

InterCity



KONTOSTÄNDE

HANS-JÜRGEN HAFNER, STEFFEN ZILLIG

Beginnen wir mit einer Statistik. Das Institut für Strategieentwicklung legte kürzlich eine zur beruflichen Situation der Berliner Kunstschaffenden vor. Demnach liegt das durchschnittliche Jahreseinkommen von in Berlin lebenden Künstlern bei 10 026 Euro – erwartbar ungleich auf Männer (11 662 Euro) und Frauen (8390 Euro) verteilt. Im Ganzen ergibt sich daraus eine durchschnittliche Rentenerwartung von 357 Euro im Monat; ohnehin kann schon heute nur rund ein Zehntel von der Kunstproduktion leben. Dass die Statistik zum Teil Äpfel mit Birnen vergleicht und auch gegenüber identitäts- und differenzpolitischen Unterscheidungen weitgehend, nun, indifferent bleibt, sei mal dahin gestellt.

Immerhin schafften es ein paar ihrer Zahlen in die Kolumne *Scene & Herd*, die "eingebettete" und entsprechend erlebnisgesättigte Frontberichterstattung des *Artforum* aus zentralen Kriegsschauplätzen des – aus New Yorker Perspektive – internationalen Kunstbetriebs. Im selben Text anlässlich des diesjährigen Berliner Gallery Weekend zitierte Autorin Louisa Elderton außerdem, und fast ein bisschen empört, aus einem Bericht des Onlineportals Quartz. Demnach haben die Immobilienpreise in Berlin im letzten Jahr um beachtliche 21 Prozent

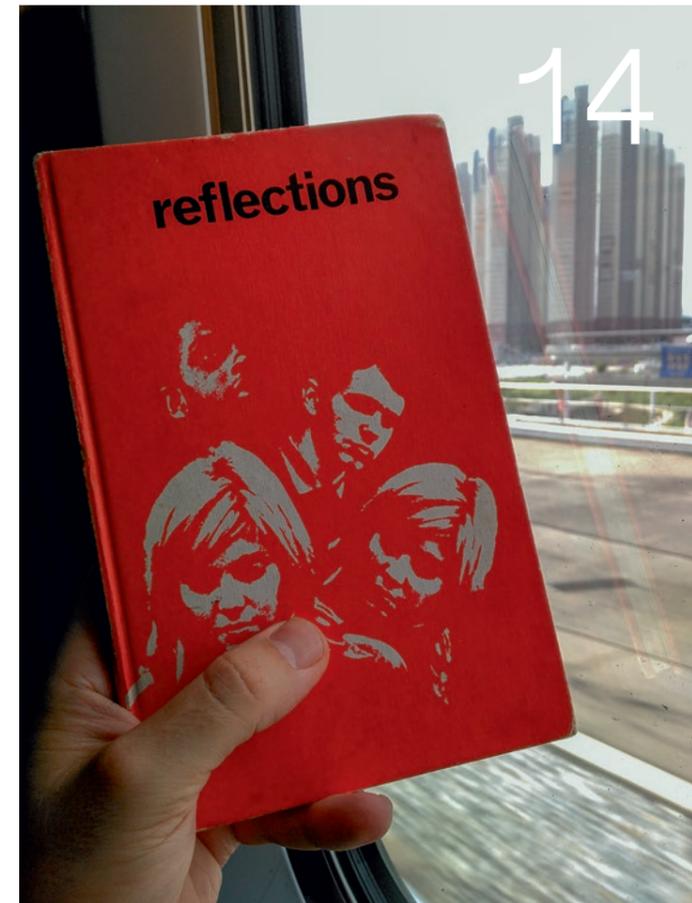
zugelegt. Das sind ungewohnte Töne für eine Kolumne, die sonst nicht unkokett auf dem feinen Unterschied zwischen Szene und Herde besteht. Die ihren Reiz also daraus bezieht, dass sie zwischen denen, die dabei sind, und denen, die dabei sein möchten, zu unterscheiden weiß und die Möglichkeit des eigenen Blicks gezielt gegen das selbst gestreute Hörensagen ausspielt. Nun war Elderton nicht nur beim Gallery Weekend in Berlin, sondern auch bei der parallel stattfindenden zweiten Ausgabe der Art Monte-Carlo.

Zwischen Monte-Carlo und Berlin hatten die Organisatoren der Kunstmesse einen Shuttle-Flugdienst eingerichtet, um den internationalen Sammlerinnen und Sammlern, die Berlin so gerne an sich ziehen würde, die Chance zu geben, beide Events in einem Aufwasch mitzunehmen. Elderton, so ihre Formulierung, "hauled ass to the airport". Klar, wenn sich die "Scene" an zwei Fronten zugleich trifft. Klar ist aber auch, dass die Vorstellung einer "Kunstwelt", nicht anders als andere Welten, in der Realität sehr viele parallele hat. Eine dieser Parallelwelten streifte Eldertons Text nur en passant. Schade, denn eigentlich wäre es diese gewesen, der sie die eingangs erwähnten Statistiken zu den dramatisch gestiegenen Immobilienpreisen hätte gegenüberstellen müssen. Aber selbst wer sich in journalistischer Mission zwischen Messersatz und überzähliger Neumesse den ass ab-haulen muss, qualifiziert sich wohl noch nicht für das von der *New York Times* ausgerechnet in Berlin veranstaltete Art Leaders Network, das Gipfeltreffen einer "select group of the world's most distinguished art experts and influencers". Auf dem Podium waren: die deutsche Staatsministerin für Kultur, diverse Museumsdirektorinnen und -direktoren, davon einer aus Berlin, sowie Abgesandte des Auktions- und Kunsthandelswesens. Wer das von Katar mitfinanzierte Event live erleben wollte, löhnte schlappe 1500 Euro Eintritt. Ein eher für Investoren als Kunstinteressierte vorbereitender Feuilletonbeitrag in der *New York Times* über die Kunstszene vor Ort – "In Berlin, Artists Find a Home" – fand seine Fallbeispiele entsprechend unter den Neuberlinern Ai Weiwei, Sean Scully und Trevor Paglen, alle mit eigenem Atelier zu, wie es hieß, günstigen Bedingungen, und ließ Klaus Biesenbach als Nostalgiker des alten Berlins zu Wort kommen. New York sei fraglos kommerzielles Zentrum der Kunst und darum Hauptstadt. London und Hongkong mag man seine Auktionen lassen, Paris die Museen und Italien seine Kirchen – "But Berlin has artists." Genau, weil "günstig" so relativ ist wie "Künstler" – oder wie "reich". Als letzteres gilt man in globalem Maßstab bereits mit einem Jahreseinkommen von rund 25 000 US-Dollar. Ein Zwischenfazit könnte lauten: Besser mal kein Berliner Durchschnittskünstler werden.



Womit wir beim Thema sind: Geld und Kunst. Beide verbinden "art leader" und Durchschnittskünstler. Und doch ist auszuschließen, dass diese sich je treffen, gar auf Augenhöhe begegnen würden. Kunst und Geld sind zwar Bindeglieder, stellen aber eine disjunktive Verbindung her. Das andere Wort dafür ist Trennung. Die disjunktive Verbindung etabliert, was die gesellschaftlich parallelen Realitäten von "art leader" und Durchschnittskünstler als jeweils gelebtes Leben betrifft, in Form von Fliehkräften. Vom Staat gewährte Steuervorteile als so genannte Subventionen für Investoren und Unternehmer und vom Senat vergebene, geförderte Atelierplätze stehen vielleicht auf demselben Blatt, gehören aber zu unterschiedlichen Rechnungen. Nur im zweiten Fall ersetzt Subvention den Lebensunterhalt aus eigener Kraft. Und wie recht Elderton hat: Nicht der Wert der Kunst, egal ob in Monte-Carlo oder Berlin, sondern die Immobilienpreise sind dabei der entscheidende Faktor.

Glenn D. Lowry zum Beispiel, Direktor oder besser CEO des New Yorker Museum of Modern Art, ist nach den Maßstäben der *New York Times* ein "leader" und wer Führer ist, erhebt sich zwangsläufig über den Durchschnitt. Entsprechend darf es nicht verwundern, wenn er, neben einem beispiellosen jährlichen Millionengehalt als Leiter einer prominenten Kunstinstitution in einem prominenten Stadtteil New Yorks, Mietfreiheit in eben diesem Stadtteil in einer mehrere Millionen schweren Wohnung im Museum Tower genießt. Diese finanzierte jahrelang,



wie auch die Boni, die Lowry zusätzlich zum Festgehalt einstrich, der private New York City Fine Arts Support Trust, hinter dem sich eine illustre Schar von Kunstfreunden und Philanthropen verbirgt. Die Kunst will schließlich unterstützt sein. Und weil hier nicht weiter auffällt, wenn "support" das unschönere "Privileg" ersetzt, kann es auch gleich auf der richtigen Ebene passieren.

Lowry und Kollegen sind eben Profis, weswegen sie auch volksnah können, wenn es um Programm, Marketing, Auslastung und Verwertbarkeit ihrer musealen Arbeit geht: Das MoMA kenne keine Schwelle, verkündet Lowry leutselig beim Berliner Treffen denen, die dabei sind. Standest Du gerade noch auf irgendeiner Straße in Manhattan, stehst Du plötzlich im Museum – so offen ist das. Und die Frage, ob es noch so etwas wie einen Kanon der Kunst gebe oder wie sonst ihre ästhetische Bedeutung festgestellt werde, wischt Kollege Gary Tintrow, Direktor des Kunstmuseums in Houston, fast ein bisschen unwirsch zur Seite. Was soll so eine Frage an einen hochrangigen Museumsfunktionär, wenn doch jeder wisse, dass gut ist, was gut aussieht – so einfach ist das.

Mag sein, dass man in Europa von den US-amerikanischen Verhältnissen noch ein Stück weit entfernt ist, aber dass Philanthropen das Kunstgeschehen gerne hilfsbereit "supporten", ist auch hier keine Neuigkeit. Neu ist wohl das Ausmaß, in dem man auch die zeitgenössische Kunst für solche Engagements entdeckt. Massive 02/03

Sparmaßnahmen in den Kulturhaushalten haben diesen Entdeckergeist in den letzten Jahrzehnten willkommen heißen und zugleich die Unabhängigkeit der Häuser und ihre öffentliche Legitimation erkennbar untergraben. Eine verwahrloste Kultur- und Bildungspolitik hat sich von der nationalen Ebene bis in die letzte bayerische Provinz hinein nachhaltig neoliberalen Fehlanreizen unterworfen. Ihren neuerlichen Mangel an Geld und Grund kompensieren die einstigen Institutionen bürgerlicher Kultur – immerhin als Effekt der französischen Revolution einst vergemeinschaftet und öffentlich geworden – immer häufiger mit Apparatschiks, die wiederum das Geld für den Grund halten und sich für jeden hinzugewonnenen "support" auf die Schultern klopfen.

Der einst und eigentlich immer noch produktive Antagonismus zwischen Progressiven und Konservativen hat sich darüber in eine gefährliche Scheinfront verkehrt. Gleichmaßen falsch, bieten Progressivismus und Populismus keine Alternativen mehr. Die Sprache der strukturellen Refeudalisierung ist eine des Fortschritts, des Aufbruchs, der Dynamik, nicht selten begleitet von Macher-Gesten der Radikalität, die Populismus nur brauchen, wo die realen Zumutungen allzu offensichtlich werden. Die biedere Rhetorik des siechenden Bildungsbürgertums, der "onkelhafte Renommier-ton", den Christian Demand kürzlich eher als überlebtes Kuriosum im Magazin der Kulturstiftung der Länder ausfindig machte ("erlesen", "veritabel", "gebührend", "deli-



kat"), ist nichts womit sich progressive "art leader" und "influencer" aufhalten müssten. Wenn derselbe Feuilleton-Beitrag in der gedruckten Ausgabe der *Welt* mit "Wie man richtig über Kunst spricht" überschrieben, online aber mit der Headline "Wie jeder klug über Kunst sprechen kann, ohne Ahnung zu haben" angekündigt wird, ist klar, wohin die Reise geht. Business-Punks können auch Kunst.

Wer 1500 Euro Eintritt verlangt – für die Mehrheit im Kunstfeld wäre das ein guter Monatsverdienst – braucht seine Interessen auch sonst nicht mehr kaschieren. Es ist absurd: Während die Basis bröckelt, substanziell prekariert und nervlich auszehrt (siehe Immobilienpreise, siehe Einkommensverhältnisse), gönnt man sich auf den besseren Plätzen einen frischen, dynamisch-unverkrampften Habitus, eine *neue Leichtigkeit* in Bezug auf die eigenen, expandierenden Privilegien. Die freundlichen Übernahmeangebote derer, die es sich leisten können, treffen sich dabei mit einem kollektiv von uns allen produzierten Begehren nach Anerkennung – nicht durch Leistung, sondern durch Erfolg. Gut ist, was gut aussieht. Und zweifellos sieht auch Erfolg gut aus. Erfolgreiche Kunst sieht entsprechend immer gut aus, egal wie sie aussieht oder was sie ist. Erfolg überdies hast Du. Leistung dagegen muss erbracht, mithin geleistet werden. Das wiederum hat einen Preis, den zahlt, wer leistungswillig ist. Erfolg und Leistung, so eines der vielen Versprechen des Neoliberalismus, hängen zusammen. Uns scheint, als hätten wir schon wieder eine disjunktive Verbindung gefunden.

Dazu passt, dass die Verantwortung, die parallel zum Erfolg wachsen sollte, in der Regel geteilt und auf die Gemeinschaft umgelegt wird. Eine Binsenweisheit ist, dass der Gipfel nicht groß genug für alle ist. Klar ist auch: Erfolgsgeschichten verkaufen sich besser als Bildungsromane, da kann Anton Reiser so viel leisten wie er will. Erfolg ist das letzte Versprechen eines sich neoliberal verausgabenden Kunstrests. Also kopieren Kunstmagazine den zynisch-verblödeten Schnatterton überteuerter Modezeitschriften, also senken bürgerliche Marken wie die *New York Times* das Kunstgesprächsniveau auf Kaffeekranzformat und schwärmen von Berlin als hippen Artist-run Space, während man dessen Kunstproletariat sicher vor der Tür weiß. Städte werden zu Orten, wo "man Kunst spricht", so Kritikerin Catrin Lorch in einem bestürzenden Text in der *Süddeutschen Zeitung*. Da ist CSU-gerecht sehr viel von Heimat die Rede, von der Veränderung der Institution Museum und dass man in London oder Frankfurt mit einem besonderen Rezept erfolgreich sei: Da bieten sich Museen nämlich "den global vernetzten Berufsnomaden" – längst – "als temporäre Heimat an", als Austragungsorte für die Heimspiele der Hyperkultur.

Fortsetzung auf Seite 28

TWO REGIMES OF CULTURALIZATION

ANDREAS RECKWITZ

One of the central tensions inherent to global society concerns the ambivalence of processes of *opening up* and *closing*.¹ It can be observed at different levels. It is, for example, discernible in social inequality, more precisely the adverse trajectories of, on one hand, the ascent and the social mobility of a new global middle class – first and foremost in Asia and Latin America – and, on the other hand, the "closing" cementation of a new post-industrial working class, especially in industrial societies. The tension is also present at the levels of ways of life and of the central institutional systems that support them. In the following, we will concern ourselves with these. What is taking place in late modernity is a cultural opening up of ways of life, which is rather exceptional from a historical point of view; furthermore the pluralization of lifestyles that is connected to that of gender norms, consumer



behaviour and individual identities – supported first and foremost by the global middle class, concentrated in the global metropolises. At the same time, however, tendencies toward the cultural closing of forms of life can be observed in different places all over the world in which a new and rigid kind of moralization has become effective. The spectrum that is covered by these types of closing ranges from particular identity-based communities to neo-nationalism and religious fundamentalism. The opening up of contingencies of ways of life on the one hand and the attempt toward their closing off through morality on the other can be observed since the millennium and seem to constitute two tendencies in the present global society that are *absolutely irreconcilable*.

For sociology this raises the question what kind of interpretation can bring both of these tendencies adequately into view. Public debate often resorts to a simplistic but effective theory here: Samuel Huntington's "Clash of Civilizations," as put forth in 1993.² First, Huntington was forced to defend himself against Francis Fukuyama and the claim that history had ended. The latter argued – around the same time – that the process of modernization had come to a definitive end and that the Western way of life would spread globally.³ But in recent years, Huntington's claim has become more persuasive in public discourse. It also suggests a link to Shmuel Eisenstadt's model of "multiple modernities".⁴ Is the above-mentioned contradiction between the opening and closure of lifestyles not, in the end, a cultural clash between the Western culture of liberalism and various collectivist cultures of the South and East, each fighting for global dominance? Instead, I want to diverge from Huntington's theory – which remains too simplistic – and offer an alternative interpretation. I do think that late modernity cannot be adequately understood, on a global scale, without the concept of *culture*. However, it must be employed in a manner different to Huntington's. Instead of constructing an antagonistic clash between various cultures and their "cultural patterns," I would like to argue that, in late modernity, we witness a much more fundamental antagonism between what I call *regimes of culturalization*.⁵ Not

cultures are facing off against each other, but, more fundamentally, two contrary conceptions of what culture *means*, and therefore two contrary formats in which the cultural sphere is organized.

In late modernity, a wide-ranging *culturalization of the social* is taking place. However, it has two forms that are very different from one another: *Culturalization I*, as I would like to call it, can be observed as a culturalization of forms of life in a sort of global cultural market. Here cultural goods compete for the favour of the subjects who are striving for individual self-realization. 04/05

Culturalization II is a different regime. This culturalization aims at collectives and sets them up as communities sharing an identity and a set of morals. It employs a strict inside/outside dualism and follows the model of homogenous communities created as *imagined communities*. Late modernity is marked by a conflict between these two



regimes of culturalization that has led to a contradictory constellation of opening and closure.

THE CULTURALIZATION OF THE SOCIAL

The term *culturalization* may initially sound strange. In sociology, there are a range of macrosocially oriented terms ending in *-ization* all implying an increase or an intensification of sorts: *rationalization*, *individualization*, *differentialization* etc. Correspondingly, culturalization should signify an expansion of culture into spaces where it has not existed before. But where exactly could this expansion be found when it is now the consensus that somehow "everything is culture" and thus, that social practice and its every object and subject have only become what they are within the framework of specific contexts and systems of knowledge? In spite of these initial objections, it is possible (and necessary) to invest the term "culturalization" with more precision in a sociological respect. Two distinctions are crucial here: firstly that between the cultural and the "cultural sphere" and secondly the opposition of rationalization and culturalization. The distinction between the cultural and the cultural sphere marks a difference between culture in a weak and general sense and culture in a strong and specific sense. *By the cultural in the weak sense* I mean the totality of all collective systems of knowledge that are processed in social practices and that help categorize and interpret the world. *By culture in the strong or specific sense* I am referring to the sphere of all that which a social context invests with *value* – intrinsic, inherent value, that is, as opposed to derivative value (a use or a function). In a society, the sphere of culture is thus that of objects, subjects, practices, places etc. which are, in a strong sense, *valorized*. The concept of value may, at first, sound somewhat sedately neo-Kantian – for a sociologically interesting theory of culture it has therefore to be de-idealized and dynamized. That is exactly what the concept of valorization does. In the cultural sphere, artworks, religious practices, the elements of belief systems, individuals or special places are valorized by more or less complex processes and practices – and possibly de-valorized again, i.e. devalued in the truest sense of the word. The above-described concept of culture in the strong sense, as a valorizing attribution of intrinsic value, takes up elements from John Dewey's "Theory of Valuation" as well as the recent *valuation studies* and Michael Thompsons "Rubbish Theory" from cultural anthropology.⁵ In order to assess the meaning of culturalization for modern societies, the contrary process has to be added into the equation: the formal rationalization of the social. Formal rationalization on one hand, culturalization on the other are leading and forming the social in opposite directions. In the course of processes of rationalization, as

we know from Max Weber, objects, subjects, actions, spaces, collectives etc. are optimized, they are systematically formed as means for a specific purpose. Through the processes of culturalization, however, they are valorized and thus invested with socially accepted intrinsic value. Rationalization means a reifying reduction of affects, culturalization means, in contrast, an intensification of affects with respect to the valuable. Rationalization profanes things, culturalization sacralizes them. The business of rationalization is normally a *doing generality*, in which all elements of the world – objects, subjects, practices, spacial, temporal, and collective entities – are formed as examples of general types. The business of culturalization mostly is a *doing singularity*, in which the elements of the world are modeled as special and singular, as irreplaceable and incomparable. Processes of rationalization and culturalization have existed in all forms of society. Modern society, however, can – and such is the consensus within sociology – at its core be understood as a profound and expansive process of formal rationalization, standardization, formalization, and generalization of the social. Nevertheless, there have been contradictory processes of culturalization throughout the history of modernity, for example the emerging of the so-called high-culture of the bourgeoisie or the nationalism of the nineteenth century. Processes of culturalization, however, have gained previously unimagined momentum in late modernity. One of the most important differences between the organized modernity of the twentieth century (the industrial modernity) and late modernity, which began during the 1980s, is the hitherto unknown scale and intensity of regimes of culturalization.

