

InterCity



ZEITENWENDE

STEFFEN ZILLIG

Immerhin ist diese Gegenwart endlich vorbei. Ich spreche vom Zeitgenössischen der zeitgenössischen Kunst oder das, was man in den letzten Jahren dafür hielt. Es wirkt ausgezehrt oder ist ganz einfach alt geworden. Wohlverdient steuert die Kunstwelt in ihre nächste große Krise. Der Staat schrumpft Kulturausgaben, Unternehmen reduzieren Förderprogramme und während die großen Galerien Personal abbauen, dünnt der Überlebenskampf der kleinen und mittelgroßen das Feld dahinter aus. Die aktuelle Verunsicherung offenbart sich in den ausgestellten Sicherheiten: So wie die italienische Zentralbank kürzlich Fotos ihrer Goldreserven verbreiten ließ, präsentieren Galerien gerade ihre Wertbestände jenseits der Gegenwart. Parallel dazu erhöht sich die Wahrscheinlichkeit von zeitgenössischen Ausstellungen, die weniger routiniert zu Werke gehen, vielleicht ein bisschen merkwürdig sind, uneindeutig, unvorsichtig und unverhofft.

Ich kann es kaum erwarten. Die zeitgenössische Kunst hatte sich in Wiederholungsschleifen eingedreht. Meist begnügte sie sich mit lustlosen Nachbauten von etwas, das man schon einmal gesehen hatte – hier ein bisschen ins Folkloristische, dort ins Aktivistische gewendet: künstlerische Stagnation, die umso lauter mit dem Label des sozialen Fortschritts wedelte. Zuständig für Relevanz waren ohnehin die Inhalte. In der Regel einfache politische Erziehungsbotschaften, die zunehmend verdrängten, was Kunst darüber hinaus oder aus sich heraus verhandeln könnte. Ich würde das Phänomen rückblickend als „Erziehungskunst“ bezeichnen. Ich meine keinen spezifischen Stil damit, eher ein gewisses Desinteresse an Form und Formgeschichte.

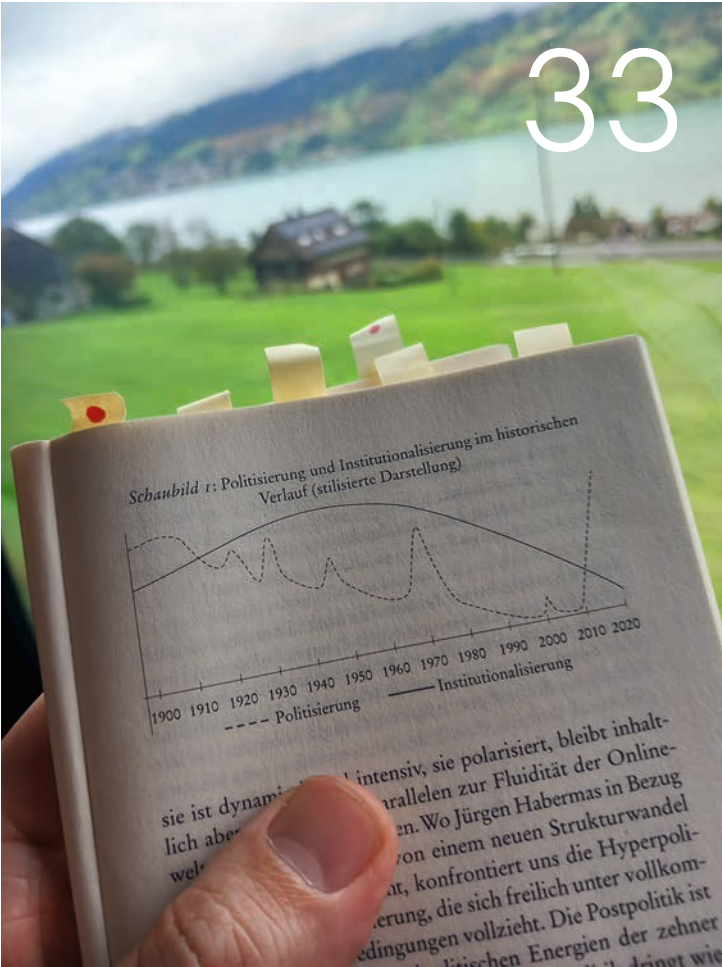
„Erziehungskunst“ zielt primär auf das didaktische Selbstverständnis, das die zeitgenössische Kunst und ihre Vermittlung in den letzten zehn Jahren dominierte: Jede Ausstellung brauchte einen Lehrplan – jeweils nachzulesen in immer größer werdenden Wandtexten neben Arbeiten, die sich selbst nicht mehr bewähren mussten.

Noch ist ungewiss, ob, und wenn ja, wie sich die zeitgenössische Kunst davon erholen wird. Doch bevor ich den Krisen der nächsten Gegenwart den Teppich ausrolle, will ich die Gelegenheit nutzen, die dahinscheidende gebührend zu verabschieden. Ich habe sie als Künstler erlebt, als Kritiker, als Ausstellungsmacher und als Mitarbeiter deutscher Kunsthochschulen. Meine Anstellungen waren befristet, das finanzielle Auskommen schwankend, Karrieren und Zukunftsaussichten prekär. Das ist in diesem Feld ziemlich normal, soll also kein Lamento sein, sondern die vorweggenommene Antwort

auf die Frage, ob ich wirklich glaube, ich könnte zwischen Peripherie und Zentrum, von meiner beschränkten Warte aus, eine gültige Abschiedsrede auf zehn Jahre Kunstgeschehen formulieren. Nein. Aber irgendwer muss ja mal anfangen ...

Am Besten mit der Vorgeschichte, also jener Dekade, die der belgische Historiker Anton Jäger als die „postpolitische“ bezeichnet. Gemeint sind die langen 1990er-Jahre, deren postpolitisches Glück zum Beispiel darin bestand, von Manchester bis Berlin mit 125 BPM durch die Ruinen der Industriegesellschaft zu ballern und die zärtlichen Effekte von MDMA zu erkunden. „[P]lötzlich hatten alle das Gefühl, es gäbe da dieses sehr reale Utopia und als könnte man diesen utopischen Traum leben“, wird Wolfgang Tillmans als exemplarischer Künstler dieser Zeit zitiert. Das literarische Beispiel heißt Michel Houellebecq und steht für die andere Seite derselben Medaille: Der depressive Nihilismus eines Houellebecq, so Jäger, habe den damaligen Rückgang des politischen Engagements in Parteien, Vereinen, Gewerkschaften oder Kirchen genauso begünstigt wie die hedonistische Naivität à la Tillmans.¹

Doch wie die Jugendkultur (Techno war ja nur eine von vielen und nicht einmal die größte), erzählt auch die Kunst der 1990er-Jahre weitere Geschichten. Etwa die einer äußerst politisierten Szene, deren selbstorganisierte Projekträume nach der um 1991 einsetzenden Kunstmarktkrise in leerstehenden Ladenlokalen und Industriebrachen aufpoppten, und auch die einer Kritik, deren Verfasser sich in diver-



sen deutschsprachigen Kunstzeitschriften, Stadtmagazinen und handgetackerten Fanzines leidenschaftlich darüber stritten, wie die Geschichten, die man der ausgestellten Kunst entlockte, geschrieben werden müssten. Während sich aus diesem Konfliktfeld durchaus noch divergierende Zusammenhänge herausbildeten, zielten die Empörungswellen der Erziehungskunst auf Konformität. In ihrer eigentümlichen „Verschmelzung von privatisierter Selbstdarstellung und politischem Enthusiasmus“ stand sie ganz im Zeichen der „Hyperpolitik“. So nennt Jäger die bis heute anhaltende und weitgehend affektgetriebene Repolitisierung, die am geringen institutionellen Engagement gleichwohl wenig änderte.²

Fortsetzung auf Seite 14

GEGEN DIE GEGENWART

HELMUT DRAXLER

Wollte man sich zeitdiagnostischen Spekulationen hingeben und mithin die Hegel'sche Forderung erfüllen, die je eigene Zeit auf den Begriff zu bringen, dann müsste man heute wohl von einer Art von *Absolutheit der Gegenwart* ausgehen.³ Mediale, ökonomische, politische und kulturelle Logiken scheinen darin zu kulminieren, dass sich alles im Hier und Jetzt erfüllen muss, und dementsprechend wird Sinn als ein radikal gegenwärtiger eingefordert. Weder Herkunft noch Zukunft scheinen noch Ressourcen anzubieten, die der Gegenwart symbolische Bedeutung zu verleihen in der Lage wären; das Vergangene wie das Komende sind weitgehend apokalyptisch konnotiert, zwischen kolonialen und faschistischen Gräueln auf der einen Seite und der ökologischen Katastrophe auf der anderen. In diesem Zwiespalt wird der Gegenwart nur umso mehr an Bedeutung abverlangt: sie wird zur Zeitform der *Rettung*, in der die Imperative der Dringlichkeit, die uns heute von allen Seiten und vielfach zurecht bedrängen, verankert sind. Dennoch stellt sich die Frage, ob den Forderungen der Dringlichkeit selbst mit einer Dringlichkeit des Denkens begegnet werden sollte. Denn gerade eine auf Dauer gestellte Dringlichkeit fällt aus dem Register der Zeit und produziert derart Widersprüchlichkeiten, die vom eigenen Anspruch auf Aktualität, Präsenz oder Relevanz her nicht erfasst werden können. Mit anderen Worten: auch Dringlichkeit braucht Zeit.

Unser zeitdiagnostischer Einsatz bricht sich also an der Einsicht, dass wir eine Absolutheit oder Unendlichkeit der Gegenwart gar nicht denken können und dementsprechend kann leicht der Verdacht aufkommen, dass uns die Gegenwart keineswegs retten wird; wenn wir ihrem fordernden Anspruch gegenüber jedoch Kunst, Politik und Philosophie auf

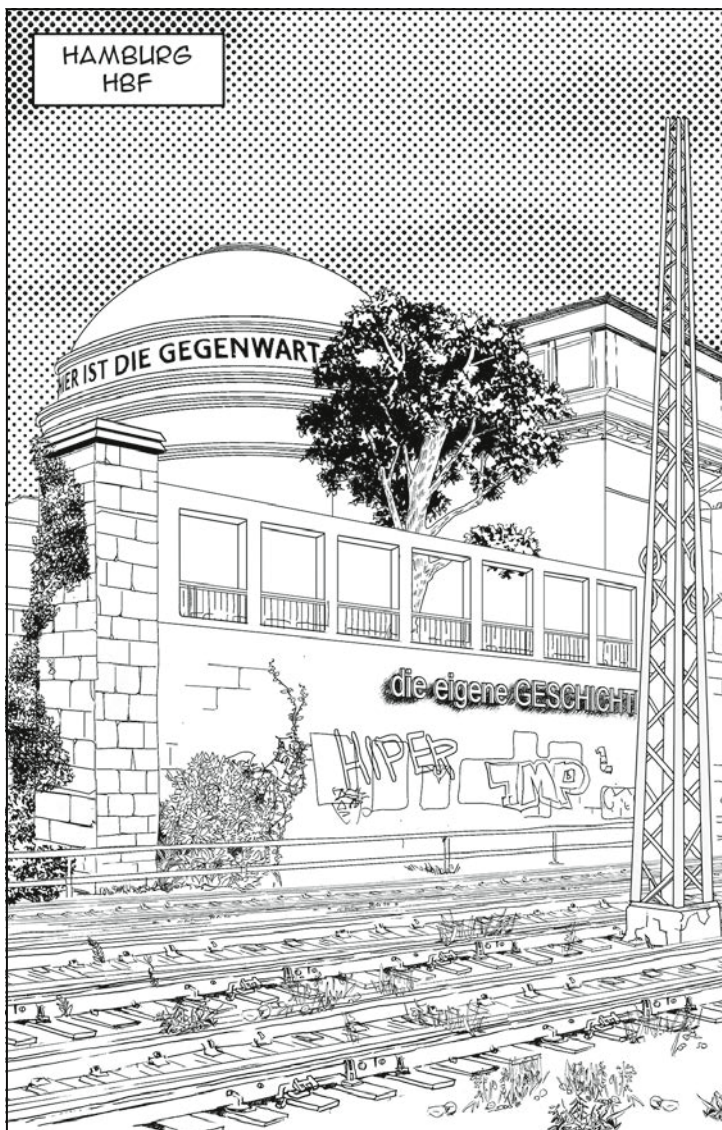
gewisse Weise „retten“ oder auch nur behaupten wollen – und das können wir nur *gegen* den Absolutismus der Gegenwart –, dann kann dies nur heißen, die tiefe innere Widersprüchlichkeit der Gegenwart, die strukturelle Unmöglichkeit ihrer Dauer ebenso wie ihrer Erfassbarkeit zu adressieren. Denn gerade im Verkennen und Vermeiden dieser Widersprüchlichkeit ist die Gegenwart zu einem höchst symptomatischen und enorm effektiven Produktionsmodus



geworden – auf medialer, ökonomischer, kultureller und politischer Ebene. Wollen wir Gegenwart hingegen über solch imaginäre Bestimmungen von Dauer und Intensität hinaus in ihren Widersprüchlichkeiten bestimmen, braucht es zuallererst eine Rekonstruktion des Begriffs selbst in seinen ontologischen, geschichtlichen und medialen bzw. ökonomischen Facetten, die in ihrer Gesamtheit erst die symbolische Dimension des Begriffs der Gegenwart abstecken. Erst von hier aus scheint mir eine Vorstellung davon möglich zu sein, wie wir uns der Gegenwart nicht als Rettung oder Lösung, sondern als einem grundlegenden künstlerischen, politischen und theoretischen Problem unserer Zeit nähern können.

DAS SEIN DER GEGENWART UND DIE LOGIK DER EMANZIPATION

Eine Rekonstruktion der ontologischen Dimension der Gegenwart muss bei Augustinus ansetzen. Im berühmten 11. Buch der „Bekenntnisse“ erhält von den drei Zeitformen einzig die Gegenwart den Status des Seins.⁴ Vergangenheit und Zukunft gibt es nur in der Erinnerung bzw. in der Erwartung. Doch die Gegenwart *ist* auch nur in dem Maß, in dem sie augenblicklich wieder vergeht. 02/03



Gegenüber den alten Ontologien eines reinen, unveränderlichen Seins oder eines konstanten Werdens erscheint hier die Gegenwart erstmals als ein bedeutsames Ereignis, in dem das Sein seinen Auftritt hat und doch sofort wieder verschwindet.⁵ Auch gegenüber der aristotelischen Unterscheidung von Möglichkeit und Wirklichkeit, in der die Vergegenwärtigung der Potenz (dynamis) im Akt (energeia), als eine teleologisch verstandene Vergegenständlichung aufscheint, positioniert sich das Modell von Augustinus auf besondere Weise. Die Wirklichkeit stellt hier kein Ziel an sich selbst dar, das sich aus der Vielfalt der Möglichkeiten heraus durchsetzt; sie wird vielmehr konstitutiv stets von einer neuen Wirklichkeit überholt und fällt somit immer wieder in den Status einer Möglichkeit zurück. Erscheinen und Verschwinden des Seins fallen hier zusammen und dieses Zusammenfallen wiederholt sich im Register der Zeit, bis wir ins Register der Ewigkeit eintreten. Die Ewigkeit existiert wiederum in zwei Modalitäten: in der Form des Himmels als einer Erlösung aus der Zeit und in Form der Hölle als einer auf Dauer gestellten Verdammnis *in der Zeit*.

