interrelationalität als Waffe der Subalternen. Die *documenta fifteen* als Symptom epistemologischer Krisen, a.a.O., S. 309.

251 Siehe auch die vorgeschlagenen Maßnahmen für eine zukünftige Organisationsstruktur der Documenta: Aufgabenteilung zwischen Geschäftsführung und künstlerischer Leitung, Formalisierung der Rahmenbedingungen für Verantwortlichkeiten, Beschwerdemanagement, Verständigung auf Definitionen für Antisemitismus, Erweiterung des Aufsichtsrats, Beschränkung der Aufgaben der Findungskommission, personelle Trennung von Beirat und Findungskommission, vgl. Gremium zur fachwissenschaftlichen Begleitung der *documenta fifteen* (Nicole Deitelhoff, Marion Ackermann, Julia Bernstein, Marina Chernivsky, Peter Jelavich, Christoph Möllers und Cord Schmelze): Abschlussbericht, 02.02.2023, <https://fragdenstaat.de/dokumente/239439-230202-abschlussbericht-antisemitische-bildsprache-doc15/?page=8> [Abruf: 12.12.2024].

252 Vgl. Saskia Trebing: „Es gibt den Wunsch nach mehr Substanz und weniger Polemik“, in: *Monopol*, 11.04.2025, <https://monopol-magazin.de/interview-meron-mendel-documenta-fifteen-heinz-bude-kunst-im-Streit> [Abruf: 12.04.2025].

253 „Was man im allgemeinen ‚Institution‘ nennt, meint jedes mehr oder weniger aufgezwungene, eingeübte Verhalten. Alles was in einer Gesellschaft als Zwangssystem funktioniert, und keine Aussage ist, kurz also: alles nicht-diskursive Soziale ist Institution.“ Foucault: *Dispositive der Macht. Über Sexualität, Wissen und Wahrheit*, a.a.O., S. 125.

254 Ebd., S. 123.

heitsdispositiv, Disziplinardispositiv, Kontrolldispositiv und Ästhetikdispositiv? Diese Strategien sind zum jetzigen Zeitpunkt um weitere Fluchtlinien zu ergänzen, ich erwähne die politisch-symbolischen Implementierungsakte der IHRA-Arbeitsdefinition von Antisemitismus mit Folgen für die Kunstfreiheit²⁵⁵ und die offensiven Kürzungen von Förder- und Finanzierungsprogrammen des Kulturhaushalts in Deutschland ab 2025²⁵⁶. Ich erwähne aber

255 Vg. das Rechtsgutachten im Auftrag der Beauftragten der Bundesregierung für Kultur und Medien (BKM) von Christoph Möllers: Zur Zulässigkeit von präventiven Maßnahmen der Bekämpfung von Antisemitismus und Rassismus in der staatlichen Kulturförderung, 2024, <https://media.frag-den-staat.de/files/foi/912623/gutachtenmllers-2024-bkm.pdf>. Möllers untersucht Formen präventiver Regulierung staatlicher Kulturförderung und weist dabei auf mehrere Probleme hin: so etwa die Eingriffsintensität, eine geförderte Person auf eine bestimmte wissenschaftliche Definition zu verpflichten (ebd., S. 26f.), und die Verhältnismäßigkeit des Eingriffs: „Eine Maßnahme wird eben nicht dadurch geeignet, dass man das Schutzgut, für das sie eintritt, besonders weit definiert. Das Schutzgut muss bestimmt sein, bevor die Geeignetheit geprüft werden kann.“ Ebd., S. 28. Auch müsse der Staat entsprechende Setzungen überprüfen wollen: „Wenn man [...] nicht bereit ist, eine Regel durchzusetzen, sollte man sich Rechenschaft darüber ablegen können, warum man sie verrechtlichen will. Von durchdachten Regelungen kann man soweit auch bei Sympathie für das Anliegen in der Sache nicht sprechen.“ Ebd., S. 30. Vgl. auch Kai Ambos, Cengiz Barskanmaz, Maxim Bönnemann, Andreas Fischer-Lescano, Matthias Goldmann, Anna Katharina Mangold, Nora Markard, Ralf Michaels, Jerzy Montag, Maximilian Steinbeis, Tarik Tabbara, Tim Wihl und Lothar Zechlin: Die Implementation der IHRA-Arbeitsdefinition Antisemitismus ins deutsche Recht – eine rechtliche Beurteilung, in: *Verfassungsblog*, 18.12.2023, <https://verfassungsblog.de/die-implementation-der-ihra-arbeitsdefinition-antisemitismus-ins-deutsche-recht-eine-rechtliche-beurteilung>, doi: 10.59704/e07cea2f878741c5; Kai Ambos, Cengiz Barskanmaz, Günter Frankenberger, Matthias Goldmann, Anna Katharina Mangold, Nora Markard, Ralf Michaels, Jerzy Montag und Tim Wihl: Antidiskriminierungsklauseln im Zuwendungs- und Förderungsrecht. Rechtliche Überlegungen, in: *Verfassungsblog*, 16.05.2024, <https://verfassungsblog.de/antidiskriminierungsklauseln-im-zuwendungs-und-forderungsrecht>, doi: 10.59704/e2af8954891e5a92. Vgl. auch die Resolution *Nie wieder ist jetzt – Jüdisches Leben in Deutschland schützen, bewahren und stärken* (20/13627), interfraktionell verabschiedet im Deutschen Bundestag, am 07.11.2024, in der auch auf den Kunst- und Kulturbetrieb und die *documenta fifteen* Bezug genommen wird: „Kunst- und Kulturveranstaltungen sowie -einrichtungen sollten gemeinsam mit Experten antisemitismuskritische Codes of Conduct und Awarenessstrategien als Leitfaden ihres Handelns anwenden.“ <https://dserv.bundestag.de/btd/20/136/2013627.pdf>, <https://www.bundestag.de/dokumente/textarchiv/2024/kw45-de-juedisches-leben-1027708> [Abruf aller Links: 20.12.2024].

256 Zu Berliner Kürzungen im Kulturbetrieb vgl. u.a. dpa/Monopol: Kulturkürzungen in Berlin. Abgeordnetenhaus beschließt Sparprogramm – mit massiven Folgen für die Kunst, in: *Monopol*, 19.12.2024, <https://monopol-magazin.de/abgeordnetenhaus-beschliesst-sparprogramm-mit-massiven-folgen-fuer-die-kunst>; o.A.: Berlin: Kulturkürzungen 2026/27 angekündigt, in: *nachtkritik*, 20.02.2025, <https://nachtkritik.de/meldungen/berlin-sparmassnahmen-2026-27-angekuendigt>; Annette Maechtel: „KW – Kann weg, weil nur Projektförderung“, in: *Texte zur Kunst*, 18.04.2025, <https://textezurkunst.de/de/articles/annette-maechtel-ueber-berlins-austeritaet-spolitik-im-kulturbereich>; Christian Rakow: Dann macht doch gleich alles platt!, in: *nachtkritik*, 29.04.2025, <https://nachtkritik.de/recherche-debatte/umstrukturierung-so-gefaehrlich-sind-die-plaene-des-berliner-senats>; Cordula Kehr: Aufräumphantasien – Kunst und Diversität unterm Spardiktat, in: *54books*, 02.05.2025, <https://54books.de/aufraeumphantasien-kunst-und-diversitaet-unterm-spardiktat>. Zum Kulturhaushalt des BKM, Beauftragte der Bundesregierung für Kultur und Medien, vgl. auch o.A.: Bundestag: Kürzungen im Kulturbereich verhindern!, in: *Deutscher Kulturrat*, 10.09.2024, <https://kulturrat.de/presse/pressemitteilung/bundestag-kuerzungen-im-kulturbereich-verhindern>; o.A.: Kulturpolitische Aussagen im Koalitionsvertrag 2025, in: *soziokultur.de*, 09.04.2025, <https://soziokultur.de/kulturpolitische-aussagen-im-koalitionsvertrag-2025>; CDU/CSU/SPD: Verantwortung für Deutschland. Koalitionsvertrag zwischen CDU, CSU und SPD, 21. Legislaturperiode, 09.04.2025, <https://soziokultur.de/wp-content/uploads/2025/04/koalitionsvertrag-2025.pdf>. Zum Rechtsruck in der deutschen Kulturpolitik vgl. u.a. Rüdiger Suchsland: Kulturpolitischer Paukenschlag: Kulturstatsminister Wolfram Weimer?, in: *telepolis*,

auch die ästhetischen Begleitungen, Rechtfertigungen und Druchdringungen rechter Kulturkämpfe durch KI-generierte Bilder und synthetische Medien²⁵⁷, begleitet von einer Aushöhlung dessen, was wir geteilte Realität nennen²⁵⁸, sowie den autoritären Umbau von Kunst- und Kulturinstitutionen in Trump 2.0-USA²⁵⁹. Gehen wir mit Foucault davon aus, dass es sich bei einem Dispositiv zu einem gegebenen historischen Zeitpunkt um die Antwort auf einen Notstand handelt, um diesen abzudichten, dürften wir uns inmitten strategischer Positionswechsel und Funktionsveränderungen²⁶⁰ und damit inmitten des Formationsprozesses eines nächsten Dispositivs aufhalten, das sich von dem bisherigen Dispositiv der Ästhetik²⁶¹ unterscheidet. Zu der Erkundung dieses nächsten Dispositivs sollen die vorliegenden Forschungen beitragen.

28.04.2025, <https://telepolis.de/features/Kulturpolitischer-Paukenschlag-Kulturstaatsminister-Wolfram-Weimer-10363951.html> [Abruf aller Links: 02.05.2025].

257 Vgl. Roland Meyer: Die Sprache des digitalen Faschismus, in: Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung, 27.04.2025, S. 39; Annekathrin Kohout: Bildpolitiken des Affekts, in: taz, 12.03.2025, <https://taz.de/Wie-rechts-ist-die-KI-Aesthetik/!6071540>. Vgl. auch Sonja Drimmer: How AI is hijacking art history, in: The Conversation, 01.11.2021, <https://theconversation.com/how-ai-is-hijacking-art-history-170691>. [Abruf der Links: 16.03.2025]

258 Für aktuelle Diskussionen dieses Themenfelds vgl. @bildoperationen.bsky.social von Roland Meyer.

259 Vgl. u.a. Trump's Impact on the Arts: A Running List of Updates, in: The Greater Pittsburgh Arts Council, fortlaufend: <https://pittsburghartscouncil.org/blog/trumps-impact-arts-running-list-updates>; Brian Boucher und Margaret Carrigan: We're tracking the impact of President Donald Trump's recent executive orders and policy changes on the arts, in: artnet, <https://news.artnet.com/art-world/trump-executive-orders-arts-2605142>. Vgl. auch Maya Pontone: 66% of Americans Don't Think Trump Should Control Museums, in: Hyperallergic, 24.04.2025, <https://hyperallergic.com/1006379/a-quarter-of-republicans-think-trump-should-control-museums>; Daniel Grant: Art trade seeks answers on when, where and how Trump's tariffs could hit, in: The Art Newspaper, 01.05.2025, <https://theartnewspaper.com/2025/04/30/trump-tariffs-art-market-uncertainty-90-day-pause>; Isa Farfan: Judge Halts Trump's Cuts to Museum and Library Funding Agency, in: Hyperallergic, 02.05.2025, <https://hyperallergic.com/1008878/judge-halts-trumps-cuts-to-museum-and-library-funding-agency>; dies.: National Endowment for the Arts Cuts Millions in Grants, in: Hyperallergic, 05.05.2025, <https://hyperallergic.com/1010245/national-endowment-for-the-arts-cuts-millions-in-grants>; Veronica Esposito: „It's all very sad": Trump's attack on arts funding has a devastating effect, in: The Guardian, 09.05.2025, <https://theguardian.com/culture/2025/may/09/arts-funding-trump>. [Abruf der Links: 09.05.2025]

260 Vgl. Foucault: Dispositive der Macht. Über Sexualität, Wissen und Wahrheit, a.a.O., S. 120.

261 Vgl. Elke Bippus: Strategien des Nicht*Sagbaren/Nicht*Sichtbaren. Überlegungen zum Dispositiv der Ästhetik, in: Birte Kleine-Benne (Hg.): Dispositiv-Erkundungen | Exploring Dispositifs, Berlin 2020, S. 57–79, hier S. 59, <http://doi.org/10.30819/5197> [Abruf: 12.01.2025].