Continued on page 20

► Eurogruppe: Du hast vor sieben Jahren das Golem mitgegründet – eine Bar in Hamburg, in der sich dezidiertes Stilbewusstsein und gepflegter Exzess einen Raum teilten mit politischen Diskussionen um das gute Leben. Soziologiestudenten trafen im Keller auf zeitgenössische Clubkultur, während die Bar im Obergeschoss den Hörern eines Vortrags von Mark Fisher oder Diederich Diederichsen exquisite Alkoholika kredenzte. Zur Legende gehört natürlich auch, dass Pe-

te Doherty eine Zeit lang zum Inventar gehörte, und zur Wahrheit, dass am Ende immer mehr BWL-Studentinnen und -Studenten das gehobene Ambiente zu schätzen wussten. Aber es hatte Zeiten, da gab es hier eine hoffnungsvolle Vermischung eines jungen Kulturmilieus mit dem einer aufgeklärten, progressiven Linken. Was war eigentlich eure vorrangige Ambition? Funktionsjacketen-Linken Stilbewusstsein beizubringen oder Fashion Victims die Kritische Theorie?

► Hans Stützer: Zunächst einmal war das Golem eine Bar, aber darüber hinaus eben auch: Live-Bühne, Festivalspielstätte, Club, Kino, Schlaumeiersalon, Literaturclub, Diskussionszirkel, Probebühne, Spielplatz und manches andere. Zeitweise gab es auch ernsthaften Café-Betrieb und eine kleine, sehr feine Speisekarte. Zu guten Zeiten durften DJs zum Freichampagner Trüffelsalamikugeln nach Belieben ordern und sich gern auch performativ daneben benehmen, in geringem Umfang sachbeschädigen und publikumsbeschimpfen, das musste aber irgendwann abgestellt werden. Das Problem des Nicht-

verhältnisses zwischen der aufgeklärten Linken und dem (jungen und alten) Kulturmilieu ist eines, das allen, die zu Beginn beteiligt waren, aus eigener Erfahrung schmerzhaft bekannt war – Erfahrungen an sehr unterschiedlichen Fronten der Kulturindustrie und Subkulturkonglomeraten. Das Elend zeigt sich beim Veranstellen von Konzerten, in Institutionen der freien Kunst und des Theaters, ebenso wie in erklärt linken Projekten. Der Kunstbegriff der Linken ist oft unterentwickelt vormodern, in sich wiederholenden Klischees verheddert. Und der Politikbegriff des Kulturmilieus, insbesondere wenn es um Praxis geht, gerät



SICHER IST EIN BEITRAG DAZU GELEISTET WORDEN, DASS HEUTE IN DER ROTEN FLORA BEI THEORIEABENDEN GELEGENTLICH CHAMPAGNER VON GUTER QUALITÄT GEREICHT WIRD.

genauso problematisch, wenn mittels politischer Geste individuelle Markenbildung betrieben wird. Aber ob Kategorien wie "aufgeklärte Linke" und "junges Kulturmilieu" weiterhelfen, ist zu bezweifeln. Es klingt mir ein wenig nach selbstzufriedener Abgrenzung. Ich möchte nicht Teil eines Kulturmilieus sein, es schmerzt mich in den Fingerspitzen und sie werden fast taub, wenn ich nur das Wort hinschreibe. Uns oder mir ging es darum, eben nicht solche Kategorien zu sehen, sondern das Angebot auf hohem Niveau offen zu halten und von unseren eigenen Erfahrungen, Positionen und Qualitätsbegriffen auszugehen und sie auf künstlerischer und politischer Ebene auch zur Disposition zu stellen. Und sicher haben wir damit Lernprozesse auf

dem Feld des erweiterten Trink- und Genussbegriffs in der Hamburger Linken und darüber hinaus angestoßen. Sicher ist ein Beitrag dazu geleistet worden, dass heute in der Roten Flora bei Literatur- und Theorieabenden gelegentlich Champagner von guter Qualität gereicht wird. Das dezidierte Stilbewusstsein im Golem war von Halbheiten und kokett rituell neurotischer Selbstdekonstruktion gespickt. Es gab ambitionierte Auseinandersetzungen und eine Menge entschlossener, auch wilder Visionen, und einen großen Anteil an alledem, der nichts als pure Behauptung war. Ständig bestand die Gefahr, in Kitsch abzugleiten, wenn mit einigen die romantische Liebe zum Jugendstil, die Neigung zur bürgerlichen Hochkultur

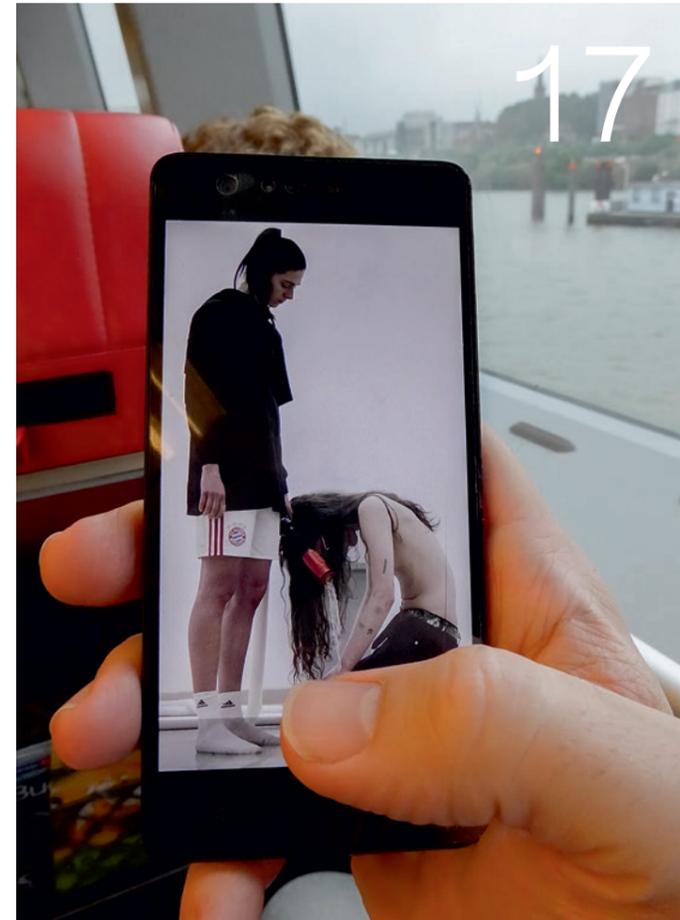
oder zur jugendkulturellen Verweigerungsgeste durchging. Gleichzeitig musste das vorsätzlich Irrsinnige in Grenzen gehalten werden, wie zum Beispiel der einmalige Versuch, mit einem ferngesteuerten Feuerwerksknall zur Primetime eine große Handvoll Bargeld in die Bar regnen zu lassen (eine Idee, die mir heute viel sinnvoller erscheint als zu jener Zeit). Am Anfang standen ganz verschiedene Wünsche und Visionen, die sich aus dem ergaben, was es eben nicht gab und eben doch geben sollte. Zu Beginn wurde vom Golem oft als dem "Pudel für Erwachsene" gesprochen: gemeint war der Wunsch, irgendwann das vollgetagte, jugendzentrierte Ranträumliche zu verlassen und trotzdem ein nicht-subventioniertes, unabhängiges, undogmatisch linkes Programm zu machen, ohne dass irgendwer reinredet oder der ökonomische Zwang das Programm bestimmt. Gleichzeitig sollte Arbeit unbedingt fair bezahlt werden, was – eigentlich erwartbar – an anderer Stelle zu grenzenloser Selbstausbeutung führte. Wichtig war allen außerdem ein eher grob definierter Qualitätsbegriff: keine Scheißmusik, keine hohlen Moden, kein Lifestyle-Müll, keine Copy-und-Paste-Promotext-Übernahme, keine Vermietungen an Werber, einen weiten Bogen um die Touristen, eine schlüssige Abenddramaturgie und vieles mehr. Die eigenen Ansprüche wurden hochgeschraubt und es gab viel lehrreichen

Streit für alle. Die Ambition erforderte einen ständigen Kraftakt. So schrieb jeden Tag ein ernsthaft talentierter Autor einen geschliffenen Text nur für die Facebookseite. Texte, die in Sekunden an allen anderen vorbei wehten und für immer verschwanden, wurden verbissen diskutiert und konnten doch mitunter kaum eine Vorstellung davon erzeugen, um was es bei dem beschriebenen Programmpunkt eigentlich ging. Trotzdem gute Texte. Aber auf Dauer war das so konsequent nicht durchzuhalten. Das Ernsthafte, Besondere, vielleicht sogar Relevante innerhalb des Projekts Golem wuchs auch aus der beachtlichen Rolle des gesprochenen Worts darin. *Die Untüchtigen*, eine kleine Gruppe, hat über einen langen Zeitraum jeden Sonntag ein Wortprogramm bestritten: Lesungen aus Theorie, Magazinen, Belletristik, Lyrik und Wissenschaft, Diskussionen, Dispute, Vorträge zu Kunst, Musik- und Pop-Theorie, Filmabende, Konzerte und Mischungen aus alledem – Kooperationen mit zahlreichen Verlagen, Periodika, Projekten, Politgruppen, Musikern, Schauspielerinnen und einem Streichorchester.* Als zu Beginn der Laden fast unanständig brummte, der Hype am intensivsten war und jedes Wochenende lange Warteschlangen vor der Tür entstanden, musste einfach ein Gegengewicht zu Krach, Vergnügen und Betäubung geschaffen werden und die Mittel gab es in diesem Moment.

Die Gruppe, also ein Hybrid aus Haus und Sinn, hat dem ganzen Ding einen wichtigen Bestandteil hinzugefügt: vielleicht so etwas wie sichtbares Bewusstsein. Es war eine Einladung zu einem Programm, das zu weit gefächert gewesen wäre für klassisch linke Zentren, das niederschwelliger einladen konnte als Universität, Kunsthoch-

schule oder auch Rote Flora. Es sollte Interessierte bewegen, auch Veranstaltungen außerhalb des eigenen Interessenschwerpunktes zu besuchen oder anzuhören. Und das hat zum Teil erstaunlich gut funktioniert. ■
* Audio-Mitschnitte unter www.soundcloud.com/die-untuechtigen und www.unland.org

und sind viele in meinem Frankfurter Umfeld in der linken Szene aktiv. Ich habe selbst lange in einem Wohnprojekt gewohnt, das aus einer Hausbesetzung hervorgegangen ist, bin also in linke Strukturen hineingewachsen, ohne mich dafür selbst groß politisch engagieren zu müssen. Als jüngstes Mitglied ergab sich auch ein eher elterliches Verhältnis zu den Übrigen, denen gerade mehr am Bau von Küchen und anderen Einrichtungsfragen gelegen war, als am kommenden Aufstand. Ich war einerseits genervt von dieser ganzen Behäbigkeit und andererseits dankbar um den Freiraum, den ich vorfand. Die Referenzen an linke Szene oder an Clubkultur entstehen vor diesem Hintergrund, also aus einer gewissen biografischen Selbstverständlichkeit. Spannend wird es daher aus meiner Sicht eher dort, wo man sich die Frage stellt, wie *Faust* eigentlich organisiert ist. Denn letztlich hat das einen viel größeren Einfluss auf das Bild, auf die Konstellation der Figuren und so weiter. Natürlich, wenn die Leute in der Arbeit Fanny-Packs tragen, sind das einfach Dinge, die mich umgeben. Viel interessanter ist aber der Aspekt der Organisation. Die einzelnen Whatsapp-Gruppen etwa, in denen sich die Akteure untereinander verabreden oder die Frage, wie man es schafft, möglichst schnell eine Gruppe von Menschen an einem konkreten Ort zu versammeln, ohne dass jemand anderes davon erfährt.
► Eurogruppe: Ich habe mich bei *Faust* oft gefragt, ob die Arbeit und der Zwischenraum, den sie aufruft, in dieser Hinsicht eher als melancholischer Nachruf auf eine Bewegung zu verstehen wären oder als deren Neuformation. Anders gefragt: Sind die szenischen Miniaturen von Kampf und Aufruhr Laborversuche von etwas Kommendem oder ein Abgesang auf den allgemeinen Bedeutungsverlust bzw. die derzeitige Kraftlosigkeit von widerständigen Gesten?
► Anne Imhof: Ich sehe darin tatsächlich eher eine Situation, wo man sagen kann: Das ist soweit schon mal ok – und dann muss es weitergehen. Es bleibt am Ende ein Bild und ziemlich abstrakt, was heißt, dass die Identifikation damit auch sehr distanziert sein kann. Das ist auch gut so. Es ist ein Angebot und keine Einladung an den Betrachter, etwas Bestimmtes zu tun. Was die Melancholie angeht – ja, sicher spielt auch die mit hinein. Aber wenn Mickey Mahar einem Pavillonbesucher, der ihm mit seiner Kamera zu nahe kommt, diese Kamera entreißt und sie blitzschnell auf den Boden legt, dann löst sich für diesen Moment auch die Melancholie auf in so etwas wie Handlungspotenzial. Sicher, wenn etwa einige der Performer einen Block bilden, sind das extrem stilisierte Formen von Widerstand. Aber wir versuchen es eben so passieren zu lassen, dass sie in diesem einen Augenblick sinn- und kraftvoll erscheinen. Auch diese Momente sind Bild, aber als solches absolut ernst gemeint. 08/09



► Eurogroep: Rund um den G20-Gipfel 2017 in Hamburg ließ sich eine eigenartige Atmosphäre ausmachen. Es gab eine diffuse Vorahnung eines Ausnahmezustands. Nicht nur bei der militanten Fraktion des Protests. Viele gerieten in einen regelrechten Informationsrausch, in eine Art Real-Life-Feed, eine Überbietungslogik der Ereignisse. Nach dem Motto: Endlich ist mal was los! Aber auch: Vielleicht ist tatsächlich auch etwas möglich! Diese Stimmung endete unmittelbar nach dem Gipfel, wo man realisieren musste: Alles war nur Szenario, und alles, was bleibt, sind Bilder. Mich erinnert dieser Zustand an *Faust*, wo es ja auch scheint, als läge über allem eine Sehnsucht nach Aufruhr, aber jede Initiative und jede Verdichtung versandet – alles bleibt Bild und niemand kann aus seiner Haut. Auch hier "passiert" nichts, obwohl ständig Ereignisse getickert werden. Wie können wir aus dieser Logik ausbrechen?

► Anne Imhof: So einen Aufstand auszuweiten ist unglaublich kompliziert, weil es immer auch mit menschlichen Beziehungen zu tun hat. Insofern ist schon sehr viel Wert, wenn man sich in einem bestimmten Moment zusammenfindet und auf etwas verständigen kann. Ich kann hier nur für mich sprechen und für den Zusammenhang, in dem ich arbeite. Ich weiß: Ich bin Künstler, ich sitze in meinem Studio, male, zeichne und gehe meiner Arbeit nach. Auch vor dem Hintergrund von so etwas wie dem Kunstmarkt. Aber es gibt auch den Zusammenhang, der für mich noch einmal eine ganz andere Bedeutung hat, ich spreche von all den Leuten hier, mit denen ich zusammenarbeite und die zusammen etwas viel Größeres ergeben. Mit wem verbündet man sich? Das ist eine ganz entscheidende Frage, wenn es darum geht, an etwas zu arbeiten, das über die eigenen Möglichkeiten hinausreicht.

► Eurogroep: Wenn man sich die Entwicklung von Gruppen oder Kollektiven anschaut, dann gibt es eigentlich zwei hervorstechende Erzählungen von deren Scheitern. Einmal durch zu große Egos, die sich isolieren oder aneinander rasseln. Oder sie scheitern an den eigenen basisdemokratischen Ambitionen, wenn das Herstellen von Konsens jeder Vorwärtsbewegung bald ein Schnippchen schlägt. Ihr scheint eine Art hybrides Format gefunden zu haben, was sich im Ergebnis auch darin niederschlägt, dass die Arbeit durchaus entschieden erscheint, also mit deutlichen Setzungen, gleichwohl sie, wie du sagst, das Ergebnis eines Gruppenprozesses ist.

► Anne Imhof: Gut, es ist am Ende meine Arbeit, das strukturiert die Sache schon im Vorfeld. Trotzdem: Die Verantwortungsbereiche sind fließend und manchmal ist es mir selbst ein Rätsel: Wie funktioniert das eigentlich vor dem Hintergrund, dass hier niemand dem anderen gleicht? Und wie kann man das überhaupt zusammen machen, wenn ich dann diejenige bin, der den Goldenen Löwen gewinnt? Jeder macht neben der Arbeit mit mir auch andere, ei-

gene Dinge. Auch für mich ist es, als bestünde ich im Kern aus zwei Künstlern. Auf der einen Seite male und zeichne ich und auf der anderen Seite gibt es diese Projekte, die nur in einem größeren Zusammenhang entstehen können. Umso wichtiger ist es, wie nachhaltig diese Zusammenarbeit organisiert ist, also ob zum Beispiel jeder fair bezahlt wird. Das ist alles nicht so einfach, weil es eigentlich nicht mit dem Kunstmarkt, wie er ist, kompatibel ist und wir uns da natürlich auch entsprechend positionieren müssen.

Fortsetzung auf Seite 24



TAAKVERDELING STEFFEN ZILLIG

Sinds een aantal jaar tekent zich rond het tijdschrift *Muss sterben* en de Münchener groep *No Future Komplex* een bepaalde houding af. En dan bedoel ik echt een houding, niet een merk, positie of wat kunstenaars zich anderszins toe-eigenen en in hun cv opnemen. Met dit soort kunstenaarschap wil men juist niets te maken hebben. In een samengeniete tijdschriftcollage die verscheen ter gelegenheid van de vorig jaar in Kunstverein Göttingen georganiseerde tentoonstelling *Foutue* licht een van de protagonisten het toe. Hij wil, zo schrijft hij "een persoon ten tonele voeren die allereerst op zo'n manier moet schrijven, dat het voor de lezer moeilijk is om de tekst te relateren aan de communicatiewijze van de bescheiden president, de verlichte regisseur, de woedende

opiniemedewerker, de vriendelijke politieagent, de slimme leidinggevende, de slimme kunstenaar." In plaats daarvan: "een persoon voorstellen die niet een zoveelste tragische held in het leven roept, maar besluit het komische met het pathetische te combineren, waardoor het ene het andere steeds opnieuw op z'n kop zet en andersom. een zich steeds herhalende omkering: het gaat niet weg, het is niet snel genoeg, ik weet wat we afgelopen zomer hebben gedaan, ik zie wat we doen, het moet slecht met me gaan zolang er van slechtheid sprake is." (sic!)