Dieses augustinische Denkmodell der Gegenwart birgt immer noch beunruhigende Momente für jene drei elementaren Figuren, unter denen die Gegenwart in der Moderne ebenfalls als eine „Erlösung“

oder zumindest als ein Entkommen aus den Registern der Zeit gedacht wird. Denn modern ist etwas, das sich der Bedingtheit durch die Zeit, mithin seiner Gewordenheit oder Herkunft, auf die eine oder andere Weise zu entziehen sucht. Erst damit wird die Gegenwart zum entscheidenden, strukturellen Einsatz, der die Logik jeder künstlerischen, politischen oder generell emanzipatorischen Artikulation seither betrifft. Die erste dieser Figuren zielt auf eine Unterbrechung bzw. Disruption des Zeitflusses. Diese *revolutionäre* Figur möchte den trägen Fluss der Zeit aufsprengen oder zumindest eine „Bresche“ in das Kontinuum der geschichtlichen Welt schlagen, um dadurch entweder einen großen Sprung vorwärts oder rückwärts bewerkstelligen zu können.⁶ Die Ge-



genwart wird hier ganz buchstäblich als Ausbruch aus *Sein* und *Zeit* gefasst. Mit dem zunehmenden Verfall von Vergangenheits- und Zukunftsverheißungen ist allerdings das Ereignis der Unterbrechung selbst – ausgehend vom Ereignisdenken des späten Heidegger bis hin zum Poststrukturalismus und insbesondere bei Alain Badiou – zur eigentlichen Verheißung der Gegenwart geworden.⁷ Die zweite Figur zielt auf eine Transformation der Vergangenheit in die Zukunft mit der Gegenwart als der entscheidenden Schnittstelle. Die Gegenwart extrahiert hier die zukunftssträchtigen Aspekte der Vergangenheit, scheidet die beharrenden Momente aus und gibt gleichzeitig die Richtung möglicher Entwicklung vor. Wir können hier leicht das reformistische Denkmodell erkennen bzw. das, was im Kontext eines

linksliberalen „Projekts der Moderne“ gerne „sozialer Wandel“ genannt wird.⁸ Und schließlich besteht die dritte Figur in einem Anhalten der Zeit und ihrem Auswalzen in reiner Präsenz oder Dauer. Man könnte von einer rousseauistischen oder anarchistischen Figur sprechen. Isabell Lorey hat diese Denkfigur in einem sehr erhellenden Buch über eine „Demokratie im Präsens“ im Namen von Versammlung, Fest und konstituierender Macht rekonstruiert.⁹

Mit Augustinus lassen sich nun die Widersprüche in allen drei Figuren sehr gut adressieren. Denn wir können die Zeit im Namen der Gegenwart nicht unterbrechen, weil wir uns ständig in ihr befinden und nur darin tatsächlich *sind*. Das heißt, die Zeit aktualisiert und realisiert sich – gleichsam an der Spitze des physikalischen Zeitpfeils – stets in der Gegenwart und kann deshalb in deren Namen keineswegs unterbrochen werden. Jede Unterbrechung verschwände sofort wieder in der nächsten Gegenwart. Wir leben somit zwar, und das betrifft die dritte Figur, in einer „infinitiven“ Gegenwart, aber nicht im Sinn einer tatsächlich erfüllten reinen Dauer oder Präsenz, sondern eben in einer Gegenwart, die uns gleichzeitig ständig entschwindet und durch eine andere Gegenwart ersetzt wird. Und schließlich lässt sich in der Gegenwart die Vergangenheit auch nicht auf die Zukunft hin transformieren, weil wir schlicht niemals in dieser Zukunft ankommen werden. Vielmehr schieben wir die Zukunft vor uns her und in dieser konstitutiven Verschiebung bilden wir kontinuierlich Erinnerungen und Erwartungen aus. Die Gegenwart ist nichts als dieser konstitutive Aufschub, aus dessen eigener Performanz sich erst die Phantasmen der eigenen Bedeutsamkeit im Sinne von Unterbrechung, Transformation oder Dauer ergeben. Die ontologische Positivität der Gegenwart ist somit wesentlich an eine Negativität – ihr konstitutives Verschwinden und die Verleugnung anderer Gegenwarten – ebenso gebunden wie an einen Akt der Verschiebung. Gerade Augustinus legt daher ein psychoanalytisches Verständnis der Gegenwart im Sinne der konfliktverarbeitenden Mechanismen von Verneinung, Verleugnung und Verschiebung nahe.¹⁰ Indem die dominanten Formen der Gegenwart ihre je eigene Negativität – vor allem ihre immense Destruktivität gegenüber jeder anderen Gegenwart – ausblenden, negieren sie ihre eigene Struktur, und indem sie ihre eigenen imaginären Zielsetzungen konstitutiv vor sich herschieben, bilden sie jene Struktur des kollektiven historischen Sinns erst aus, die zu überwinden sie sich vornehmen.¹¹

Fortsetzung auf Seite 32

► Eurogruppe: Kritiker Sean Tatol hat bei einer Veranstaltung mit Mohammad Salemy im Wiener Projektraum Pech kürzlich

auf das spürbare Schwinden kunsthistorischen Wissens hingewiesen. Beide sehen darin eine wesentliche Ursache für den kri-

senhaften Zustand der zeitgenössischen Kunst. Ohne den Resonanzraum ihrer Geschichte, so die Metapher, klänge die Saite, die sie anschlägt, ebenso dünn wie „de-tuned“. * Im aktuellen Kunstgeschehen scheint die Zirkulation irgendwie „kunstbezogener Informationen“ in der Tat vorrangig. Die Kunstgeschichte verschwindet dagegen aus den Lehrplänen der Kunsthochschulen oder wird durch „theory“ ersetzt, die sich, statt ihre eigene Historizität zu erfassen, als ideale Avantgarde präsentiert. Sogar kunsthistorische Museen begreifen Geschichte immer häufiger als ein dauerhaft zu dekonstruierendes – und damit permanenter Gegenwart unterworfenen – Objekt. Kein Wunder, dass Werke und Fakten einen schweren Stand haben. Du bist ein großer Verteidiger der Postmoderne, doch deine jüngste Kritik der Gegenwart liest sich wie ein Angriff auf die Mutation, zu der die Postmoderne wird, wenn sich niemand mehr erinnert, was die Moderne war, geschweige denn, woraus sie hervorging und auf was sie sich bezog. Ganz konkret den Verlust der Kunstgeschichte betreffend, möchten wir den Titel deines neuen Buchs zitieren und dich fragen: Was tun? Was lassen?

► Helmut Draxler: Wenn man die Postmoderne derart liest, dass sie nur mehr die Gegenwart als eine Art von Pastiche aller Vergangenheiten kennt und kein historisches Narrativ, wie etwa der Modernismus oder die Avantgarde, dann habt ihr zweifellos

recht. Ich denke jedoch, dass die Postmoderne als notwendige Selbstkorrektur von Modernismus wie Avantgarde verstanden werden muss, um gewissermaßen deren ureigenes Problem, dass sie sich der Geschichte nicht wirklich entziehen und immer wieder dorthin zurückfallen, adressieren zu können. Das heißt, der Verlust von (kunst-)geschichtlichem Bewusstsein, den Tatol und Salemy beklagen, ist eigentlich schon dem Modernismus und der Avantgarde eingeschrieben; die Postmoderne öffnet hier erstmal eine Tür. Allerdings gibt es natürlich deren schlechte Seite, die Beliebigkeit historischer Bezüge betreffend.

Und genau das führt ja in das Elend der heutigen Großausstellungen, die auf die Gegenwartskunst hehre Erwartungen projizieren, ohne ihr selbst in ihrer geschichtlichen Gewordenheit noch etwas zuzutrauen.

Da gibt es zweifellos viel zu lassen. Die gute Seite der Postmoderne bestünde demgegenüber darin, die je eigene Historizität anzunehmen und dadurch dieser Beliebigkeit etwas entgegenzusetzen. Dies wiederum setzt voraus, Kunst als Praxis, als Diskurs und als spezifischen Kontext ernst zu nehmen, gleichsam als Schnittstelle unterschiedlicher historischer, theoretischer und letztlich immer auch politischer Einsätze. Für die Gegenwartskunst heißt dies nun, dass der alte Antagonismus zwischen Historismus und Avantgarde, verstanden im Sinne kompromissloser Vergangenheits-

oder Zukunftsorientierung, so nicht mehr haltbar ist. Wir müssen vielmehr die Geschichtlichkeit der Avantgarde selbst ebenso verstehen wie die Gegenwartigkeit des Historismus, um überhaupt abschätzen zu können, in welche Zukunft es in ihrer beider Namen überhaupt gehen kann. Wenn also auch kein geradliniges und progressives Narrativ zur Verfügung steht – und das ist ja gut so – dann können Geschichte und die Geschichte der Kunst doch immer noch erzählt werden. Hierfür braucht es experimentelle Narrative, die in beide Richtungen weisen, sowohl aus den unterschiedlichen historischen Konstellationen heraus mit Bezug auf die Gegenwartskunst, als auch von den Erfahrungen der interessanteren Gegenwartskunst ausgehend, die immer

wieder einen neuen Blick auf die Kunstgeschichte und ihre Deutungsmuster erlauben. Beides setzt den Bezugsrahmen der symbolischen Kategorien von Geschichte und von Kunst immer schon voraus, weswegen diese keineswegs im aktivistischen Sinne aufgegeben oder überwunden werden sollten. Hier zeigt sich auch das Problem der Ersetzung von Kunstgeschichte durch Theorie. Denn zweifellos brauchen Kunst wie Kunstgeschichte Theorie, aber sie brauchen ebenso den Bezugsrahmen auf sich selbst, aus dem heraus die postmoderne Theorie verankert und konkretisiert werden kann. ■

* Sean Tatol und Mohamad Salemy: *Contemporary Art's Need for History*, Pech, Wien, 6.9.2025, online: youtu.be/2sYxuDr7o_U



GEBT ALLES, FORDERT NICHTS!
THORSTEN SCHNEIDER

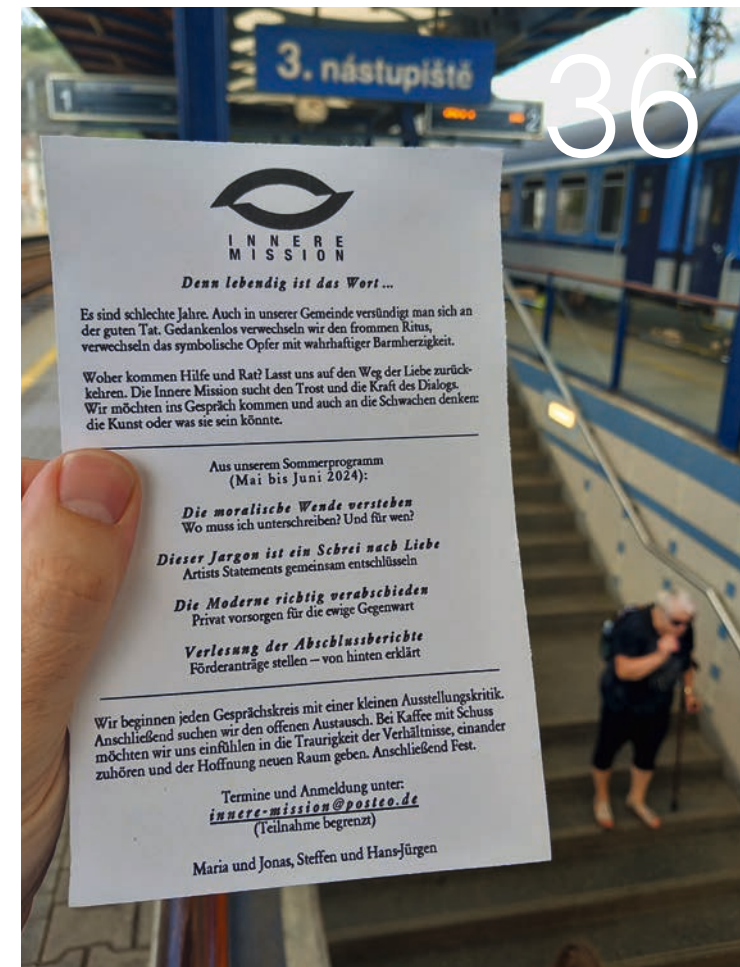
Jede Gabe enthalte mehr oder weniger implizit die Aufforderung, sie zu erwidern, schrieb Marcel Maus.¹² Geschenke sind in dieser Logik Investitionen in die Zukunft, die sich früher oder später auszahlen sollen. Dass vieles vergeblich, aber nichts umsonst ist, bringt den Imperativ steter Selbstoptimierung im kompetitiven Kapitalismus auf den Punkt. Henning Bohls Ausstellung *Die Gabe* im Neuen Essener Kunstverein ist die „erste Einzelausstellung des Künstlers nach längerer Zeit“, wie der Verein das Ende einer mehrjährigen Karrierepause als Ereignis formuliert.* Bei seiner letzten großen institutionellen Einzelausstellung, 2011 im Hamburger Kunstverein, durfte Bohl sich noch auf weit größerer Fläche (und Bühne) austoben. Skelettierte Leinwände balancierten damals raumgreifend auf bunten Schultüten oder standen auf Ständern herum wie sich unterhaltende Flipcharts. Ihre Verpackung mit Trekking-Saumschnüren und dekorativen Fahrradhelmen erinnerte bereits lose an Geschenke – versprach aber im Gegenzug auch eine lässige Positionierung zum historischen Malerei-Komplex und den Statussymbolen einer neuen, urbanen Bürgerschicht. Auch Bohls damalige Ausstellungen bei Galerien wie Buchholz, Johann König oder Casey Kaplan erschienen wie Wetten auf eine Zukunft, die sich so nie einlösen sollte. Seine Geschenke im Neuen Essener Kunstverein geben sich spürbar bescheidener und versprechen nichts dergleichen. Auf dem Boden nahe des Schaufensters zur Straße liegen die titelgebenden Arbeiten, *Die Gabe I – XIII* (2023), mit gelbem Stoff bespannte Käseschachteln, geschmückt mit Schleifen und Bändern. Die angebotenen symbolischen Güter weisen den engen Zusammenhang von Geschmack und Warenform als Thema von Bohls Arbeiten aus. Kunst und Käse assoziativ zu verschmelzen ist ein Kalauer, kann aber helfen, die offene Frage, „[w]ie Kunst unter den gegenwärtigen Bedingungen des sogenannten Neoliberalismus als kritischer Modus funktionieren kann“, mit Löchern und Mut zur Lächerlichkeit anzugehen.¹³ Hier wird die Leiblichkeit der Käseleiber genauso als Assoziationsfläche angeboten wie die Leinwand, die die Käseschachteln umspannt. Eine Thesenausstellung deren Bedeutung sich aufdrängt, die sich eindeutig identifizieren und feststellen lässt, bietet Bohl jedenfalls nicht. Salopp gesagt, liefert Bohl weder das Fressen noch eine erbauliche Moral. Der kritische Modus dieser Kunst lässt sich jedenfalls nicht in der Behauptung einer gesellschaftlichen Relevanz festmachen, weil er immer auch auf das verweist, was man nicht in Bedeutung aufwiegen (und eintauschen) kann: das Nicht-Identische.¹⁴ Längst wird aber die Weigerung, Kunst in identifizierbare Erkenntnis aufzulösen, sowohl von Kultur-

kämpfern als auch der Kulturförderung der formalästhetischen Spielerei verdächtigt. Genauso gelten ihnen allerdings die Bezüge auf ausdifferenzierte Malereidiskurse, die Bohls Arbeiten seit jeher durchziehen, als nerdiges *special interest* – vergleichbar mit hippen Kaffee-Sommeliers oder Käseliebhaberinnen. Dieser Aspekt der Kunst wäre, so verstanden, reine Geschmacksache. Ein distinguiertes Zeitvertreib für Feinschmecker. Wer Malerei ungeachtet dessen als Medium der Kritik verteidigt, ohne sie der Symbolpolitik zu opfern, gibt sie – und zugleich sich selbst – der Lächerlichkeit preis. Einmal mehr scheitert Bohl im diskursiven Spiel von Angebot und Nachfrage, von Angriff und Verteidigung und wirft seine Selbstzweifel jetzt gleich mit in den Ring. Seine Setzung im Raum behält etwas Skizzenhaftes und Prekäres. Trotz der zahlreichen Verweise auf Architekturelemente – Fenster, Türen – ergibt sich daraus kein fertiges Gedankengebäude.

„[O]b sich ein Kunstwerk auf der Seite einer aufstrebenden Klasse, die noch mit einer fortschrittlichen Entwicklung der Gesellschaft im Einklang ist, befindet oder auf der Seite einer untergehenden Klasse, die ihre Privilegien gegen den Fortschritt verteidigt“¹⁵, ließe sich am Kunstwerk selbst nicht ablesen, argumentiert Peter Gorsen. Der „neue“ Bohl ist keine Wette mehr, aber auch kein uneingelöstes Versprechen. Seine Ausstellung verteidigt nichts, wirkt nicht mal defätistisch, vielmehr macht sie das Ausstellen an sich, die Malerei und den Künstler kalkulierte angreifbar. Sie hat offenbar gar kein Interesse daran, alle Möglichkeiten auszuschöpfen. Da und dort spielt sie mit der glücklichen Fügung, aber sie verweigert die stimmige Ordnung: Alles könnte auch anders oder ganz und gar vergeblich sein. Die Erfindung einer besseren Gesellschaft wird nicht ausgestellt, aber auch nicht ausgeschlossen. Womöglich steckt in eben dieser Zurückhaltung doch noch ein Kommentar auf die Gegenwart.