Kapitel 15

Abspann, der auch Vorspann sein könnte und nun als Re-entry operiert

Mitte Mai 2011 publiziert Dirk Baecker *15 Thesen zur nächsten Gesellschaft* und fokussiert nach ersten Anmerkungen zu deren Kultur- und Strukturform, Politik und Wirtschaft mit der These 7 die Kunst: „(7) Die Kunst der nächsten Gesellschaft ist wild und dekorativ. Sie zittert im Netzwerk, vibriert in den Medien, faltet sich in Kontroversen und versagt vor ihrer Notwendigkeit. Wer künstlerisch tätig ist, sucht für seinen Wahn-Sinn ein Publikum.“¹ Nur wenige Tage später ist ein, um eine 16. These erweiterter und die These 7 komplett modifizierter Vorschlag zu finden: „(7) Die Kunst der nächsten Gesellschaft ist leicht und klug, laut und unerträglich. Sie weicht aus und bindet mit Witz; sie bedrängt und verführt. Ihre Bilder, Geschichten und Töne greifen an und sind es nicht gewesen.“² Im Februar 2013 erscheint online an anderer Stelle eine neue Fassung, die diesmal beide Thesen umfasst und in (7a) und (7b) unterteilt³, bevor dann im Juli 2013 einem „pseudonymen Zuruf“ folgend die Thesenzahl von Baecker auf 22 erweitert werden, die Unterteilung der These 7 zur Kunst in (7a) und (7b) beibehalten wird⁴: „(7a) Die Kunst der nächsten Gesell-

¹ Dirk Baecker: Zukunftsfähigkeit: 15 Thesen zur nächsten Gesellschaft, Mai 2011, <http://dirkbaecker.com/15Thesen.pdf> [Abruf: 16.05.2011].

² Ders.: 16 Thesen zur nächsten Gesellschaft, 2011, <http://dirkbaecker.com/16Thesen.pdf> [Abruf: 05.06.2011]. Auch erschienen in: *Revue für postheroisches Management*, H. 9, 2011, S. 8–9.

³ Vgl. ders.: 16 Thesen zur nächsten Gesellschaft, 09.02.2013, <http://catjects.wordpress.com/2013/02/09/16-thesen> [Abruf: 20.09.2013].

⁴ Vgl. ders.: Zukunftsfähigkeit: 22 Thesen zur nächsten Gesellschaft, 02.07.2013, <http://catjects.wordpress.com/2013/07/02/zukunftsfahigkeit-22-thesen-zur-nachsten-gesellschaft> [Abruf: 20.09.2013].

schaft ist wild und dekorativ. Sie zittert im Netzwerk, vibriert in den Medien, faltet sich in Kontroversen und versagt vor ihrer Notwendigkeit. Wer künstlerisch tätig ist, sucht für seinen Wahn-Sinn ein Publikum. (7b) Die Kunst der nächsten Gesellschaft ist leicht und klug, laut und unerträglich. Sie weicht aus und bindet mit Witz; sie bedrängt und verführt. Ihre Bilder, Geschichten und Töne greifen an und sind es nicht gewesen.“⁵ Diese Formulierungen entunterscheiden bisherige Unterscheidungen von Produktion, Rezeption, Distribution und Präsentation, lediglich eine Multi- (vielleicht sogar Inter-) Medialität zeichnet sich ab, wenn von „Bildern, Geschichten und Tönen“ die Rede ist. Kunst, so schreibt Baecker an anderer Stelle, „heißt mindestens, die Kommunikation von Wahrnehmung mit Absicht zu betreiben“⁶. Mit dem Einsatz der Begriffe Kommunikation und Wahrnehmung gelingt es, die heuristischen und nicht unproblematischen (modernen) Differenzierungen (in) der Kunstgeschichte zu durchkreuzen. An dieser Stelle soll aber etwas anderes interessieren, nämlich Baeckers Entscheidung, zunächst eine erste Form einzuführen, später dann am gleichen Ort zu Lasten und zwar durch deren Aufhebung eine differente zweite Form zu publizieren, um dann wiederum später, aber an einem anderen Ort⁷ eine dritte Form zu veröffentlichen, die Form 1 und Form 2 in eben jener zeitlichen Reihenfolge, nun als (a) und (b) geordnet, umfasst, dabei beide in ihrem Wert bestätigt, sowie die Differenz der getroffenen Unterscheidungen durch Rückführung auf sich selbst in sich selbst aufnimmt, als solche (be-)stehen lässt und damit beobachtbar macht. Statt selektiv, mit dem Risiko der Einschränkung, in jedem Fall der Folge des Ausschlusses für nur eine der Fassungen gültig zu entscheiden, werden hier Unterschiede des Umgangs mit getroffenen Unterscheidungen sichtbar performiert: Unterscheidungen können wiederholend bestätigt, widerrufend aufgehoben und damit neu getroffen oder in den Raum der Unterscheidung wiedereingeführt und auf ihre Form hin beobachtet werden.⁸ Die vierte Form er-/hält mit insgesamt 22 statt zuvor 15 Thesen einen divergierenden Kontext.

Dankbar greife ich diesen Publikationsparatext über eine zeitliche Spanne von gut zwanzig Monaten auf, da er mit den Aspekten Selbst-/Referenz, Zeit, Kontingenz, Komplexität, Beobachtung und Beobachter erster und zweiter Ordnung das hier diskutierte Thema anschaulich skizziert: Die vorliegende Untersuchung *Operationen in der Kunst* behandelt die Verfaßtheit von Formen, von mir als Kunst_Operationen bezeichnet, die aus einer Abfolge von

⁵ Ebd.

⁶ Ders.: *Wozu Gesellschaft?*, Berlin 2007, S. 323.

⁷ Der Publikationsort wechselte von <http://dirkbaecker.com> zu <http://catjects.wordpress.com>.

⁸ Vgl. Dirk Baecker: *Beobachter unter sich*, Berlin 2013, S. 17.

aneinander anschließenden, aufeinander rückverweisenden, rückkoppelnden, responsiven und resonanzanreichernden Einzeloperationen bestehen, einen Nexus herstellen und sich in ihrem Vollzug in Operationskomplexen ereignen. Als Nexus stellen sie operativ gesamtgesellschaftliche Konstellationen her, hier kann das Soziale entstehen, sich einbetten und prozessieren. Diese Untersuchung handelt von Formen, die beobachterabhängig sind und prozessual, prozessuntersuchend, prozessgestaltend wirken, die unvorhersagbar, uneindeutig, unanschaulich, unruhig, undiszipliniert, spannungs- und risikoreich vollziehen, die aus dem kulturellen und strukturellen Vorrat vorhandener Formen umweltgebunden, transversal und kombinatorisch schöpfen, die aus einer Anschlussfähigkeit und Rekursion erwachsen, diese aber auch verweigern können, die resonanzangereichert unaufhörlich ver-/bleiben und sich in dieser vorübergehenden, oft turbulenten und ereignisreichen, oft auch diskreten und unmerklichen Verfassung ebenso fragil oder wandlungsfähig, wie robust, konsistent, kontinuierlich, verbindlich oder streng erweisen. Prozessualität und Differenzialität verleihen diesen Formen, die stets ihr konstitutiv Vorausgesetztes mit sich führen, eine „dekonstruktive Fliehkraft“; Prozessualität und Differenzialität kennzeichnet diejenige hier zu untersuchende künstlerische Form, die als eine Operation auftritt, die selber operiert. Dafür habe ich analytisch einen operativen, also selber operierenden Formbegriff vorgeschlagen, der einen operationalen, also einen auf Operationen aufsetzenden Kunstbegriff veranschlagt. Operativer Form- und operationaler Kunstbegriff stellen auf eine operative (also selber operierende) und zugleich ökologisierende und transversale Epistemologie um, die die hier thematisierten Kunst_Operationen zusammen mit einer operativen Kriteriologie erkenntnistheoretisch trägt. Der (selber operierenden) operative Formbegriff, der (auf Operationen aufsetzende) operationale Kunstbegriff, die operative Epistemologie und die operative Kriteriologie führen zu einer (auf Operationen aufsetzenden) operationalen Kunsttheorie, die sich zugleich als eine distinkte und poetische Kunsttheorie ausweist.⁹ Damit wird eine ontogenetische Sinnfeldgenerierung angestoßen, mit der künstlerisches Material, das noch nicht auf den Begriff gebracht worden ist, markiert und damit vorstellbar, wahrnehmbar, bezeichnenbar und beobachtbar werden kann – um das hier erarbeitete Instrumentarium, das auf der Grundlage der Beobachtung von ausgewählt künstlerischem Material abgeleitet ist, für nächste Einzeluntersuchungen einzusetzen. Bei diesem Material handelt es sich beispielsweise um Wunschmaschinen, die ehemals kolonialisierte Palmölplantagen durch Verkäufe im Kunstbetrieb zurückkaufen (CATPC) oder entgegen der

⁹ Byung-Chul Han: *Shanzhai*. Dekonstruktion auf Chinesisch, Berlin 2011, S. 19.

¹⁰ Siehe hierzu im Detail meine Ausführungen in den vorangehenden Kapiteln.

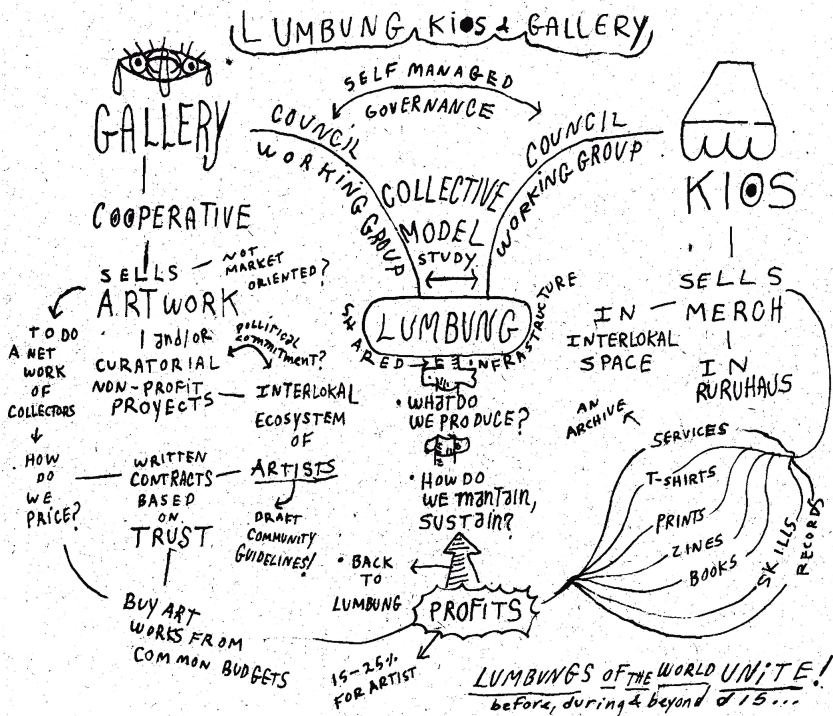
Privatisierungstendenzen öffentliche Räume initiieren und realisieren (Park Fiction), es handelt sich um Gründungen bisher noch nicht existierender Interessenvertretungen (Artist Organizations International, Migrant People Party, W.A.G.E.) und um experimentelle Erprobungen divergierender Wahlsystematiken, sich nämlich *gegen* (statt *für*) Parteien auszusprechen (Wochen-Klausur). Es handelt sich dabei auch um Entwürfe kunsthistorischer Gegen-erzählungen (CAA/CAA, INSTAR) oder um Erzählungen politischer Gegen-entwürfe (*General Assembly, New World Summits*, ZPS), um Gegenaufklärungen durch Bildpolitiken (*Tucumán Arde*, Forensic Architecture, Guerrilla Girls) oder um Gegenbilder durch Allianzbildungen (Maria Eichhorn Aktiengesellschaft, etoy, JLM Inc.). Die künstlerischen Aktivitäten, von denen hier die Rede ist, dekonstruieren (GeheimRat, Hans Haacke) und dezentrieren (APG, Immigrant Movement International, Stephen Willats), sie rekonstruieren (CAA/CAA, Forensic Architecture) und sorgen (W.A.G.E., WochenKlausur), sie instituieren (Artists At Risk, Rebuild Foundation, Rose Valland Institut) und infrastrukturieren (Assemble, Climate Class Action, Wachter/Jud), sie regulieren (Climate Class Action, *Nike Ground*, The Yes Men) und steuern (P.A.I.N., UBERMORGEN) – zusammengefasst: sie operieren. Dabei halten sich die (so benannten) Kunst_Operationen inmitten wirksamer (und nicht wirksamer) Kunstoperationen des ästhetischen Regimes auf und führen innerhalb dessen (ver-)schließender Vollendungslogik zu Sichtbarkeiten der vollziehenden Regierbarmachungen. Mit ihnen können wir unsere Vorstellungskategorien, Affekte und Routinen bestimmen und unsere Vernachlässigungen, Verbergungen, Verleugnungen und Verdrängungen beobachten.