Nu zal men waarschijnlijk het met de meesten die over kunst praten, eens zijn, dat er momenteel veel te klagen valt. Het is ondertussen consensus geworden, dat de huidige tijd bergafwaarts gaat. Voor Stephan Janitzky, Mitra Wakil en Sebastian Stein – de laatste leidt ondertussen in Hannover het initiatief *Ruine Headquarter* – is daar beneden nog nauwelijks ademruimte. Als je het hen vraagt leven we in de slechtste van alle werelden.

Het is voorbij, alles is kapot, dood en al het andere muss sterben. Cultureel pessimisme is voor hen geen huiveringwekkende bezwering die conservatieven aan rokerige whisky toevertrouwen, maar een productieve staat van zijn.

Er is tenslotte niets meer te redden. En dat maakt, zo is de idee, ruimte om de dingen anders te denken. Degenen die niets te redden hebben, kunnen opnieuw beginnen, ze kunnen improviseren, stoeien, uitvogelen en ontwerpen – ook zonder een masterplan om de wereld (resp. de kunst) te redden. Men richt zich niet op grote, alternatieve, sociale modellen, maar op een heleboel kleine, nieuwe kansen in de humus van dat wat, weliswaar beschimmeld, is overgebleven. Hun aanpak gaat verder dan dat wat ik hier zo samenvat en voelt aan als een doorbraak, en dat niet alleen voor notoire pessimisten. Wie met verstand struikelt niet, om zich heen slaand op zoek naar handvatten, overtuigingen en manieren om uit de paniekspiraal te komen? Tegelijkertijd voel ik enige tegenzin om de patiënt bij wijze van spreken nu al dood te verklaren. In de verschillende contexten waarin ik mij beweeg en waar het over kunst of kunstkritiek gaat, ging en gaat het eerder over levensreddende maatregelen. Maar in de begindagen van Galerie BRD of bij *Donnerstag* geloofde ook niemand in een spectaculaire opleving en grote, nieuwe modellen – ook diegenen die zich rond *Intercity* bewogen niet. Hoe we met de puinhopen van het leven om moeten gaan was en is echter iets anders.

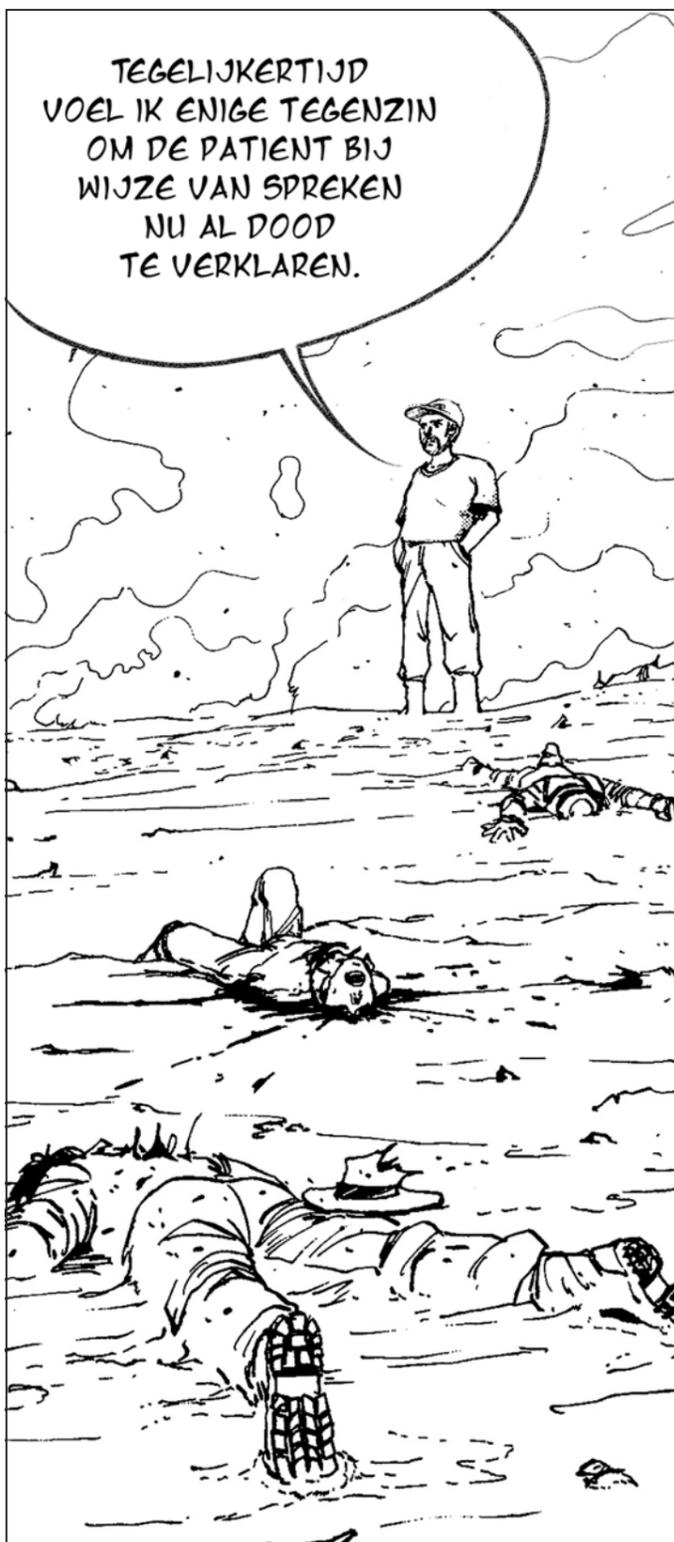
Misschien kan "ons" pragmatisme – ondanks alles "ons" – vergeleken worden met het klussen aan een ruïne, waarbij een paar stutten en wat extra steunbalken al aanwezig zijn. Over het algemeen is zo'n plek verre van bewoonbaar, maar misschien zijn één of twee kamers al enigszins gerenoveerd.

Leidingen zijn aangesloten, bestaande aansluitingen zijn tijdelijk geborgd en beschadigde isolatielaag zijn vervangen; veel werd vernieuwd, een deel afgedankt, maar alles wordt gedragen door de idee dat een structuur gebouwd wordt, ook wanneer deze wordt afgebroken (om Walter Benjamin te parafraseren). En dat het krot achter onze rug alweer half is ingestort – dat negeren we voor nu, geen paniek. Het gaat hierbij niet om iets weder op te bouwen; immers, neoliberale nieuwbouw wantrouwen we evengoed - ook als daarop met oplichtende letters "toekomst" is geschreven.

Wanneer men deze beeldspraak volgt, dan hebben Janitzky, Stein en Wakil het bouwval al lang verlaten en in plaats daarvan een provisorisch tentenkamp in de achtertuin neergezet. Van een afstand lijkt het wellicht een beetje anarchistisch-hippie-achtig, maar wat consistentie en veerkracht betreft is men geneigd hen gelijk te geven.



Ik moet deze metafoer helaas nog een beetje verder oprekken, om een ander verschil duidelijk te maken. Want waar staat de ruïne voor? Ze kan staan voor een defecte staat, voor een beschadigd begrip van democratie, voor afbrokkelende idealen en gebroken vanzelfsprekendheden – en natuurlijk ook voor een idee van kunst waarvan de realiteit zozeer is uitgemolken dat ze onherkenbaar is geworden. Ik kan mij in ieder geval niet voorstellen, dat iets dat zo beschadigd en verkeerd geconstrueerd is, binnen afzienbare tijd 10/11



weer een nieuwe maatschappelijk relevante betekenis kan krijgen. Hier verlies ik mijn optimisme, enkel en alleen omdat ik zie hoe goed en vilein de tegenstanders zich bewapend hebben – in politieke, sociale maar ook in culturele zin. En ik geloof echt dat de overblijfselen van bijvoorbeeld de rechtstaat nog steeds meer beschermend dan bedreigend zijn. In mijn beperkte voorstellingsvermogen brengt alles, wat in zijn plaats zou komen, nog meer geweld en ellende met zich mee. Welnu, dat is ofwel door crises geplaagd realisme oftewel domweg niet zo dapper – ik weet het ook niet. Hoe dan ook is dat de achtergrond waardoor het

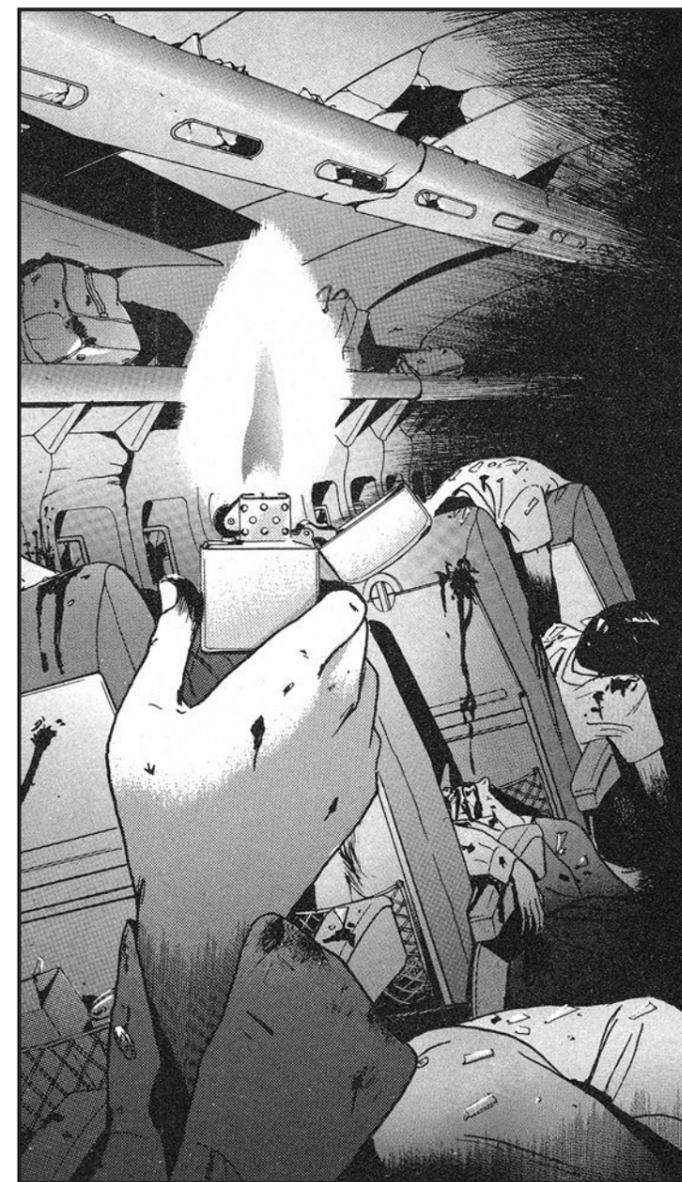
nog spannender was om, parallel aan Janitzky en Stein, een tentoonstelling in Neurenberg te maken. Zij noemden hun tentoonstelling in Zumikon *Release* en openden een dag voordat *Der Mensch in der Revolte* opende, een tentoonstelling die ik samen met Jonas Roßmeißl, Allen Solari, Andrezej Steinback en Felix Thiele realiseerde in het Neues Museum Neurenberg.* Al tijdens de opbouw komen de gevolgen van onze verschillende werkwijzen zien. Terwijl wij met het Neues Museum niet alleen meer traditionele condities, maar ook een klassiek systeem uitgezocht hadden, en daarmee onmiddellijk in het gebruikelijke bureaucratische gehakketak van opbouw tijden, materiaalverbruik, geluidsterkte en brandveiligheid terecht kwamen, leken Janitzky en Stein met hun keuze voor een eigzinnig en enkel via een restaurant te bereiken tentoonstellingsruimte alles goed te hebben gedaan. Ze waren steeds ontspannen, genoten van het eten dat hen werd aangeboden terwijl hun tentoonstellingsidee en de objecten die ze ter plaatse wilden tentoonstellen slechts langzaam samen leken te komen. Wij daarentegen worstelden met alle denkbare tegenslagen die de ons voorgenomen thema's, plannen en ontwerpen in de weg leken te staan – slecht eten, hoge bloeddruk enzovoorts. Het was duidelijk dat wij de onzekerheden en dubbelzinnigheden liever omlijst en op hun plek wilden zien, namelijk in de kunstwerken zelf, terwijl de werkwijze van Stein en Janitzki een bepaald co-auteurschap verwelkomde. Bijgevolg leek het museum, waarin ze waarschijnlijk sowieso niet meer geloven, hen minder interessant dan een atypische, zich over twee verdiepingen uitstrekkende uitdaging in een restaurant. De hiervoor beschreven houding geeft hen andere vrijheden in de aanloop naar tentoonstellingen en ook een ander soort aanpassingsvermogen in het omgaan met de wederzijdse druk, die vanwege de algemene precariteit geldt voor diegenen die in het kunstenveld werkzaam zijn. Het leek voor hen niet nodig om precies *dat* materiaal op precies *deze* plek en met precies *deze* voorwaarden in te zetten. Voordat men zelf buigt, kneedt men het ontwerp liever. Het is een pragmatisme dat op een andere manier werkt dan in mijn of onze praktijk, omdat het uitgaat van andere prioriteiten en daardoor andere problemen met zich meebrengt. Een tentenkampement is in bepaalde omstandigheden veel betrouwbaarder dan een ruïne, terwijl die laatste zijn gasten voorhoudt een stabiel huis te zijn. Het provisorische loopt als een strategische rode draad door de hele praktijk van Janitzky en Stein en was ook het meest in het oog springende bij het betreden van hun tentoonstelling in Neurenberg. Men had van een van de kunstenaars wellicht eerder zelfs een "Freedom Scarf" gekregen; een ketting gemaakt van draad, visparels en elektronikaresten,

waarbij tijdens een soort openingsritueel obscure suikerdruppels werden uitgereikt. Dat is de mood waarin zij hun publiek meenamen. Dit is een spel, maar niet lachen aub. Dit is kunst, maar neem het alsjeblieft niet serieus. Blijf een tijdje in dit in between en word je bewust van een paar eigenaardigheden. De hele gebeurtenis verzette zich tegen elke vorm van theatraliteit; er was niemand die rondschreeuwde, die zich op een John Bock manier voordeed of die op enigerlei wijze de modus veranderde. Zelfs het belachelijke moment was niet heel gefocust. Er waren alleen deze twee types die jou zo'n rare ketting wilden omhangen en er op de een of andere manier in slaagden om "het komische met het pathetische te combineren".



In de bovenste van de twee verdiepingen waren twee sculpturen opgesteld, waarbij Janitzky en Stein er waarschijnlijk beiden de voorkeur aan zouden geven, als men enkel van twee vreemde "dingen" zou spreken. Tenslotte is men niet erg geïnteresseerd in de gewichtigheid van de kunst (ten dode opgeschreven instellingen, discours, concepten), men zet de kunst eerder in als leemte, als een zo onbevangen mogelijk perspectief. Een van de naamloze dingen leek op een kattenkrabpaal: een houten pilaar waaruit buizen, palen en takken staken. De andere die ernaast stond had meer iets van een steiger waarbij allerlei soorten koorden, kettingen en touwen een klein plastic doosje en een plankje bij elkaar hielden, waarop op zijn beurt een pot-

plant balanceerde. Een van de palen ondersteunde ook een zonnepaneel, een element dat steeds opnieuw in de tentoonstelling opdook, blijkbaar zonder enige technische bruikbaarheid – de panelen hadden ofwel geen snoer ofwel hun blauwe en rode gecoate draden leidden naar niets. Op de benedenverdieping doorkruiste een met touwen gespannen en gebatikte baan stof de ruimte. Het was een overblijfsel van de Göttinger-tentoonstelling van *No Future Komplex*, waarin alle ruimtes daarmee toegerust waren. Op de vloer lag een tapijt van pvc-folie, reflecterende stoffen en stickers die aan de zijkanten gerafeld was. Tegen de wand leunende LED-tegels dompelden de ruimte in verschillende kleuren. In een hoek een tafel met materialen die, verwijzend naar de tentoonstellingstitel, "released" werden. Zoals twee posters – één liet een dood everzwijn zien, de andere een microscopisch beerdertje dat leek te vliegen. Op een sticker, die men, zoals al het andere op de tafel, kon meenemen en verspreiden, stond *The System Is Down*, gecombineerd met een Wi-Fi-logo – een link naar de nieuwe uitgave van het tijdschrift dat in de-



zelfde ruimte te vinden was: *Wi-Fi muss sterben*. In deze editie van het tijdschrift is onder meer een tekst opnieuw opgenomen die, onder invloed van de toenmalige London Riots, oorspronkelijk in 2011 geschreven werd. Het is onderdeel van de opzet van het verder relatief vrij ingevulde magazine dat oudere teksten van eigen auteurs opnieuw geëvalueerd en uitgebreid worden. Daarom schreef Hans-Christian Dany opnieuw over rellen, waarbij hij nu ook de botsingen tijdens de G20-top in Hamburg betrok, waarvan de sleets geworden beelden veel minder positief besproken konden worden dan die van de plunderingen in Londen destijds. Aan het einde van zijn essay, dat overigens zeer aan te bevelen is, werd een sprankje hoop geboden: "De 24-uursdag van het kapitaal, zijn alomtegenwoordigheid, is een mythe die momenteel aan elke universiteit onderwezen wordt en die door alle kwaliteitskranten continue wordt herhaald, waardoor iedereen erin gelooft en het doembeeld zodoende wordt genormaliseerd. Men hoeft zichzelf niet 24/7 te promoten en zijn bestaan als individuele persoon te bewijzen. Het leven hoeft niet volledig omvat en in een voortdurend bewijzen geleefd te worden. Er is een schat aan mogelijke uitwegen, het systeem heeft blinde vlekken."

In hun meervoudige antihouding lijkt de kunst van Janitzky, Stein en Wakil net zo goed een ontsnapingsroute te zijn. Met de vraag in hoeverre men hen hierin kan volgen, wordt het publiek vanzelfsprekend alleen gelaten. En in dit opzicht kan de taakverdeling tussen de kunstenaars behoorlijk frustrerend werken. Hun publicaties en workshops, waarvan ze de structuren eveneens open houden en die soms tot in het absurde worden doorgetrokken, fungeren steeds als in- en uitgangen naar ervaringen, contexten en discoursen die getransformeerd, herschreven en verder ontwikkeld willen worden.

Hun kunst krijgt eerder de rol van een abstracte alien, die het publiek zonder Star-Trek-In-Ear-vertaling onbegrijpelijke dingen vertelt. De kunst maakt zowel iets mogelijk als onmogelijk.

Men moet het brabbelande buitenaardse wezen omarmen om er iets van te kunnen maken. Dat men zich daarbij een beetje kinderachtig voelt, is volgens Janitzky, Stein en Wakil de verdiende straf voor diegenen, die altijd naar betekenisvolle verbanden zoeken en die zich krampachtig vasthouden aan een volwassen wereld die al lang geleden verloren is gegaan. ■

Uit het Duits vertaald door Noor Mertens. Deutsche Version unter www.eurogruppe.be

* Stephan Janitzky en Sebastian Stein: *Release*, van 23 februari tot 6 mei 2018 in Zumikon Neurenberg en Jonas Roßmeißl, Aleen Solari, Andrzej Steinbach, Felix Thiele, Steffen Zillig: *Der Mensch in der Revolte*, van 24. februari tot 25. maar 2018 in Neues Museum Neurenberg



► Eurogruppe: In einem Beitrag für *Texte zur Kunst* (Nr.106) skizzierst du, wie an die Philosophie von Nick Land angelehnte Formen von Akzelerationismus und Cyberliberalismus 2016 eine Verbindung mit der Alt-Right-Bewegung eingingen. Dabei erkennst du ein strategisches Interesse, diese Ideologien im Kunstkontext zirkulieren zu lassen und bescheinigst insbesondere der unter dem Label "Post-Internet" ausgestellten Kunst Ideologiefähigkeit. Mit ihrer Mischung aus New-Age-Esoterika und Cyber-Dystopie sei sie ein fruchtbarer Bildlieferant der alternativen Rechten. Was genau ist das Problem mit dieser Kunst?

► Ana Teixeira Pinto: Ich würde nicht sagen, dass Post-Internet ein "fruchtbarer Bildlieferant der alternativen Rechten" ist.