Im Begleittext der Ausstellung heißt es, Bohl agiere „als halb-tragische Figur einer verhinderten MalerIn, deren Arbeiten sich permanent zu Malereidiskursen verhalten und malerische Strategien als Kunst aufnehmen, dabei aber nie in die bewusste Enge des Tafelbildes eintauchen“. Und es stimmt. Weder wird die Prä- und Omnipotenz der Malerei inszeniert, auch keine markttaugliche Akkuratess oder Distanz, sondern vielmehr ihre Verausgabung bis zur völligen Erschöpfung: The Happy Fainting of Painting. Die Ohnmacht dieser postheroischen Kunst hat sich jedoch von den emphatischen Idealen und der ausgestellten Bereitschaft zu opferbarem Handeln abgewandt. *Die nicht zu Ende geborenen grüßen dich* (2003), wie Bohl in zärtlicher Verneigung eine kleine Hinterglasmalerei nennt, verabschiedet das antiquierte männliche Pathos.¹⁶ Ist Malerei, die die Welt verändern will oder zumindest bereit ist, sich gegen alle Zumutungen der Gegenwart zu behaupten, nichts als pubertäre Männerphantasie?

Die „verhinderte MalerIn“ streckt die Waffen. Ein ganzes Arsenal an Stangen und Stäben liegt direkt am Eingang des Kunstvereins auf dem Boden. Lakonisch nennt es der Künstler *Die Arme (Ausgedehntes Sein)* (2018–2025) und eben nicht „die Armee“. Das gedrechselte Holzgestänge changiert zwischen liturgischen Prozessionsstangen und den phantastischen Spielzeugen, wie sie in Live-Rollenspielen zum Einsatz kommen. Auch die Assoziation an traditionelle Malhilfen bei der Konstruktion des Bildraums schleicht sich ein. Ein Gemälde von Georg Friedrich Kersting zeigt den Malerkollegen Casper David Friedrich im Atelier mit vergleichbarem Werkzeug, von der Welt abgewandt in seine Arbeit vertieft. Die Inszenierung der Produktionsmittel verbindet Bohls künstlerische Praxis über die Jahre hinweg. In den Ecken des Neuen Essener Kunstvereins spannen die Stangen das Koordinatensystem eines fragilen Bildraums. Obenauf halten Handschuhe die bereits eingeführten runden Käseschachteln. Die Requisiten dieser Bühne sind einfach, leicht und transportabel. Als ob alles nur auf Zeit dahingestellt wäre. In der „Geste der Gabe“, weiß der Begleittext, „schwingen [...] das Gegebene, Nicht-Gegebene, Beigabe, Begabung und Vergebung mit.“ Einmal mehr begegnet einem die „verhinderte Maler:in“ in der kleinen *Künstler:innenfigur II* (2020), eine gezeichnete Tischszene hinter Glas gefasst, zugeschnitten in Form eines Schlüssellochs. Ein Wurmloch zu Duchamps *Etant donnés*, aber auch eine Referenz auf Carlo Ginzburgs *Der Käse und*



die Würmer.¹⁷ Das Buch erzählt die Geschichte des Müllers Domenico Scandello, genannt Menocchio, der 1584 der peinlichen Befragung durch die Inquisition ausgesetzt war, weil er nicht an die christliche Schöpfungsgeschichte glauben wollte. Die Welt sei vielmehr wie ein Käse, in dem Würmer lebten – Engel, an die er eher glauben konnte als an alles andere. Die Begnadigung unter der Auflage, lebenslang das Schandkleid der Häretiker – ein gelbes Gewand mit zwei großen roten Kreuzen auf Brust und Rücken – tragen zu müssen, lehnte er ab. Mit diesem Wissen lässt sich die Essener Ausstellung als hinter sinnige Gabe deuten, eine Häresie, die sowohl vom Glauben an die autonome Bedeutung von Malerei als auch vom Glauben an die Verheißungen einer ewigen Gegenwart abgefallen ist. Umso mehr empfiehlt es sich, diesem andauernden Zaudern nachzugehen, den Fugen, den Synapsen und Scharnieren, „die über die Kohärenz von Weltlagen entscheiden, oder genauer: an denen der Aggregatzustand dieser Welt, ihre Festigkeit und ihre Verlaufsform auf dem Spiel steht.“¹⁸

Was die Kunst betrifft, könnte es sich generell als hilfreich erweisen, weniger gesellschaftliche und politische Relevanz zu erwarten, als zu lernen, ihre Kontingenz und ihre Fähigkeit zum Zweifel wertzuschätzen. Vielleicht könnten dann mehr Ausstellungen Gaben sein, die nicht mit der Erwartung einhergehen, falsche Versprechen einzulösen. ■

* Henning Bohl: *Die Gabe*, vom 31. Mai bis 24. August 2025 im Neuen Essener Kunstverein



►Eurogruppe: Warum Dandy? Und wenn ja, wie? ►Hans-Christian Dany und Valérie Knoll: Auf das Phänomen Dandy trafen wir plötzlich. Mit einem Mal stand es im Raum. Die Überraschung fühlte sich wie das Wiedererwachen einer alten Liebe an. Dandy, das wirkte wie ein alter Vertrauter, aber auch ganz unbekannt. Die Frage nach dem Warum haben wir uns gar nicht gestellt. Sie wurde erst später an uns herangetragen. Auch, dass sich damals, im November 2019, eine Wiederkehr des Dandys bereits ankündigte, wurde uns erst langsam bewusst. Zwar hingen dekadente Wolken in der Luft, aber die Idee der künstlichen Hülle als Form der Selbstbeherrschung schien zu jenem Zeitpunkt ziemlich aus der Mode. Mit der Identitätspolitik galt das Gegenteil als angesagt: Sei, wer du bist.

Dandys sind gerade nicht, sie entwerfen sich. Sie wollen bei keiner inneren Stimme ankommen, die ihnen flüstert, wer sie wirklich wären. Sie wollen weiter gehen und verlassen sich immer wieder selbst, indem sie sich neu erfinden. Damit verunsichern sie die auf Lesbarkeit Getrimmten, die glauben, mit ihrem stetigen Selbst oder dem, was sie dafür halten, zur Deckung zu kommen. Auf der Reise in die innere Leere des Dandys, jenem, der vor seiner Identität auf der Flucht ist, wurde uns klar, es handelt sich um eine Figur der ewigen Wiederkehr: Eine kühle Gestalt, die am Anfang des 19. Jahrhunderts, kaum war sie in die Welt gekommen, schon wieder abgehakt

und für tot erklärt worden war. Die Leiche entpuppte sich aber als Untoter, der wieder aus dem Grab stieg. Beau Brummell, der erste Dandy, ein dreister Aufsteiger aus London, der den britischen Hof durcheinander wirbelte, erwies sich als Modellcharakter, der mit jedem Epochenwechsel verändert erzählt werden sollte. Jetzt scheint es wieder an der Zeit, der Zombie kommt in neuem Gewand zurück.

Mitteleuropa feierte sich am Ende der 2010er-Jahre noch selbst, doch überall zeigten sich bereits Risse. Schleichend fiel die auf Pump gebaute Kulissenarchitektur in sich zusammen. Dann ging alles ganz schnell. Während wir 2020 die Ausstellung *No Dandy, No Fun* in der Kunsthalle Bern aufbauten, rückten im Fahrtwind der Pandemie die Verwerfungen näher.* Nachdem wir im „Lockdown“ begonnen hatten, das gleichnamige Buch zu schreiben, spitzte sich mit dem Krieg in der Ukraine die Lage zu.** Es wurde unübersehbar, die alten Ordnungen befanden sich im Abgang. Das Bedrohliche des Umbruchs, der mit großer Zerstörung beginnt, lässt sich nicht vom Tisch wischen. Es spricht aber viel dagegen, sich von einer damit verbundenen Politik der Angst beherrschen zu lassen. Was durch die Aneinanderreihung der Krisen zu regieren versucht, riecht nicht nur übel aus dem Mund, es ist in seinem Wahn verächtlich. Aber vielleicht konnte man sich durch diese Veränderung wie ein Dandy bewegen? Mit einer Haltung, die so tut,

als würde er denken, die Welt, wie ich sie kannte, geht unter, ich weiß nicht, was kommt, doch es ist mir egal. An einer solchen Gleichgültigkeit perlt das Gift ab. Sie schützt nicht nur gegen die Lähmung, sie schützt auch gegen jene, die versuchen, sein durch die Bedrohungen verunsichertes Verhalten zu steuern. Krisen waren seit jeher ein Instrument, das es Mächten erlaubte,



die Regierten in Angst zu versetzen, um sie entlang des veränderten Bedarfs neu aufzustellen. Gegen solche Angriffe kann es helfen, die Empfindung verschlossen zu halten, um die eigene Wahrnehmung zu schützen. Mag die gegenwärtige Situation in vielem wie eine Wiederholung der Geschichte wirken, lässt sich das Spezifische daran nicht absprechen. Verschiedene Entwicklungen

sind an ihr Ende gekommen. Die Epoche des Neoliberalismus, die vor einem halben Jahrhundert begann, liegt in den letzten Zügen und wird von grotesken Clowns in einer Art Totentanz abgefeiert. Noch einschneidender wirkt das Auslaufen der Vorherrschaft des Westens, jener Mächte, die lange glaubten, der restlichen Welt das Geschehen und ihre Werte



Dekade im letzten Viertel des vorvergangenen Jahrhunderts, die geprägt war von der Schockstarre nach der Zweiten Industriellen Revolution. Die Dandys der dritten Generation bewegten sich damals wie Geisterfahrer gegen den Strom. Mag das Verhalten gegen den Strich heute – im Zeitalter einer regressiven Politik der Disruptionen – auch zweifelhaft wirken, eröffnet der Blick auf den Dandy, jenem eleganten Lumpen mit seinem lethargischen, wie verstörenden Benehmen gegen die Einigungen seiner Zeit, Handlungsspielräume, um nicht als serviler Jammerlappen dazustehen, der den autoritären Charakter gibt. Aber wie verhält sich dieses seltsame Wesen, das viele schlicht für einen Schnösel halten, über-

haupt? Selbstredend zieht der Dandy sich fantasztisch gut an, verteidigt aber keinen Besitz, nicht mal seinen Anzug, geschweige denn alte Privilegien. Verteilungskämpfe sind in seinen Augen degoutant. Er stapelt sich friedlich hoch. Seine Meinung zum Besten zu geben, interessiert ihn nicht. Eine Persönlichkeit hat er nicht. Sexualität lässt ihn kalt. Kriege, auch jene für die Freiheit, erscheinen ihm eine Angelegenheit der Unterbelichteten, die nicht begreifen: Der einzige Zweck der Uniform liegt darin, gut auszusehen. Als Asket war er schon immer für weniger von allem und gegen jene Behauptung des Neuen, die selten mehr als ein Produkt meinte. Die gesellschaftliche

Depression wird für ihn zum Laufsteg, um den Gang ins Ungewisse als verstörendes Fest zu feiern. Er fragt nicht, wie er leben will, er lebt. Im Zerfall der alten Ordnungen beansprucht der Dandy aber kein vorbildliches Leben. Er maßt sich keine Lösungen an, sondern spielt einfach anders. Sein Spiel bleibt aber von gefährdeter Balance und vermeidet das Schlimmste, was ihm

passieren kann: Die anderen zu langweilen. Unnötig zu sagen, dass der Dandy auch eine Frau ist. ■ * *No Dandy, No Fun. Gutaussehend in den Untergang*, vom 17. Oktober 2020 bis 14. Februar 2021 in der Kunsthalle Bern. ** Hans-Christian Dany und Valérie Knoll: *No Dandy, No Fun. Gutausssehend in den Untergang / Looking Good As Things Fall Apart*, London 2023



► Eurogruppe: In ihrer letzten Wiederauferstehung hatte Annika Bender die Kunstwelt als „ruinierte Glaubensgemeinschaft“ beschrieben, der das „universelle ihrer Heilslehre“ abhanden gekommen sei. Sie empfahl „die Gründung unzähliger, kleiner Untersekten, die sich in klandestinen Hinterhofkirchen und abgelegenen Klosterbibliotheken zusammenfinden, wo sie

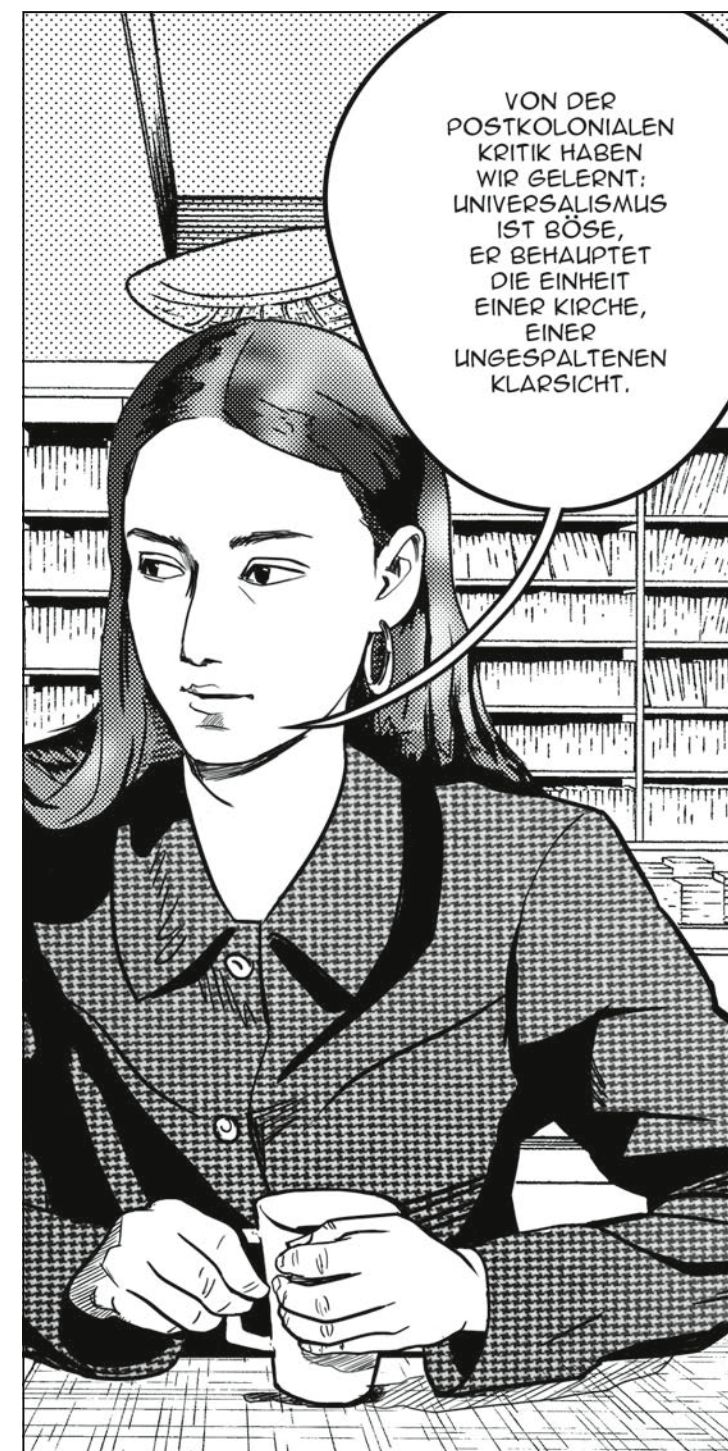
im Schutz ihrer eigenen Hermetik über das Universelle brüten – um es in nahender Zukunft in den Ruinen bürgerlicher Kulturkathedralen erneut zur Diskussion zu stellen.“ Du bist in Glauben- und Kirchenfragen firm. * Deshalb möchtest wir uns zuerst bei dir absichern: Geht das? Ist das rechtens? Und wie gründet man eine Sekte? Wie gründet man einen Orden?