Ruth Sonderegger wendet methodisch wie epistemisch gegen Jacques Rancière's Ordnungskonzept des Regimes ein, dass manche seiner Fragen angesichts der Vielfältigkeit „künstlerischer Fähigkeiten, Tugenden und Praxisformen“¹¹ zu groß gestellt seien und in der Folge falsche Antworten produzierten¹². Damit meint sie unter anderem die Generalisierungen, *die* Kunst oder auch *die* Politik zu behaupten.¹³ Es könnte sein, so Sonderegger, dass manche Kunstformen, die als „kunstfern sozialarbeiterisch, wissenschaftlich, dokumentarisch oder aktivistisch“ delegitimiert würden, die Rancière'sche Ästhetik an ihre Grenzen führten und zu einer Neu-Aufteilung der Ästhetik beitragen: „Ich glaube, dass die [...] angesprochenen Tendenzen der Gegenwartskunst, sich Praktiken zuzuwenden, die wenig mit bisheriger Kunst zu tun haben,

¹¹ Ruth Sonderegger: Neue Formen der Organisation. Kunst und Politik nach Jacques Rancière, in: Cornelia Klinger (Hg.): Blindheit und Hellsichtigkeit. Künstlerkritik an Politik und Gesellschaft der Gegenwart, Berlin 2014, S. 285–301, hier S. 296.

¹² Vgl. ebd., S. 301.

¹³ Vgl. ebd.



Jazael Olguín Zapata, Exercise of Collective Gallery or lumbung Gallery, 2022, Zeichnung auf Papier, 30 x 30 cm.

eine durchaus kritische und gegenwartsgenaue Erweiterung der künstlerischen Praxis darstellen, wie sie sich in Europa ab 1750 entwickelt hat.“¹⁴ Damit spricht sich Sonderegger gegen die Idee einer totalisierenden Ästhetik und – mit Deleuze formuliert – für „Riss-, Spalt- und Bruchlinien“¹⁵ aus, die nicht konsistent, lückenlos und widerspruchsfrei konstituieren. Die mit ihnen einhergehende Ästhetik der Kritik wäre gleichsam eine Kritik der Ästhetik, so Sonderegger¹⁶ – würden sie nicht, so wäre zu ergänzen, ganz generell das Konzept und mit ihm das Regime der Ästhetik als solches problematisieren und „Fragen zur epistemischen Ordnung unseres modernistischen Kunstdiskurses und dessen Kriterien“¹⁷ öffnen. Denn so findet bei genauer Analyse der hier besprochenen Formen nur selten das Konzipieren des Rezeptionsangebotes und das Realisieren dieses Angebots durch Rezipierende (als kennzeichnend für die bildende Kunst) asynchron statt, selten wird eine Echtzeitunterbrechung von Kunstproduktion und –rezeption vorgenommen. Stattdessen existieren die hier besprochenen Formen *hic et nunc* (wie in der darstellenden Kunst) sowie *in actu* (wie in der Performancekunst und in Happenings) und erproben damit Herstellungen, Durchdringungen und Verschachtelung von Zeiten und Räumen. Denn sie treten *all-over* auf, und das soll hier bedeuten, dass sie transversal in die und in den verschiedenste/n Felder/n operieren. Der partizipative Charakter mit dem Vollzug von Handlungen öffnet eine Referenz zum Aktivismus, die konstitutive Aktivität der Rezipierenden unter anderem zur Netz- und Netzwerkkunst. Die gelegentliche Verwendung zeitbasierter Medien stellt eine Nähe zu Bewegtbildern (Film, Video) her, einbezogene Beobachtungen medialer, medialisierender und mediologischer Kontextualisierungen zur Medienkunst. Im Rahmen institutioneller Präsentationen findet nicht selten ein installativer Aufbau¹⁸ statt. Indem diese Formen soziale Themen adressieren, Gemeinschaften bilden, Beziehungen vollziehen, (sich) in geteilten Verantwortlichkeiten sorgen und als „Vehikel für Kommunikations- und Organisationsprozesse“¹⁹ im Interesse der Allgemeinheit in

¹⁴ Ebd., S. 296.

¹⁵ Gilles Deleuze: Was ist ein Dispositiv?, in: Francois Ewald und Bernhard Waldenfels (Hg.): *Spiele der Wahrheit. Michel Foucaults Denken*, Frankfurt/Main 1991, S. 153–162, hier S. 157.

¹⁶ Ruth Sonderegger: Eine Ästhetik der Kritik muss auch eine Kritik der Ästhetik sein, in: Jörg Huber, Philipp Stoellger, Gesa Ziemer und Simon Zumsteg (Hg.): *Ästhetik der Kritik. Verdeckte Ermittlung*, Wien/Zürich/New York 2007, S. 53–65.

¹⁷ Margarita Tsomou: Interrelationalität als Waffe der Subalternen. Die *documenta fifteen* als Symptom epistemologischer Krisen, in: Birte Kleine-Benne (Hg.): *Eine Kunstgeschichte ist keine Kunstgeschichte. Kunstwissenschaftliche Perspektivierungen in Text und Bild*, Berlin 2024, S. 301–310, hier S. 306, <https://doi.org/10.30819/5798> [Abruf: 12.12.2024].

¹⁸ Vgl. Juliane Rebentisch: *Ästhetik der Installation*, Frankfurt/Main 2003.

¹⁹ Tsomou: Interrelationalität als Waffe der Subalternen. Die *documenta fifteen* als Symptom epistemologischer Krisen, a.a.O., S. 307.

die Allgemeinheit hineinwirken, treten sie als „eine Art ‚Objet trouvé der Inter-Relationalität‘“²⁰ auf. Mit allen diesen Kennzeichen halten diese Formen²¹ ihre Verbindung zur zeitgenössischen Kunst und durchkreuzen transversal Gattungszugehörigkeiten, die als Regierungs- und Regulierungstechnologien des ästhetischen Regimes aktiv sind. Mit diesen Beobachtungen stoßen wir demnach auf Performativitäten wie auf Nonperformativitäten²² theoretischer Ordnungsbegriffe²³ gleichermaßen und damit auf Non-/Performativitätsfragen von Theorieproduktionen und Kunst-Vermittlungen, mit denen sich ein weiteres Begriffsfeld in das Forschungsinteresse drängt²⁴: Eine erste Hypothese lautet, dass eine bisher noch nicht stattgefundene Auffaltung und Schärfung der Begriffe Performativ, Performativität, Performanz und Performance inklusive der Durchsicht ihrer Verstrickungen diese Begriffe sowohl entlasten und Sinnschichten freilegen würde, als auch Operativitäten entdecken lässt. Dabei gibt der Begriff der Performance den Anlass zu vermuten, dass es sich bei diesem künstlerischen Genre um eine Variante selbstreferentieller Verengung und Verschließung als Operation des ästhetischen Regimes zur Regierbarmachung handelt/e, durch die dieses Forschungs- und Begriffsfeld für das Kunstfeld verdeckt beziehungsweise verengt wurde.²⁵

Nicht zufällig weist meiner Einschätzung nach nur Baeckers These (7) zur Kunst, die bereits im ersten Drittel der letztlich 22 Thesen (unter anderem zur Erziehung, Technik, Moral, Sport, Ethik und Architektur) erscheint, mit ihrer Verzweigung von (7a) und (7b), ihrer inhaltlichen Poetik und inspirierenden Unentschiedenheit eine Ambiguität auf. Mit dieser Ambiguität fordern die Thesen zu Ent-Verschließungen auf, die sowohl die Orte, die Zeiten, die Materialitäten und die Begriffe umfassen. Denn ich behaupte, dass dem, was wir als Kunst bezeichnen, „von uns an weiteren Orten, zu weiteren Zeiten, in weiteren Sinnzusammenhängen, vielleicht sogar unentdeckt, mit auf-

²⁰ Ebd., S. 304.

²¹ Siehe hierzu eine Vielzahl weiterer konkreter Beispiele für Kunst-Operationen in Kapitel 3.

²² Sara Ahmed: The Nonperformativity of Antiracism, in: Meridians, Bd. 7, Nr. 1, 2006, S. 104–126. „Such speech acts do not do what they say: they do not, as it were, commit a person, organization, or state to an action. Instead, they are nonperformatives.“ Ebd., S. 104. Dabei versagt nicht die Absicht oder scheitern die Umstände, sondern „it ‚works‘ because it fails to bring about what it names“. Es funktioniert, weil es das, was es nennt, nicht bewirkt. Vgl. auch dies.: How Not to Do Things with Words, in: Wagadu: A Journal of Transnational Women's and Gender Studies, Bd. 16, 2016, S. 1–10.

²³ Siehe hierzu meine Ausführungen in Kapitel 5.

²⁴ Siehe hierzu das Forschungsprojekt und der für 2026 geplante Sammelband *Performative Power: Wie wir Performativität als Kunst-Vermittlung entdecken können* (Arbeitstitel), gemeinsam mit Elisa Rufenach-Ruthenberg und Diana Sirianni.

²⁵ Ebd.

bereiteter Wahrnehmung, überarbeitetem Kunst-Begriff, umgearbeitetem Vokabular und von uns TheoretikerInnen mit aktualisierter Epistemologie und Theorie, das bedeutet mit neuen konzeptuellen Perspektiven zu begegnen sein wird. Sie wird statt mit ästhetischen vorzugsweise mit politischen, ethischen und/oder analytischen Kriterien zu rezipieren sein. Und sie wird, ob wir wollen oder nicht, in unsere Subjektivierungs- und damit in unsere Sprech-, Handlungs- und Überzeugungsprozesse eindringen und uns so unsere Distanzen, unsere Dialektiken und unsere Dualismen nehmen. Sie wird, um Bedeutung zu erlangen, unsere Beteiligung einfordern, und diese Bedeutungen ringen, da sie je eigene Assoziationen, Gefühle und Theorien verarbeiten, konkurrierend miteinander.“²⁶ Eine nächste Kunsttheorie setzt sich daher, so lautet mein jetziger Forschungsstand, mit den signifikanten Begriffen und Grundlegungsfiguren des ästhetischen Regimes, mit Realität, Freiheit, Wahrheit, Kritik, Autonomie und Funktion auseinander und treibt deren Relektüre, Reframing und Rekonzeptualisierung voran. Sie thematisiert die prosperierenden Hoffnungs-, Freiheits- und Sehnsuchtsversprechen des Regimes als eine „raffinierte Operation, ja als ein Problem und zwar des ästhetischen, historischen und politischen Konzepts der Moderne innerhalb des Wahrheitsdispositivs“²⁷. Sie klärt die spezifischen Methoden, Wissensordnungen und Episteme, aber auch die Unsichtbarmachungsprozeduren, An- und Aberkennungsstrategien des ästhetischen Regimes und prüft entschieden ihre eigenen Prä- und Remissen.²⁸ Dafür nimmt sie auch ihr eigenes Fachperformativ in den Blick, mit dem ein Fach sich in und mit seinen Performativen performiert als das, was es sein (wollen) kann. Dazu zählen seine „Routinen, Sprachen, Rhetoriken, Gewohnheiten, Konventionen, Tabus, Anerkennungen, Loyalitäten und Ausschlüsse“²⁹, mit denen das Fach sich herstellt und es gleichzeitig seine vorauszusetzende Umwelt auf Abstand hält. Diese nächste Kunsttheorie sucht postfundamentalistisch nach den Be-/Gründungen für die sowohl systematisierenden, als auch systematisch bändigenden und einhegenden Gründungskonzepte wie etwa Werk, Genie, Urheberchaft, Intention und Originalität, die ihrerseits mit biografistischen

26 Birte Kleine-Benne: When Operations Become Form. Für eine Kunst(-wissenschaft) der Komplexität, in: engagee. politisch-philosophische Einmischungen: Maschine-Werden, Wien 2017, S. 67–73, hier S. 72f., <https://engagedotblog.wordpress.com/2017/10/13/when-operations-become-form> [Abruf: 12.12.2024].