Wenn, dann verhält es sich umgekehrt: Post-Internet bedient sich der Ikonografie der Alt-Right-Bewegung – und es ist zu diskutieren, ob es sich hier um eine affirmative oder eine kritische Form der Aneignung handelt. Für mich ist Post-Internet ein naturalisierender und daher affirmierender Stil – in dem Sinn, dass die Welt einfach als Ist-Zustand repräsentiert wird. Abgesehen davon spielt Ikonografie in diesem Zusammenhang keine wirklich zentrale Rolle. Die neoreaktionäre Philosophie und Post-Internet gleichen sich vor allem in ihrer cyberliberalistischen Haltung. Und da das Überleben des Kapitalismus von digitalen Technologien abhängt, werden insbesondere Millennials dazu motiviert, ihre Identität an Start-Ups und sozialen Medien auszurichten – so

wie ihre Eltern am American Dream oder an sozialen Aufstiegsmöglichkeiten – und verwechseln dann diesen unternehmerischen Modus von Subjektivität mit Freiheit und Autonomie.

Künstliche Intelligenz läuft der Wall Street gerade den Rang als neue Frontlinie des Kapitalismus ab: Sie ist der am schnellsten wachsende ökonomische Sektor und der einzig ernsthafte Versuch, eine neue Phase kapitalistischer Akkumulation vorzubereiten – über die bereits ans Ende gekommene des Neoliberalismus hinaus. Die digitale Ökonomie verändert die Prozesse, durch die sich Technologie in Kapital übersetzt. Die daraus resultierenden Klassenverhältnisse stimmen nicht überein mit der Reproduktion des sozialen Lebens – zumindest nicht mit seiner derzeitigen, von der Mittelklasse organisierten Form. Wenn private Firmen überlebenswichtige Aufgaben der öffentlichen Verwaltung übernehmen, führt das zu einer fundamentalen Spaltung zwischen den Gewinnern (angeblich die Digital Natives) und den Verlierern dieser digitalen Revolution.

Cyberliberalismus stiftet eine toxische Verbindung zwischen den daraus resultierenden sozial-ökonomischen Ängsten und den kryptofaschistischen Fantasien der Alt-Right: Zum einen schlagen "meritokratische" Doktrinen in unverblühten Rassismus um. Sobald man der Überzeugung ist, dass all das, was jemand hat, durch eigene Leistung erworben

wurde, lässt sich die Logik auch umkehren: Wer ökonomisch versagt, leistet nicht genug. Sobald man diese Art zu denken auf den globalen Maßstab anwendet, lässt sich, wie es die neorassistischen Reaktionen machen, auch der Standpunkt vertreten, dass Afrika aufgrund seines eigenen Versagens strukturell schwach entwickelt ist. Des Weiteren entspricht das von Cyberlibertären verfochtene Modell der Corporate Governance der Doktrin von Trump, das heißt im Grunde einer Form von suprastrukturellem Faschismus, da auch autoritärer Korporatismus eine Ausprägung von Faschismus ist.

Die Verbindung von Zukunft mit Technologie besitzt eine zusätzliche rassistische Dimension. Die *Documenta 14* beispielsweise wurde dafür schlecht gemacht, nicht "zeitgenössisch" zu sein, da sie nicht genügend Arbeiten präsentierte, die digitale Technologie verwenden oder auf soziale Medien verweisen. Im Grunde bezeichnet eine solche Kritik die Lebens- und Arbeitsweisen all jener als anachronistisch, die keinen Zugang zu digitalen Medien haben, also vor allem jener im nicht-weißen Süden der Erde. Und hier liegt das "Problem" mit Post-Internet: Über den Stil generieren chauvinistische Episteme kulturelles Kapital und in einem zweiten Schritt ökonomischen Wert. ■

Aus dem Englischen von Hannes Loichinger. English version at www.eurogruppe.be



REALITÄTSEFFEKTE
REGINA PFISTER

Beide sind Koryphäen, wenn es um das Format der Video-Collage geht. Der eine, Jon Rafman, ist Jahrgang 1981, hat mit seiner Trilogie zum digitalen Unbehagen – *Still Life (Betamale)* von 2013, *Mainsqueeze* (2014) und *Erysihton* (2015) – die Hinterzimmer des Internets ausgeleuchtet und Manifeste jener dystopischen Witterung vorgelegt, die gerade unser kulturelles Klima verdüstert. Der andere, Arthur Jafa, ist bereits 57, war Kameramann für Stanley Kubrick, Spike Lee und Julia Dash und hat Musikvideos von Solange und ihrer Schwester Beyoncé mitentwickelt. Eine seiner letzten Video-Collagen – *Love is the Message, the Message is Death* von 2016 – wird völlig zu Recht als Meisterwerk des Genres gehandelt. Und während sich Rafman gerade in neuen Formen digitaler Bewegtbildproduktion austobt (oder verheddert), scheint Jafa in der Sprache der Video-Collage zu sich zu kommen – das zeigen zwei Ausstellungen in Berlin.

Dream Journal '16 – '17 ist der erste Auftritt von Rafman in den Räumen seiner neuen Galerie.* Er besteht aus dem letzten Teil der gleichnamigen Videoserie in installativem Arrangement. Als Variante des in solchen Situationen mittlerweile notorischen, hyperbequemen Sitzmobiars dienen mit Acryl beschichtete Liegesessel, die der Tonspur folgend immer wieder vor sich hin vibrieren. Der gesamte Boden ist mit flauschigem Shaggy-Teppich ausgekleidet, so dass selbst die, die keinen Stuhl ergattern, sanft aufgefangen werden.

Man kann den Trend, seine Betrachter in Watte zu packen, als weiteres Indiz affirmativer, post-kritischer Strategien deuten, aber auch als ästhetisches Äquivalent zur "coolen

Dauerdeprimiertheit" (Ellen Maria Wagner) vom Neoliberalismus durchwirkter Individuen, als lässige Codein-Couches.

Wer Rafmans auf Instagram veröffentlichte vorangegangene Video-Episoden kennt, ist wohl einigermaßen vorbereitet. Ansonsten ist man erst einmal überrascht und angetan von der collagierten Digitalästhetik, die sich hier nicht aus bestehenden Videos sondern aus computergenerierten 3D-Modellen zusammensetzt – sogenannten CGIs, die man in Web-Katalogen wie Turbosquid fertig gerendert erwerben kann. Freilich unterbietet Rafman in seinem filmischen Traumtagebuch die mimetische Qualität von Pixar-Animes oder zeitgenössischen Computerspielen, setzt stattdessen auf grobschlüchtig ausgestaltete Digitalkulissen, durch die er seine Film-Avatare mehr hoppeln als laufen lässt. Leider macht das nur so lange Spaß, bis der Zuschauer sich in alle inhaltlichen Redundanzen einmal verlaufen hat – zehn Minuten etwa.



Das Video folgt einem Anime-Mädchen ("Xanax Girl") auf mythischer Heldenreise, wobei die Erzählung eher von Moment zu Moment springt als zu erzählen, von Idee zu Idee, von Referenz zu Referenz, während sich die Hoffnung auf größere dramaturgische und inhaltliche Zusammenhänge schon bald im allgemeinen Gewusel verliert. Anspielungen und Ähnlichkeiten gibt's zuhauf: Hieronymus Bosch, Salvador Dalí, *Dune*, Disney's *Fantasia*, Super Mario, griechische Mythologie trifft auf Versatzstücke

populärer Mystery- und Fantasy-Formate. Es hagelt Effekte, krass folgt auf heftig und umgekehrt – da wird jemand geköpft, da fickt jemand mit Käferwesen, da masturbieren Maschinen. Aber die atmosphärischen Verdichtungen, die Rafmans frühere Video-Collagen auszeichnen, wollen sich einfach nicht einstellen. Eher hat man den Eindruck, man säße vor einem hektischen Let's-Play-Video, in dem jemand alle Absurditäten durchprobiert, die in der entsprechenden Spielumgebung möglich sind. Natürlich hat Rafman bewusst auf inhaltliche Stringenz verzichtet, wollte sich so einem Zustand "permanenter Obdachlosigkeit" annähern, der sich heute durch die Interneterfahrung noch verstärkte. "Es gibt nur Träume in Träumen in Träumen. Die Realität ist instabil", erklärte er den Ansatz in einem Interview. Aber statt seine Albtraummotive aus eben dieser Realität zu schneiden, wie für die grausam poetischen Sequenzen von *Still Life (Betamale)* ff., entwirft er hier einen überbordenden Surrealismus am Reißbrett. Er verzichtet auf die Realitätseffekte gefilmter und fotografierter Bilder, erreicht aber auch nicht, wie Ed Atkins in seinen besseren Momenten, die unheimliche Nähe eines dem Betrachter auf den Leib rückenden digitalen Dritten.

Anders Arthur Jafa, der zumindest im Ausstellungskontext überwiegend mit "geladenem" Material arbeitet. Material, in das sich schon vor seiner Bearbeitung Bedeutungsebenen und Konnotationen eingeschrieben haben, mit deren Wucht er dann hantieren kann. Und genau darin besteht sein grandioses Talent – seine Aktualität. Letztere gilt ja im Grunde für das ganze Format, denn in der Video-Collage wird der Künstler ausgerechnet an jener Stelle zum Erzähler, wo sonst Algorithmen den Takt vorgeben und nach einem beliebigen Videoschnipsel auf Youtube immer schon eine Fortsetzung aus "verwandten" Videos pflastern.

Die Collage ist eine Praxis gegen diesen strukturellen Inzest und nicht zuletzt deshalb so wichtig, weil sie ein gestaltetes Denken (ein Subjekt) auch mit und in Bildern behauptet, die längst totsotiert erscheinen. Sie ist im besten Fall eine Befreiungsaktion für unerzählte Geschichten, die sich im Netz verfangen haben.

Natürlich ist es einfach, mit immersiven Medienbildern und pathetischer Soulmusik Stimmungen aufzurufen. Die Schwierigkeit besteht darin, diese Stimmung zu halten, weiterzuerzählen, während man seine Betrachter in einen ästhetischen Denkvorgang verwickelt, dessen Ende unabsehbar wird. Jafa gelingt das ziemlich gut. Zumindest in seinen jüngeren Video-Collagen, von denen in seiner Ausstellung in der Julia Stoschek Collection Berlin vor allem die Reihe *Mix 1–4 Constantly Evolving* als dramaturgischer Anker dient.** Das ebenfalls gezeigte, ein paar Jahre ältere *Apex* (2013), ein temporeiches Stakkato an Einzelbildern, erscheint demgegenüber eher wie eine ergänzende Fußnote.

Auch die dazwischen kuratierten Fotografien von Frida Orupabo und Ming Smith wirken mehr wie schärfendes Bühnenbild, einfach weil die Intensität der Video-Collagen so viel von der Aufmerksamkeit absaugt. Dass man die Ausstellung mit Kopfhörern betritt und automatisch immer die Tonspur eines der Videos im Ohr hat, verstärkt den Effekt. Nicht zum Nachteil der Ausstellung im Ganzen.

Wie der Titel schon sagt, bearbeitet Jafa die vier Collagen *Mix 1–4 Constantly Evolving* fortwährend, in Berlin sind also die Versionen Stand Sommer 2018 zu sehen. Sie sind wie die ganze Ausstellung



monothematisch und – so weiß die begleitende Broschüre – arbeiten sich an "der radikalen Entfremdung schwarzen Lebens im Westen" ab und versuchen "die Kraft, wie sie in afrikanischen Darstellungsformen zum Ausdruck kommt, sichtbar zu machen oder zu befreien." Das ist natürlich die solche Werbetexten eigene ethisch-optimistische Version. Denn ob Jafa die angesprochenen Darstellungsformen gerade im Hinblick auf ihre identitären Konnotationen wirklich "befreit", ist durchaus fragwürdig. Vor allem scheint er sie nämlich so zu konzentrieren, dass sie wohl kraftstrotzend, anrührend und schön aufleuchten, sich aber zugleich in eine deprimierende Ausweglosigkeit eindrehen.

Eigenartigerweise ist der Film *Love is the Message, the Message is Death* nicht Teil der Ausstellung, aber nicht von ungefähr diskutieren derzeit so viele jenen siebenminütigen Rundumschlag, in dem ein gospelartig intonierender Kanye West (*Ultralight Beam*) durch einen atemberaubenden Zusammenschnitt afroamerikanischer Medienbilder

trägt. In ihnen erscheint auch besagtes Eindrehen deutlicher als in den etwas offeneren *Constantly Evolving-Mixes*. Jafa verzichtet in der Collage weitgehend auf unbekannte Aufnahmen. Man scheint jedes Bild bereits gesehen zu haben, im Fernsehen oder in irgendeinem Youtube-Winkel: Obama singt *Amazing Grace* auf einer Beerdigung im Zusammenhang mit dem rassistisch motivierten Amoklauf in Charleston, eine wilde Krumping-Session in L.A., die Bürgerrechtsbewegung der 1960er Jahre in historischem Schwarzweiß. Auf fünf Sekunden aus dem vorgelesenen Mundane Afrofuturist Manifesto – "We are not aliens!" – folgt ein spektakulärer One-handed-Catch von Footballstar Odell Beckham Jr. in Zeitlupe, dann unterbricht die Musik abrupt und ein kleiner, vielleicht siebenjähriger Junge schreit in einer wackeligen Handyaufnahme seine drogenberauschte Mutter an – "Wake up!". Daraufhin, während die Musik wieder einsetzt, die Nahaufnahme des monströsen Aliens aus dem gleichnamigen Film gefolgt von Polizeigewalt, dem mitreißenden Moment eines Voguing-Balls, dem Ku-Klux-Klan usw. usf. Jafa mixt wie ein DJ, dem durch eine überraschende Zusammenstellung von effektgeladenen und teilweise überspielten Radiohits eine eindringliche Komposition über die US-amerikanische Gegenwart gelingt.

Das deprimierende Moment des Films besteht einerseits in seinem ständigen inhaltlichen Wieder-aufprallen. Jeder mitreißende Höhenflug oder ungebrochen zelebrierte Gemeinschaftspathos wird



durch Bilder der Auswüchse von Gewalt und sozialer Verelendung wieder heruntergerissen. Genau in diesem heftigen Flackern wird die Präzision der Arbeit spürbar, die sich im gleichen Zug aber auch zu einer erschreckend plausiblen Visualisierung afropessimistischer Perspektiven entwickelt. Nicht minder aktuell erscheint denn auch die identitäre Isolation des collagierten Empowerments: Es gibt kein Entrinnen aus dem Schwarzsein, und so bleiben auch Glück und Gemeinschaft auf ewig daran gebunden. Es sind keine hybriden Bilder, die hier zusammenfinden, es sind keine hybriden Visionen eines neuen kulturellen Bewusstseins, sondern Versionen eines identitätspolitischen Dilemmas.

Wie weit reicht eine emanzipatorische Perspektive, deren Horizont nicht das Absehen von Hautfarbe ist, sondern ihre selbstbewusste Behauptung und Neukodierung?

In *Love is the Message, the Message is Death* erscheint auch die strategische Identitätspolitik als solche eingedreht und ohne jeden universalistischen Rest. Ob das nun einfach realistisch, trotzig oder schon erschöpfter Fatalismus ist, darüber lässt die Video-Collage hervorragend streiten. Zur Zeit vor allem im Anschluss an neuere Vorstellungen, wonach die weiße Vorherrschaft strukturell so sehr mit den gesellschaftlichen Institutionen verbunden ist, dass die Institutionen selbst angegriffen und abgeschafft gehören. Selbst ein schwarzer Präsident wäre demnach qua Amt ein weißer. Intellektuelle wie *Atlantic*-Redakteur Ta-Nehisi Coates feiern Obama wiederum standhaft als Nachfolger von Malcolm X, sind aber genauso überzeugt davon, dass sich Rassismus und weiße Vorherrschaft nicht aus der DNA der Vereinigten Staaten entfernen lassen und Menschen schwarzer Hautfarbe auch heute noch nicht mitgemeint sind, wo allgemein von "people" die Rede ist. Jafa ergänzt diesen Rigorismus in seinem Aufsatz *My Black Death*, der in seiner Berliner Ausstellung als Begleitmaterial angeboten wird, um sozialpsychologische Interpretationen ausgewählter Ereignisse der jüngeren Kulturgeschichte. Wir erfahren etwa, dass H. R. Gigers Alien, Darth Vaders Maske und der Monolith in Stanley Kubricks 2001 nicht zufällig schwarz sind, letzterer sei außerdem eine "manifestation of white fear of genetic annihilation by the (black) other". Die Geschichte der Abstraktion in der westlichen Kunst ist nach Jafa eigentlich eine der Repräsentation des schwarzen Körpers und die von Black Music in den USA vergleichbar mit dem HI-Virus, weil beide von Afrika über den atlantischen Ozean ihren Weg in die USA gefunden hätten und dort frei von ihren natürlichen "checks and balances" mutiert seien. Es lohnt sich, jedem Gedanken des Essays nachzugehen – sie sind unerschrocken und gut erzählt, gleichwie sie im Ganzen eine ziemlich verschwörerische Gemengelage ergeben, ein Weltbild in beunruhigendem Schwarzweiß.



Der Qualität von *Love is the Message, the Message is Death* tut das keinen Abbruch – im Gegenteil. Hier sind es ja gerade die einseitig drehenden Bewegungen, die tiefer als viele andere Versuche in die Verfahrenheit der aktuellen Situation einführen. Der Film bohrt in einer traumatisierenden rassistischen Wirklichkeit, evoziert in seiner ethnischen Geschlossenheit aber zugleich die ungewollten Nebeneffekte einer hermetisch auf die Hautfarbe rekurrierenden (positiven) Selbstbeschreibung. Am Ende finden sich die Betrachter verknotet und verdutzt Diskurswege rückverfolgend – wann ist eigentlich wer wo falsch abgebogen und wo zur Hölle ist der Notausgang dieser Gegenwart? Denn irgendwas läuft schief, wenn sich ausgerechnet ein Vordenker der Alt-Right-Bewegung wie Richard Spencer in der Argumentation von Ta-Nehisi Coates wiedererkennt. Dieser sei "das fotografische Negativ eines weißen Suprematisten", soll Spencer gesagt haben. Und warum fühlen sich weiße Rassisten ausgerechnet von der Marvel-Verfilmung *Black Panther* bestätigt? Der Film sei "anti-diversity", "ethno-nationalist", "anti-immigration" und damit absolut auf Linie mit ihrer Agenda, behauptet ein populäres Meme. Natürlich ist das Unsinn, aber Zeitgeist gerade in dieser unsinnigen Rechthaberei.

Wo ist eigentlich das Emanzipationsprojekt, das diesen rechten Trollen wirklich in die Parade fährt, weil es sich nicht von eindimensionalen Identitätszuschreibungen und dualistischen Kulturkämpfen kleinrechnen lässt? Wer hört eigentlich noch "Menschen" wo ein Anderer von "people" spricht?

Es ist eine fast unwirkliche und durch und durch deprimierende Situation: Auf der einen Seite gibt es einen immer unverbrämter auftretenden Alltagsrassismus – in Europa wie in den USA oft in Verbindung mit absurden Angstszenerien zur angeblichen Migrationsschwemme und anhänglichen Verschwörungstheorien. Hier wie da raunen rassistisch argumentierende Überlegenheitsfantasien und Updates altbekannter Opfermythen weißer Nationalisten. "White people have their hardest time, but we can't talk about it.", behauptet ein weißes Mädchen in *Mix 4 Constantly Evolving* den Tränen nahe. Auf der anderen Seite gibt es vermeintlich progressive Debatten um kulturelle Aneignung, die sich selbst in rassistische Denkmuster versteigen. Im Falle der Skandalisierung einer Malerei von Dana Schutz, die auf eine berühmte Fotografie der aufgebahrten Leiche von Emmett Till zurückgeht, verbat sich eine gegen das Bild wetternde Künstlerin irgendwann Diskussionsbeiträge von Nichtschwarzen. Andere argwöhnten, sie selbst sei höchstens zu einem Viertel schwarz und außerdem in Großbritannien aufgewachsen – habe also selbst weniger Bezug zur afroamerikanischen Geschichte als die in Brooklyn lebende Schutz. Die Möglichkeit, dass Schutz das Bild in solidarischer Absicht produziert haben könnte, scheint bereits außerhalb jeder Legitimität.