► Sophia Eisenhut: „Du räumst dem Staate denn doch zu viel Gewalt ein. Er darf nicht fordern, was er nicht erzwingen kann. Was aber die Liebe giebt und der Geist, das lässt sich nicht erzwingen. Das lass’ er unangetastet, oder man nehme sein Gesez und schlag’ es an den Pranger! Beim Himmel! Der weiss nicht, was er sündigt, der den Staat zur Sittenschule machen will. Immerhin hat das den Staat zur Hölle gemacht, dass ihn der Mensch zu seinem Himmel machen wollte. Die rauhe Hülse um den Kern des Lebens und nichts weiter ist der Staat. Er ist die Mauer um den Garten menschlicher Früchte und Blumen. Aber was hilft die Mauer um den Garten, wo der Boden dürre liegt? Da hilft der Regen vom Himmel allein. O Regen vom Himmel! O Begeisterung! Du wirst den Frühling der Völker uns wiederbringen. Dich kann der Staat nicht hergeben. Aber er störe dich nicht, so wirst du kommen, kommen wirst du, mit deinen allmächtigen Wonnen, in goldne Wolken wirst du uns hüllen und empor uns tragen über die Sterblichkeit, und wir werden staunen und fragen, ob wir es noch seyen, wir, die Dürftigen, die wir die Sterne fragten, ob dort uns ein Frühling blühe – fragst Du mich, wann diess seyn wird? Dann, wann die Lieblingin der Zeit, die jüngste, schönste Tochter der Zeit, die neue Kirche, hervorgehn wird aus diesen befleckten veralteten Formen, wann das erwachte Gefühl des Göttlichen dem Menschen seine Gottheit, und sei-

ner Brust die schöne Jugend wiederbringen wird, wann – ich kann sie nicht verkünden, denn ich ahne sie kaum, aber sie kömmt gewiss, gewiss. Der Tod ist ein Bote des Lebens, und dass wir jezt schlafen in unsern Krankenhäusern, diess zeugt vom nahen gesunden Erwachen.“¹⁹ *D i a s p o r a o d e r H e g e m o n i e* die Ursuppe, alles noch vor den Dinos (*K ä f e r*) Die Zahl 1056 wird mir nie entfallen. Ich erzähle von der Regensburger Spezialität Knackersemmel mit Allem, du fragst: was ist *A l l e s* Von der postkolonialen Kritik haben wir gelernt: Universalismus ist böse, er behauptet die Einheit einer Kirche, einer ungespaltenen Klarsicht, *A l l e s* ist böse Von Aggro Berlin haben wir gelernt *Alles ist die Sekte* Auf meinem einzigen nennenswerten LSD Trip war ich von der Eingebung besetzt, meine und dies sei die wahre Kirche zu gründen. Dieser Trip war glücklicherweise bald vorbei. Ich antworte, die Wurst wird halbiert gegrillt und auf dem geschnittenen Brötchen mit Sahnemeerrettich, süßem Senf und in Scheiben geschnittenen Essiggurken zusammen serviert. *D i a s p o r a o d e r H e g e m o n i e* Der globale Erfolg der katholischen (gr. für: ungespaltenen) Kirche gründet sich einerseits natürlich auf die päpstliche Zentralisierung von Macht, ande-

rerseits auf die Freiheit zu innerinstitutioneller Diversifizierung, in der Ordensgründung differenziertere Ausprägungen von kirchlichen Organisations- und Verwaltungsformen zu definieren.²⁰ Die Grenze zur Figur der Abspaltung (lat.: *Sekte*) ist dabei entscheidend und wie die Kirchengeschichte zeigt, nicht immer leicht zu ziehen.²¹ „[D]ie Konsistenz der religiösen Erzählung und die Konstanz der Überlieferung“, deren Übertragung Annika Bender auf unsere

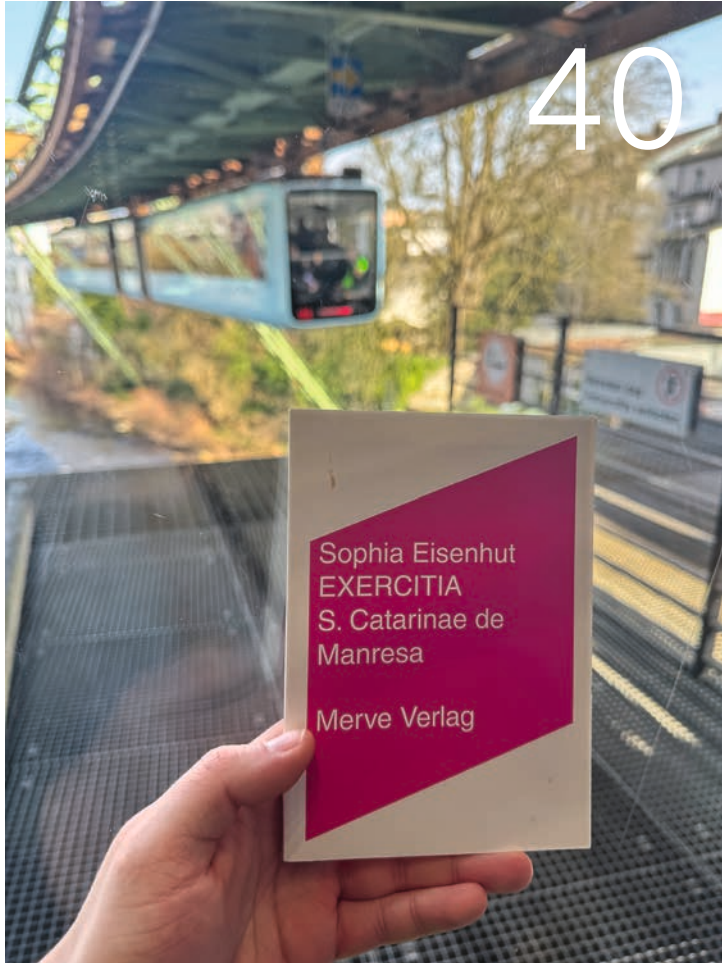
historische Auffassung der zeitgenössischen Kunst sehnsüchtig vorschlägt, ist darin als Hilfskonstruktion schon nicht tauglich, als dass sich die narrative Linearität und die Figur von Einheit in der Kirchengeschichte bereits als Pseudohistorizität defetischisiert hat: Brainfuck, jetzt zu bedenken, dass es das Dogma der unbefleckten Empfängnis Mariens z.B. erst seit dem 19. Jahrhundert gibt.²² Wir haben bei jeder neuen Biennale wieder nur diesen



westlichen Kunstbegriff als Wille und als Vorstellung, aber gerne stellen wir den globalen Süden, den wir so genannt haben, mit aus, strecken anstandshalber die Fühler. Wir breiten schillern des Chinin, formulieren wohlmeinend unsere *S e l b s p a r o d i e d e r* Ursprungsbehauptung: *s e i e n* Urinsekten, dabei eklige *U r i n - s e k t e n* Nach den pubertären Schweinereien der Moderne ist die Kunst längst wieder resakralisiert worden. Der Doppelcharakter der Ideologie macht es uns schwer, das Kritisierte wie auch uns selbst als heuchlerisch zu verdammen, und hält uns bei der Stange.²³ Aus Sicht eines kritischen Materialismus gleicht in der bürgerlichen Gesellschaft die Funktion der Kunst der opioden Funktion der Religionen. Diese

Analogie wird klar, wenn man der Argumentation von Herbert Marcuses Aufsatz über den affirmativen Charakter der Kultur folgt: „Wie Marx in der Religion ein ‚affirmatives‘ Moment aufzeigt (als Trost entlastet sie die Gesellschaft vom Druck der auf Veränderung drängenden Kräfte), so Marcuse in der bürgerlichen Kultur, die humane Werte nur als Fiktion zulässt und damit zugleich deren reale Verwirklichung verhindert. Und wie Marx in der Religion ein kritisches Moment erkennt (‚Protestation gegen das wirkliche Elend‘), so verzeichnet Marcuse den humanen Anspruch der großen Werke der bürgerlichen Kultur als Protest gegen eine ungerechte Gesellschaft.“²⁴ Im Sandkasten sind Institutionen performative Tatsachen, also Fiktion, wir spielen 10/11





WORLD AS GAME, NEVER WORK

HANS-CHRISTIAN DANY, VALÉRIE KNOLL

While the Duchamps were holidaying in Sicily, a letter arrived at the offices of the journal *Internationale Situationniste* in Paris. It had been sent by a postcard manufacturer, Louis Bouffier, who accused its editors of having reproduced one of his images without his permission. The photograph showed the wall of a house, on which had been scratched the words „*Ne travaillez jamais.*“ The editor replied by return of mail: I wrote the words „never work“ on the wall of a house in the Rue de la Seine and am therefore to be considered the author of the image. As far as he was concerned, this was the end of the matter. Bouffier would not be the last person to complain about Guy Debord's casual attitude toward intellectual property rights. Instead of writing anything himself, he would often appropriate other people's texts and play with their content. In his own way, this ambitious man was lazy; and playing games was the activity that seemed to him least like work.

But what is a game? In theory it is defined as a separate space where players move according to their own rules, allowing a parallel world to emerge. This parallel reality allows us to treat the existing world playfully, and to become for a while someone else. It is a temporary freedom, since the players know that it will eventually disappear again.

The situation's finite nature creates the conditions under which you can, for the duration of the game, exchange the person you think you are for someone else. In this temporary state of „being someone else,“ Debord saw the possibilities of a revolutionary politics. For this reason, he didn't just play existing games; he thought up others hitherto unknown. In the mid-1950s he invented a board game called *Jeu de la guerre*, which translated the military variables of terrain, troop forces, and speeds into a table-top conceptual model. Unlike other games of strategy, the object of the game of war is not to surround territories or to checkmate your opponent's king. The object is to annihilate the enemy. By which the *Jeu de la guerre* meant the Society of the Spectacle. In an abstract rehearsal for the coming insurrection, the players had to cut the communication lines by which their opponents directed their forces. If they succeeded in severing one of these, it generally meant the beginning of the end for the army. A general who can neither communicate with nor issue orders to his rank and file loses control over their combat effectiveness.

Debord's militant baby, a rectangular game board composed of twenty-five squares by twenty, would occupy him for half a century. In 1965 he took out a patent on it. It would be another twelve years before he and his friend Gérard Lebovici set up a company to produce a 45.4 x 36.5 cm luxury edition of the Game of War in a quadripartite edition of silver-plated copper.²⁵ One of these became a central prop in his 1978 film *In girum imus nocte et consumimur igni*. The game's appearance in the film, whose title can be translated as „we wander in circles at night and are consumed by fire,“ made it a central part of Debord's vision and a tool for the general uprising. It therefore became a game whose true object lay outside itself.

After Debord had worked obsessively for two years on editing the film, Lebovici, who was always ready to finance his friend's projects, rented Studio Cujas, a small cinema in the Latin Quarter. For half a year, all it showed was this film. A voiceover by Debord gave a commentary on its images. He began by calmly condemning society's symptoms of decadence, but soon switched to insulting his audience, calling them a bunch of idiots who could not expect the slightest concessions. Then he really let rip, only to say at the end: „Let's take it again from the beginning.“ At Studio Cujas it became obvious that Debord had lost contact with his inner dandy. His behavior no longer confounded people. He had become

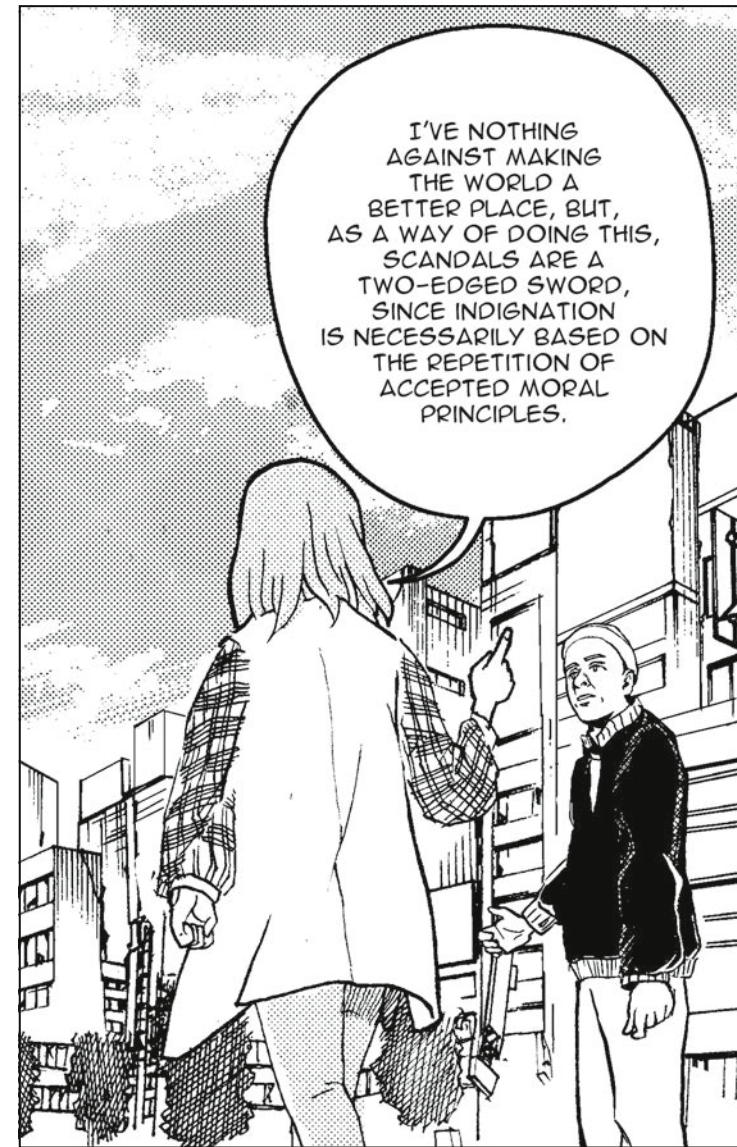
obstinate, and with it more predictable, and had lost the capacity to astonish. As a player, he seemed lost; as a revolutionary, his moment – May '68 – was already behind him.

When he was still a dandy, he didn't just invent games and make disturbing films, he also saw himself as an instigator of scandals; for him, the Game of War was a training ground where uprisings could be rehearsed. He understood the infiltration of the enemy's communication system as a form of *détournement*. Redirecting the enemy's communication signals was one of the central strategies of the Situationist International in their struggle against the Society of the Spectacle. Signals were detached from their intended meanings, which were negated and then reinterpreted. Scandal, *détournement* as public theater, involved setting a trap that creates a situation where someone stumbles and falls, thereby initiating an uproar in the existing order.

For a scandal to be possible, there must be an attack on a line of communication by which – to put it in the language of the Game of War – the moral values of a society are transmitted. If it succeeds in capturing this supply route, the scandal can unfold its drama. Just as in theater, there is a cast of actors: the accuser, the accused, the victim, and the indignant onlookers. Initially it is unclear which side many of the actors are on. What is crucial is when and where everything takes place. The explosive power of scandal depends on choosing the right moment for the attack. To generate a current of indignation, the object of the scandal must, as in fashion, touch upon something that is already in the air. The scandal plays itself out like a Greek drama: in the first act, the actors and their situations are established. Slowly the outlines of the scandal begin to be traced on stage. Suspicions pass across the communication lines between the various parties. As in a game of Chinese Whispers, the rumors become increasingly shocking. It is still unclear whether this is enough to create a scandal, and, if it is, who will be left facing the music. The chorus, the sounding box of indignation, still seems to hesitate.

In the second act, suspicion narrows. Complex processes are reduced to simple elements. The chorus must decide. Its singing grows louder. Public excitement grows at the prospect of the fall of a respected individual. It was precisely this envy that many dandies longed for, since, for a moment, it drew all eyes upon the object of the scandal. In this way too the dandy is somewhat schizophrenic: he doesn't want to attract anyone's notice, but at the same time desperately seeks attention.

In the third act, a key event occurs in which at least one of the accused falls. They are exposed, confess, and either withdraw from public life or commit suicide. A generally recognized authority can now pass the judgement with which the chorus of the



indignant can concur. The outcry enables this chorus both to reassure itself and to defend itself against whatever threatens its own system.

In the fourth act, the chorus swells again unexpectedly. It is at this point that the question is decided: does the indignation serve to confirm established values? Or does the disruption lead to a break with the old order? Scandals that do more than merely refresh the moral balance are rare. What generally happens is that one of the actors changes their mask, and by the fifth act everything's all fine and dandy again.

While in Debord's time scandals might still have seemed like a potential political tool, their subversive power has since come to appear somewhat dubious. Donald Trump showed himself to be a virtuoso post-situationist. By quickly delivering a series of carefully aimed shocks, he managed to transform the chorus of the indignant into a regiment of stunned, open-mouthed spectators, who found themselves in a state of permanent indignation.