27 Dies.: Kunstgeschichte postfundamentalisieren, in: dies. (Hg.): Eine Kunstgeschichte ist keine Kunstgeschichte. Kunstwissenschaftliche Perspektivierungen in Text und Bild, Berlin 2024, S. 171–197, hier S. 192, <https://doi.org/10.30819/5798> [Abruf: 12.12.2024].

28 Vgl. hierzu dies.: Was Kunstgeschichte gewesen sein könnte, in: dies. (Hg.): Eine Kunstgeschichte ist keine Kunstgeschichte. Kunstwissenschaftliche Perspektivierungen in Text und Bild, Berlin 2024, S. 15–42, <https://doi.org/10.30819/5798> [Abruf: 12.12.2024].

29 Ebd., S. 29.

Monografien, Einzelausstellungen in Museen und Galerien, weißen Wänden und Sockeln, Rankinglisten einzelner Künstler, Kunstsammler, Kuratoren und „most influential people in the contemporary artworld“³⁰ verstrickt sind. Damit diskutiert sie die Plausibilisierungsdynamiken und Evidenzpraktiken, mit denen Ernsthaftigkeit und Glaubwürdigkeit, Gültigkeit und Geltung hergestellt wird und stolpert über die aktuellen Defizite bei der Herstellung von Evidenzbildungen³¹, die ihrerseits allerdings zum Verschwinden gebracht werden, statt nach den zu entwickelnden sozialen Praktiken, den veränderten Handlungsrouninen oder Sinnmustern zu fragen, um mit den Risiken und Gefahren umzugehen. Um es noch einmal deutlich zu machen: „Postfundamentalistische Perspektivierungen zielen *nicht* auf die Verabschiedung aller Gründe, vielmehr auf die Verabschiedung der metaphysischen Idee eines letzten oder eines ultimativen Fundaments.“³² [Hervorh. d. Verf.] Sie sind nicht als antifundamentalistisch zu charakterisieren³³, vielmehr öffnen sie sich nach meinem Verständnis den epistemisch konstruktiven Überraschungen diskursanalytisch inspirierter, dekonstruktivistisch durchgeführter und praxeologisch fundierter Forschungen.³⁴

Diese nächste Kunsttheorie operiert mit den Werten Zeit, Beobachterabhängigkeit und Selbstreferenz³⁵, sie tritt situiert, kontextualisiert, subjektdezentrierend und dualismusdekonstruierend auf und hadert mit Distinktionsmerkmalen wie Zweckfreiheit, Einheit des Werks und Reduzierung auf die Symbolfunktion³⁶. Dabei ist sie herausgefordert, parallel sowohl mit den Akteuren des ästhetischen Regimes zu kooperieren als auch nächste Begriffe, Theoreme, Institutionen, Allianzen und Berufsbilder zu entwerfen. Statt eines Futurs verwende ich für diese Kunsttheorie wie ersichtlich das Präsens, genauer die Progressiv-Form. Auch Baecker meint mit seinen *Thesen zu nächsten*

30 Vgl. hierzu ArtReview's „Power 100 – the annual ranking of the most influential people in art“: o.A.: Introducing the Power 100 – the Most Influential People in the Artworld in 2022, in: ArtReview, 30.11.2022, <https://artreview.com/introducing-the-power-100-the-most-influential-people-in-the-artworld-in-2022> [Abruf: 12.12.2022].

31 Zu den Implosionsprognosen von Lorrain O'Grady im Gespräch mit Andrea Fraser vgl. Kleine-Benne: Kunstgeschichte postfundamentalisieren, a.a.O., S. 171ff.

32 Ebd., S. 174. Vgl. auch Oliver Marchart: Die politische Differenz, Berlin 2010, S. 21.

33 Vgl. ebd., S. 8.

34 Vgl. Kleine-Benne: Kunstgeschichte postfundamentalisieren, a.a.O., S. 175ff.

35 Siehe hierzu meine Ausführungen in Kapitel 9.

36 Vgl. Michael Lingner: Krise, Kritik und Transformation des Autonomiekonzepts moderner Kunst. Zwischen Kunstbetrachtung und ästhetischem Dasein, in: ask23, 1999, http://ask23.hfbk-hamburg.de/draft/archiv/mLpublikationen/mLkt_h-a99.html [Abruf: 06.01.2024]. Wiederabdruck in: Birte Kleine-Benne (Hg.): Dispositiv-Erkundungen | Exploring Dispositifs, Berlin 2020, S. 193–207, <http://doi.org/10.30819/5197> [Abruf: 12.01.2025].

Gesellschaft und hierin mit seinen *Thesen zur Kunst der nächsten Gesellschaft* nicht eine temporal nächste, das hieße zukünftige, sondern eine sachlich nächste³⁷ Kunst, die, so mein Vorschlag, um die soziale Dimension des Begriffs des *Nächsten* ergänzt werden könnte³⁸. Somit weist sich auch eine gegenwärtige Kunst als eine nächste Kunst aus. Ich beobachte und behaupte meine Thesen nicht als Zukunftsprognosen, sondern – wie die künstlerischen Beispiele belegen³⁹ – als bereits empirisch Unterschiedenes, mit Auswirkungen auf die Zeitkonstruktionen. Zukunft wird in diesem Horizont zurückkehrbar gedacht, um in der Gegenwart einen Zugang zu unbekannten Vergangenheiten zu öffnen, die veränderte Gegenwarten und Zukünfte ermöglichen. Pointiert (und im Singular formuliert): Zukunft stürzt in die Vergangenheit und Gegenwart, und Gegenwart hat Zukunft bereits untergebracht.

Meine Thesen (die anders als Baeckers Thesen zur Kunst sich auf die Kunsttheorie konzentrieren) lauten demnach: Eine nächste Kunsttheorie⁴⁰ hat ihre Gouvernamentalitäten, ihre Regierungs-, aber auch Selbstregierungstechniken fest im Blick. Sie postfundamentalisiert das ästhetische Regime und entverschließt dessen geschlossenen Horizont, um in der hergestellten Perspektivöffnung einen Horizont abzuschreiten, der eine veränderte Sinnstruktur als die des ästhetischen Regimes anbietet. Sie ordnet die gegenwärtige Ordnung der Dinge und deren Begründungsgefüge um, indem sie die Verdeckungszusammenhänge, die Ver- und Geschlossenheit der ordnenden Formate, Kategorien, Genres und Taxonomien als Dinge der Ordnung problematisiert und durcharbeitet. Um die verschließenden kunstwissenschaftlichen Diskurs- und Kanon-Zusammenhänge entzuverschließen, erarbeitet sie theoretische und methodische „missing links“, die die bisherigen kunstwissenschaftlichen Setzungen, auf deren Gültigkeit und Geltung wir uns nicht mehr verlassen können, entordnen. Diese Kunsttheorie untersucht auf der Grundlage des zu bewältigenden empirischen Materials die operativen und/oder operationalen Dimensionen von Begriffen, Epistemologien und Kriteriologien und stellt damit den Analysehorizont auf die Befragung einer operativen (kunstoperativen und kunst_operativen) Prozessualität um. Hierbei handelt

37 Vgl. Dirk Baecker: *Studien zur nächsten Gesellschaft*, Berlin 2007, S. 8.

38 Vgl. Kleine-Benne: *Was Kunstgeschichte gewesen sein könnte*, a.a.O., S. 19.

39 Siehe meine Ausführungen in Kapitel 3.

40 Vgl. hierzu auch meine Gesprächsreihe *Für eine Kunst der nächsten Gesellschaft**, 2012, eine Veranstaltung des Department Kunstwissenschaften der Ludwig-Maximilians-Universität München sowie eine Kooperation der Klasse Medienkunst, Akademie der Bildenden Künste München und dem Institut für Kunstgeschichte der LMU München, <https://artnextsociety.net>, ebenso meine Vorlesung *Eine Kunst der Komplexität*, im Sommersemester 2012, an der Ludwig-Maximilians-Universität München, Institut für Kunstgeschichte, <https://bkb.eyes2k.net/V1LMU2012.html> [Abruf der Links: 17.01.2025].

es sich um eine operationalisierende Forschungsoptik. Ich behaupte, dass die Dimension des Operativen als eine soziale Praktik dazu geeignet ist, ein neues Framing für bisherige Episteme zu erproben. Daher möchte ich für die bisherigen Begriffspolitiken zum Operativen, die ausgehandelt erschienen, eine operative Ent-Verschließung der Verwendung des Begriffs allein für medientechnische, kybernetische Zusammenhänge vornehmen. Dazu gehört auch, weder auf das Performative zu verzichten, noch es strikt als Opposition zum Operativen zu behaupten. Beide verbindet eine Praktik des Vollzugs, wobei das Operative einen Nexus zur Verfügung stellt – der wiederum mit seiner Anschlusslogik im ästhetischen Vereindeutigungsregime stört/e, was wiederum die einhegenden Kunstoperationen im ästhetischen Regime im Umgang mit Kunst_Operationen erklären dürfte.

Mit einer operationalisierenden Forschungsoptik lässt sich als Effekt beispielsweise eine genealogiekritische Kunstgeschichte modellieren, die die kanonischen Ordnungszusammenhänge im und als operativen Vollzug durcharbeitet und dadurch Verbindungslinien zwischen künstlerischen Positionen herstellt, die durch forschungsleitende Systematisierungen und Kategorisierungen voneinander getrennt wurden und werden, statt sie in ihren operationalen Zusammenhängen zu verstehen. Diese Perspektive findet in den Windungen wieder-holter Motive bisher unbeobachtete historische Referenzen.⁴¹ Damit setzen Dynamiken der De- und Reterritorialisierung des Kunstfeldes ein. Zu einer nun kontextstarken, ökologisierungenden Epistemologie⁴² gehört auch, die Begrenzungen der Möglichkeiten des Digitalen durch ästhetische Regimeoperationen operativ, als Operation und in ihrer Operationalität entzuverschließen, die insbesondere auf immer wieder mangelanthropologisch erzählte Verlusterfahrungen von Sozialität durch Digitalität⁴³ drängen. Diese Untersuchungen zum Digitalen sind schon deshalb erforderlich, da erstens Schaltkreise gegenwärtig Hebelkräfte überlagern⁴⁴ und diese medialen Vorgänge zweitens für das hier untersuchte empirische Material unter anderem als konstitutive Umwelt und Formschärfeverfahren gelten, sie damit als Mediales in das Material eingesenkt sind. Damit stehen drittens Kunst_Opera-

⁴¹ Siehe hierzu meine Ausführungen zum Ready-made in Kapitel 11, zur Konzept- und Kontextkunst in Kapitel 12 und zur *Institutional Critique* in Kapitel 13.

⁴² Siehe hierzu meine Ausführungen in Kapitel 7; vgl. außerdem Karen Barad: *Meeting the Universe Halfway. Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*, Durham 2007; Donna J. Haraway: *Unruhig bleiben. Die Verwandtschaft der Arten im Chthuluzän*, Frankfurt/New York 2018; Ariella Aïsha Azoulay: *Potential History. Unlearning Imperialism*, London und New York 2019.

⁴³ Siehe meine Ausführungen zum Digitalen in Kapitel 6.

⁴⁴ Vgl. Baecker: *Zukunftsfähigkeit | 22 Thesen zur nächsten Gesellschaft*, a.a.O. Vgl. auch Vilém Flusser: *Krise der Linearität*, Bern 1988.

tionen im Medium spezifischer Medialitäten und Medialisierungen, mit einer Tendenz zur „Meta-Medialität“⁴⁵ und sind als Struktur- und Kulturmstellungen in digitalen Zusammenhängen zu deuten. Darüber hinaus legt die digitale Doppelstruktur von Ober- und Unterfläche beziehungsweise Maschinenraum⁴⁶, von Sur- und Subface (mit dem Interface zur Trias erweiterbar)⁴⁷ die Analyse von Kunst_Operationen medial an, sie kontextualisiert die vorliegende Untersuchung (die über die repräsentationale Oberfläche hinaus geht, hinaus gehen muss) medientheoretisch und dient ihr als epistemischer Rahmen. Operativität als Forschungsoptik und Analyseperspektive (und nicht als totalisiert Technisches eines Operationalismus)⁴⁸ aktiviert einen erkenntnistheoretischen Zugang, der die generative Funktionsweise und Konstitutionsleistung der Ordnung der Dinge durchleuchtet (und damit unter anderem auch die blind machenden oder blind haltenden Kunstoperationen des regierenden Regimes auf der Bildfläche erscheinen lassen kann).