Die progressive Kritik an Privilegien, die sich als Universalismus tarnen, erscheint zuweilen festgefahren im Vorhaben einer strategischen Umformulierung supprimierender Kategorien – und ohne jede Resthoffnung auf eine Emanzipation von den Kategorien selbst: Das befreite Subjekt ist tot und Schwarze sind für immer schwarz und Weiße für immer weiß. Sicher sprechen wir etwa im Fall der Aufregung um das Schutz-Gemälde über marginale Feuilleton- und Facebookdebatten, aber sie sind eben doch bezeichnend dafür, wie man sich vielerorts gerade selbst im Weg steht. Das hat auch mit dem Modus der Kritik zu tun, der sich den dissozialen Strukturen digitaler Kommunikation angeglichen hat. "There is only love, hate and aggressively nerdy detail", schrieb *Wired*-Redakteur Rowland Manthorpe kürzlich über das, was von gedruckten Besprechungen von Filmen, Alben, Aufführungen und Ausstellungen im Netz übrig geblieben ist.

Ähnlich scheint die Entwicklung bei politischen Debatten, die immer mehr rechthaberischen Scharmützeln unter Aktivisten gleichen. Nicht von ungefähr haben sich autoritäre Formen des Anprangerns und Ausschließens zur vorherrschenden kritischen Praxis aufgeschwungen. So bestätigen sich die Kontrahenten dann mit jedem Kleinkrieg in ihrem jeweiligen Dualismus und graben sich ideologisch immer ein Stückchen weiter ein. Die Geschlechterforscherin Patsy l'Amour laLove hat die Kon-

junktur dieser autoritären Formen im queeraktivistischen Zusammenhang einmal mit der Zeit linker K-Gruppen und stalinistischer Zirkel in den siebziger Jahren verglichen. Vielleicht hilft der Vergleich, die Dynamik des ideologischen Aufsplittens und Einmauerns einzuordnen, ohne daran zu verzweifeln. Arbeiten wie *Love is the Message, the Message is Death* helfen außerdem, etwas von jener Verzweiflung zu ahnen, die dieser Dynamik vorausgeht.

Das digitale Material von Rafmans *Dream Journal 2016–2017* ist durchaus reich an Referenzen und Figuren aus dem kulturellen Gedächtnis. Aber weil er jeden schlüssigen Zusammenhang zwischen ihnen mit dem nächsten Hurra-Effekt konterkariert, wirkt seine Collage eher wie ein Bilder spuckender Springbrunnen. Jeden Bedeutungsgehalt verwässernd plätschert der Content munter vor sich hin. Jafa verdichtet längst bekannte Motive und Sequenzen zu neuen ästhetischen Problemfällen, die einen unmittelbar ins Denken zwingen. Statt zu träumen, hat man hier eher das Gefühl aufzuwachen – und das dringende Bedürfnis, zu klären, in welcher lausigen Gegenwart man eigentlich gerade gelandet ist. Viel besser kann man Realitätseffekte nicht ausspielen. ■

* Jon Rafman: *Dream Journal '16 – '17*, vom 16.09.2017 bis 20.01.2018 bei Sprüth Magers Berlin
 ** Arthur Jafa: *A Series of Utterly Improbable, Yet Extraordinary Renditions*, vom 11.02. bis 25.11.2018 in der Julia Stoschek Collection Berlin





Continued from page 7

With these terminological clarifications we have laid the foundation for the juxtaposition of the structures of "opening" found in Culturalization I and of "closing" in Culturalization II. By "regimes of culturalization" I mean, in general terms, complexes of social structures, in which the world is specifically culturalized and thus valorized (or de-valorized).

CULTURALIZATION I: HYPERCULTURE

Culturalization I is, at first glance, upheld by global cultural capitalism and the new, well-qualified middle class, their working and consuming brings it to life. At its core it takes the form of an expansive aestheticization (and, in parts, an ethicization) of life styles, an aestheticization of professions and private relationships, of food consumption, living, travelling, and of the body, guided by the ideal of the "good life." Culture is, to a certain extent, hyperculture here, in which potentially everything can become valuable in highly variable ways. The decisive elements for the abstract form of this kind of culturalization are, on one hand, the objects that move on cultural markets, and, on the other, subjects with the desire for self-realization. In this constellation, culture always takes place in cultural markets in which cultural goods compete with one another. This competitiveness is only superficially a commercial one; at its core, it actually concerns attention as well as valorization. In this case, the cultural sphere forms a market of attraction where a competition for this attraction and the verdicts concerning value take place. Importantly, it is high-

ly uncertain and undecided which goods will succeed on this market, what kind of attention they will be able to garner and how they are, with the help of what Lucien Karpik calls "judgment devices," attributed a high quality.⁶ There is a blueprint for this constellation of the cultural sphere as a market for attention and valorization. It is the field of the arts, whose structural features shape the expansive cultural sphere of late modernity in many ways.

At present, global capitalism is the central institutional pillar for the seemingly boundless Culturalization I. Other important pillars are, of course, media technologies – whose task it has become less to carry information and more to form a digital culture machine of narratives and affects – as well as the global spatial competition for attractiveness, i.e. for inhabitants and visitors, that cities and regions have entered into.

The constellation forming Culturalization I, however, only becomes complete when we also consider the specific importance that subjects have in it. For these subjects, the goods offered on the cultural markets are potential cultural resources that serve to develop their peculiarities and expressivity, i.e. their self-realization. Only late modern subjects are to the fullest extent that which Georg Simmel had already anticipated in 1900: sites of a "qualitative individualism," an individualism of peculiarity.⁷ Originating in romanticism, "self-realization" is a subjectification pattern that has trickled into the global new middle-class through a post-material shift in values since the 1970s and instructs its attitude towards culture. The valorized items of culture – be they attractive urban surroundings, intrinsically motivated professions, design objects, travel destinations or even the spiritual offers on the market of religions – have now become pieces that individuals can combine to create their own culture. Therefore, in hyperculture, cultural goods are characterized by combinability and hybridization.

"Diversity" and "cosmopolitanism" have become semantic lightweights in the Culturalization I. It is, indeed, "well up" on diversity, since cultural goods initially do not form a hierarchy but are, in principle, equal. In this context, diversity always has positive connotations, because it promises to expand and "enrich" the sphere of cultural resources. And it is, in the same sense, cosmopolitan, too, as both the cultural sphere and the individuals are indifferent towards the origin of cultural goods: What matters is not of what regional, national or continental, contemporary or historical, high-cultural or pop-cultural origin they are – but that they can serve the self-realization of the subject. They all seem, therefore, to be equally valorizable. It is discernible, here, how Culturalization I – the culture of diversity, markets and self-realization – causes a social opening in the general sense of opening-up to contingency.

What keeps the cultural sphere open for constantly new possibilities of creating what is regarded as valuable are two things: 1. the open-endedness and mobility of the attention and valorization markets; 2. the unlimited and variable investment of objects by the individuals' wish for self-realization and their yearning for enjoyment, meaning, and the compensation of lack.

CULTURALIZATION II: CULTURAL ESSENTIALISM

Which form does the second regime of culturalization take in late modernity? Here, too, the sober, calculated world of the rational is transformed into culture, i.e. valorized and, one could say, re-enchanted, although this last process follows a different logic. Superficially, Culturalization II is at work within the new collectives and communities which emphatically claim a collective identity. It is thus the culture of the identitarian. It includes, in a moderate form, parts of the field of identity politics in the US in which ethnic communities (a.o. African Americans, Hispanics, Italian Americans) imagine themselves. This applies to new nationalisms like those in Russia, China or India as well as new so-called fundamentalist religious movements like Salafism or Pentecostalism. The prejudice that these culture communities merely are the heirs of everyday cultures from before modernity, i.e. those of traditional societies, must be opposed, as the French sociologist Olivier Roy rightly points out in his discussion of fundamentalist religious move-

ments.⁸ In fact, and quite to the contrary, these movements are bringing about a valorization, i.e. a revaluation, that is actively directed against the Lebenswelt of modernity. Early forms of this type of culturalization can be found as far back as the nineteenth century, especially in nationalistic movements. In its recent form, however, they must be understood as reactions to the cultural vacuum of organized modernity's rationalism as well as to hyperculture, which has been expanding on a global scale since the 1980s.

There are three aspects in which the practice of valorization that Culturalization II features is opposed to the regime of Culturalization I (the culturalization of the market and of self-realization): 1. Culture is not organized as an endless game of differences in an open valorization market but instead models the world along certain antagonisms, for example the one between inside and outside, or ingroup and outgroup, that is, at the same time, a dualism between the valuable and the worthless.

Thus, the process of valorization is not dynamic and mobile; instead, it inwardly tries to maintain the unequivocal nature of valuable goods – i.e. of dogmas, symbols, national histories, ethnic tales of woe – while, outwardly, working on a resolute devalorization: one's own, superior nation against the foreign one (nationalism), one's own religion against the unbelievers (fundamentalism), the people against the cosmopolitan elite (right-wing populism).

2. The recipient of culture and thus the point of reference for the cultural sphere is not the self-realizing individual, but the collective that constantly reaffirms its sense of community through that which is considered valuable. 3. Culturalization II does not employ a regime of the innovative and new and of constant self-improvement, as is the case within the dispositive of creativity found in Culturalization I.⁹ Instead, it turns towards praising the "old," the supposed "tradition," which is reflected in the corresponding reference to historical narratives or traditional moral codes. Collective and history contribute to the essentialization of culture, here. Thus we can see how Culturalization II causes a closing of contingency: a) the central antagonism between inside and outside leads to the intention to stabilize the valorization of goods on the inside and not to mobilize them, and b) the orientation towards the collective as a reference point for culture diminishes and restricts behavioural options for individuals.

HYPERCULTURE AND CULTURAL ESSENTIALISM: THE POSSIBILITIES OF INTERACTION BETWEEN COEXISTENCE AND CONFLICT

What we can observe everywhere in late modernity is only at first glance a clash of civilizations à la Huntington and actually a conflict between the two regimes of culturalization, 20/21

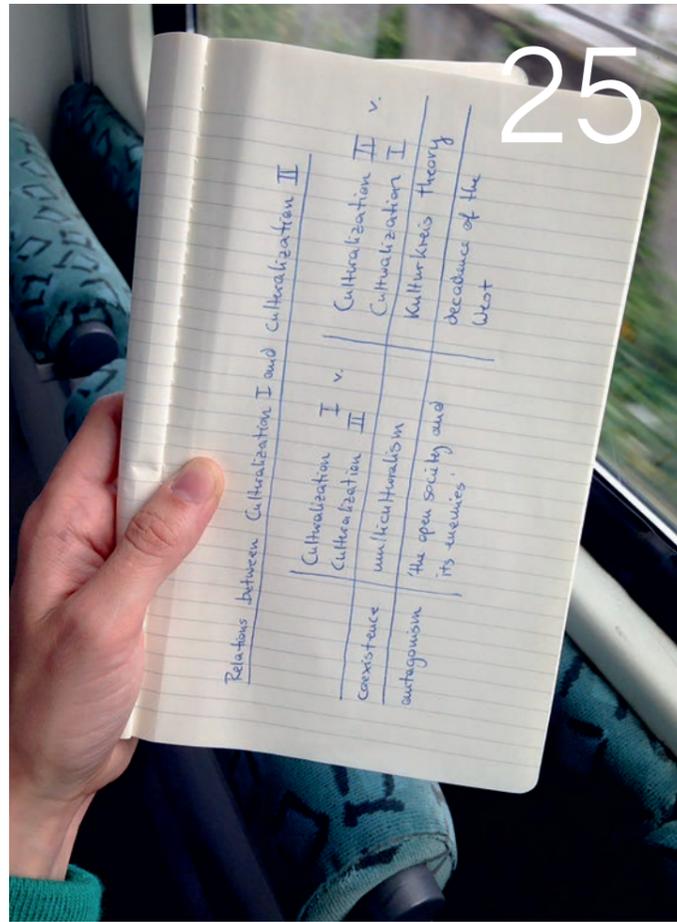


between hyperculture and cultural essentialism. Only if we adopt this more abstract perspective can we see that groups as supposedly adversarial as, for example, the Salafists and Marine Le Pen's Front National or the evangelicals and Putin's nationalists follow the same basic pattern, namely that of



Culturalization II. They realize cultural essentialism in different ways, but they share the same pattern of culturalization, to the effect that they are all opposed to Culturalization I. For Huntington, religious fundamentalists, right-wing populists and nationalisms, in their regional differentiations, would form different "cultures," whereas it has now become clear that, in fact, they all follow the same pattern, namely that of Culturalization II. Conversely, "the West" does not merely form one culture among others, as Huntington suggests, but is in its late modern form a fundamentally different kind of culturalization, namely that of hyperculture, Culturalization I. Yet, in terms of space, the two regimes do not oppose each other following a simple logic like "the west against the rest." Culturalization I, that of cultural markets and of subjects seeking self-realization, may have its historic roots in Europe and the United States, but it has become globalized. In the respective advanced milieus, it can now also be found in the metropolises of South East Asia and Latin America. Conversely, Culturalization II is not to be found in Asia or Eastern Europe alone, but also in Western Europe and the US. "The West" is, after all, not a geographical term, but a symbolic one. How can we understand the relation between these two regimes of culturalization? What happens when hyperculture meets cultural essentialism? It is this encounter which takes place in late modernity,

and explosively so.¹⁰ My thesis is that many recent global conflicts can be deciphered as struggles between these two regimes of culturalization. For both regimes – hyperculture as well as cultural essentialism – these struggles allow two options for dealing with the respective "other side." a) a strategy of coexistence through approximation, and b) a strategy of rejection as pronounced adversary. Rendered in a cross table, we thus get a total of four strategies for each of which empirical examples can be found. Approximation means in this context: the phenomena of the other cultural regime are integrated into the own mind frame and thereby made manageable in terms of coexistence. Adversarial rejection means: the fundamental otherness of the respective other is recognized and the relationship dramatized in a friend-foe pattern.



The first option is: the market and self-realization culture can try to integrate the culture of the identitarians into their own frame. That means, identitarian communities are, in a way, perceived as options within the game of self-realization that have to be respected, or even regarded as enrichment. This was the perspective adopted by the Western multiculturalism of the 1980s. This multiculturalism regarded fundamentalist religious groups, for example, not as a radically different cultural essentialism, but as "just another, welcome phenomenon of cultural diversity" which individuals have supposedly chosen for themselves. From this perspective,

the burka is viewed at the same level of culture as the hipster's nose ring or Chinese cuisine, i.e. as variable identity markers on a market of cultures. A comparable attitude of critical acceptance also exists within Culturalization II's perspective of Culturalization I. It means that communities built through cultural identity view the hyperculture of the market and of self-realization not as an abstract regime but merely as a particular property of another identity-based community, for example the US, Great Britain, France or the entire West. Here, too, the other is structurally approximated. Such an attitude is, for example, discernible in the reaction of past Chinese governments towards criticism of human rights violations: human rights, they argued, denote a Western value. It is not disputed that the West holds these values – they can, however, only become effective within the West, which is perceived as a particular identity-based community. We could call it a political Kulturkreis theory. It should have become clear by now that Culturalization I and Culturalization II can indeed coexist peacefully. It seems, however, as if this coexistence is only possible when the two systematically misunderstand each other. As soon as the two regimes of culturalization start perceiving one another as a respectively specific regime of culturalization, however, they feel threatened in their principles and begin to treat the other side as an adversary. Then, a different kind of "culture war" breaks out. Thus we reach the third and fourth mode of relation. When hyperculture views the culture of the identitarians as cultural essentialism, it switches gear to a fight between the open society and its enemies. Cultural essentialism is perceived as totalitarian in so far as it tries to eliminate the pluralistic game of differences within hyperculture through a homogenizing antagonism of believers and unbelievers. The point is not any more that there are "other cultures" out there, but that Culturalization II is perceived as a diametrically opposed way to deal with culture. It is this perception that is apparently shared by large parts of the liberal public in Europe and the US in their perspective on identitarian movements, religious fundamentalism and, not least, Islamism, as well as nationalism or domestic right-wing populism. Culturalization II adopts a complementary perspective. It begins to perceive the market and self-realization culture as an absolute threat as soon as it stops viewing it as just "another culture" with its legitimate but particular properties and starts to think of it as an expansive "postmodern" system of mobile valorizations which, in the end, threatens to dissolve even one's own identity-based community. This is the perspective on the supposed decadence and subversive lack of morals that by now many of the identitarian move-

ments all over the world – the Islamist as well as the nationalist – have adopted. And which, taken to extremes, can have violent consequences. Apparently, strategies of coexistence are on the retreat since the millennium, whereas those of culture war have gained in influence. Remarkably, the differences inherent in the respective regimes are relatively less important once the more fundamental antagonism of the two regimes themselves have become paramount. With regime I, this applies both to the subtle "distinctions" between lifestyles and



milieux, and to differences between political positions which are less relevant than the totalitarian adversary. It can be observed everywhere: moderate social democrats and moderate conservatives, leftist liberal creatives and neoliberal performers close ranks when the real or supposed threat of the "totalitarian" cultural essentialism knocks at their door. Even more striking is the fact that within cultural essentialism the former identitarian adversaries become surprise allies when they fight against the supposedly "decadent" regime of the market and the self-realization of postmodern hyperculture. Suddenly evangelicals and orthodox Muslim communities fight together against same-sex marriage while Le Pen and Putin unite against US culture. The logic behind many of the conflicts that the world and Western societies in particular are currently dealing with can only be adequately understood if we identify them as a conflict between the two contradictory modes of late modern culture, i.e. between Culturalization I and Culturalization II. [It is a crucial difference whether a religious symbol like the hijab is perceived as just one accessory in urban hyperculture among others, or whether it is interpreted as a symbol of a totalitarian community which, as such, questions the very principles of a mobile valorization practice. Also a phenomenon like global migration can be viewed in two ways: either, within the frame of cultural diversity, as a welcome enrichment of cultural quality, or, within the frame of culture as a historically rooted community, as a threat.]

What characterizes late modernity is therefore not simply a fight between cultures à la Huntington, but a culture war of a different, more fundamental and more abstract kind: a conflict between two regimes of culturalization which, in the end, deny each other's very principles. What is easy to overlook here, however, is what both regimes, under the surface and in spite of all differences, still have in common: the fact that they both culturalize and valorize and, thereby, heavily invest the social with affective energy. They do this much more intensely than the standardizing and reifying processes of formal rationalization that we otherwise recognize in modernity and which have characterized the organized industrial modernity so soothingly and lullingy. The Pandora's box of global valorization conflicts, that is to say, of "culture," has been opened and there are no signs that it is going to be closed again any time soon. ■

Translated from the German by Lukas Valtin.
Deutsche Version unter soziopolis.de

1) This text, first published in German on October 24, 2016 with Soziopolis, is an edited version of a lecture given at a conference hosted by the German Sociological Association in Bamberg on September 27, 2016. The thesis and argumentation

presented rely on my current book *Die Gesellschaft der Singularitäten – Zum Strukturwandel der Moderne* (English: *The Society of Singularities – On the Structural Transformation of Modernity*) which was published with Suhrkamp in autumn 2017. The English translation of the book is planned for publication with Polity.

2) Samuel Huntington, "The clash of civilizations," in: *Foreign Affairs* 1993, 3; later published in book form as: *The Clash of Civilizations and the Remaking of World Order*, New York 1996.

3) Francis Fukuyama, "The End of History?," in: *The National Interest*, Summer 1989; later published in book form as: *The End of History and the Last Man*, New York 1992.

4) Shmuel Eisenstadt, *Multiple Modernities*, Abingdon 2002.

5) James Dewey, *Theory of Valuation*, Chicago 1939; Fabian Muniesa, "A Flank Movement in the Understanding of Valuation," in: Lisa Adkins/Celia Lury (eds.), *Measure and Value*, Malden 2012; Michael Thompson, *Rubbish Theory: The Creation and Destruction of Value*, Oxford 1979.