However, Trump remained a pseudo-dandy, who claimed to be indifferent to everything, but who really cared more than anything about power. Trump's behavior very clearly posed the question: how can a scandal still have any effect in a society that is constantly intoxicated by scandal?

Today scandals appear to be just one of many strategies in the toolbox of elites that seek to rule by means of crises; they are part of the disruption management that has come to replace what was once called politics. I've nothing against making the world a better place, but, as a way of doing this, scandals are a two-edged sword, since indignation is necessarily based on the repetition of accepted moral principles. An unfamiliar insight that the public has not heard of before cannot generate a current of indignation. For the chorus to come in at the right moment, it must first be familiar with the punchline. This is why the only thing we are likely to find surprising about a scandal is who ends up playing which role in it.

As for art, there is scarcely anything it can still hope to do with scandal, given that this is not an open-ended process but rather a dynamic that knows its own arguments off by heart. From a political point of view, it sometimes makes sense to know how something will work out, as a means of achieving an aim.

But an art that merely repeats its static values has given up on life, and becomes a risk-free way of affirming established knowledge. This kind of scandalized reaction, which is fostered by cancel culture, assures itself of accepted truths, prefers to lecture others instead of broadening knowledge, and is therefore reactionary. ■

Excerpt from *No Dandy, No Fun. Gutaussehend in den Untergang / Looking Good As Things Fall Apart*, London, 2023. Translated by Denyse Beaulieu. Deutsche Version unter eurogruppe.be

Fortsetzung von Seite 3

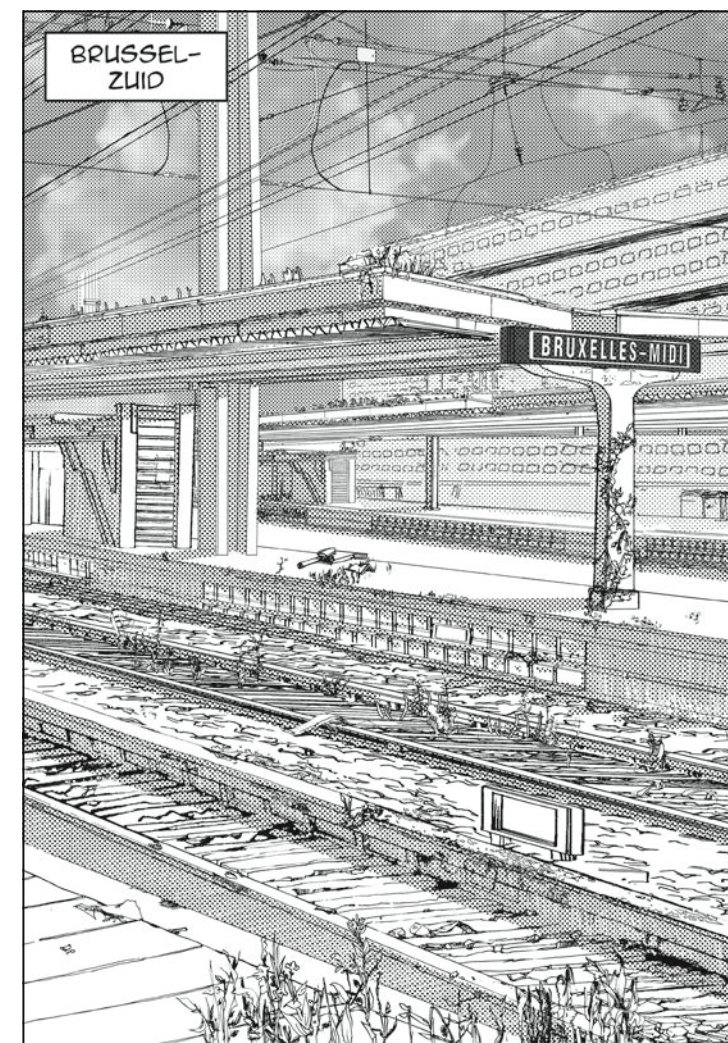
Vor allem die späten Jahre der postpolitischen Ära schufen entscheidende Voraussetzungen für die Entwicklung zur Erziehungskunst. Zu Beginn des neuen Jahrtausends erlebte nicht nur der Kunstmarkt einen nie dagewesenen Boom, auch im Ganzen formierte sich eine neue kulturelle Konstellation. Deren Galionsfigur war der Hipster, der sich stilistisch aus dem Fundus alternder Subkulturen bediente, ohne dabei die Strenge ihrer symbolischen Ordnung zu übernehmen.²⁶ Weil die Subkulturen sich zunehmend der Tradition und Brauchtumpflege verschrieben, schien die Selbstbedienungsmentalität des Hipsters umso fresher. So schlenderte er auch in die Kunstwelt und fand auf angesagten Vernissagen immer mehr von seinesgleichen. Als ich mein Kunststudium begann, 2005, war er jedenfalls schon da. Für 2004 bezeugt ihn ein Interview mit Mike Kelley, in dem er über jüngere Kollegen schimpft, die lieber Popstars sein wollten: „Fucking hipsters“, die ihrer armseligen Neo-Pop-Art einen subkulturellen Anstrich verpassten, aber gar nicht mehr versuchten, sich außerhalb der Kultur zu bewegen, also im Zweifel auch mal lächerlich zu machen.²⁷ 2007 präsentierte Steve Jobs das erste I-Phone; der Hipster hatte den Nerd zur Strecke gebracht (und mit ihm die Idee von Open-Source). Jetzt sollte auch die Kunst beides: lässig wirken *und* groß denken. Sie wurde easy und raumgreifend – wie gemacht für Doppelseiten in Flugzeugillustrationen; sie kam aus Großraumateliers – wie gemacht für Homestories in Architekturmagazinen. In die alten Fabriketagen zogen künstlerische Mittelstandsbetriebe, zahlten aber deutlich mehr Miete als die klammen Projekträume und Technoclubs der 1990er. Als irgendwann sogar die Auktionshäuser ins Geschäft mit der zeitgenössischen Kunst einstiegen, war klar: „große Kunst“ braucht „große Namen“. Ihr handliches Register war ein dreisprachiger Bildband aus dem Taschen-Verlag: *Art Now – Artists at the Rise of the New Millennium*. Der kam im Gegensatz zu seinen Vorläufern ohne jede Einordnung aktueller Zusammenhänge, Fragestellungen und stilistischer Strömungen aus. Die neue Diskursordnung bestand aus Namen, die kennen sollte, wer bei diesem neuen Freizeitvergnügen namens „zeitgenössische Kunst“ dabei sein wollte. Jede „Position“ (ein gängiger Euphemismus für künstlerische Markenbildung) hatte ihre eigene kleine Story zu erzählen, nurmehr lose verbunden mit einer Kunstgeschichte, deren zitierte Versatzstücke nicht mal vorgaben, sie noch fortschreiben zu wollen. Die Künstler der Hipster-Ära bildeten keine Gruppen oder Zusammenhänge. Sie waren auch keine Außenseiter mehr, sondern hochpreisige Äquivalente einer neuartigen Konsumkategorie: „premium mediocre“.²⁸ Die enorme Vielfalt und Innovationskraft der alten Subkulturen, derer sie sich bedienten, ging auf strenge Abgrenzung zurück – untereinander

und nicht zuletzt gegenüber den Zumutungen eines zombiehaft erscheinenden Mainstreams. Doch in den 2000er-Jahren gelang etwas, das über die übliche kommerzielle Einverleibung von Subkultur hinausging, nämlich die beinahe vollständige Verwertung und Domestizierung solcher Abgrenzungsimpulse vom Moment ihrer ersten Regung. Web 2.0. und Plattform-Ökonomie sollten die Vermarktung individuell kuratierter Lebensstile schließlich weiter perfektionieren.

Insofern bildeten die Hipster eine analoge Vorhut jener digitalen Prosumenten, deren Konsum gerade immer neue, weil „personalisierte“ Remixe derselben alten Scheiße produziert. In ihrer Kultivierung individuell gerahmter Konformität verstetigten sie das einstige Hipster-Credo: Anders sein, aber kompatibel bleiben.²⁹

Die Kunstwelt stand dem in nichts nach; ihre Protagonisten hatten Facebook längst die Türen eingerannt, als es zum Massenphänomen aufstieg. Es war einfach wie gemacht für all die Lifestyle- und Lebenslaufoptimierer, die sie sich auf ihrer 2000er-Party anlachte.

Vom günstigen Wechselkurs für symbolisches Kapital schienen alle zu profitieren. Das diskursive Laissez-faire dieser erfolgstrunkenen Jahre entband die zeitgenössische Kunst immer weiter von der alten Preisbindung an klassische Bildung und Bescheidwisserei. Sie galt ohnehin, und teils zu recht, als Instrument eines bildungsbürgerlichen Protektionismus. Das Misstrauen gegenüber dem Kanon



übertrag sich mit der Zeit jedoch auf jegliche ästhetische und qualitative Differenzierung im Gespräch über Kunst. Zunächst eher unbemerkt, weil es dem Großteil der Szene schlicht egal war, was jenseits von Gossip und Business als Diskurs durchging. Als aber die „großen Namen“ wieder kleiner wurden, weil auch die kommerziellen Erfolgsmeldungen mit der Finanzkrise nachließen, hatte die Party so viel diskursiven Hohlraum hinterlassen, dass die im selben Jahr auf der Bildfläche erscheinende Post-Internet-Art wohl gar nicht anders konnte, als im Trend zu versanden. Mit der Ausstellung *Speculations On Anonymous Materials* war immerhin ein letztes Momentum der Form gelungen: Sie hatte eine „Welt“ im Kasseler Fridericianum ausgebreitet, deren inneren Zusammenhänge und äußeren Verlinkungen ästhetisch offenkundig waren, ohne direkt benannt und auserzählt zu sein.³⁰ Als Kritiker waren wir streng (zu streng vielleicht). Uns störte die Geilheit einer Kunst, die mit Technologie ins Bett wollte, ohne sich selbst nackig zu machen.³¹ Aber als Künstler dachte ich: Endlich mal ein Vorschlag, über den es sich zu streiten lohnt!

Bloß konnte die Kunstwelt darauf selbst schon nicht mehr anders reagieren als mit bedingungsloser Affirmation. Denn an die Stelle produktiver Abgrenzungsdynamiken und einer mehr oder weniger autonomen Verhandlung darüber, was Kunst ist bzw. gute von schlechter unterscheidet, war längst eine diffuse Orientierung an anderen kulturellen Feldern getreten (erst die Subkulturen, später Mode oder eben Technologie), deren künstlerische Anrufung beglaubigen musste, auf der Höhe der Zeit zu sein. Wie der Hipster wollte auch die Kunst seiner Ära anders sein, aber kompatibel mit der ewigen Gegenwart da draußen. Der US-amerikanische Kunstkritiker Sean Tatol fasste das Rezept der Post-Internet-Apologeten vor Kurzem treffend zusammen: „Alles, was man tun musste, war das dümmste Bild, das einem einfiel, auf Instagram posten, den neuesten Soundcloud-Rapper zu kennen, Klamotten zu tragen, die nicht zusammenpassten, Drogen zu nehmen und schon war man so gut wie fertig. Unser kulturelles Bewusstsein“, fuhr er fort, „zerbrach in Millionen Stücke und für einen kurzen Moment entstand ein regelrechter Fressrausch auf losgelöste Signifikanten [...]“.³² Rückblickend erscheint es wie ein letztes Aufbäumen der Hipster-Ära: Cloud-Rap, Ketamin und Balenciaga substituierten jene „losgelösten Signifikanten“, die man in den 2000ern aus analogen Subkulturen extrahierte. 2016 setzte die Berlin Biennale von DIS ihren Schlusspunkt.

Das Dilemma einer derart auf Zeitgeist geeichten Kunst liegt auf der Hand: Statt vor oder neben ihr zu werkeln, rennt sie der Gegenwart nur hinterher. Als das wirtschaftliche Interesse schrumpfte und die zeitgenössische Kunst als Innovationsmotor der kreativen Klasse an Plausibilität

verlor, brauchte es dringend neue Argumente. Das wäre ein erster Erklärungsansatz für den durchdringenden Erfolg der nun aufkommenden Erziehungskunst: Statt wirtschaftlicher versprach sie wohlthätige Effekte. In erster Linie den, ihre Betrachter zu besseren Menschen zu machen (oder zu erziehen). Wem das zu plump klang, der versteckte die Erziehung in „Sensibilisierung“, das Lernen im „Verlernen“ und den besseren Menschen in „neuen Perspektiven“, die sich diesem eröffnen. Erziehungskunst konnte auf ein ganzes Arsenal rhetorischer Superkräfte zurückgreifen. Wer sie oft genug beschwor, war bald versucht zu glauben, noch das einfältigste Kunststück würde „toxische Strukturen aufbrechen“, „marginalisierte Perspektiven empoweren“, „Geschlechterrollen dekonstruieren“, „historische Traumata heilen“, „soziale Denkmuster dekolonisieren“ usw. usf. Als Problemmacher war Kunst schon vorher nicht gefragt und so war der Schritt nicht groß, sie zum „Teil der Lösung“ zu stilisieren.

Für die Kunstwelt selbst stabilisierte das auch einen Sinnzusammenhang, den sie aus sich heraus nicht mehr formulieren konnte. Woher auch? Die Kunstkritik hatte sich auf dem Weg ins Internet halbiert, und mit der mangelnden Auseinandersetzung über ihren Gegenstand ließ auch das Selbstbewusstsein Federn. Nun, ohne Party und Auktionsrekorde, war man auf andere Formen sozialer Anerkennung angewiesen. Passenderweise matchte das Versprechen der Erziehungskunst mit einer sich verändernden Distinktionspraxis innerhalb der akademischen Mittelklasse: Soziologin Eva Illouz spricht in diesem Zusammenhang von einer neuen Ausprägung symbolischen Kapitals, das sie als „moralisches Kapital“ bezeichnet.³³ Dabei bezeugt allein die bloße Aufführung eines spezifischen, axiomatisch gesetzten Wissens höhere Moral und entsprechenden sozialen Status.

Eben das, was Erziehungskunst als „politisch“ missverstand, um es als „politisch“ feilzubieten, rettete das kulturelle Geschäft sozialer Distinktion: Statt geschmacklicher stellte die Kunst nun politische bzw. moralische Sensibilität ins Schaufenster.

Zunächst ging es dabei um eine eher lässige Kombination modischer *Coolness* mit seichten Ambitionen der Weltverbesserung. Auch jenseits der Kunst: Der Politster, der den Hipster zu Beginn der 2010er-Jahre ablöste, verhielt sich zur Politik wie jener zur Subkultur. Man war irgendwie politisch wie der Hipster irgendwie hip, ohne sich von einem konsistenten Bezugsrahmen einengen zu lassen. Auch die Selbstbedienungsmentalität übernahm er vom Vorgänger. Während jener die Mottenkisten der Subkultur durchwühlte, bediente sich der Politster bei den sozialen Bewegungen vorangehender Jahrzehnte. „The Future is Female“ war so ein Slogan, dessen Geschichte man nicht kennen musste, um ihn 2015 auf einem T-Shirt spazieren zu tragen. Wie dem Hipster fehlte auch dem Politster jede gegen den Mainstream

verschworene Erfahrung kultureller Eigenlogik, die die Grenzen zwischen unterschiedlichen Herkunftsmilieus zumindest aufzuweichen vermochte. Man blieb unter sich, also dem eigenen akademischen Milieu verhaftet. Ein Jute-Beutel mit der Aufschrift „There is no Planet B“ war ja keine Elternprovokation, sondern eine 1 mit Sternchen. Entsprechend profilierte sich die Adoleszenz nicht innerhalb des eigenen, sondern in Abgrenzung gegen andere Milieus: nach oben gegen böse Milliardäre, nach unten gegen ein diffus rechts-weiß-männlich-toxisch assoziiertes Kleinbürgertum.