Eine Wiedereinführung des Begriffs der Poiesis (Hervorbringen), die sich von Beginn an mit dem Regime der Ästhetik und dessen repräsentationalen Politiken nicht vertrug und in einem historischen Bündnis der Ästhetik mit der Praxis (Handeln) zum Verstummen gebracht wurde⁴⁹, rekonstruiert und rekontextualisiert dabei nicht nur grundlegende ästhetische, kunstbetriebliche, fachspezifische und disziplinäre Dimensionen für deren wissenstheoretische und -historische Untersuchungen. Die Poiesis könnte in der Lage sein, eine zu konstatierende „Krise der Kunst“ als eine „Krise der *poiesis*“⁵⁰ und weit mehr zu begreifen: Denn mittels der Kunst könne das ganze Thema des menschlichen Machens und des herstellenden Handelns und die genau hier sich ereignenden politischen Entscheidungen zur Diskussion gestellt werden.⁵¹ Mit der Poiesis könnte demnach in verschlossene Sinnkohärenzen

45 Frank Hartmann: *Mediologie. Ansätze einer Medientheorie der Kulturwissenschaften*, Wien 2003, S. 72.

46 Vgl. Lev Manovich: *The Language of New Media*, Cambridge/Mass. 2001.

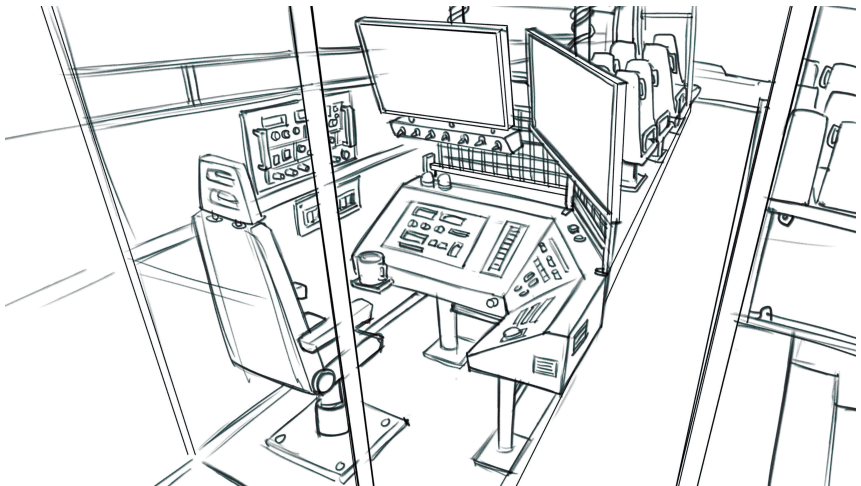
47 Vgl. Frieder Nake: *Surface, Interface, Subface: Three Cases of Interaction and One Concept*, in: Uwe Seifert, Jin Hyun Kim und Anthony Moore (Hg.): *Paradoxes of Interactivity. Perspectives for Media Theory, Human-Computer Interaction, and Artistic Investigations*, Bielefeld 2008, S. 92–109.

48 Zu den differierenden Politiken des Begriffs siehe meine Ausführungen in Kapitel 5.

49 Vgl. hierzu Giorgio Agamben: *L'uomo senza contenuto*, Mailand 1970; ders.: *The Man Without Content*, Stanford 1999; ders.: *Der Mensch ohne Inhalt*, Berlin 2012.

50 Agamben: *Der Mensch ohne Inhalt*, a.a.O., S. 79.

51 Vgl. ebd., S. 91. Vgl. auch die auf der Plattform eipcp.net, Europäisches Institut für Progressive Kulturpolitik, archivierten Texte, die sich kritisch mit der Kulturindustrie, der kreativen Klasse, der Kreativindustrie, der Ökonomisierung und Industrialisierung von Kultur, der Kulturförderung und europäischen Kulturpolitiken auseinandersetzen. <http://eipcp.net> [Abruf: 12.04.2025].



Zentrum für Politische Schönheit, Adenauer SRP+, Gefechtsstand, 2024, digitale Zeichnung.
(c) VEB Adenauer Holding / Zentrum für Politische Schönheit.

des ästhetischen Regimes interveniert und könnten erzählte, gefestigte und gesättigte Ordnungen durchlaufen, aufgelockert, mobilisiert und verschoben werden – und damit entdeckte ich die hier vorgestellte These des Akteursstatus von theoretischen Begriffen als soziale Praktiken, die allerdings ihre Kennzeichnung als soziale Praktiken zum Verschwinden bringen⁵². Die von mir bisher als eine nächste Kunsttheorie bezeichnete Kunsttheorie möchte ich damit auch als eine poetische Kunsttheorie bezeichnen.

Mit diesen Überlegungen ändert sich viel: die zu erzählenden (Kunst-) Geschichten, die Kooperationen, die einzusetzenden Instrumentarien und Methoden, Semantiken, Differenzen, Organisationsprinzipien und (Begriffs-) Politiken. Damit treibt die Kunsttheorie die (Selbst-)Ent-Verschließung des ästhetischen Regimes voran, denn auch die bisherigen kategorialen Dualitäten, Gegenbegriffe, modernistischen Prämissen, Dogmen und Ideologien ändern sich. Dabei geht es nicht um eine Überbietung von Perspektiven, vielmehr kann ein neues Framing für bekannte, kanonisierte und auch liebgewonnene Episteme in Gang gesetzt werden. Uns werden dadurch aber auch eine Vielzahl an Herausforderungen der wirksamen Kunstoperationen begegnen: begriffliche Defizite, methodische Fallen, epistemische Schwierigkeiten – denn auch die Probleme⁵³ ändern sich. Diese Ent-Ordnung und Ent-Verschließung ist angesichts des künstlerischen Materials erforderlich – und so lernt diese Kunsttheorie von der Kunst, zu der sie arbeitet⁵⁴. Denn: „Wir brauchen neue Instrumentarien, um die aktuellen Problemlagen zu bewältigen. Wir brauchen neue Theorien, denn die bisherigen machen nicht mehr ihre Arbeit. Und wir brauchen eine De- und Reterritorialisierung unseres (Kunst-)Gebietes. Denn die bisherige Karte ist nicht mehr unser Territorium.“⁵⁵

52 Siehe hierzu meine Ausführungen in Kapitel 5.

53 Vgl. u.a. Hito Steyerl: „Wir brauchen mehr Orte für öffentliche Auseinandersetzung“. Künstliche Intelligenz verändert Produktion und Wahrnehmung von Kunst und Kultur. Daher ist es wichtig, Orte des kulturellen Austauschs zu erhalten und zu fördern, sagt Filmemacherin, Autorin und Künstlerin Hito Steyerl, in: Deutschlandfunk, 01.06.2025, <https://deutschlandfunk.de/die-kunstwelt-veraendert-sich-dramatisch-hito-steyerl-ueber-ki-und-kunstfreiheit-100.html> [Abruf: 01.06.2025].

54 Burcu Dogramaci fragt: „[W]ie kann diese Wissenschaft von der Kunst lernen, zu der sie arbeitet?“ Dies.: Kunstgeschichte migrantisch denken, in: Birte Kleine-Benne (Hg.): Eine Kunstgeschichte ist keine Kunstgeschichte. Kunstwissenschaftliche Perspektivierungen in Text und Bild, Berlin 2024, S. 127–136, hier S. 127, <https://doi.org/10.30819/5798> [Abruf: 12.12.2024].

55 Vgl. meine Ausführungen in Kapitel 1, S. 13.

Am Anfang meiner Forschungen stand ein Unbehagen, das ich im Verlauf meiner Untersuchungen präzisieren können sollte. Es zielt/e auf das, was systematisch mit Rancière als ein „Regime der Kunst“⁵⁶ bezeichnet werden kann, auf das, was sich als ein „Regime“ der Repräsentation, der Autonomie, der (scheinbaren) Zweckfreiheit und damit der Festschreibung, was „als ‚Kunst‘ gilt und was nicht“⁵⁷, verschließt. Bedingungen und zwar ganz konkret benennbare Bedingungen stell(t)en den Rahmen und damit die Grenzen sowohl des Denk-, Sicht- und Sagbaren. Mein systematisch begründbares Unbehagen speiste sich insbesondere daraus, dass für eine Vielzahl künstlerischer Beispiele weder ein angemessener Kunst-, noch ein tragender Formbegriff vorlag. Mir schien, dass die vorhandenen Kunsttheorien das hier zu begreifende und zu beobachtende künstlerische Material verfehlten, dass falsche Prämissen, Oppositionen, Instrumentarien und Methoden und damit ein ungenügender, auch unergiebigster Theorieapparat eingesetzt wurde, der zu theoretischen Über-, Um- und Zuschreibungen der beobachteten künstlerischen Beispiele und das heißt auch zu tiefgreifenden Folgen für die Untersuchungsgegenstände und deren Urheber*innen führte. Damit versammelten sich hier, so wurde deutlich, sowohl epistemologisch gelagerte, wissenschafts- und erkenntnistheoretische Probleme, als auch Verschließungskontroversen in Folge ästhetisch-tradierter Ein- und Aufteilungen sowie ethisch-moralische Konflikte. Doch darauf sollte es sich nicht begrenzen: Gegenwartsdiagnostiken gesellschaftspolitischer, kulturpolitischer, sozialer, wirtschaftlicher, ökologischer und administrativer Probleme verdeutlicht(t)en, dass es sich nicht nur um innerdisziplinäre Kunst-Angelegenheiten handelt. Vielmehr existieren institutionskritisch soziale und gesellschaftliche Dringlichkeiten, im Rahmen derer die „Kunst-Angelegenheiten“ in ihrer stets politisch gezeichneten Funktion bei der Bildung einer sozialen Ordnung nicht zu unterschätzen sind. Am Anfang meiner Forschung stand daher genauso ein Begehren, für nicht, für bisher noch ungenügend oder auch für unzutreffend theoretisierte künstlerische Formen eine Theoretisierung vorzunehmen und mich dafür eng am künstlerischen Material zu orientieren. Dieses Begehren umfasste nach und nach, systematisch epistemologische Grundlagen in den Blick zu nehmen und zu schärfen, den Begriff von Kunst zu thematisieren, den Begriff von Form aus einer formalistischen Diskussion zu lösen und als beobachterabhängige Modellierung von Beobachtung-in-Kontexten zu verstehen, die Kunsttheorie auf eine ökologische Form umzustellen und damit methodologisch zu experimentieren, die poetische, das heißt, die hervorbringende, konturierende,

56 Jacques Rancière: Die Aufteilung des Sinnlichen, Berlin 2006; ders.: Ist Kunst widerständig?, Berlin 2008.

57 Dieter Mersch: Ereignis und Aura. Untersuchungen zu einer Ästhetik des Performativen, Frankfurt/Main 2002, S. 167f.

formende, treffende und kenntlichmachende Dimension sowohl von Kunst als auch der Kunstwissenschaften herauszuarbeiten. Damit formte sich sukzessiv mein Anliegen, Themen, Formbildungen und Aufgaben der Kunstwissenschaften inklusive der Ethik und der Integrität ihres Vorgehens zu behandeln.⁵⁸

Diese Forschungen sind (m)eine Wertschätzung des hier untersuchten Materials und seiner Urheber*innen.

58 Vgl. Elke Bippus, Silvia Jonas, Birte Kleine-Benne, Stefan Römer, Thorsten Schneider und erwin GeheimRat: Mitteilung/Statement: Dispositiv-Erkundungen, jetzt., Juni/November 2019, https://bkb.eyes2k.net/2019_Dispositiv-Erkundungen_Mitteilung-Statement.pdf [Abruf: 12.12.2024].