6) Lucien Karpik, *Valuing the Unique: The Economics of Singularities*, Princeton 2010.

7) Georg Simmel, *Soziologie: Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung*, Frankfurt am Main 1990 [1908] [English: *Sociology: The Study of the Forms of Socialization*].

8) Olivier Roy, *Holy Ignorance: When Religion and Culture Part Ways*, Oxford 2013; however, Roy employs a different concept of culture in this context.

9) Andreas Reckwitz, *The Invention of Creativity: Modern Society and the Culture of the New*, Cambridge 2017.

10) Furthermore, there are interesting hybridizations of the two regimes. Islamist identitarians can, for example, initially function as the bearers of an attractive style in the context of Western youth cultures, i.e. within the logic of Culturalization I. They compete in the hyperculture markets of attention and valorization. However, when recruiting followers – as IS fighters for example – they depart from this logic and switch to the logic of Culturalization II.

Fortsetzung von Seite 10

► Eurogruppe: Einige der eindringlichsten Bilder von *Faust* entstehen in Szenen, in denen Performer und Performerinnen scheinbar masturbieren. Auch hier kulminiert womöglich ein Problem unserer Generation. Schließlich könnte die Gruppe auch in einer großen Orgie zusammenfinden, was sie vermutlich hätte, wäre die Performance in den sechziger Jahren entworfen worden. Aber trotzdem würde es wohl zu kurz greifen, wenn man die Masturbation lediglich als Ausdruck von Vereinzelung begriffe. Ihr stehen ja auch zärtliche Momente und die starke Sensibilität der Performer und Performerinnen für

einander zur Seite, die bei der gedachten Sechziger-Jahre-Orgie wohl rasch unter die Räder gerieten. Gibt es vielleicht auch ein spezielles Potenzial, das mit der fehlenden Wucht von großen Erzählungen und Kollektiverfahrungen zusammenhängt? Eine Art positive Kehrseite des Hyper-Individualismus?

► Anne Imhof: Masturbierende Zombies wären vielleicht eine treffende Figur, um das auszudrücken. Ich denke, dass die Anspielung auf Masturbation eher ein Hinweis auf eine gedankliche Weite ist, für die Anmut der Gedanken. Es ist das, was niemand wegnehmen kann. Fantasien, in die niemand eingreifen kann und niemand kann sagen, wie sie aussehen, außer der Person, die sie träumt. Auch in *Faust* ist an der Stelle nicht das Entscheidende,



**ES IST IMMER UND ÜBERALL
EINE FRAGE DER HALTUNG.
UM DIE ZU FESTIGEN IST ES WICHTIG,
SO ETWAS WIE EINE BASTION UM SICH
HERUM ZU BAUEN AUS LEUTEN,
DIE KRITISCHEN RÜCKHALT BIETEN –
EINEN ZUSAMMENHANG.**

was man sieht. Es ist eben nicht nur, dass die Performer sich da für eine bestimmte Zeit aufeinander eingelassen haben, auf den gleichen Grad an Abstraktion, dass sie irgendwann genau wissen, wie der andere tickt und gemeinsam diese Bilder schaffen – der andere Aspekt aber ist dieser Gedankenraum, der einem selbst gehört. Es geht auch darum, den zu proklamieren und klar zu machen, dass den niemand wegnehmen kann.

► Eurogruppe: Als Reaktion auf den Aufschwung autoritärer Strukturen und eine zunehmende Faschisierung beobachten wir in unserem Umfeld gerade zwei Formen der Politisierung: Die einen bewegen sich eher in linksradikalen Zusammenhängen mit dem Gedanken, das Problem "bei der Wurzel zu packen". Andere werden Mitglied einer Partei und verfolgen den Ansatz, bestehende demokratische Strukturen zu nutzen oder zu erneuern. Welche Reaktion beobachtest du in deinem Umfeld? Wo würdest du dich eher verorten?

► Anne Imhof: Wenn ich mir mein Umfeld anschau, sehe ich vor allem die Strategie, sich auf ein bestimmtes Feld zu konzentrieren und darauf zu spezialisieren. Das bedeutet auch, in bestehende Strukturen reinzugehen, um zu sehen, was möglich ist – ob das dann ein Rechtswissenschaftsstudium ist oder eine Ausstellung im Deutschen Pavillon. Und jeder Ort hat seine eigene Sprache. Ich habe zum Beispiel großen Respekt davor, wenn Leute gute Pop-songs schreiben und Menschen zum Heulen bringen, mit denen sie im Alltag kaum mehr als drei Worte wechseln würden. Das kann dann auch verlangen, ein bestimmtes Vorwissen wegzulassen, weil man es eben nicht mit den Anderen teilt. Natürlich kann ich als Künstler vorangehen, etwas aufzeigen, Nischen öffnen, aber es gibt da immer diesen Punkt, ab dem etwas dann nicht mehr zugänglich ist, weil ich zum Teil aus marginalisiertem Wissen schöpfe und mich in absolut elitären Zusammenhängen bewege. Trotzdem fühlt sich *Faust* auch wie Pop an.

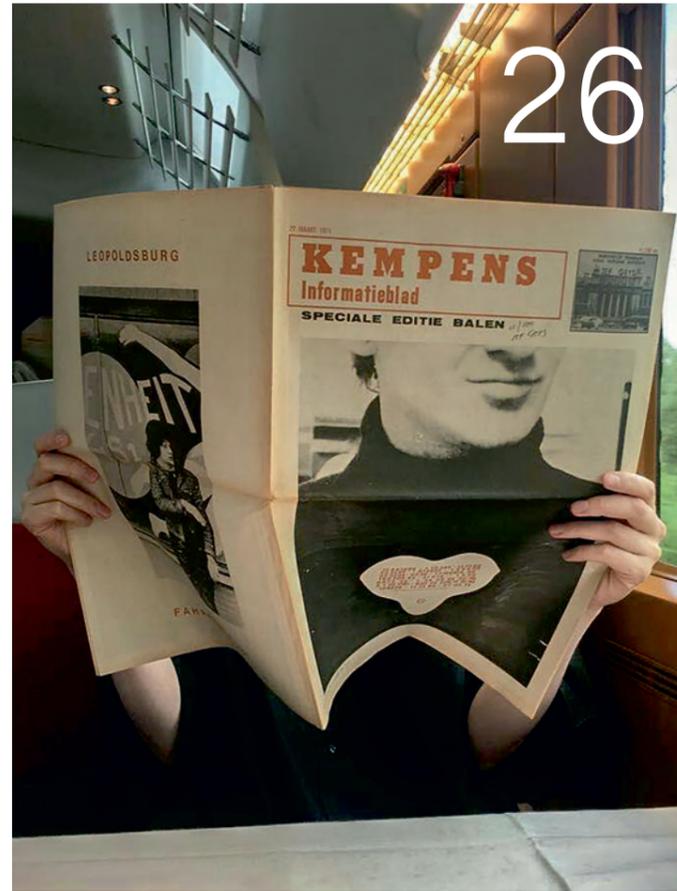
► Eurogruppe: Bei diesem Austarieren zwischen Nische und Pop oder zwischen Widerstand und Institution lässt sich im Fall von *Faust* eine Verschiebung ausmachen: Wenn man an die Auseinandersetzung mit der Geschichte des Pavillons denkt, hat man schnell das Bild von Hans Haackes Installation vor Augen, in der er die Bodenplatten des Gebäudes aushob und ein Trümmerfeld zurückließ. Du belässt die Institution hingegen in ihren Grundfesten, ziehst allerdings eine zweite Ebene ein. Kann man da nicht auch ein verändertes Verhältnis zur Institution im Allgemeinen herauslesen?

► Anne Imhof: Ich glaube, man muss das unabhängig von der Institution denken, denn letztlich hat man die genauso in Underground-Zusammenhängen. Es ist einfach immer die Frage, was macht man mit dem, was man hat? Was macht man mit seinem Geld? Und wenn es nicht Geld ist, dann ist es vielleicht die Frage, wem schenke ich meine Aufmerksamkeit und was begehrt man? Es ist immer und überall eine Frage der Haltung. Und um die zu festigen ist es total wichtig, so etwas wie eine Bastion um sich herum zu bauen aus Leuten, die einem kritischen Rückhalt bieten – einen Zusammenhang. Nur so kann man sich auch die Skepsis und den Selbstzweifel erlauben, die es braucht. Nichts ist schlimmer und gefährlicher als Menschen, die sich ihrer Sache zu sicher sind. ■ 24/25

ARTISTIC TOYBOX HANNES LOICHINGER

Eine Ausstellung wie ein Inhaltsverzeichnis. Kurator Luca Lo Pinto beschreibt *Publishing as an Artistic Toolbox: 1989–2017* in der Wiener Kunsthalle denn auch als "dreidimensionale Bibliografie", die den Umgang mit Publikationen im Kunstfeld nach den bereits besser erschlossenen 1960/1970er Jahren indexiert und die heutigen Potenzial des Publizierens befragen soll. Begleitet und ergänzt wird die Ausstellung von zwei Broschüren mit umfangreichen Listen und Kommentaren der eingeladenen Künstlerinnen und Künstler. *Publishing as an Artistic Toolbox* liefert vorwiegend ein Panorama dessen, wie Künstlerinnen und Künstler in Westeuropa und Nordamerika im Zeitraum von 1989 bis 2017 mit Publikationen gearbeitet haben – sei es durch Bezugnahmen auf Literatur, Interventionen in bestehende Formate oder eine publizistische Praxis. Mit Gwen Allens *Artists' Magazines* (2011), Helena de Preesters *Not a day without a line* (2013), der von Rachel Mader herausgegebenen Ausgabe der *kritischen Berichte* (2.2014) oder auch Annette Gilberts *Publishing as Artistic Practice* (2016), das einige Parallelen zur Ausstellung aufweist, ist zu diesem Thema in den vergangenen Jahren auch in der kunstfeldnahen Forschung viel passiert. Gerade vor diesem Hintergrund verschenkt die Ausstellung ein großes Potential, wenn sie auf übergeordnete Thesen und eine kritische Einordnung fast völlig verzichtet. Wer den Titel der Ausstellung als Anspielung auf Michel Foucaults "Werkzeugkiste" liest, stellt sich die Frage, wofür und mit welchem Einsatz die ausgewählten Publikationen veröffentlicht und welche Kämpfe mit ihnen geführt oder eben nicht geführt worden sind. Aber auch: Welche Interessen verfolgt und welche Effekte produziert ihre Neuzusammensetzung in einer Ausstellung? Mit dem Marker 1989 gibt es einen Hinweis, der in zu viele Richtungen verweist, um darauf zu antworten. Einerseits eröffnet er eine technizistische Dimension, für die das in diesem Jahr auf dem Papier entworfene World Wide Web und damit verbundene Utopien von Digitalisierung und Demokratisierung stehen, andererseits verweist er auf eine der üblichen Periodisierungen von Gegenwartskunst, die diese als kapitalisierte Periode im vermeintlich ideologiefreien, bruch- und grenzenlosen Raum beschreibt. Die elf Unterkapitel der Ausstellung sind reich an Material, helfen aber ebenso wenig auf der Suche nach einer Orientierung über das bloße Indexieren hinaus. Ein Teil dieser Kapitel deklariert Bibliothek, Buchladen und Nachricht zu Medien und ist mit weiteren Kapiteln in Form von öffentlichen Veranstaltungen und subkuratierten Sektionen verbunden, zwischen denen es Querverbindungen gibt. Das

E-Flux Journal wurde von Liam Gillick in die Ausstellung geholt und steht daher nicht bei "Artist-run Magazines", sondern in der von Künstlerinnen und Künstlern mit je drei bzw. vier Publikationen bestückten "Artists' Library". Vom Heteronym Daniel Bosser gezeichnete Publikationen liegen in "The Bookshop as Medium" und im Kapitel "Autoretrospective" aus, wobei "The Bookshop as Medium" als Ausstellung und real funktionierender Buchladen so platziert ist, dass er den Anfang und das Ende der Ausstellung bildet.



Künstlerische Projekte mit Publikationen sind kaum ohne die sie bedingenden und vermittelnden Strukturen denkbar, wie Rachel Malik in *Horizons of the Publishable* (2004) deutlich gemacht hat. In Wien wird dies beispielsweise durch den ins Display integrierten Buchladen, die Interventionen in Printmedien im Kapitel "The Message as Medium" oder das Philippe Thomas gewidmete Kapitel "Autoretrospective" deutlich, das sein Netzwerk an Freunden, Förderern und Institutionen sichtbar macht. Nicht nur deshalb ist die Einschränkung auf publizierende Künstlerinnen und Künstler problematisch, sondern auch weil künstlerisches Publizieren in den als Hintergrundfolie der Ausstellung referenzierten 1960er Jahren doch gerade als Weg diskutiert wurde, die Arbeitsteilung, Machtverhältnisse und Strukturen im künstlerischen Feld wenigstens temporär anzugreifen oder zu sabotieren – auch wenn das Unterfangen in der Rückschau wohl irgendwo zwischen Selbst-

ermächtigung, Marketingstrategien und einer publizistischen Form künstlerischer Kritik anzusiedeln ist, die neue Formen der Wertschöpfung und Kanonisierung im künstlerischen Feld begleitet haben. Jüngere Ereignisse wie die Einstellung der Magazine *Parkett* oder *Frieze d/e* bleiben durch die gewählte Perspektive ungenannte Randerscheinungen im bunten Meer des voluntaristisch gerahmten künstlerischen Publizierens, wodurch auch der Topos der allerorten beschworenen Krise von Publizistik und Kunstkritik nicht in Verbindung gebracht werden kann mit den aktuell in Transformation begriffenen Strukturen ihrer Organisation und Distribution. Ein Evidenz suggestierender Wandtext in der Ausstellung definiert Publikationen als "Erweiterung der künstlerischen Produktion" und proklamiert sie als Mittel, "um Information unvermittelt zirkulieren zu lassen". Gerade heute, wo Museen eigene Redaktionen in ihren Presseabteilungen aufbauen, Galerien eigene Magazine herausgeben, akademisierende Schreibworkshops in Kunsthochschulen immer mehr die Regel werden und sich mit Facebook und Instagram ganz neue Wege der Selbstverständigung im Kunstfeld etabliert haben, ist eine solche naiv-optimistisch anmutende Definition nicht zu halten. Stattdessen wäre danach zu fragen, mit welchen Formen von sozialer Organisation und institutioneller Macht diese entgrenzende und nur dem Schein nach weit vorangeschrittene Auflösung des Verhältnisses von Produktion zu Rezeption, Ausstellung zu Publikation, Ästhetik und Information korrespondiert. Und was passiert, wenn Publikationen nicht mehr innerhalb anderer diskursiver Praktiken mit Information, Dokumentation oder Beweisführung verbunden sind, sondern, wie hier in der Ausstellung, als Medien quasi autonom werden. Erst eine Betrachtung dieses Zusammenhangs lässt die komplexen und historischen Verschiebungen unterworfenen Beziehungen in den Blick nehmen, die Publikationen zu institutionellen Strukturen unterhalten. Der Kunsthistoriker Lane Relyea beschreibt für die Periode nach 1989 eine für Kunsthallen und Magazine gleichermaßen ausmachende Tendenz der Verwandlung in Datenbanken. Mit der Informatisierung gehe eine Fragmentierung einher, die den Kundinnen und Kunden der jeweiligen Serviceleistung modularisierte Erfahrungen anbietet und Ideologien oder zu diskutierende Thesen in eine "toy box" für die individuelle Nutzung transformiert. In Magazinen manifestiert sich diese Entwicklung, so Relyea, in der zunehmenden Vermischung von autorisierten Beiträgen mit Werbeanzeigen, Top-10-Listen und Manifesten für "politische Kunst". Querverbindungen und Referenzen einer konnektionistischen Ordnung träten an die Stelle von anfechtbaren Narrativen und aufs Spiel gesetzten

Paradigmen. In Wien wiederum stehen von Kunstberatungsfirmen finanzierte Zeitschriften unterschiedslos neben in prekärer Handarbeit erstellten Fanzines und die mit den Werbeeinnahmen einer PR-Firma bezahlte "radikale" Theorie Seite an Seite mit als Lesetipp getarnten künstlerischen Stellungnahmen. Eine Literatursammlung ohne Text. ■ *Publishing as an Artistic Toolbox: 1989–2017*, vom 8. November 2017 bis 28. Januar 2018 in der Kunsthalle Wien

► Eurogruppe: In deinem Buch *Studium, nicht Kritik* argumentierst du anhand von Fallstudien zu Künstlerzeitschriften wie *The Fox* und *A.N.Y.P.* für die Schaffung eigener Arbeitskontexte. Zwischen praktischem Kunstfeld und akademischer Arbeit bieten sie aus deiner Sicht die Möglichkeit, Theorieproduktion zumindest temporär der Disziplinierung, Vereinnahmung und Normalisierung auf dem Markt des Wissens zu entziehen. Wie lässt sich vermeiden, dass solche Diskussionszusammenhänge zu geschlossenen Glaubenssystemen werden, die sich entweder selbst marginalisieren (weil sie keine Öffentlichkeit herstellen) oder schlichtweg als neues, konkurrierendes Machtnetzwerk auftreten, so wie du es für *E-Flux* konstatiert?

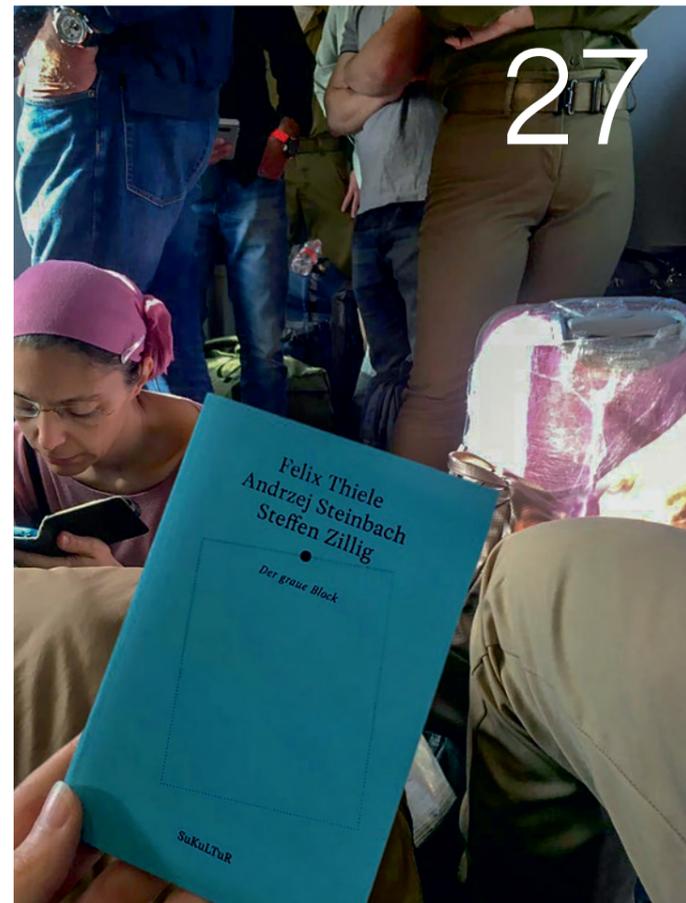
► Lucie Kolb: Einen eigenen Arbeitskontext zu schaffen ist eine Form des Separatismus. Eine Loslösung von Institutionen, Beziehungen, Rollen und Aktivitäten, die disziplinieren, vereinnahmen und normalisieren. Ein solcher Separatismus läuft tatsächlich Gefahr, ein geschlossenes Glaubenssystem hervorzubringen. Beispielhaft dafür steht in meinem Buch die Zeitschrift *The Fox*, in der die rigiden Regeln der *com-*

munity practice in erster Linie eine Entsolidarisierung mit den politischen Anliegen von Kulturarbeitern und -arbeiterinnen zur Folge hatten. Für die Gruppe um *The Fox* bedeutete dies eine Stabilisierungstendenziell misogynen Strukturen. Eine Separation als Verweigerung von Partizipation lässt sich aber auch anders denken. Im Fall von *A.N.Y.P.* bleibt der Arbeitskontext stets bezogen auf die Institution, die sozialen Beziehungen und die Rollen, auch wenn er sich in der Praxis davon loslöst. Fragen der eigenen politischen Positionierung, des künstlerischen Selbstverständnisses, des Werkbegriffs, der Produktionsbedingungen werden im Verhältnis zu denjenigen anderer diskutiert. Damit grenzt sich die Zeitschrift nicht nur ab, sondern schafft gleichzeitig neue Öffnungen und Beziehungen, eine Welt in der Welt. Die Gruppe um *A.N.Y.P.* spricht von einer grundlegenden "Brüchigkeit" der dem Projekt zugrunde liegenden Gemeinsamkeit. Da ist viel Informelles im Spiel – was wieder andere Probleme mit sich bringt. In diesem Fall scheint es aber gelungen zu sein, rund um die Zeitschrift einen selbständigen Zusammenhang zu or-

ganisieren, der nicht die Form einer schließenden Gemeinschaft annahm, sondern als solcher institutionell flüchtig – oder eben "brüchig" – bleiben konnte.