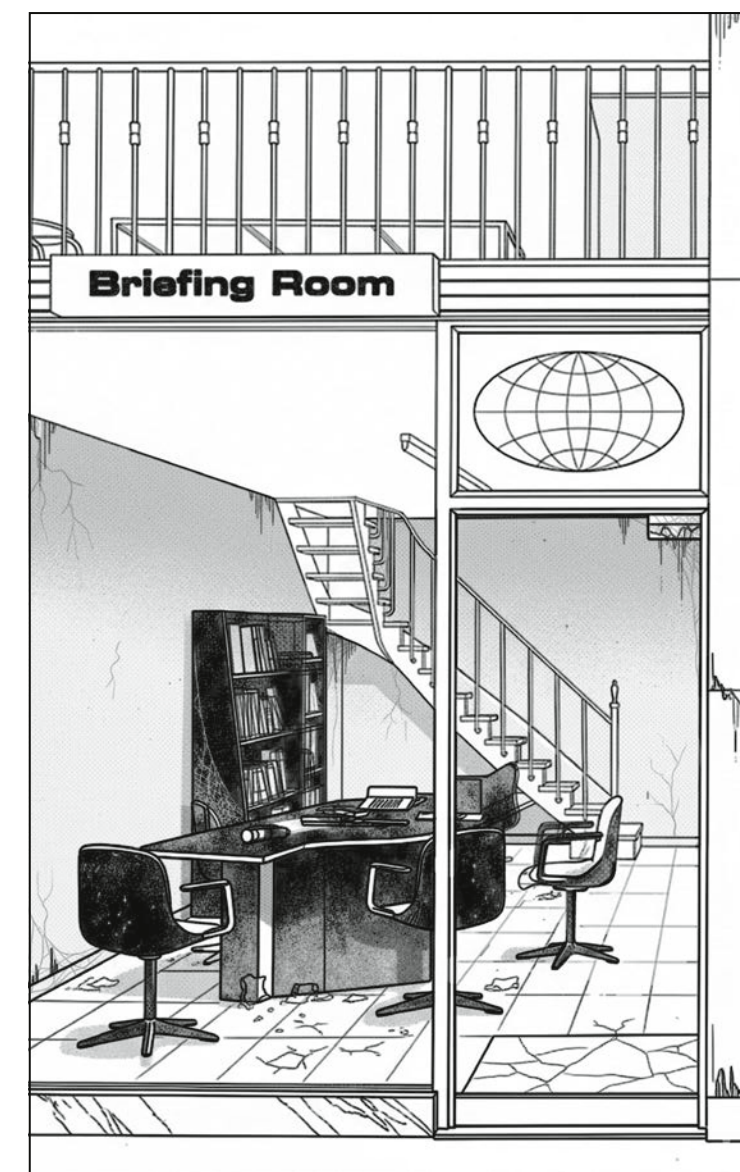
Nun politisierte die damals einsetzende Wende zur Hyperpolitik sämtliche Teile der Gesellschaft – oft auf diametral entgegengesetzte Weise. Insofern ist der Aufstieg des Rechtspopulismus die andere Seite derselben Medaille. Zu den strukturellen Gemeinsamkeiten gehört die repetitive Erzählform, die ihre Narrative auf alarmistischen Meinungskanälen oder kuscheligen Wohlfühl-Podcasts geschmeidig macht. Erst dadurch wurden politische Diskurse zum selbstverständlichen Bestandteil der eigenen Milieu-Bindung; sie rückten in den Bereich von „kognitiver Leichtigkeit“, einem mentalen Zustand, in dem Aussagen unabhängig von ihrem Wahrheitsgehalt allein deshalb plausibel erscheinen, weil sie sich aufgrund ihrer gefühlten Vertrautheit schneller denken lassen. Kritisches Denken erfordert allerdings das Gegenstück: eine auf Komplexität reagierende Verlangsamung des Denkens: die sogenannte „kognitive Anstrengung“.³⁴ Einfache und eingängige Sprache,



eine angenehme visuelle Aufbereitung, emotionale Eindeutigkeit und ständige Wiederholung – all das begünstigt kognitive Leichtigkeit, und man kann sich leicht ausmalen, welchem Zustand die sozialen Medien zuarbeiten. Zwischen #catcontent und #refugeeswelcome brauchte es nur einen Wisch, kein langes Überlegen. So politisierten sich auch in der Kunstwelt immer mehr von denen, die sich zuvor und ganz ohne Scham als unpolitisch bezeichnet hätten. Das Angebot politischer Identifizierung, das die Erziehungskunst ihnen unterbreitete, war eine links gelesene Kollektion selektiver Machtkritik mit globalem Geltungsanspruch. Freimütig bediente sie sich der inhaltlichen Vorarbeit aus jenem sozialen Teilbereich der zeitgenössischen Kunst, der sich bereits seit den 1990ern als gesellschaftskritisch verstand, auch – siehe oben – durch die postpolitischen Party-Jahre hindurch. Juliane Rebentisch schrieb in Anlehnung an Arthur Danto einmal von einer „interessierten Kunst“, die sich mit politischem, kulturellem und sozialem Wissen auflade und damit die kantische Vorstellung eines interesselosen Wohlgefallens unterlaufen würde.³⁵ Man traf diese interessierte Kunst auf den Biennalen der Welt, bei *Texte zur Kunst*, in Kunstvereinen und neugeschaffenen Studiengängen wie den Critical oder Curatorial Studies, wo sie viele Themen der Erziehungskunst vorwegnahm (Identitätspolitik, Postkolonialismus, Genderfragen), ohne sie in gleicher Weise zu ideologisieren. Auch die Rhetorik, welche der Kunst sozialtransformatorische Superkräfte zuspricht, und die damit bediente Ökonomie der Förderanträge hatten sich bereits mit ihr etabliert und verbraucht. Die Erziehungskunst war insofern ein Win-Win-Deal mit der ramponierten Markt-Fraktion: In die Jahre gekommene Schauplätze der interessierten Kunst erhielten vom Politster einen frischen Anstrich, während ein Polidiskurs in einfacher Sprache leergespielten Hipster-Hallen moralisches Kapital und einen neuen Sinnzusammenhang spendierte. Kunststudenten bedankten sich für den reduzierten Umfang ihres Theorie-Apparats und die *Monopol* war froh, endlich auch mal zu den Guten zu gehören.

Natürlich hatte diese Verbrüderung ihren Preis. Abgesehen von Ai Weiwei und einer handvoll „Weltstars“ enttäuschte die Erziehungskunst regelmäßig Hoffnungen des Markts auf „große Namen“ und neue internationale Absatzmärkte. Auf der anderen Seite mussten die Protagonisten der interessierten Kunst zähneknirschend dabei zusehen, wie man ihre Buzzwords klaute, ohne die Geschichte ihrer Diskurse näher zur Kenntnis zu nehmen: Institutionskritik, relationale und antagonistische Ästhetik, die Aufteilung des Sinnlichen, Kontextkunst und all die anderen Debatten um das Verhältnis von Form und Inhalt, Kunst und Politik ... Für die Erziehungskunst fiel nicht weiter ins Gewicht, dass die Whitney Biennale schon 1993 die „Cultural Politics of Identity“

diskutierte, Postkolonialismus bereits 1997 auf der Documenta verhandelt wurde und das zentrale Thema von Okwui Enwezors Documenta 11 gewesen war, auf der übrigens auch schon eine Halbpipeline zur Benutzung einlud, was einem 20 Jahre später am selben Ort aber genauso als Neuheit verkauft wurde, wie die künstlerische Praxis im Kollektiv. Nicht nur formal setzte Erziehungskunst auf undeklariertes Recycling: Um ihren Erziehungsauftrag ins rechte Licht zu rücken, wurde noch der fadeste Aufguss historischer Auseinandersetzungen zum „mutigen Perspektivwechsel“ der Gegenwart heroisiert. Der verkaufsfördernde Nimbus des Neuen blieb Bestandteil der Verpackung, doch originelle ästhetische Ansätze oder Inhalte gab es kaum.



Selbst als sich das politische Wohlfühlprogramm zu ideologisieren und eine vom Kulturkampf geprägte Phase begann, lief man dem Trend bloß hinterher. Und auch wenn sich die Kunstwelt erfolgreich einredete, in nobler Opposition zum Populismus zu operieren, bildete sie dessen Polarisierungsdynamik geradezu beispielhaft nach: Indem man sich über Jahre hinweg die immer gleichen Ungerechtigkeiten vortrug, dabei stets die eigene moralische Integrität bescheinigte, delegierte

man bald jede Ambivalenz erfolgreich an Abwesen-
de Diesen musste man irgendwann unmoralische
Motive unterstellen, wollte man erklären, warum
das Übel partout nicht endet. Umso mehr wuchs
der Drang, den Abwesenden Namen und Gesicht zu
geben, um den Kampf aufzunehmen und das Elend
endlich aus der Welt zu schaffen. Die Logik gehört
zu den demagogischen Grundrechenarten, wie sie
die Geschichte hundertfach durchlaufen hat. Und
sie wirkte von beiden Enden der Polarisierung: Auf
der rechten Seite spukte die „woke Agenda“ einer
irrationalen Elite durch alle Lebensbereiche, auf der
linken dämmerte der „Faschismus“ bei jeder poli-
tischen Äußerung rechts der Mitte. War man affi-
ziert, verwandelte sich der politische Alarmismus
gegenüber dem Antagonisten vom Ärgernis zum
täglichen Thrill. Algorithmen wissen das, spülen
also nur die polarisierendsten Beiträge der jeweils
Anderen in den Feed, während im selben nur die no-
belsten Vertreter das Selbstbild der eigenen Grup-
pe repräsentieren. Mit dieser einfachen Figuration
von „Etablierten und Außenseitern“ (Norbert Elias)
verfestigte sich die Identifikation auf beiden Sei-
ten. Wobei in diesem Fall beide die Anderen in die
Position der Etablierten projizieren („Mainstream-
Medien“ und „linksgrün-versifftte Eliten“ versus
„Springer-Presse“ und „white supremacy“), um die
Enthemmung der eigenen autoritären Affekte als
Akt des Widerstands zu adeln. So oder so läuft es
aufs Gleiche hinaus: Das Problem sind die Anderen!

Fortsetzung auf Seite 36

PARADIGMATISCHES MOBILIAR HANS-JÜRGEN HAFNER

Die Einladung, Deutschland bei der kommenden
Ausgabe der Biennale von Venedig zu vertreten, ist
nur ein weiteres Sahnehäubchen, das krönt, was
die Kunstkritikerin Catherine Quan Damman schon
2023 in *Artforum* staunend einen „rapid rise in the
art world“ nannte.³⁶ Die Rede ist von der 1987 gebo-
renen Künstlerin Sung Tieu. Ihr künstlerischer Wer-
degang liest sich in der Tat wie das Protokoll einer
Bilderbuchkarriere: Nach ihrem Kunststudium an der
Hamburger Hochschule für bildende Künste sowie
am Londoner Goldsmiths konnte die mittlerweile in
Berlin lebende, deutsch-vietnamesische Künstlerin
in den letzten zehn Jahren zahlreiche institutionelle
und kommerzielle Ausstellungen im In- und Ausland
realisieren. Darunter fallen zahlreiche Museumsaus-
stellungen, die nicht nur in der deutschsprachigen
Kunstkritik viel Beachtung erfuhren. Sie wurde mit
prominenten Kunstpreisen ausgezeichnet, hat er-
folgreich im Kunsthandel Fuß gefasst, verkauft an
private und öffentliche Sammlungen und wird von
drei international aktiven Galerien in London, Berlin
und Hamburg vertreten. Der Erfolg der Künstlerin
ist vor dem Hintergrund eines auf nationaler Ebene

zunehmend undurchlässig gewordenen Kunstbe-
triebs umso bemerkenswerter. Denn Karriere macht
hierzulande fast nur noch, wer bereits internationale
Erfolge vorweisen kann. Dass Tieu nun mit Henrike Naumann (†) und kuratiert
von Kathleen Reinhardt den deutschen Pavillon ge-
stalten soll, bestätigt lediglich: Wir haben es in ihrem
Fall mit einer ebenso exemplarischen wie exzeption-
ellen Laufbahn zu tun. Grund genug, nach dem
Erfolgsrezept Tieus zu fragen, deren medial schwer
festzulegende Arbeiten (darunter Filme, Installati-
onen und skulpturale Arrangements) zumeist unter
dem nichtssagenden Begriff des „Konzeptuellen“
zusammengefasst werden. Diese Etikettierung legt
eine Kunst nahe, die seit der Hochzeit der historis-
chen und kanonisch gewordenen Konzeptkunst der
1970er-Jahre traditionell als eher gedankenschwer,
formal spröde und schwer verkäuflich gilt. Konzeptu-
elle Kunst, die sich – wie im Falle Tieus – zugleich
„kritisch“ gibt, füllt zwar die Ränge des institutionel-
len Ausstellungsbetriebs und dominiert das Feld, wo
es ihm um gesellschaftliche Relevanz, politische
Bedeutung und akademische Ehren geht, stößt aber
beim Publikum üblicherweise auf wenig Gegenliebe.
Was also ist da los?

Die erfolgreiche Verbindung von Konzeptualität und
Kritikalität bezeichnete Damman in dem erwähnten
Essay für *Artforum* in Anlehnung an das spekulati-
ve Finanzinstrument des Derivats als „derivative
critique“. Sie leitet sich, allgemein gesprochen,
aus den institutionskritischen und ortsspezifischen
Projekten der 1970er-Jahre bzw. deren Neuauflage
unter nunmehr postkonzeptuellen Bedingungen in
den 1990er-Jahren her. Nicht, dass Tieu mit die-
sem Ansatz allein wäre: Damman macht ein ganzes
Bündel in Form und Anliegen äußerst unterschiedli-
cher künstlerischer Ansätze aus, die sie unter dem
Begriff rubriziert – von Maria Eichhorn und Hito
Steyerl, über Danh Vō und Cameron Rowland bis
zu dem als Künstler-/Aktivistengruppe firmierenden
Recherche-Dienstleister Forensic Architecture. Das
erscheint auf den ersten Blick vage, doch gerade
das spezifisch Unspezifische erweist sich als Kenn-
zeichen ihres ästhetisch-kritischen Programms.
Alle genannten Künstler arbeiten im weitesten Sin-
ne konzeptuell, thematisch, recherchebasiert und
multimedial im Sinne der formalen Entgrenzung ihrer
künstlerischen Mittel, aber mit einem besonderen
Faible für die Ausstellungsform. Sie allesamt – in
der Hinsicht wäre Damman zu ergänzen – verfahren
außerdem im Modus des Managerialen, der auf Aus-
wahl, Delegation, Kontrolle und mithin auf der Fusion
von künstlerischen und kuratorischen Arbeitsweisen
basiert. Anders als in den Projekten der 1970er- und
1990er-Jahre, sei jedoch der künstlerische Basis-
wert, der der „derivative critique“ zugrunde liegt,
kaum mehr zu bestimmen. Damals stand die „Insti-
tution Kunst“ im Fokus einer kritisch motivierten

Auseinandersetzung. Es ging darum, institutionelle
Machtverhältnisse, systemische Ungleichheiten in
der Produktion, Zirkulation und Rezeption von Kunst
oder den kunsthistorischen Kanon zur Diskussion
zu stellen. Aktuell, so Damman, stünde neben der
medialen Entgrenzung der künstlerischen Darstel-
lungsmittel eine entgrenzte kritische Zuständigkeit.
Die allerdings passt zu einem allgemeinen Zeitgeist,
in dem – über die politischen Lager hinweg und egal
ob man sich nun als „wach“, „empört“ oder „besorgt“
positioniert – alle und jeder den gesellschaftli-
chen Zuständen gegenüber kritisch eingestellt ist.
Zugleich kultivieren die Vertreter der „derivative cri-
tique“ eine weitgehend unspezifische Beziehung zu
den historischen Vorläufern der aus der konzeptu-
ellen Kunst hervorgegangenen Verfahren der Insti-
tutionskritik und der Ortsspezifität. Der formalen wie
inhaltlichen Bandbreite ihrer Verfahren ist es laut
Damman geschuldet, dass sie viele entsprechen-
de Kategorien aufruft, ohne einer davon gerecht
zu werden. „It shimmers with similitude but parries
true equivalence.“ Ihre Auseinandersetzung mit der
Kunstgeschichte und die Überarbeitung ihrer Stra-
tegien seien generativ. Besondere Originalität sei
gar nicht erst vorgesehen, Hauptsache „konzeptu-
ell“ im Look und „kritisch“ im Anspruch. Egal ob auf
Angebots- oder Nachfrageseite, gerne greift man
zu dem, was man schon kennt. Und das ist, was
„derivative critique“ zu einer „valorized artistic pro-
cedure“ macht: Sie ist „recognizable, desirable, and
desirable because recognizable.“