Register

01.org 45

33 West 67th. New-York (1917–18) 184,
187, 188, 190

(7a) und (7b) 351, 357

A

Acconci, Vito 133

Adorno, Theodor W. 45, 57, 218, 222,
223, 224, 320

Agamben, Giorgio 80, 287, 301, 302,
306–312, 316, 317, 318, 322

Agentieller Realismus 88, 127

Ahmed, Sara 66, 72, 243, 357

Akzelerationismus 328, 329

An Anthology of Chance Operations
100, 102, 132, 206, 208

Akteur-Netzwerk-Theorie (ANT) 88,
196

Aktive Formen 40, 281, 282, 286

Algorithmen 34, 53, 82, 85, 96, 109, 110,
113, 132, 134, 169, 240, 241, 291, 337

Anderes Denken 128, 319, 325, 326

Anthropozän 258, 291, 124

Antin, Eleanor 209, 249

Arbeit 13, 306, 307, 318, 345, 364

Aristoteles 300, 302, 303, 304, 310, 312,
313, 317, 321, 329, 330, 332, 335

Array Collective 42

Art History/ies that matter 169

Art into Society : Society into Art 46

Art Work (1970) 134

Arte Útil 54, 56

Artist Organizations International 19,
31, 354

Artist Placement Group (APG) 41, 49,
50, 92, 298, 354

Artistic Research 25, 32, 304, 306, 330

Artists At Risk 14, 57, 264, 278, 354

Asociación de Arte Útil 54

Assemble 42, 55, 65, 79, 278, 298, 321,
354

Assemblism 117

Ästhetik 26, 29, 33, 42, 50, 61, 64, 68, 69, 71, 72, 116, 161, 172, 193, 202, 222, 224, 265, 270, 273, 279, 295, 301, 302, 306, 307, 310, 311, 312, 316, 318, 321, 322, 324, 326, 327, 328, 334, 335, 338, 340, 341, 342, 346, 354, 356, 362

Ästhetik des Performativen 87, 223, 224

Ästhetisches Regime 13, 14, 23, 25, 30, 32, 37, 38, 46, 47, 59, 67, 74, 79, 82, 83, 84, 85, 87, 90, 100, 117, 118, 119, 122, 124, 130, 147, 157, 158, 161, 166, 169, 170, 172, 178, 180, 195, 202, 219, 220, 245, 250, 253, 254, 265, 266, 267, 268, 269, 270, 272, 273, 274, 279, 293, 295, 300, 301, 306, 307, 310, 311, 312, 316, 318, 320, 322, 326, 327, 328, 334, 335, 336, 338, 340, 341, 342, 343, 354, 357, 358, 359, 360, 361, 364

Asymmetrisierung 228, 230, 273

Außenseite 138, 140, 141, 142, 144, 156, 158, 218, 264, 307, 330

Autonomie 33, 124, 128, 161, 210, 222, 251, 271, 273, 295, 299, 312, 318, 319, 320, 321, 322, 324, 335, 337, 340, 341, 344, 358, 365

Autopoiesis 332, 333

Avanessian, Armen 259, 260, 326, 327, 328, 329, 334

Axiom 1. 135, 136, 148, 150, 192, 219

Axiom 2. 135, 136, 148, 150, 169, 192, 229, 268, 271

Azoulay, Ariella Aïsha 52, 66, 67, 75, 361

B

B1 150, 151

B2 150, 151

Baecker, Dirk 20, 30, 34, 86, 106, 112, 113, 119, 129, 130, 135, 136, 140, 141, 144, 150, 151, 153, 157, 158, 176, 186, 201, 205, 216, 228, 229, 238, 256, 259, 294, 302, 312, 330, 343, 351, 352, 357, 359, 360, 361

Baku-Tiflis-Ceyhan-Pipeline 278

Barad, Karen 88, 127, 128, 129, 130, 153, 361

Barry, Robert 134, 210

Begehren 92, 317, 320, 340, 365

Begriffe, theoretische 19, 77, 78, 87, 94, 241

Begriffspolitiken 24, 88, 237, 267, 274, 284, 334, 361

Beobachter* 129, 135, 136, 138, 140, 142, 149, 150, 151, 152, 153, 156, 157, 158, 217, 229, 230, 234, 235, 300, 352

Beobachterabhängigkeit 102, 129, 140, 147, 150, 156, 157, 159, 170, 171, 205, 234, 243, 353, 359, 365

Beobachtung 75, 138, 140, 142, 148, 150, 151, 152, 156, 157, 162, 206, 217, 219, 229, 230, 234, 235, 270, 274, 294, 309, 352, 365

- Bergen Assembly 286, 289
- Berlan, Lauren 280, 286, 287, 289, 292
- Betriebssystem Kunst 84, 170, 180, 193, 205, 336
- Beuys, Joseph 46, 220
- Bio-Macht 289
- Bippus, Elke 40, 42, 154, 350, 366
- Bishop, Claire 117
- Black Obsidian Sound System (B.O.S.S.) 42, 43
- Boîte-en-valise 184, 186, 187, 190, 200
- Boltanski, Luc und Chiapello, Ève 253, 267, 268, 345
- Bourdieu, Pierre 25, 26, 59, 60, 61, 62, 63, 342
- Brecht, George 101, 206, 210
- Bruguera, Tania 39, 54, 56
- Buren, Daniel 34, 176, 210, 248, 249
- Burnham, Jack 208, 212, 213
- Busch, Kathrin 306, 319, 325, 326
- Butler, Judith 162, 166, 167, 168, 169, 224, 258, 288, 343
- C
- Cage, John 101, 191, 206
- Calculus of indication 156
- Camnitzer, Luis 48, 50, 51, 232
- Care 80, 209, 243, 244, 278, 289, 291
- Cercle d'Art des Travailleurs de Plantation Congolaise (CATPC) 37, 52, 73
- Charta für das 21. Jahrhundert 53, 92
- Chthuluzän 43, 64, 88, 124, 361
- Chance 2000 45, 278
- Cirio, Paolo 53, 80, 81, 89
- Climate Class Action 53, 81, 354
- Collective creativity 115
- Collins, James 133, 134
- Commons 38, 287, 289, 292
- Computer 79, 84, 85, 97, 105, 110, 112, 114, 115, 116, 119, 145, 159, 218, 332
- Concept Art 102, 208, 229
- Conceptual Art 48, 133, 179, 203, 208, 209, 218, 229, 232, 245
- ConConArt 209
- Conflict Kitchen 51, 52, 298

Connective aesthetics 117

Contemporary Art Archive / Centre
for Art Analysis (CAA/CAA) 57, 196

Cooking Section 42, 43

COVID-19-Pandemie 117, 118, 244, 289,
290, 291

Crack 194, 271, 272

Crying Classroom 57

Cyberpoiesis 332, 333

D

Deleuze, Gilles 42, 94, 211, 325, 356

Deleuze/Guattari 17, 24, 91, 92, 93, 94,
117, 163, 164, 171, 202, 246

Denken, anderes 128, 319, 325, 326

Der Mensch ohne Inhalt 301, 302, 307,
309, 310, 311, 316, 317, 318, 321, 322, 330,
341, 344, 345, 346, 362

Der neue Geist des Kapitalismus 253,
267, 345

Derrida, Jacques 28, 71, 154, 166, 236,
238, 288

Deterritorialisierung 38, 163, 202

Deutsche Studentenpartei 46, 278

Dialogical aesthetics 117

Différance 26

Diffraktion 127, 128

Digitalität 93, 115, 116, 118, 361

Dispositiv 19, 40, 42, 51, 94, 193, 202,
221, 265, 266, 267, 268, 279, 291, 316,
317, 322, 325, 334, 336, 337, 338, 348, 349,
350, 356, 358

Dispositiv der Ästhetik 42, 193, 202,
265, 279, 317, 322, 349, 350

documenta fifteen 14, 16, 17, 27, 33, 38,
39, 40, 57, 62, 63, 92, 172, 278, 282, 283,
284, 287, 291, 313, 316, 321, 347, 348, 349,
355

Dogramaci, Burcu 33, 72, 364

Doppelstruktur 84, 96, 106, 113, 114,
277, 362

Draxler, Helmut 219, 224, 225, 226, 227,
229, 256, 257, 295

Dreher, Thomas 209, 210, 211, 216, 219,
220, 231, 234, 235, 236

Dreifachstruktur 84, 96, 106, 113, 277,
362

Duchamp, Marcel 101, 141, 169, 176,
178, 179, 180, 182, 183, 184, 185, 186, 187,
188, 190, 191, 192, 193, 196, 198, 199,
200, 203

Durchkreuzen 26, 44, 126, 169, 249,
265, 335, 352, 357

E

Easterling, Keller 40, 280, 281, 282, 283

Eco-Operations 27

Eichhorn, Maria 45, 97, 102, 103, 251, 354

Einstein, Carl 69, 70, 71

eipcp (European Institute for Progressive Cultural Policies) 254, 345, 362

Eisenman, Peter 85, 211

Entgrenzung 144, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 226, 227, 229, 230, 231

Entunterwerfung 264, 266, 279

Ent-Verschließung 14, 24, 25, 37, 67, 108, 118, 119, 170, 178, 210, 253, 266, 300, 357, 361, 364

Epistemologie, operative 29, 79, 114, 121, 122, 128, 129, 159, 169, 218, 230, 241, 293, 298, 299, 333, 353, 360

Epistemologie, ökologisierende 29, 109, 121, 122, 125, 126, 128, 239, 241, 246, 333, 353, 361

Erfahrung 24, 33, 122, 161, 195, 222, 300, 309, 312, 313, 317, 322, 327, 328, 334, 336, 340, 341, 344

Esposito, Elena 145, 148, 149, 159

etoy/etoy.CORPORATION 45, 111, 298, 354

Expansion 220, 221, 226, 227, 288, 320

F

Fachperformativ 358

Farocki, Harun 96, 97, 98, 99

Fischer-Lichte, Erika 87, 219, 223, 224

Flaschentrocker 178, 179, 183, 191, 192, 208

Foerster, Heinz von 30, 121, 274, 295

Forensic Architecture 37, 43, 44, 79, 92, 123, 131, 278, 321, 354

Form 20, 25, 29, 40, 56, 79, 99, 102, 108, 109, 110, 128, 129, 130, 135, 136, 137, 138, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 148, 150, 151, 152, 153, 154, 156, 157, 158, 159, 170, 175, 176, 186, 194, 209, 216, 217, 218, 229, 231, 237, 294, 298, 302, 332, 365

Form der Aufhebung 135, 137, 192, 265, 268, 272, 352

Form der Kondensation 135, 137, 192, 219, 265

Form, intra-aktionale 127, 130, 153

Form, operative 120, 129, 134, 135, 144, 157, 169, 194, 230, 239, 273, 281, 286, 293, 294, 298, 299, 353

Formen, aktive 40, 281, 282, 286

Formen, rhizomatische 166

Formkalkül 80, 130, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 141, 142, 144, 148, 149, 150, 151, 153, 156, 157, 158, 159, 175, 176, 179, 193, 201, 208, 209, 226, 229, 230, 231, 238, 312, 335

Foucault, Michel 18, 19, 40, 57, 59, 63, 69, 76, 87, 140, 152, 256, 264, 266, 267, 279, 289, 296, 312, 313, 314, 317, 320, 325, 336, 337, 342, 343, 348, 350

Fountain 178, 182, 196, 198, 199, 200

Frame-effect 180, 190

Fraser, Andrea 16, 76, 210, 245, 248, 250, 251, 252, 254, 256, 257, 269, 272, 274, 277

Free International University 46

Freud, Sigmund 166, 167

Freytag-Loringhoven, Elsa von 178, 179, 200, 201

Funktionslosigkeit 253, 268, 270, 299, 312, 318

G

Gates, Theaster 51, 207, 321

Gedächtnis 148, 153, 261

GeheimRat.com 17, 45, 139, 143, 254, 366

General Assembly 53, 92, 162, 279, 354

Genrefizierung 25, 202, 209, 212, 266,

267, 268, 272, 338

Gentle/Radical 42, 43

Germer, Stefan 213, 214, 250

Gesamtkunstwerk Freie und Hansestadt Hamburg 46

Gesellschaft für künstlerische Forschung (gkfd) 32, 45, 290

Gesellschaft, nächste 29, 106, 109, 112, 113, 114, 119, 130, 153, 256, 259, 351, 352, 360, 361

Gesetze der Form 82, 130, 135, 136, 137, 140, 142, 144, 148, 150, 186, 192, 217, 229, 230, 335

Gouvernementalität 16, 17, 64, 75, 85, 87, 94, 109, 265, 276, 312, 314, 360

Granby Four Streets 42, 55

Graw, Isabell 230, 245, 252, 268

Grenze/n 17, 27, 33, 43, 50, 64, 75, 85, 135, 172, 176, 193, 194, 196, 210, 220, 223, 226, 227, 229, 234, 236, 237, 257, 273, 295, 309, 312, 316, 321, 327, 334, 336