Stefano Harney und Fred Moten sprechen in einem anderen Zusammenhang ebenfalls von einer Art "Brüchigkeit", wenn sie beschreiben, dass es nicht ausreicht, einen Kontext herzustellen

und eine Einladung dafür auszusprechen. In diesem, Kontext und Einladung, muss selbst eine Öffnung angelegt sein. Eine Öffnung, die die "heimatlichen" Gefühle derjenigen infrage stellt, die sich in ihrem Kontext, in ihrer Sprache zu Hause fühlen. Es geht also möglicherweise um ein Herstellen eines Gemeinsamen, in dem alle *gemeinsam* nicht zu Hause sind. ■



Fortsetzung von Seite 4

Der refeudalisierte Kunstraum kennt keine territorialen Grenzen und nährt die Illusion einer globalen Kunst bei intakt bleibenden Identitäten. Aber weder das widersprüchliche Selbstbild weiter Teile ab oberer Mittelschicht aufwärts, noch die billigend in Kauf genommene Schleifung emanzipatorisch entworfener Institutionen oder die Schwächung ihrer Akteurinnen und Akteure in vorausweisendem Gehorsam und kräftezehrendem Wettbewerb provozieren erkennbaren Widerspruch. Nicht an der ökonomischen Basis des Kunstfelds entzündeten sich die Skandale unserer Zeit, sondern an der "Angemessenheit" des durchgeschleusten Contents. Als normal oder irgendwie alternativlos gilt dagegen, wenn etwa Jean

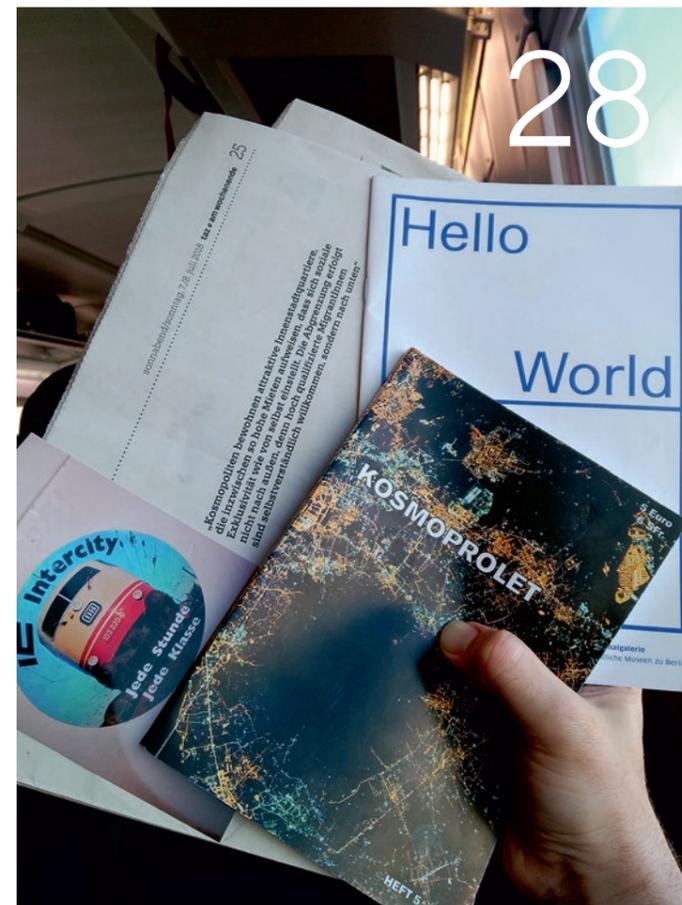
de Loisy, Direktor des Palais de Tokyo, einen großen Teil des operativen Budgets seines Hauses durch Vermietungen einspielt, während die Pinault-Stiftung ihr laufendes Geschäft aus eigenen Mitteln bestreitet, dafür aber auf Staatsgrund steht. Die öffentliche Hand wird zum Investor dessen, was Luc Boltanski und Arnaud Esquerre als "Bereicherungsökonomie" bezeichnen, also eine Wertschöpfung durch "Ausschlachtung der Vergangenheit", durch die Ökonomisierung von Kulturorten, ihrer Narrative und deren zeitgenössischen Neuinterpretationen. Nur ist es auch bei dieser Form des Kapitalismus nicht anders als bei seinen Vorgängern: Der Profit landet ganz überwiegend bei jenen, die auch bei Boltanski und Esquerre noch ganz schöne "Vermögenseigner" heißen. Während das Grundproblem also das gleiche bleibt – "die größer und unerträglich werdende Ungleichheit" (Boltanski) – geraten die Kunst und ihre Institutionen zur begehrten Ressource eines forcierten Raubbaus. Freilich, so neu ist das alles nicht: Der kultur- und steuerpolitisch belohnte Geltungsdrang von Privatsammlern, auch die von Großgalerien protegierte Vielleicht-auch-Kunst und ihr im Nebeneffekt wertsichernder Einfluss auf das Programm von Kunstvereinen und Museen sind bereits Phänomene der Nullerjahre. Neu ist ihre Verstärkung und der prekarisierende Effekt, der heute eine ganz andere Türpolitik und die besagte neue Selbstverständlichkeit im Umgang mit Privilegien erlaubt. Entsprechend wird diese Türpolitik mittlerweile auch an Orten erkennbar, wo sie vorher leichter zu übersehen oder kleinzureden war. So führt zum Beispiel die laufende Internationalisierung von europäischen Kunsthochschulen weniger dazu, dass dort strukturell marginalisierte Positionen verstärkt sichtbar oder gar globale, klassenübergreifende Perspektiven entwickelt würden – im Gegenteil. Mehr und mehr sind es die Kinder der globalen Reichen und Superreichen, die ihren Lebenslauf mit europäischen Akademien pimpen und ihre Praxis in die "angesagten" kritischen Diskurse eingliedern. Der Schlussbericht einer aktuellen Studie zur Inklusion in Kunsthochschulen der Schweiz – der auch sonst kaum ein gutes Haar am "frappanten Klassismus" der untersuchten Institutionen lässt – weiß, zu wessen Lasten die massiv gestiegenen Anteile (bis 49%) ausländischer Studierender "aus privilegierten Bildungsmilieus" gehen (*Art.School.Differences*, Philippe Saner et al.). Es sind die "in der Schweiz aufgewachsenen Studierenden mit Migrationserfahrung der ersten oder zweiten Generation", deren Quote in den Studiengängen der Kunst zuletzt auf ganze 2% zusammenschrankte. Der durchaus vorhandene Wunsch nach Diversität verknappt sich im Durchlauf einer im Geist eines "talent turn" betriebenen Rekrutierung also auf jene *Anderen*, die die Hochschule "bereichern" – die vorgebildeten, abgesicherten, dis-

kursmächtigen und fließend englischsprachigen. Ohnehin spricht der Diskurs, nicht anders als das "Art Leaders Network", fast ausschließlich englisch. Das zeitigt ebenso viele einschließende wie ausschließende Effekte. Allzu passend hängt Mladen Stilinovičs *An Artist Who Cannot Speak English Is No Artist* (1994) derzeit im Hamburger



Bahnhof, Berlins Museum für zeitgenössische Kunst. Es hängt dort anlässlich einer Neupräsentation der Sammlung, die ausgerechnet *Hello World* überschrieben wurde und freundlich in alle Himmelsrichtungen winkt. Wo sich neue Türen öffnen, schließen sich andere. Geschenk. Ein Problem ist allerdings, wenn sie dabei in erster Linie jenen offengehalten werden, die schon immer auf der Habenseite des Lebens standen. Und das gilt nicht nur für vermeintlich einfach

identifizierbare Schlüsselkategorien wie "Mann", "alt", "weiß" und "heterosexuell", sondern auch und mehr denn je für den Kontostand. Warum ist Reichtum aber nichts, das auch nur annähernd in einem Maße problematisiert oder zumindest thematisiert wird, wie es – immerhin und Gott sei Dank – bei anderen Privilegien einstweilen der Fall ist? Warum ist der zunehmende Einfluss einzelner Vermögenger auf öffentliche Institutionen kein öffentliches Problem? Warum sind die qua Prekarisierung dramatisch erschwerten Zugangsbedingungen zum Feld für Akteure aus der unteren Mittelschicht und darunter kein Skandalon? Und warum kann man für eine zweitägige Veranstaltung in Berlin, auf der aktuelle Probleme der Kunst diskutiert werden sollen, 1500 Euro Eintritt verlangen, ohne sich völlig unmöglich zu machen? Unsere Vermutung ist, dass die neoliberale Transformation im Bereich der Kunst deshalb so leichtes Spiel hat, weil hier der Zusammenbruch eines gesellschaftlichen Spannungsverhältnisses aus drei Kräften zunächst folgenlos schien – aber jetzt umso offensichtlicher zu Tage tritt. Die einstige Dreiecksbeziehung aus Proletariat, bürgerlicher Mittelschicht und bourgeoiser Oberschicht hielt die beiden Privilegierteren unter ihnen mit einem gewissen Rechtfertigungsdruck in Schach. Ohne dies idealisieren zu wollen, folgte daraus auch ein gewisses Spannungsverhältnis zwischen Privilegien, Rechten und Pflichten. Die Bourgeoisie mühte sich, ihren Reichtum zu verbergen oder mit Wohltaten



und gehobener Etikette zu legitimieren. Die bürgerliche Mittelschicht tat gleiches gegenüber dem Proletariat und versuchte sich zugleich mit Tugenden wie Gewissenhaftigkeit, Leistung und eben einem gewissen Bildungsernst gegenüber der vermeintlichen Dekadenz von Adel und der auf ihn folgenden Bourgeoisie als die bessere, eigentlich demokratische Klasse abzuheben. Die im 18. und 19. Jahrhundert beginnenden Entwürfe und Umwidmungen von Institutionen der Kunst als öffentliche und emanzipatorische, verdanken sich also auch dem anhaltenden Druck einer Klasse, die selbst kaum Zugang zu diesen besaß. Ihr stetiges Aufbegehren sorgte dafür, dass vor allem die Mittelschicht für sich das Narrativ eines humanistischen Fortschrittsprojekts reklamieren wollte. Schon immer weitgehend den oberen Klassen vorbehalten, galt die Kunst schließlich als ästhetische Beweisführung des realisierten *guten Lebens*. Sie war Teil des Bildungsromans. Natürlich hat das hehre humanistische Selbstbild eines sich vom Adel emanzipierenden, seine Ritu-



ale zuerst dumm, aber mit viel Geld imitierenden, dann raffiniert und eben herausgefordert durch ein bildungswilliges Proletariat transzendierenden Bürgertums keine Jahrhunderte überdauert, ohne sich in massiven ideologischen Widersprüche zu verfangen. Der Kapitalismus wird alles Stehende verdampfen und alles Heilige entweihen, prognostizierten Marx und Engels 1848 und haben Recht behalten. Auch die Kunst ist entweiht und zu welchen Schizophrenien sie sich – in der Theorie allzu gerne darauf reduziert – als Währung im kulturellen Verteidigungskampf sozialer Privilegien eignet, daran hat etwas über hundert Jahre später Pierre Bourdieu erinnert.

Mit dem Niedergang und der systematischen Zerschlagung einer proletarischen Identität hat sich jedenfalls der Rechtfertigungsdruck von bzw. nach unten vorerst erledigt. Offenbar werden Perspektivlosigkeit und Verzweiflung der unteren Klasse mit populistischen und gegenaufklärerischen Programmen derzeit ausreichend verwaltet und eingeehgt. Die Mittelschicht erscheint dagegen an ihrem unteren Ende derart prekariert und verunsichert, dass sich ihre Abstiegsangst bis in die oberen Etagen frisst. Und ganz oben sorgt das wiederum für neuen Freiraum, für die besagten Fliehkräfte: Die reicher werdenden Reichen sehen nicht nur besser aus, sie bringen ebendies auch ungenierter zur Aufführung. Nicht nur im Windschatten eines vulgären Milliardärspopulismus à la Trump, auch im Umfeld arrivierter künstlerischer "art leader" und "influencer". Vor diesem Hintergrund ist es durchaus folgerichtig, wenn Erfolg und gutes Aussehen in besagtem Verteidigungskampf sozialer Privilegien jenen angestaubten Bereich der Kunst ausstechen, der es immer noch ernst meint mit dem guten Leben.

Wie sich dieser marginalisierte Bereich nun entstauben und neu entwerfen könnte, dazu gibt es unterschiedliche Vorstellungen. Gleichermäßen exemplarisch haben zuletzt David Joselit und Kerstin Stakemeier theoretische Entwürfe vorgelegt.* Beiden gemein ist, dass sie zwischen der ästhetischen und der sozialen Wirklichkeit der Kunst nicht unterscheiden, sondern sie vielmehr um jeden Preis miteinander identifiziert sehen wollen. Die alte, gesellschaftlich vereinbarte und institutionell gesicherte, gleichwohl nie wirkliche Autonomie der Kunst wird zu einer Art vitalistischem Prinzip "entgrenzt" – als widerständig gemeinte Analogie auf einen finanzierten und vernetzten Kapitalismus, der, katastrophisch außer sich geraten, in der Tat kein Außen mehr zu kennen scheint.

Da mag es, bei Joselit, pragmatisch erscheinen, Kunst als "Währung", als weltumspannend zirkulierende Zeichenkette aufzufassen, in der es direkt zu operieren und damit unmittelbar Wirkung zu erzielen gilt. Auf fatale Weise hat er sogar Recht,



wenn er meint, die Kunstwelt hätte längst die Kunst ersetzt als Zone, in der zwischen "soziale[n] Eliten, hoch entwickelte[n] Philosophien, ein[em] Inventar praktischer Repräsentationstechniken, ein[em] Massenpublikum, ein[em] Diskurs über Bildbedeutung, Finanzspekulationen sowie Affirmationen der nationalen und ethnischen Identität" praktisch zu verlinken sei. Sein Schlüsselwort ist "Macht", die als Kippschalter zwischen immanenter Operation als Kunst und zugleich transzendierendem Effekt *als besseres Leben* fungiert. Den Schalter zum Kippen bringen soll, eben, die Kunstwelt als – analog zu den Effekten des Kapitals – "wirkliche" Macht. Wie das technisch geht, würde, laut Joselit, Ai Weiwei vormachen, der aus der Deckung seiner "globalen Reputation" heraus schon mal dissidente Ansichten artikulieren könne.

Das klingt nach einer probaten Taktik. Reputation und Dissidenz wären gleichermaßen "real". Die Rechnung für die Ressourcen, die beide kosten, wird allerdings an verschiedenen Stellen gemacht. Das ist der Ärger mit jedem Netzwerk, den Zugängen dazu und dem Ressourceneinsatz, auf dem es sich errichtet. Immerhin ist auch dem Autor klar: Nicht jeder kann Ai Weiwei sein. Nichtsdestotrotz sollten seinem Beispiel folgend alle an ihrem Ort und nach besten Kräften auf die Macht der Kunst setzen – und, ergänzen wir, mit gleichem Einsatz aber ungleichen Voraussetzungen ihr Netzwerk fetten. Die Wirklichkeit, die daraus herrührte, wäre den eingangs skizzierten Verhältnissen also frap-

pierend ähnlich. Joselit ist blind dafür, dass Selbstbestimmung weder gegeben noch gleich verteilt ist, sondern je nachdem errungen und zu erhalten, dass sie bisweilen nicht Voraussetzung, sondern Perspektive ist.

Das Verhältnis von Voraussetzung und Perspektive attackiert Kerstin Stakemeier ungleich gezielter, wenn sie die "moderne Autonomie der Kunst" als "historische Disziplinierung ästhetischer Praxis" auffasst, und Ästhetik mithin als *Medium* gegen die *Institution* der Kunst wendet. Dabei geht es um nichts weniger, als mit der Kunst das Leben zurück zu erobern, das ihr – mit Rekurs auf den Don der (deutschsprachigen) Sozialgeschichte der Kunst: Arnold Hauser – durch ihre "Veranstaltung" genommen wurde. Die Diagnose scheint heute nicht richtiger und nicht falscher als damals, als Hauser in den frühen 1960er Jahren seinen am Beispiel des Manierismus gewonnenen Befund notierte. Er wusste freilich noch um die Ambivalenz der Institution zwischen Errungenschaft und Verkrustung. Gegen die veranstaltete Kunst im finanzierten Kapitalismus – kurz: gegen die Katastrophe – setzt Stakemeier heute zum Angriff an. Und zwar mit einem Dreiklang radikaler Absagen an Gesellschaft, Geschlecht und Freiheit – wohlgerne in einer ästhetischen Praxis entgrenzt-entgrenzender Formalismen der "De-volution, der De-generation und De-produktion" (Jenny Nachtigall). Das Ziel dieses Angriffs kann also nicht die Verbesserung der Institution meinen, Ziel ist vielmehr die "Selbstabschaffung der Kunst".

Das ist von den Voraussetzungen wie von der Perspektive her interessant gedacht. Doch zerfällt das Buch in zwei voneinander merkwürdig entkoppelte und einander zugleich relativierende Ebenen. "Selbstabschaffung der Kunst" klingt cool. Ebenfalls *als Kunst* machen zu können klingt nach Volte. Was als radikaler theoretischer Entwurf auf die "katastrophischen" Verhältnisse at large zielt, beschränkt sich bei seinen Exempeln aus der künstlerischen Praxis auf einen überschaubaren Kreis von Akteurinnen und Akteuren. Naturgemäß korrespondiert Stakemeiers bewusst gesetzte "Demonstration möglicher Allianzen" mit wirklichen Machteffekten – allerdings nicht solchen *auf* die "Institution Kunst", sondern *in* den Organen des tagtäglichen Kunstbetriebs. Wir haben schon wieder Ärger mit den Netzwerken.

Nun wäre es sinnlos, das eigene Involviertsein in ebensolche Zusammenhänge von sich zu weisen. Und ebenso sinnlos wie kontraproduktiv wäre es, die solidarischen Effekte, die mit Netzwerken einhergehen, samt Aussicht auf Ermächtigung zu verwerfen. Wahrscheinlich ist aber auch, dass im Verbund mit einer aufgerüsteten Rhetorik und vor dem Horizont der Selbstabschaffung der Kunst geradezu läppisch erscheint, was 30/31

davor liegt oder darüber hinaus geht. Wir meinen die Effekte, die sich *auf* Institutionen, *auf* Zustände und *Verhältnisse* richten, die nicht unmittelbar Kunst aber doch ihr Feld betreffen. In anderen Worten: Wenn wir eine konkrete Verbesserung der Verhältnisse gar nicht erst in den Blick nehmen, lässt sich in diesen gut Outlaw sein. Zumal ja auch die zugerechneten und beschriebenen entgrenzt-entgrenzenden Praxen in den Verhältnissen stattfinden. Letzteres ist ihnen nicht vorzuwerfen, wie sollte es auch anders sein. Es führt aber nicht nur zu der Frage, ob wir bis zu der in den Raum gestellten Selbstabschaffung der Kunst nun einfach alle so weiter husten, sondern auch für wen und für was wir sie überhaupt betreiben sollen? Wem wäre damit geholfen – wem geschadet? Und was würde auf den anvisierten Zusammenbruch folgen? Das Fazit von Jenny Nachtigalls Insert zu Stakemeiers Entwurf liest sich entsprechend luzide: "Die Frage ist, welches Leben hieraus entsteht."