Mit Tieus Ausstellung 1995, 2025 im Berliner KW In-
stitute for Contemporary Art ließ sich zuletzt die Pro-
be aufs Exempel machen.* *Midair* (2025) – von den
sozialen Medien schon bald zum Signature-Piece
der Schau gekürt – erwies sich dabei als überra-
schender Hingucker. In dramatisches Dämmerlicht
getaucht, schwebte eine komplette Wohnzimmer-
garnitur auf Höhe der Empore, die einen Durchblick
zwischen der ersten und zweiten Ausstellungseta-
ge der KW erlaubt. Die Möbel waren sichtlich äl-
teren Baujahrs. Couch und Sessel, teils mit brau-
nem Kunstleder-, teils mit kariertem Textilbezug,
Wohnzimmertisch, eine Beistellkommode sowie
ein Schreibtisch samt Stuhl wurden aufwändig von
der Decke abgehängt. Wer von der zweiten Etage
auf die Szenerie blickte, entdeckte Aschenbecher
und Zigaretten auf dem Wohnzimmertisch, als hät-
ten die Bewohner gerade erst den Raum verlassen.
Deutlich sichtbar waren aber auch die Stahlseile, die
zur Halterung dienen. Die Möbelstücke wurden je-
weils an vier Ecken durchbohrt, um sie anzubringen.
Die Installation fungierte auch als dramaturgisches
Bindeglied zwischen den auf zwei Stockwerken
verteilten, thematisch unterschiedlich gewichteten
Ausstellungsabteilungen; laut Tieu war jede einer
der beiden titelgebenden und für die Künstlerin bio-
grafisch bedeutsamen Jahreszahlen zugeordnet.
Direkt unter *Midair* waren, ungleich weniger spekta-
kulär, drei unterschiedlich große, sichtlich gebrauchte
und aller Wahrscheinlichkeit industriell gefertigte
Teppiche in Reih und Glied ausgelegt worden – und
eine Aufsichtskraft wendete viel Energie darauf auf,
die Besucher davon abzuhalten, die Auslegeware
zu betreten, die der Volksmund fälschlicherweise
als Perser- oder Orientteppiche identifizieren
würde, unabhängig davon, ob sich deren Fanta-
siemuster auf Vorlagen aus dem Iran, Indien oder
Ostasien beziehen. Beide Arbeiten wurden eigens
für die Ausstellung aus Materialien arrangiert, die
sich leicht auf Ebay, im Sozialkaufhaus oder dem
Sperrmüll zusammensuchen lassen. Die Kunstge-
schichte kennt dafür seit gut hundert Jahren das
Konzept des Readymades, das einst einen neuen
Produktionsmodus für Kunst bereitgestellt hat, bei
dem – siehe oben – direktoriale, kuratorische und
manageriale Kompetenzen in den Vordergrund rü-
cken: Nicht die künstlerisch kompetente Herstellung
eines Objekts, seine spezifische Machart sind dabei
entscheidend, sondern seine Auswahl, Präsentati-
on und die Durchsetzung seiner institutionellen Ap-
probation, die sich die ersten Readymades freilich
noch mühsam zu erkämpfen hatten. Heute ist das
Konzept akademischer Standard, ein selbstver-
ständlicher Bestandteil künstlerischer Praxis, des-
sen Verwendung nicht mehr eigens erklärt werden
muss. Ähnlich verhält es sich mit der Zuschreibung
des „Konzeptuellen“: Wenn Elke Buhr, be-
grifflich schief, Tieus Arbeiten in *Monopol*

als „oft sehr konzeptionell“ (sic) beschreibt, sagt das über die Werke selbst nichts aus, außer, dass sie in einer bestimmten kunsthistorischen Tradition stehen, die dafür berüchtigt ist, dass die entsprechenden Künstler mehr gedacht als gemacht haben. Das ist noch in anderer Hinsicht aufschlussreich: Das „Konzeptuelle“ gilt als besonders erläuterungsbedürftig und trennt damit die Wissenden von den Unwissenden. Dies trifft im Falle Tieus allerdings auf spezifische Weise zu: Nach eigenem Bekunden orientiert an der ästhetischen Durchsetzungskraft des Minimalismus der 1960er-Jahre, geht es bei ihr formal karg, aber genau deshalb auch besonders auratisch zu – bis hin zum Dämmerlicht, in das die gesamte Ausstellung getaucht ist. Die Objekte – neben Mobiliar sind das architektonische Versatzstücke, technische Geräte, Dokumente und Archivalien – erscheinen dadurch umso exponierter, werden regelrecht ins Rampenlicht gezogen und zugleich von ihrer Geschichte, ihrer Funktion und ihrem Gebrauch getrennt. Sie sind in ein installatives Format eingerückt, bei dem man fast von einem Bühnenbild sprechen möchte. Aber welches Stück gegeben wird, findet nur heraus, wer das Storyboard kennt, das in Ausstellungs-, Presse- und Katalogtexten und in den jeweiligen Werklegenden kommuniziert wird. Die Werklegenden der beiden erwähnten Arbeiten wussten im ersten Fall allerdings nur, dass es sich buchstäblich um ein „DDR-Sofa, Sofatisch, Schreibstisch, Stuhl, zwei Kommoden, Ephemera, Draht, Haken“ handele und im zweiten um „verschiedene



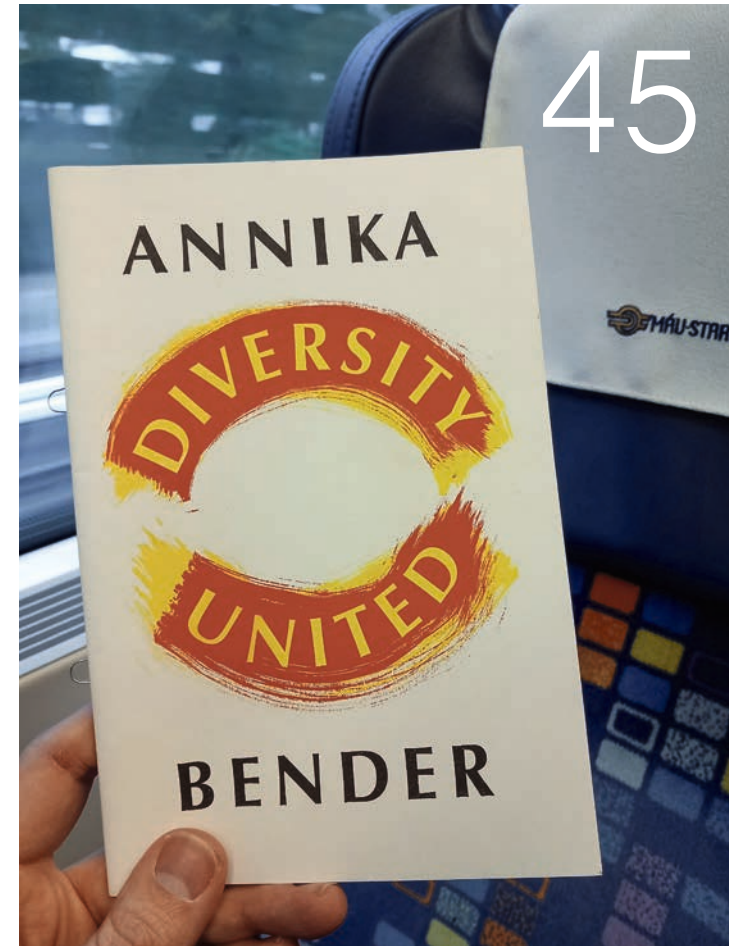
44

Teppiche, hergestellt in der DDR.“ Auch wenn beide im Grunde auf ähnliches Material, einen vergleichbar simplen künstlerischen Bauplan – abhängen, auslegen – zurückgriffen, waren sie inhaltlich von ganz unterschiedlichem Kaliber. Las sich *Midair* wie eine fluffig-deskriptive Metapher auf ein fliegendes Wohnzimmer, wartete *Cultural Appropriation (in the GDR)* mit einem politisierten Paukenschlag auf. Der Titel legte eine Fährte aus, die das, was da in Berlin-Mitte auf dem Boden einer 1991, also kurz nach der sogenannten Wende, gegründeten Institution für Gegenwartskunst lag, in einen hochbrisanten aktuellen Kontext überführte.

Den Begriff der „kulturellen Aneignung“ kennen die Wissenschaften, um transkulturelle Dynamiken des Informations- und Wissenstransfers zu beschreiben. In identitätspolitischen Debatten gerät allerdings die bloße Nennung des Begriffs schnell zum Vorwurf, wenn der Verdacht laut wird, dass materielle oder immaterielle kulturelle Güter einer unterlegenen Kultur von einer dominanten angeeignet, verwertet oder, in anderen Worten, ausgebeutet werden. Aber womit haben wir es bei den drei Teppichen zu tun – und warum wird ihnen, im Vergleich zum übrigen DDR Mobiliar – so viel Bedeutung zugesprochen? Den Werklegenden waren keine detaillierteren Informationen zu entnehmen – zum Beispiel wo, wann, von wem, und unter welchen Umständen Mobiliar und Teppiche gefertigt wurden, wie sie in Umlauf kamen und welche Verwendung sie fanden – weshalb man auf die prominent platzierten Wandtafeln in der Ausstellung angewiesen war. Dort begegnete man einem Kuriosum: Für die umfangreichen Vermittlungstexte zeichnete nicht nur der Kurator der Schau, Léon Kruijswijk, sondern auch die Künstlerin höchstselbst verantwortlich. Das mag erklären, warum es zu den Arbeiten, ihrer Form und Thematik auch hier keine präziseren Erläuterungen gab, außer der, dass es sich bei dem Mobiliar um „paradigmatische DDR Möbel“ gehandelt habe, wohingegen die Teppiche nicht nur ein „lukratives Exportgut“ gewesen seien, „das der DDR wirtschaftlich zugutekam“, sondern diese auch „von kultureller Aneignung fremder ästhetischer Traditionen für nationale Gewinne zeugten“. Und nicht nur das: Dies mache die Teppiche zum „Symbol für die Widersprüche eines Systems, das andere Kulturen wirtschaftlich vereinnahmte, während es zugleich die soziale Inklusion der Menschen der sogenannten Bruderländer verweigerte, die es für sich arbeiten ließ.“

Das ist selbst für routinierte Leser von Kunst- und Künstlertexten starker Tobak. [Statt ein Werk objektiv zu beschreiben, kunsthistorisch zu kontextualisieren oder historisch zu situieren, werden hier weitreichende – und nicht so ohne weiteres zu belegenden – historische Behauptungen aufgestellt und auf dieser ungedeckten Basis moralische Urteile gefällt.] Damit wird dem Werk eine unmittelbare

„kritische“ Agenda zugewiesen, die sich weder mit dem Objekt selbst noch mit den historischen Fakten zur Deckung bringen lässt. Der Text ist reine Suggestion. Und abermals fällt die Art und Weise, wie die Ausstellungstexte operieren, bei den beiden Arbeiten sehr unterschiedlich ins Gewicht: Wenn in einem Fall fragwürdig ist, was ein Möbel, von dem nichts weiter als der unbestimmte Hinweis darauf, in der DDR produziert worden zu sein, denn nun „paradigmatisch“ mache – Was wäre, im Vergleich, etwa paradigmatisch für in der Bundesrepublik Deutschland hergestelltes Mobiliar? –, mag man im Befund immerhin eine Rechtfertigung finden, warum sich genau dieses Mobiliar als Material für die Installation Tieus eignete. Im anderen Fall wird anhand von



drei ziemlich willkürlich und doch in der Funktion von inkriminiertem Objekt, Beweismittel und Zeuge herangezogenen Teppichen wie aus dem Nichts eine Verschwörungsgeschichte konstruiert, von der Art wie sie sich zuhauf in den sozialen Medien finden lässt, bei dem staatliche Willkür, systemische Diskriminierung, wirtschaftliche Ausbeutung und das moralische Versagen einer Gesellschaft kurzerhand in einem Topf landen: ganz im Sinne des erzkonservativ-revisionistischen Narrativs, dass von einem „Unrechtsstaat“ schlicht nichts anderes zu erwarten war.

Wer sich daran erinnert, dass Tieus Ausstellung anlässlich der Prämierung für ihre „künstlerische Forschung“ zustande kam, mochte sich außerdem fragen, auf welcher methodischen Basis diese

Forschung durchgeführt und welche Recherchen im Rahmen dieser „recherchebasierten künstlerischen Praxis“ (Ausstellungstext) angestellt wurden? Wie konnte, wer sich und sein Publikum schon nicht für die Exponate interessieren und darüber informieren kann, die Lukrativität der schon lange vor der DDR in manchen Regionen Ostdeutschlands industriell produzierten Teppiche und ihren exportwirtschaftlichen Stellenwert beurteilen? Wenn in der Begründung der Preis-Jury von der „sorgfältige[n] und vielschichtige[n] Forschung“ der Künstlerin die Rede war, die „wenig beachtete soziopolitische Geschichten und Narrative, häufig in Zusammenhang mit dem Kalten Krieg“ behandle und in ihren Projekten „die Komplexität und die blinden Flecken der jüngsten deutschen Vergangenheit sowie die langanhaltenden, oft über Generationen hinweg andauernden Konsequenzen für Individuen, Familien und Gemeinschaften beleuchten“ würde, weiß man auch nicht, was ein von der Decke abgehangenes „DDR Sofa“ in diesem Zusammenhang zu leisten vermag.

Sowohl das formale wie auch das thematische Spektrum von Tieus Arbeiten ist generell weit gespannt – allerdings nicht zu weit: Oft reicht der Griff zum eigenen Familienarchiv. Durchaus zeittypisch umfasst dieses Spektrum gleichwohl „große“ historische Themenstellungen zur Kolonial-, Migrations- und Technologiegeschichte: Aspekte, die in der Berliner Ausstellung atmosphärisch mitschwingen, künstlerisch aber nicht explizit gemacht werden. Sie erscheinen häufig in Brechung auf Tieus eigene Biografie, die bei der Auswahl der Materialien und Darstellungsmodi eine ebenso große Rolle spielt, wie bei der institutionellen und kunstkritischen Vermittlung. Formen und Themen erscheinen durch die persönlichen Erfahrungen gewissermaßen verbindlich und verbürgt – auf das Risiko hin, dass die auf diese Weise grundierten Arbeiten zu Faktoren eines Identitätsmarketings werden, für das der zeitgenössische Kunstbetrieb derzeit ziemlich anfällig ist. Neben der Installationsform ist es sicherlich der notorische Verweis auf die frühen Jahre ihrer Biografie, der zu ihrer Trademark besonders beiträgt. Während sich die angelsächsische Kunstkritik vor allem für Tieus Auseinandersetzung mit dem Kalten Krieg erwärmt, wird gerade die deutschsprachige Kunstkritik nicht müde, immer wieder die vietnamesische Herkunft der Künstlerin, die Lebensgeschichte ihres 1987 als Vertragsarbeiter in die DDR gekommenen Vaters, ihre eigene ab 1992 in Ostdeutschland verbrachte Kindheit und Jugend zu thematisieren, die als eine Art Legende ihrer Arbeit immer schon vorausläuft – und auch in der vorliegenden Ausstellung von Tieu selbst gefüttert wird. So liest man auch im KW von einem zwischen der DDR und der Sozialistischen Republik Vietnam geschlossenen Abkommen, das Ende der 1980er-Jahre etwa 60 000 Arbeitsmigranten nach Ostdeutschland 20/21

führte, und dass die bisherigen Ausstellungen der Künstlerin „vor allem die Lebens- und Arbeitsbedingungen dieser Arbeiter*innen bis zum Mauerfall 1989 beleuchteten“, wobei die Ausstellung im KW „den Fokus auf die weitreichenden Auswirkungen des Zusammenbruchs der DDR“ richte.

Was eine Erklärung dafür sein mag, warum die von ihr bearbeiteten Themen bis hinunter zu den dafür ausgewählten Objekten einen Bezug zur Alltags-, Kultur- und Wirtschaftsgeschichte der DDR aufweisen, erklärt nicht, warum ebendiese Bezüge nur selten historisch, soziologisch oder diskursiv spezifiziert wurden. Das oben beschriebene Missverhältnis zwischen Material, auratischer Inszenierung, beanspruchten Referenzen und der entweder gezielt oder unbewusst unklaren Vermittlung, galt nicht nur für *Midair* und *Cultural Appropriation (in the GDR)*. Es betraf mit jeweils unterschiedlicher Wirkung alle anderen – und allesamt anlassspezifisch neu produzierten – Arbeiten der Schau: von den zwei um eine unbestimmbare Sound-Komponente erweiterten, in großem Abstand zueinander aufgestellten Betonmülltonnen namens *Public Waste* bis hin zu den sogenannten *Objects of Suspicion (Politische Ökonomie des Sozialismus)*, die in der zweiten Ausstellungsetage kriminalmuseumsreif in Vitrinen präsentiert wurden. Es blieb auch unklar, ob es sich bei diesen als Verstecke für geschmuggelte Zigaretten präparierten Alltagsgegenständen – Buch, Kaffeedose, Pralinenschachtel – tatsächlich um originale Objekte aus der Zeit handelte. Nicht fehlen durfte dagegen der Hinweis, Tieu Mutter habe ihren Lebensunterhalt in Deutschland als Straßenhändlerin verdient.