Grupo de Artistas de Vanguardia 47

Guattari, Félix 26, 92, 257

Guerilla-Form 50

Guerrilla Girls 57, 155, 165, 173, 354

H

Haacke, Hans 47, 248, 249, 354

Hack 102, 119, 172, 177, 194, 195, 196, 201, 213, 266, 271, 272

Hammond, Harmony 209

Hans, kleiner 164

Haraway, Donna 43, 64, 66, 124, 125, 126, 130

Hashtag # 118, 240, 241, 265

Heautonom 322, 324

Hebelkräfte 94, 106, 109, 361

Hefe 194, 196, 201

Held, Marcus 14, 19, 29, 38, 42, 46, 78, 87

Hindelang, Laura 280

Historisierung, operative 169

Hoel, Aud Sissel 98

Holding Spaces, Making Conditions: Rethinking Infrastructures 290

Hustvedt, Siri 178, 179, 181, 199, 200, 201, 203

Huyghe, Pierre 53, 321

I

IC1 257, 268, 270, 276

IC2 257, 268, 269, 270, 271, 276

IC3 257, 262, 272, 276

Identität 45, 74, 144, 211, 332, 333

Immigrant Movement International 54, 92, 354

Imperativ 26, 150, 216, 244, 265, 268, 292, 300, 318, 328

Infrastructural Critique 246, 276, 279, 284, 286, 287, 288, 290, 291, 292

Infrastructural Turn 286

Infrastructure Summit 286, 289

Infrastruktur 39, 40, 64, 171, 178, 243, 244, 246, 277, 278, 279, 280, 281, 282, 284, 286, 287, 288, 289, 290, 291, 292, 344, 354

Infrastruktur, kritische 290

Infrastruktur(für)sorge 171, 243, 244, 344

Instituierung/en 66, 246, 254, 272, 274, 276, 280, 292, 337, 348

Institut für Kunsthistoriologie und Gouvernementalitätsstudien 17, 75, 316

Institution/en 14, 17, 18, 32, 34, 40, 64,

67, 74, 87, 102, 113, 118, 124, 126, 151, 176, 194, 214, 219, 221, 231, 232, 234, 241, 243, 244, 246, 247, 250, 251, 254, 256, 257, 264, 265, 268, 269, 270, 271, 272, 273, 274, 276, 277, 283, 287, 288, 290, 291, 299, 300, 301, 307, 308, 311, 312, 316, 318, 319, 336, 337, 342, 344, 348, 350, 359

Institutional Critique 170, 171, 243, 244, 245, 246, 248, 249, 250, 251, 252, 253, 254, 259, 261, 262, 264, 265, 266, 267, 268, 269, 270, 271, 272, 274, 275, 276, 277, 278, 286, 287, 288, 344

Institutionskritik 170, 171, 175, 211, 214, 232, 235, 236, 243, 244, 245, 246, 248, 250, 251, 252, 253, 254, 257, 258, 265, 267, 268, 269, 270, 271, 272, 273, 274, 276, 302, 341, 343, 344, 365

Instituto de Artivismo Hannah Arendt (INSTAR) 39, 54, 92, 354

Interface 84, 85, 96, 106, 113, 114, 115, 277, 362

International Institute of Political Murder (IIPM) 53

Intra-Aktion 88, 127, 130, 153

J

Jatiwangi art Factory (JaF) 39, 40

JLM Inc. 80, 298, 354

Joselit, David 186, 326, 327

Junge, Kay 153, 154

K

Kalkül 80, 130, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 141, 142, 144, 145, 148, 149, 150, 151, 153, 157, 158, 159, 175, 179, 193, 201, 208, 209, 226, 229, 230, 231, 312, 335

Kant 26, 259, 260, 322, 327, 328, 329, 341, 342

Karte 13, 47, 57, 98, 102, 164, 166, 202, 280, 364

Kastner, Jens 50

Kemp, Wolfgang 66, 107, 128, 148, 151, 158, 159, 208, 213, 236, 237, 238, 239

Kennzeichen, integrale 79, 105, 107, 108, 109, 119

Kester, Grant H. 56, 57, 117

killjoy 66, 67

Komina Film a Rojava 39, 278

Komplexität 70, 75, 83, 102, 105, 107, 109, 113, 119, 128, 141, 158, 159, 171, 172, 175, 211, 213, 217, 236, 238, 296, 343, 344, 352, 360

Konnexion 91, 93, 149, 166

Kontext 16, 19, 26, 48, 66, 67, 71, 75, 77, 78, 79, 84, 91, 94, 96, 98, 102, 105ff. (Kapitel 6), 121, 122, 128, 129, 148, 151, 155, 157, 158, 159, 166, 170, 179, 180, 201, 203ff. (Kapitel 12), 249, 262, 265, 278, 294, 295, 296, 318, 326, 333, 336, 337, 344, 352, 356, 359, 361, 365

- Kontext-Kunst 208, 211, 212, 213, 214, 229
- Kontextkunst 245, 325, 108, 170, 205, 208, 213, 214
- Konzeptuelles Kontextuelles 208, 214, 217, 229
- Konzeptkunst 170, 205, 232, 234, 248, 250, 325
- Konzeptualismus 48, 232
- Krämer, Sybille 90, 91, 98
- Kreativitätsdispositiv 221
- Krise/n 13, 40, 47, 113, 250, 259, 268, 289, 290, 291, 341, 344, 346, 348, 362
- Kristeller, Paul Oskar 67, 68, 69
- Kriteriologie, operative 24, 29, 169, 170, 205, 211, 293, 299, 353
- Kritik 29, 30, 114, 159, 166, 170, 229, 245, 248, 250, 251, 252, 253, 254, 256, 257, 258, 259, 260, 267, 268, 269, 270, 274, 276, 279, 288, 290, 291, 296, 327, 341, 345, 356, 358
- Kritik der Kunst 268, 269
- Kritikalität 256, 257, 274, 279
- Kritizismus 256, 260
- Kunst der Kritik 268, 269, 272
- Kunst der nächsten Gesellschaft 113, 351, 352, 360
- Kunstabgriff, operationaler 29, 79, 114, 122, 129, 219, 241, 269, 271, 293, 294, 295, 296, 298, 299, 353
- Kunstabgriff, substanzieller 33, 161, 219, 226, 269, 294, 295, 344
- Kunstdiskurs 40, 210, 234, 277, 324, 356
- Kunstgeschichte 16, 17, 18, 32, 33, 34, 60, 64, 67, 71, 72, 74, 75, 76, 128, 148, 151, 158, 161, 163, 164, 166, 168, 169, 171, 172, 206, 208, 232, 252, 261, 262, 273, 280, 294, 301, 308, 311, 316, 336, 337, 342, 352, 361
- Kunstkritik 40, 62, 68, 151, 158, 223, 250, 251, 259, 269, 271, 272, 273, 283
- Kunst_Operationen 23ff. (Kapitel 2), 37ff. (Kapitel 3)
- Kunstoperationen 23ff. (Kapitel 2), 59 (Kapitel 4)
- Kunsttheorie, andere 319, 325
- Kunsttheorie, nächste 358, 359, 364
- Kunsttheorie, poietische 29, 78, 122, 293, 299, 300, 301, 322, 329, 330, 332, 333, 334, 342, 343, 353, 364
- Kunstwissenschaften 14, 16, 38, 79, 88, 129, 130, 137, 147, 149, 157, 223, 276, 302, 360, 366
- Kybernetik 82, 85, 94, 137, 159, 205

L

Laboratoire de Déberlinisation 45

Laderman Ukeles, Mierle 209, 249

Latour, Bruno 24, 125, 196, 227, 228, 229, 261

Laws of Form 130, 150

Legendre, Pierre 261, 262

LeWitt, Sol 45, 133, 134

Lingner, Michael 318, 319, 320, 321, 322, 324, 325, 359

Lippard, Lucy 47, 209, 215

Lozano, Lee 209, 249

Luhmann, Niklas 30, 86, 91, 119, 124, 129, 140, 148, 150, 152, 156, 185, 216, 230, 235, 236, 237, 295, 298, 320, 332, 333, 336, 340, 344

lumbung 38, 282, 283, 321, 355

Lyotard, Jean-François 34, 260

M

Manovich, Lev 84, 85, 96, 106, 109, 110, 112, 114, 277, 362

Manuel, Antonio 51

Maria Eichhorn Aktiengesellschaft 45, 102, 103, 354

Marchart, Oliver 18, 132, 163, 164, 284, 359

marked state 140, 148, 186

Maschine 85, 91, 92, 93, 133, 145, 148, 177, 194, 201, 264

Maschinelles 85, 86, 88, 98, 99

Maschinenraum/-räume 26, 84, 88, 106, 113, 114, 136, 277, 362

Maset, Pierangelo 100

Material, künstlerisches 24, 25, 157, 170, 208, 293, 294, 295, 301, 343, 353, 364, 365

Mathematik 102, 137, 159, 303

Medialität 90, 91, 96, 101, 105, 107, 110, 112, 114, 119, 121, 154, 156, 157, 187, 190, 294, 337, 352, 362

Medialisierung/Mediatisierung 110, 114, 121, 154, 157, 179, 185, 187, 191, 194, 198, 199, 209, 294, 337, 362

Medienpoiesis 332, 333

Melancholie 72, 257

Mersch, Dieter 88, 90, 94, 96, 270, 310, 337

Meta-Medialität 112, 156, 294, 362

Metzger, Gustav 46

Meyer, Roland 97, 108, 350

Migrant People Party 54, 92, 278, 354

Mikronationen 278

Milchsäuregärung 196

Modellieren 132, 216, 278, 294, 361

Moderne 67, 68, 69, 94, 106, 113, 114, 125, 176, 210, 212, 219, 222, 227, 228, 238, 240, 249, 259, 260, 261, 280, 307, 319, 322, 325, 334, 338, 344, 352, 358

Möllers, Christoph 17, 348, 349

Multiple 17, 190, 192, 199, 200, 274

N

Nächste Gesellschaft 29, 106, 109, 112, 113, 114, 119, 130, 153, 256, 259, 351, 352, 360, 361

Nächste Kunsttheorie 358, 359, 364

Nake, Frieder 84, 85, 96, 106, 278, 362

Nancy, Jean-Luc 259, 260

Nexus 26, 44, 90, 102, 298, 253, 361

New genre public art 117

New situationism 117

New World Embassies 52, 279

New World Summits 52, 92, 279, 298, 254

Nhà Sàn Collective (NSC) 39

Nikomachische Ethik 303, 313, 317, 321, 330, 335

Nonperformativity 72, 74, 357

Normalität 74, 75

Notstand/Notstände 40, 337, 348, 350

O

O, stone, be not so. On attachments to infrastructure 289, 290

Oberfläche 26, 83, 84, 106, 114, 118, 136, 159, 277, 280, 336, 362

O'Doherty, Brian 212, 237, 238, 240, 246, 249

O'Grady, Lorraine 16, 76, 252, 359

Ökologie 43, 125, 128, 129, 142, 159, 294

Ökologisierende Epistemologie 29, 109, 121, 122, 125, 126, 128, 239, 241, 246, 333, 353, 361

Ono, Yoko 101, 132, 206

Ontogenetische Sinnfeldgenerierung 25, 130, 144, 147, 170, 180, 228, 229, 293, 344, 353

Operand 30, 34, 83, 88, 245

Operationaler Kunstbegriff 29, 79, 114, 122, 129, 219, 241, 269, 271, 293, 294, 295, 296, 298, 299, 353

Operationalisieren 28, 29, 30, 75, 83, 194, 361

Operative, das 85, 90, 91, 273, 361

Operative Bilder 96, 97, 98, 99

Operative Epistemologie 29, 79, 114, 121, 122, 128, 129, 159, 169, 218, 230, 241, 293, 298, 299, 333, 353, 360

Operative Form 120, 129, 134, 135, 144, 157, 169, 194, 230, 239, 273, 281, 286, 293, 294, 298, 299, 353

Operative Historisierung 169

Operative Kriteriologie 24, 29, 169, 170, 205, 211, 293, 299, 353

Operator 30, 34, 74, 83, 88, 245

Opus 80, 82, 306, 310

Ordnung des Diskurses 58, 63, 140, 296, 317, 320

Organisation der Nichtwähler 46

Organisation für direkte Demokratie durch Volksabstimmung 46, 92

P

P.A.I.N. 57, 264, 292, 354

Park Fiction 44, 45, 79, 92, 181, 354

Participatory art 117

Performance 25, 79, 87, 88, 90, 356, 357

Performativ 86, 87, 88, 89, 90, 91, 154, 166, 167, 169, 223, 224, 357, 358, 361

Performativität/en 16, 19, 25, 87, 91, 96, 115, 118, 119, 166, 262, 265, 276, 286, 288, 357