Für sein pragmatisches Operieren in und vor allem *mittels* einer Kunstwelt "nach der Kunst" setzt Joselit dagegen auf das traditionell bürgerliche Ideal der "self-possession", auf das Verfügen über die eigene Erfahrung und Subjektivität, welche die Beziehung zu einem Kunstwerk aufrufe. Wer will bestreiten, dass Kunst beitragen kann, "sich selbst zu besitzen", also seiner Selbstbestimmung gewahr zu werden. Das Großartige ist aber doch, dass sie gleichermaßen dazu verführen kann, sich

selbst *fremd* zu werden – auch das ist schließlich Teil des Potenzials, das sich ihr – analog zu Stake-meier – zuschreiben lässt. Die Kunst liegt, richtig, im Gebrauch. Während Joselit die Kunst auf ihre realpolitischen Effekte festnageln möchte und in ihrer Soziologie ersäuft, plädiert Stakemeier dafür, ihre negatorische Radikalität zu realisieren und setzt damit die Katastrophe in den Rang des Unvermeidlichen. Beides erscheint uns ähnlich unangemessen.



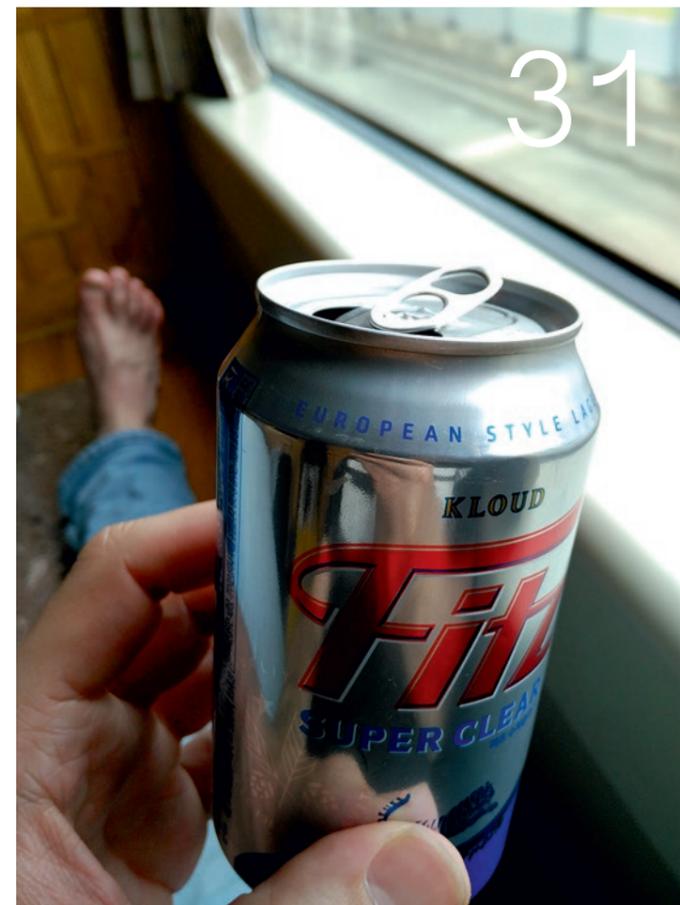
Aus der vielleicht immer schon allzu wohlfeilen Kritik an den Verhältnissen konkretisierte sich mit dem kommunistischen Projekt eine Zeit lang die utopische Hoffnung auf ein anderes, besseres Leben; hin zu einer realen Perspektive auf eine Gesellschaft, die, damit sich alle in ihr wiederfinden können, völlig neu über die Fiktionen der Nation und über die Realität der Klassen hinweg zu begründen wäre. In diesem Sinne hat denn auch der Sozialismus nie real existiert. Das Lehrstück daraus ist, dass es sich ohne *Realpolitik* eben nicht ausgeht, gerade weil sich die Hoffnung auf den kompletten Reset – vorerst? – zerschlagen hat.

Nach wie vor verstehen wir die Kunst dabei als Vorgriff auf das gute Leben. Gerade aufgrund ihrer multiplen Möglichkeitsformen infolge anmaßend behaupteter, zuweilen ergriffener und eroberter Autonomie. Kunst durch die Instrumentalisierung ihrer aufklärerischen oder negatorischen Effekte theoretisch hinzugeben, würde auch bedeuten, eine Ahnung dessen zu verlieren, wofür wir (realpolitisch)

streiten. Wahrscheinlicher erscheint uns allerdings, dass das beschriebene, anhaltende Untergraben ihrer gesellschaftlichen und politischen Voraussetzungen und Institutionen diese Instrumentalisierung schneller, nachhaltiger und unter anderen Vorzeichen besorgen wird.

Wenn es den bürgerlichen Bezugsrahmen nicht mehr gibt, der den Institutionen der Kunst einst ihren emanzipatorischen Anspruch anheftete und sie – ein bisschen zu feierlich, ein bisschen zu optimistisch und notorisch korruptionsanfällig – gegen Indienstnahmen verwehrt, sollten wir stattdessen einen neuen bauen. Es bliebe aber bei gefälschtem Progressivismus und Worthülsen wie jenen von der neuen Heimat "global vernetzter Berufsnomaden", würde dieser Bezugsrahmen nicht in die tatsächlichen, realpolitischen Verhältnisse eingespannt, heißt: in Spannung versetzt. Und das würde verlangen, Privilegien nicht nur auf gleicher Ebene, sondern auch nach oben hin zu verhandeln – ja, es geht immer noch um Kontostände. Es würde zugleich bedeuten, eine Perspektive und eine Sprache zu entwickeln, die die unteren Klassen zurück ins Spiel bringen. Ohne das wird es kein Vorwärts geben, nicht einmal den Erhalt bereits erstrittener Inseln und Ahnungen – ganz einfach weil uns nichts drückte und zwänge, *ernst* zu machen mit allzu hehren Selbst- und Kunstentwürfen. ■

* David Joselit: *Nach Kunst*, Berlin 2016 und Kerstin Stakemeier: *Entgrenzter Formalismus – Verfahren einer antimodernen Ästhetik*, Berlin 2017



► Eurogruppe: Vieles deutet darauf hin, dass in den westlichen Gesellschaften gerade ein tiefgreifender Kulturkampf ausgefochten wird. Auf der einen Seite steht der liberale Teil von Mittelklasse und Ober- bis Unterschicht, die eine kosmopolitische "Hyperkultur" repräsentieren und zu denen wir wohl auch uns und die Kunstwelt rechnen müssen. Auf der anderen Seite finden sich Teile der alten Mittelklasse sowie eine wachsende Unterschicht zunehmend sozial deklassiert und verteidigen immer lautstarker traditionelle und essentialistische Kulturmodelle. Wir erleben eine erschreckende Zunahme populistischer Argumentationsmuster und die Verschiebung öffentlicher Diskurse nach rechts. Gleichwohl ist schwer zu leugnen, dass sich viele linksliberale Werte, wie Sie kürzlich in einem Interview mit der *Tageszeitung* hervorhoben, "zum neuen Kapitalismus wie ein Schlüssel zum Schloss" verhalten. Oft genug sind sie Ausweis eines gesellschaftlich und wirtschaftlich privilegierten Milieus. Viele Debatten und Aufgeregtheiten um liberale Werte (auch im wichtigen Kampf gegen Rassismus oder Sexismus) erscheinen vor diesem Hintergrund zuweilen zirkulär – und unangenehm blind für ökonomische und lebensweltliche Voraussetzungen. Aber wie lässt sich ein Kulturkampf deeskalieren, ohne zentrale Werte wie Progressivität und Liberalität preiszugeben? Und wie löst man sich aus den eigenen sozialen Einkapselungen im liberalen Milieu?

► Cornelia Koppetsch: Ein Kulturkampf lässt sich leider nicht von oben, sozusagen vom Reißbrett aus, entschärfen, sonst wäre es ja kein Konflikt. Kultur ist keine "Folklore" und auch kein bloßer Überbau aus Werten und Lifestyles, sondern das Medium, in dem Herrschaftsordnungen verteidigt oder angegriffen werden. Es geht also um Macht und Privilegien. In diesem Sinne sind auch die im Rechtspopulismus aufbrechenden Konflikte um "alternative Fakten" oder die Angriffe auf "Political Correctness" und "Genderismus" als Kulturkonflikte, nämlich als Ausdruck symbolischer Kämpfe gegen die hegemoniale linksliberale Kultur, zu betrachten, durch die auch die gegenwärtige Herrschaftsordnung im Ganzen angegriffen wird. Kulturliberales Leben ist nicht nur der Schlüssel zum Schloss des globalen Kapitalismus, sondern auch das symbolische Universum, durch das die herrschende Ordnung und die Privilegien, die man darin einnimmt, verteidigt werden. Auf diesen beiden Pfeilern ruht die Hegemonie des Liberalismus. Diese Hegemonie wird durch das Gefühl (der herrschenden Klasse) begleitet, besser zu sein als die Anderen – progressiver, leistungsfähiger, kulturell vielseitiger, ernährungsbewusster, wissbegieriger, etc. Und von dem Gefühl, dass liberale Werte besser sind als etwa Werte, die wir als traditionell bezeichnen. Liberale (wir) neigen 32/33

dazu, zu glauben, dass die ganze Gesellschaft besser wäre, wenn nur alle unsere Regeln – Toleranz, Kosmopolitismus, Gleichheit, individuelle Autonomie, etc. – beachten würden. Was dabei allzu gerne und wie selbstverständlich ausgeblendet wird, sind die nicht-liberalen Voraussetzungen des liberalen Bewusstseins (Solidarität, Gemeinschaft, Bökkenförde-Diktum), ebenso die Abhängigkeit von hereditären Bindungen (Familienunterstützung), die eigenen ökonomischen Privilegien wie auch die neoliberalen Folgen eines linken Kulturliberalismus. Derzeit weisen zwei Entwicklungen darauf hin, dass die Hegemonie des Liberalismus und damit auch die des Kulturliberalismus ins Wanken gerät: 1. Der relative Hegemonieverlust des Westens gegenüber China und damit auch der des Modells des demokratischen Kapitalismus. 2. Die wachsenden sozialen Spaltungen innerhalb westlicher Gesellschaften, die den Kulturliberalismus als Klassenkultur, d.h. als Distinktionsinstrument der herrschenden Klassen, sichtbar machen und desavouieren – andere Milieus können und wollen aus unterschiedlichen Gründen daran nicht partizipieren, weil sie lokale Bindungen haben, weil sie stärker als die urbanen Kosmopoliten an nationale Rahmenbedingungen gebunden sind und die Globalisierung ablehnen. Der Versuch von liberalen Linken, den Rest der Gesellschaft zu "progressiven" und "toleran-

ten" Bürgern zu erziehen, wird daher zunehmend als Bevormundung empfunden. Beides zusammen genommen bedeutet: Die Gleichung "Liberales Demokratie = mehr Wohlstand und Frieden für alle" gilt nicht mehr. Ich denke, man kann die soziale Einkapselung im liberalen Milieu nur überwinden, indem man anders handelt, also die gesellschaftliche Praxis verändert. Wir können tatsächlich progressiv und liberal sein (und nicht nur darüber reden), wenn wir Klassenspaltungen überwinden: Gemischte Schulen, gemischte Stadtquartiere, ein sozial durchlässiges Bildungssystem, Durchmischung der sozialen Kreise. Manche machen dies ja auch und man nennt sie Raumpioniere – allerdings dauert das Abenteuer zumeist nur solange an, bis sich eigener Nachwuchs ankündigt. Es bedeutet für jeden Einzelnen eben auch das Abgeben von Macht und das Teilen von Privilegien – das Gelingen des Projekts ist also sehr unwahrscheinlich. Schließlich widersprechen derartige Strategien zu sehr den eigenen Klasseninteressen, weil: Wer möchte die Startchancen der eigenen Kinder durch Einzug in eine gemischte Schule mindern oder gar in Nachbarschaften leben, in denen arabische Banden das Heft in der Hand haben? Warum nach Berlin-Marzahn oder Gropiusstadt ziehen, wenn es in Prenzlauer Berg so viel netter (liberaler) ist? Wir müssten also Dinge tun, welche wir und

die meisten anderen "liberalen" Menschen der akademischen Mittelklasse (aus jeweils guten Gründen) eben nicht tun, weil diese gleichbedeutend mit der Aufhebung eigener Privilegien wären: Heiraten Sie eine Verkäuferin/einen Handwerker, sorgen Sie

in Ihrem eigenen Leben für Durchmischung, besetzen Sie die nächste Stelle mit jemandem, der nicht zu Ihren Kreisen gehört, ziehen Sie in eine gemischte Gegend und schicken Sie Ihr Kind auf die Rütli-Schule oder eine andere Schule mit hohem Migrantenanteil! ■



Materialien:

- ⑬ Aspire Nautilus X mit Akkuträger von Wismec Noisy Cricket II / Hauptbahnhof Zürich
- ⑭ *Reflections – An English Course* / KTX Seoul – Busan
- ⑮ *Die Gesellschaft der Singularitäten* von Andreas Reckwitz ist 2017 bei Suhrkamp erschienen. / S1 Hamburg Stadthausbrücke – Bahrenfeld
- ⑯ Der Golem lebte von 2010 bis 2017 an der Große Elbstraße 14 in Hamburg. / ICE Hamburg – Frankfurt
- ⑰ Franziska Aigner und Eliza Douglas in einer Szene aus *Faust* von Anne Imhof im Deutschen Pavillon der Venedig Biennale 2017 / Helgoliner St. Pauli Landungsbrücken – Helgoland Südhafen
- ⑱ Keramikorange aus *Oh, la la la la la la la la la la* von Aleen Solari. Die für die Gruppenausstellung *Der Mensch in der Revolte* im Neuen Museum Nürn-

berg entworfene Installation aus Gartenmöbeln machte Zeichen ruinösen Verfalls mit Emblemen sonniger Entspannungstempel. Zu gesonderten Terminen nahmen darin außerdem Menschen Platz, die im Rahmen einer medizinisch-psychologischen Behandlung medikamentös "eingestellt" waren. / S3 Hamburg Berliner Tor – Reeperbahn

- ⑲ Keramik aus einer Serie von Felix Thiele, Schmuckstück und Erkennungszeichen einer wachsenden Gruppe von Offlinern / ICE Mannheim – Frankfurt
- ⑳ "So überlebt man alles" – *Das Handbuch 2018* von Centennial Weltweit ist aktuell im Zeitschriftenhandel erhältlich. / EC Berlin – Leipzig
- ㉑ Am 28. März 2018 stritten im dritten Teil der Diskussionsreihe *Disrupting Democracy* im Brüsseler Wiels Journalistinnen und Datenschutzexperten mit einem Manager der Firma Microsoft. Der Präsident des Unternehmens hatte im Rahmen einer beabsichtigten *Digitalen Genfer Konvention* den Vorschlag geäußert, Technologie-Unternehmen den Status von gemeinnützigen Organisationen zuzuerkennen. / Thalys Brüssel Midi – Paris Nord
- ㉒ Black Fashion Mask von Filtson / ICE Frankfurt – Nürnberg
- ㉓ Sturmhaube/Balaclava in Größe M von Tchibo / U-Bahn-Station Hermannplatz, Berlin
- ㉔ Lösungsbuch zu *Sid Meier's Civilization II*, Cosmopolitan Vodka der Marke Maraska, Dankesrede von Jürgen Habermas anlässlich seiner Ehrung mit dem Deutsch-Französischen Medienpreis, Münzsammelbuch *Eurocollector* – "für alle 96 Euromünzen der 12 Teilnehmerländer" / Reimersbrücke Hamburg
- ㉕ Tabelle zum Text *Two Regimes of Culturalization* / S7 Berlin Hauptbahnhof – Wannsee
- ㉖ *Kempens Informatieblad* erschien regelmäßig begleitend zu den Ausstellungen von Jef Geys. Er übernahm das vormalige flämische Anzeigenblatt zu Beginn der 1970er Jahre und gab es bis zu seinem Tod 2018 heraus. Die kommende Ausstellung zu Jef Geys im Künstlerhaus Bremen, kuratiert von Gloria Hasnay und Moritz Nebenführ, ist eine Fortsetzung und Erweiterung der Ausstellung *Kempens Informatieblad, 1971-2017* bei Linden in Düsseldorf. / ICE Frankfurt – Karlsruhe
- ㉗ "Mein Traum wäre eine Demo mit der Autorität einer Steuererklärung." Steffen Zillig hadert zu Beginn des G20-Gipfels im Juli 2017 in Hamburg mit "buntem" Protest und Alternativromantik. Er imaginiert ein graues Heer von Anzug tragenden Vertretern, die den Gipfel stürmen. In seinen begleitenden Bildern vereint Andrzej Steinbach eine Ikone der urbanen Streetwear mit der bürgerlichen Uniform zu einem Schwur. *Der graue Block* ist der siebte Band in der von Joshua Groß und Moritz Müller-Schwefe konzipierten Buchreihe *unendlich unwahrscheinlich*. Sie erscheint im Verlag Sukultur und beinhaltet

Intercity
Zeitschrift für Föderalismus und Polyamorie

Ausgabe 2, Toxischer Sommer 2018

Idee: Annika Bender (†)
Redaktion: Eurogruppe

Anschrift:
BRD Exil, c/o Conradi,
Rue de la Régence 67, 1000 Brussels
Internet: <http://eurogruppe.be>

Grafik/Satz: Max Prediger
Collagen/Zeichnungen: Sohyun Jung
Titelbild: Wolfgang Schrade

Kollegium:
Achiom Alon, Marcel Bisevic, Hanna Böge, Michaela Eichwald, Joshua Groß, Hans-Jürgen Hafner, Gloria Hasnay, Anne Imhof, Sohyun Jung, Lucie Kolb, Cornelia Koppetsch, Johanna Landt, Jonas von Lenthe, Hannes Loichinger, Noor Mertens, Moritz Nebenführ, Dominic Osterried, Regina Pfister, Ana Teixeira Pinto, Andreas Reckwitz, Sophia Rösch, Jennifer Smailes, Aleen Solari, Sebastian Stein, Andrzej Steinbach, Hans Stützer, Felix Thiele, Lukas Valtin, Elias Wagner und Steffen Zillig (Hrsg.)

Herausgegeben in Zusammenarbeit mit dem Institut für Moderne Kunst Nürnberg

Beiträge u.a. von Hans-Christian Dany, Jenny Schäfer, Juliane Liebert, Sebastian Stein. / הריהם תבכר – Tel Aviv

㉘ Heft 5 der Zeitschrift *Kosmoprolet*, Begleitheft zur Ausstellung *Hello World* im Hamburger Bahnhof Berlin, Interview mit der Soziologin Cornelia Koppetsch in *Die Tageszeitung* vom 7. Juli 2018 und Werbematerial von 1979 zur Verdopplung des Intercity-Takts auf einen exakten Stundenrhythmus auch mit Wagen der zweiten Klasse / ICE Amsterdam – Frankfurt

㉙ Euro Cake aus Thailand / Bus 112 Hamburg Övelgönne – Hafentreppe

㉚ Intercity Brillenputztuch / Delta Air Lines New York – Berlin

㉛ European Style Lager aus Südkorea / West Goldtrain Seoul – Iksan

㉜ Jonas von Lenthe arbeitet an einem Archiv der abgelehnten Europaflaggenentwürfe. Dieser Entwurf stammt von Joseph Oberson-Bagnolet, Bordeaux 1952. / FlixBus Hamburg – Berlin 34/35



Ein Heft der
EUROGRUPPE