Perjovschi, Lia 57, 189, 197

Piper, Adrian 208, 209, 249

Plönges, Sebastian 177, 179, 180, 195, 201

Poiesis 198, 109, 291ff. (Kapitel 14)

Poiesis-Vergessenheit 307, 316, 346

Poietische Kunsttheorie 29, 78, 122, 293, 299, 300, 301, 322, 329, 330, 332, 333, 334, 342, 343, 353, 364

Postfundamentalismus 18, 164

Praktik/en, soziale 18, 19, 64, 77, 78, 82, 86, 87, 88, 90, 91, 93, 112, 122, 124, 154, 169, 221

Preenactment 69, 162, 163, 166, 205, 231, 243, 248, 261, 265, 278, 344

Project Art Works 42, 43

R

Rancière, Jacques 23, 33, 64, 264, 268, 300, 325, 334, 335, 338, 340, 341, 342, 344, 354, 365

Rau, Milo 53, 162, 203, 292

Raymond, Eric Steven 194, 271

Ready-made 101, 141, 156, 169, 170, 171,

- 173ff. (Kapitel 11), 206, 213
- Realität/en 28, 51, 109, 128, 190, 194, 196, 201, 203, 219, 236, 273, 296, 298, 319, 322, 333, 350, 358
- Rebentisch, Juliane 219, 221, 222, 223
- Rebuild Foundation 51, 92, 207, 354
- Rechnen 86, 134, 136, 138, 156, 158
- Reckwitz, Andreas 219, 220, 221
- Reenactment 131, 162, 163, 166, 175, 177, 179, 182, 201, 205, 206, 228, 231, 243, 248, 261, 265, 273, 278, 344
- Re-entry 25, 136, 153, 158, 162, 170, 179, 201, 205, 208, 210, 214, 229, 230, 302, 307, 351
- Reflexion 19, 78, 86, 87, 94, 96, 97, 122, 126, 136, 176, 209, 210, 211, 222, 224, 229, 231, 234, 240, 244, 250, 303, 312, 328
- Regieren 13, 25, 57, 75, 87, 88, 94, 172, 279, 299, 362
- Regimatiken 28, 32
- Regime, ästhetisches 13, 14, 23, 25, 30, 32, 37, 38, 46, 47, 59, 67, 74, 79, 82, 83, 84, 85, 87, 90, 100, 117, 118, 119, 122, 124, 130, 147, 157, 158, 161, 166, 169, 170, 172, 178, 180, 195, 202, 219, 220, 245, 250, 253, 254, 265, 266, 267, 268, 269, 270, 272, 273, 274, 279, 293, 295, 300, 301, 306, 307, 310, 311, 312, 316, 318, 320, 322, 326, 327, 328, 334, 335, 336, 338, 340, 341, 342, 343, 354, 357, 358, 359, 360, 361, 364
- Rekursivität 129, 153, 213, 240, 294, 333
- Relational art 117
- Reterritorialisierung 13, 171, 283, 361, 364
- Rhizom 17, 93, 163, 164, 166, 171, 202, 246, 274
- Rhizomatiken 274
- Riegl, Alois 70, 71
- Rimini Protokoll 52, 53, 162, 203, 292
- Rogoff, Irit 256, 257, 260, 270, 273, 274, 279, 286, 289
- Rose Valland Institut 45, 92, 95, 278, 354
- Rosler, Martha 209, 249
- Rotative plaques verre 141
- ruangrupa 283, 321
- S**
- SARS-COV-2 291
- Schachtel im Koffer 184, 185, 186, 190, 191
- Schäfer, Christoph 45, 181, 215, 225
- Schaltkreise 106, 109, 137, 361
- Schlingensief, Christoph 45

Selbstreferenz 129, 141, 147, 153, 154, 156, 157, 159, 170, 171, 177, 178, 184, 185, 194, 205, 208, 213, 214, 217, 224, 235, 237, 238, 260, 294, 296, 332, 344, 359

Siegmund, Judith 32, 304, 306, 332

Simon, Fritz B. 136, 138

Sinnfeldgenerierung, ontogenetische 25, 130, 144, 147, 170, 180, 228, 229, 293, 344, 353

Sinn(zusammen)brüche 261

Situiertes Wissen 124, 126

Socially Engaged Art 56, 117,

Sonderegger, Ruth 29, 72, 260, 341, 342, 354, 356

Sorge 13, 40, 64, 80, 125, 171, 243, 244, 246, 265, 276, 278, 287, 289, 291, 344, 354, 356

Soziale Praktik/en 18, 19, 64, 77, 78, 82, 86, 87, 88, 90, 91, 93, 112, 122, 124, 154, 169, 221, 241, 253, 300, 359, 361, 364

Spekulation 102, 328, 343

Spekulativer Realismus 326, 327, 329

Spencer-Brown, George 82, 130, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 140, 141, 142, 144, 148, 149, 150, 153, 154, 157, 158, 159, 175, 177, 179, 186, 192, 193, 194, 201, 208, 212, 216, 218, 219, 229, 230, 238, 264, 265, 266, 268, 302, 307, 312, 330, 335

Staal, Jonas 21, 31, 52, 117, 162

Staal Studio 52

Stäheli, Urs 236, 237

State of Sabotage 45, 278

Steyerl, Hito 14, 364

Subface 84, 85, 96, 106, 114, 277, 278, 362

Substanzieller Kunstbegriff 33, 161, 219, 226, 269, 294, 295, 344

Surface 26, 84, 96, 106, 159, 277, 278, 362

Sympoiesis 43, 88

T

Techne 330

Texte zur Kunst 33, 250, 254, 272

The Man without content 80, 302, 309, 310, 311, 313, 322, 362

The West London Social Resource Project 47, 315, 323

The Yes Men 45, 233, 354

Thesen zur nächsten Gesellschaft 106, 109, 351, 361

Time-Loops 163, 206

Transcodieren 79, 84, 107, 110, 112, 114

- Theoretische Begriffe 19, 77, 78, 87, 94, 241
- transform 254
- Transnational Republic 45, 278
- transversal 25, 29, 44, 51, 106, 163, 202, 257, 265, 290, 295, 333, 334, 353, 356, 357
- Transversalität 107, 254, 257
- Treeck, Jan Claas van 24, 80, 82, 83, 85, 86, 91, 96, 306
- Trias 84, 106, 362
- Tsomou, Margarita 33, 40, 283, 287, 316, 320, 348, 356
- Tucumán Arde 47, 48, 92, 354
- Tunnel 140, 148
- Tupamaros 48, 50, 232
- Turner-Preis 42, 43, 321
- U**
- UBERMORGEN 45, 247, 255, 354
- Unbehagen 13, 18, 23, 46, 83, 334, 335, 338, 340, 341, 365
- unmarked state 140, 148, 186
- Unsicherheit 144, 187, 234
- Unterfläche 84, 106, 114, 277, 362
- Unterscheidung/en 29, 34, 109, 121, 129, 132, 134, 135, 136, 137, 138, 140, 141, 142, 150, 151, 152, 153, 156, 158, 176, 177, 179, 180, 186, 187, 188, 194, 201, 217, 219, 226, 228, 229, 230, 237, 238, 294, 300, 302, 330, 335, 352
- V**
- Verfransung 209, 218, 223
- VerhandelBar 53
- Verlusterfahrung 118
- (Ver-)schließende Vollendungslogik 33, 38, 82, 161, 295, 343, 354
- Verschließung 13, 16, 25, 37, 59, 67, 83, 87, 115, 124, 157, 180, 192, 202, 220, 228, 238, 253, 266, 267, 299, 300, 357, 365
- Vishmidt, Marina 287, 288, 289
- Vollendungslogik, (ver-)schließende 33, 38, 82, 161, 295, 343, 354
- Vollzug 25, 26, 30, 82, 83, 90, 91, 102, 122, 124, 170, 258, 269, 281, 286, 294, 299, 324, 326, 353, 356, 361
- Vote-Auction 45
- W**
- Wachter/Jud 80, 263, 285, 354
- W.A.G.E. 57, 264, 278, 288, 292, 297, 305, 354
- Wahrheit 16, 19, 27, 32, 34, 42, 44, 58,

59, 63, 75, 87, 250, 251, 252, 262, 264,
279, 291, 296, 300, 208, 309, 312, 313,
314, 316, 317, 321, 334, 335, 336, 342, 343,
346, 358

Wege, Astrid 252

Weibel, Peter 208, 210, 211, 212, 214,
238

Werckmeister, Otto Karl 97

Wespe und Orchidee 171

White Cube 33, 34, 36, 51, 52, 62, 82, 157,
172, 212, 238, 249, 251, 273, 308, 311, 318

Wiedereintritt 136, 140, 150, 153, 162,
179, 217, 230

Wieder-Holen 161, 166, 169, 231, 235

Wiederholung 166, 168, 288

Willats, Stephen 47, 315, 323, 354

Wirklichkeit 18, 19, 51, 61, 93, 97, 108,
114, 130, 132, 224, 269, 296, 298, 333

Wissen, situiertes 124, 126

WochenKlausur 44, 80, 278, 330, 338,
354

Wulffen, Thomas 84, 170, 175, 176, 177,
178, 180, 190, 193, 194, 205, 208, 234,
336

Wunschmaschine/n 92, 93, 94, 117, 353

Z

Zapata, Jazael Olguín 347, 355

Zeit 16, 26, 50, 63, 67, 90, 101, 105, 124,
126, 129, 147, 148, 149, 154, 157, 158, 159,
161, 162, 163, 170, 171, 180, 212, 213, 215,
228, 245, 248, 261, 269, 294, 327, 328,
329, 333, 334, 338, 356, 357, 359, 360

Zentrum für Politische Schönheit
(ZPS) 16, 51, 92, 354, 363

Zweck 60, 76, 86, 115, 234, 240, 267,
303, 304, 306, 307, 312, 316, 317, 320,
321, 322, 324, 330, 332, 334, 335, 342, 346

Zweckfreiheit 54, 61, 72, 79, 295, 312,
317, 318, 319, 320, 321, 336, 337, 359, 365

Zweite Ordnung 30, 148, 150, 151, 153,
156, 158, 160, 309, 352

Wenn künstlerisches Material, das noch nicht auf einen Begriff gebracht wurde, als Kunst_Operationen beschrieben und damit vorstellbar, wahrnehmbar, bezeichnenbar und beobachtbar wird, dann ändert sich viel: der Kunst- und Formbegriff, die Epistemologie, die Kriteriologie, die zu erzählenden (Kunst-)Geschichten, die Kooperationen, die einzusetzenden Instrumentarien, Semantiken, Organisationsprinzipien, (Begriffs-)Politiken. Und es stellen sich eine Vielzahl von Herausforderungen, zum Beispiel in Form begrifflicher Defizite, methodischer Fallen und epistemischer Schwierigkeiten, denn auch die Probleme ändern sich. Der vorliegende Text versucht, das gegenwärtige Regime der „Ordnung der Dinge“ und dessen regierendes Begründungsgefüge umzuordnen. Dafür schlägt er theoretische und methodische „missing links“ vor, die kunstwissenschaftliche Setzungen zu ersetzen und die (Selbst-)Ent-Verschließungen des ästhetischen Regimes voranzutreiben in der Lage sein können.

Mit Bildmaterial von: Artists At Risk, Artist Organizations International, Artist Placement Group (APG), Assemble, Cercle d'Art des Travailleurs de Plantation Congolaise (CATPC), Paolo Cirio, Climate Class Action, Contemporary Art Archive / Centre for Art Analysis (CAA/CAA), Maria Eichhorn, etoy, Forensic Architecture, GeheimRat, Guerrilla Girls, Park Fiction (Margit Czenki, Christoph Schäfer), Lia Perjovschi, Rebuild Foundation / Theaster Gates, Jonas Staal, The Yes Men, UBERMORGEN, Wachter/Jud, W.A.G.E., Stephen Willats, WochenKlausur, Jazael Olguín Zapata, Zentrum für Politische Schönheit (ZPS).

Logos Verlag Berlin

ISBN 978-3-8325-5955-7

<https://www.logos-verlag.de/oekobuch>