Man wunderte sich nicht mehr darüber, dass die als Siebdruck auf Metallplatten produzierten Bildsequenzen mit dem Titel *Unspeakable Compromise #1* und *#2* nach Foto-Vorlagen aus dem „persönlichen Archiv“ Tieus mit dem Effekt der Aufrasterung ihr Sujets eher ver- als entbargen. Sie erinnerten ein wenig an die erfolglose Suche nach einem zufällig fotografierten Verbrechen, die den Protagonisten aus Michelangelo Antonionis Klassiker *Blow-up* (1966) allmählich zerrüttet. Auf die Dauer wird durch die referenzielle Überbeanspruchung der Objekte jedes einzelne zum Verdachtsfall, was insgesamt Zweifel an der Leistungsfähigkeit von Tieus künstlerischem Ansatz weckt. Gerade wenn er verspricht, „insbesondere die deutsch-deutsche Geschichte kritisch [zu reflektieren]“ und „die verborgenen strukturellen Logiken [zu entlarven], die soziale Zugehörigkeit und politische Existenz definieren.“ Wie wäre das auch zu leisten?

Konzeptionelles Neuland betrat Tieu in der zweiten Ausstellungsetage in Form zweier Arbeiten, die sich als Ausflug ins bereits erwähnte Genre der Institutionskritik interpretieren lassen, das zuletzt – mit einem Begriff von Marina Vishmidt – eine

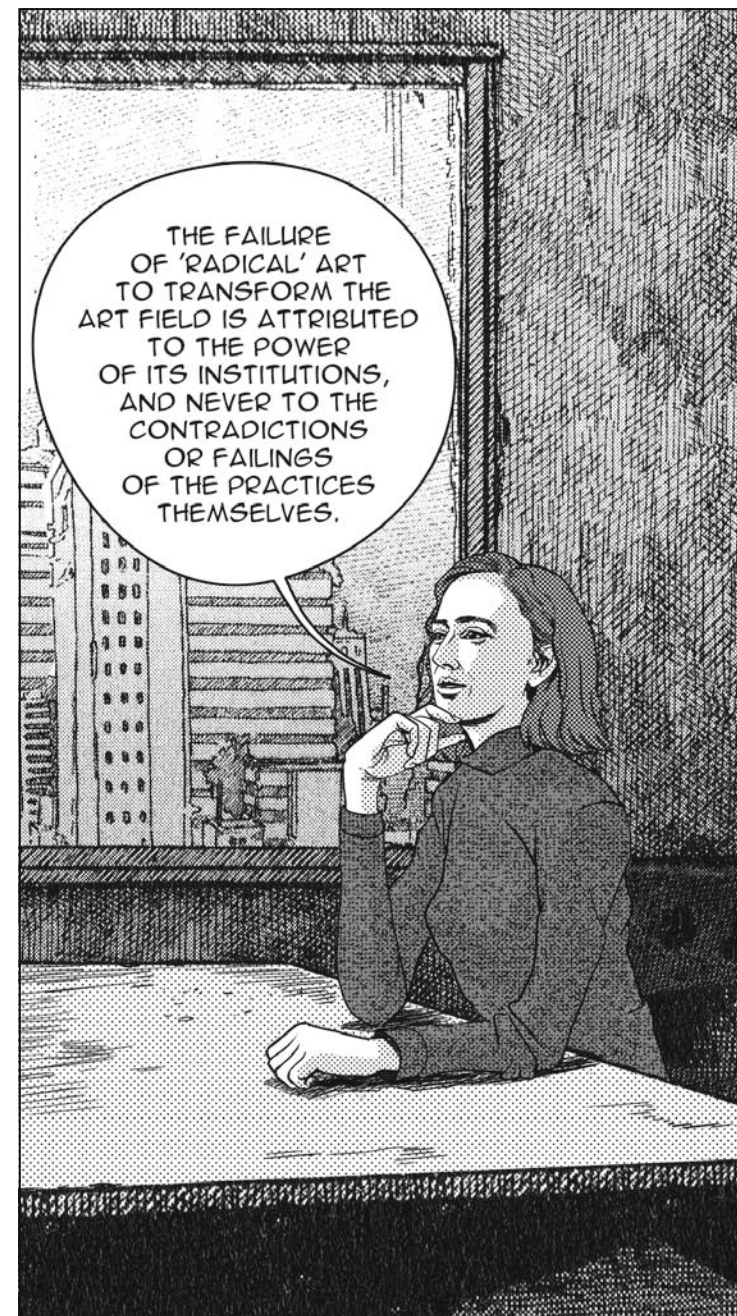
„infrastrukturelle“ Auslegung hinzubekam (vgl. Seite 24). In Tieu's Fall ist das durchaus wörtlich zu verstehen, wie sich an den für die Ausstellung neu entstandenen *Contractual Terms for Appointing a New Board Member at KW* exemplarisch zeigte. Die Intervention in die vereinsmäßige Organisationsform der KW hat sich zum Ziel gesetzt, einen von Tieu finanzierten neuen Vorstandsposten im Vorstand der Institution zu schaffen. Ihre Umsetzung erfordert u. a. eine organisatorische Neuaufstellung, inklusive geänderter Satzung auf Seiten der KW. Tieu gewährleistet umgekehrt die Finanzierung durch den Verkauf einer ihrer Arbeiten. Die Präsentation dieses Vorgangs in der Ausstellung basierte auf Absichtserklärungen, Gutachten und Vereinbarungen aus dem Brief- oder Mailverkehr zwischen Künstlerin und Vereinsvorstand. Konkret zu sehen waren diese eingraviert in hochglanzpolierten, mit der Wand verdübelten Stahlplatten, deren interventionistische Absicht nur äußerst leidensfähigen Lesern deutlich wurde: Aufgrund der spiegelnden Metallplatten war der englischsprachige und in juristisch-bürokratischem Jargon gehaltene Text kaum zu lesen. Inwieweit das künstlerische Gelingen der Arbeit von der Umsetzung des ambitionierten Vorhabens abhängt, ging aus dieser Präsentation jedoch nicht hervor, während die Stahlplatten bereits den Eindruck des Finalen und Abgeschlossenen vermittelten. Neben diesem eher formalen Problem ergibt sich ein ethisches: Auch wenn die Arbeit im Gewand der kritischen Intervention daherkommt, propagiert sie die Möglichkeit des Ämterkaufs, der auch dann bedenklich bleibt, wenn eine Künstlerin ihre privilegierte Position dafür einsetzt, Privilegien umzuverteilen, um einer nicht-privilegierten Person einen Sitz in Vorstand der KW zu verschaffen. Dieselbe Institution priors im Wandtext dann ausgerechnet einen „unverkennbaren Stil“ der Künstlerin, dessen Behauptung angesichts der Verschiedenheit der gezeigten Arbeiten doch einigermaßen verblüffte. Es war nur ein weiterer Anhaltspunkt dafür, dass es zumindest diskussionswürdig ist, wenn die Künstlerin selbst bei der kuratorischen Vermittlung mitmischte.

Die derivativ entgrenzte Kritik schließt am Ende ausgerechnet die eigene Arbeit und die darin transportierten Anliegen aus, um sie mit möglich viel Identitätspolitisch zurechtgemachter Subjektivität auszukleiden – die schließlich, und quasi ex cathedra, mit institutioneller Stimme spricht. Dies geschieht ausgesprochen wortreich, und bestätigt eine weitere Beobachtung, die Damman schon 2023 machte: „Like so much art of the present, the work of Sung Tieu necessitates a fair amount of explanatory text.“ Er geht über die sprichwörtliche „Kommentarbedürftigkeit“ (Arnold Gehlen), die der modernen Kunst einst zugeschrieben wurde, weit hinaus. Ein letztes Beispiel: Neben der Teppichinstallation präsentierte die Ausstellung das Objekt-Ensemble

Read Me, Wear Me, Fear Me, bestehend aus zwei Schneiderpuppen in Kinder- und Erwachsenengröße, die als Display für weiße Baumwollanzüge dienen. Sie sind einem Pattern historischer Zeitungsausschnitte bedruckt, die der Wandtext wie folgt kontextualisierte: „Diese Artikel dokumentieren rassistisch motivierte Übergriffe in den 1990er Jahren und zeugen von der gesellschaftlichen Wahrnehmung der vietnamesischen Gemeinschaft jener Zeit. Die im Raum positionierten Skulpturen tragen buchstäblich die Last dieser Geschichte auf ihren Schultern und machen die Gewalt rechtsextremer Übergriffe auf eindringliche Weise sichtbar.“ Die „Last der Geschichte“ an Schneiderpuppen zu delegieren ist das eine. Ein weiterer Effekt der Biografisierung des Historischen ist aber die so vorgenommene künstlerische Privatisierung des Leidens Anderer. Auch darin besteht der zweifelhafte Profit einer „künstlerischen Forschung“, die ihre historische Ungenauigkeit und Pauschalität so wortreich umnebelt, als handelte es sich um einen pompösen Trailer für das Biopic des Forschers. ■
* Sung Tieu: 1992, 2025, 15. Februar bis 4. Mai 2025 im KW Institute for Contemporary Art Berlin

► Eurogruppe: In several of your texts and public statements since the 1990s, you have referred to the necessity of a „critique of practice.“ If we understand this notion correctly, this critique addresses the relationship between reception, distribution, and production – at times referencing Daniel Buren's text *The Function of the Studio*. Elsewhere, you seem to draw a distinction between the „critique of [artistic] practice“ and the form of critique discussed in art criticism and art history under the term institutional critique. In a roundtable published in *November* (Issue 4, 2023), you stated – 30 years after *What Happened to the Institutional Critique* – that „The critique of practice is gone.“ What does the term refer to, and what exactly is gone? How might a „critique of practice“ articulate itself today?

► Andrea Fraser: I have evoked the importance of a critique of artistic practice in the context of responding to the narrow and, in my view, historically erroneous framing of institutional critique as a critique only of sites of circulation, presentation, and collection of art, such as museums. This view of institutional critique often opposes art and artists to such institutions, which supposedly coopt and neutralize radical and avant-garde practice. In my view, however, institutional critique always has been a critique of the institution of art as whole: not only established organizations like museums and galleries but everything that constitutes the field and drives its reproduction and expansion, including, perhaps above all, the practice of art making itself. In terms of the history of institutional critique, I support this view by point-



ing out that alongside his seminal *The Function of the Museum* Daniel Buren wrote *The Function of the Studio*, in which he links the critique of the production and presentation of art, writing „To question one while leaving the other intact accomplishes nothing.“ It was this critique that led Buren, Michael Asher, and others to reject studio production and develop rigorously site-specific practices. Today, it's rare to meet an artist who is not critical of the art world. It is even rarer to meet an artist who will consider how their own approach to art making

is fundamental to the art world they despise, whether they are supplying the commercial market with product or the exhibition field with spectacle. Critique, when it does appear in art works themselves, is mostly limited to content, while critical discourse (one of the other fundamental institutions of the art field) is reduced to rationalizing and justifying art production vis-a-vis some theoretically formulated politics. The failure of „radical“ art and artists to transform the art field is attributed to the overwhelming power of its 22/23

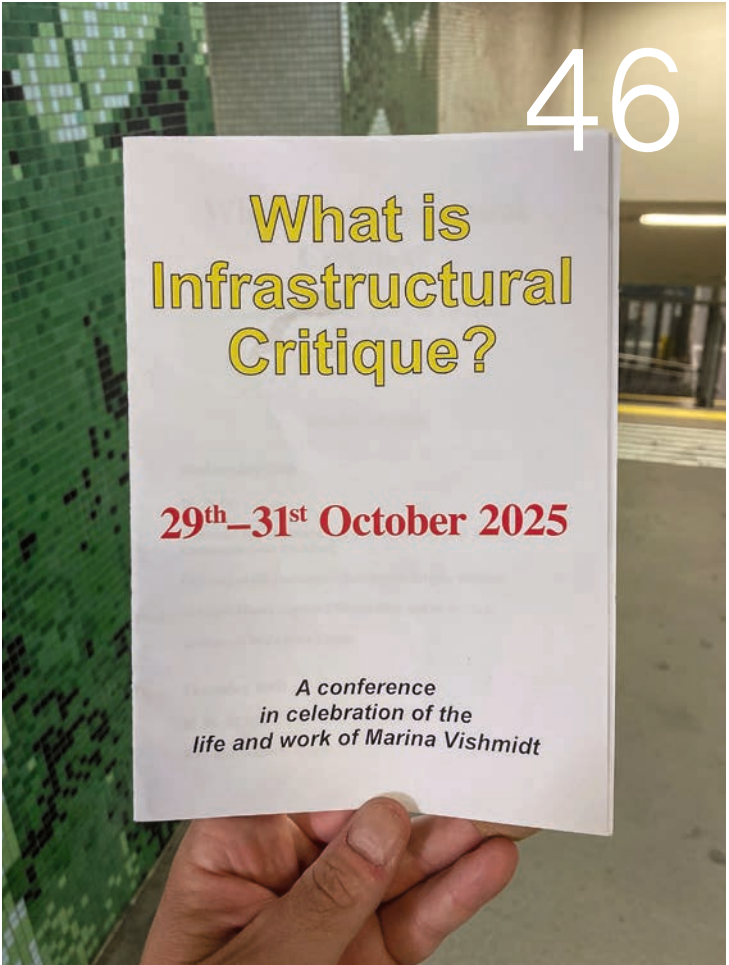
institutions, and never to the contradictions or failings of the practices themselves – except in the few cases of artists who name those contradictions. Of course, the situation is more complex than this. It would be possible to map a range of strategies artist employ to persist in the art field while holding a critical stance within it, whether with critical content that serves to distinguish their work from mere luxury or lifestyle product and spectacle, or by viewing the critique of art as irrelevant to more radical politics, for which exhibitions and art itself are no more than convenient containers.■

INFRASTRUKTUREN DER KRITIK
HANNES LOICHINGER

Seit einigen Jahren macht ein neuer Begriff die Runde: infrastrukturelle Kritik. Und manchmal entsteht der Eindruck, als würde er nun einfach dort eingesetzt, wo zuvor von Institutionskritik die Rede war. Aber so einfach ist die Sache nicht. Folgen wir der Autorin Marina Vishmidt, deren Aufsatz *Between Not Everything and Not Nothing: Cuts Towards Infrastructural Critique* (2017) die Verschiebung der Begriffe in Gang setzte, gewinnen mit infrastruktureller Kritik zuvorderst zwei Aspekte an Sichtbarkeit. Einerseits die konkreten materiellen und transzendentalen Grundlagen der Institution Kunst und andererseits jene Infrastrukturen und Bewegungen, die in einem transversalen Sinn über sie hinaus gehen. Dabei denkt Vishmidt in Aspektwechseln und perspektivisch: Institutionen sind nicht nur Teil von Infrastrukturen und umgekehrt – sie beinhalten sich wechselseitig. Entsprechend haben sich auch beide Formen der Kritik zur Voraussetzung. Doch die in der Debatte üblich gewordenen Verkürzungen treiben stattdessen die Institutionalisierung einer Kritik voran, die für sich selbst Zonen vornehmer Unberührtheit vorsieht, von denen sie auf das institutionelle Treiben herabsehen kann – ein Problem, das sich auch auf einer Konferenz in Wien zeigte. Unter dem Titel *What is Infrastructural Critique?* richtete im Oktober 2025 das Institut für Kunst und kommunikative Praxis der Universität für angewandte Kunst Wien eine Konferenz aus im Gedenken an Vishmidt – der 2024 tragisch früh verstorbenen Leiterin der dortigen Abteilung Kunsttheorie.* Der Titel signalisierte eine Bezugnahme auf Andrea Frasers Text *Was ist Institutionskritik?* (2005) aus der Zeitschrift *Texte zur Kunst*, in dem die Künstlerin Institutionskritik als „kritisch-reflexive Ortsspezifität“ definiert und sie sowohl von politischer Kunst (als Genre) als auch von Kulturaktivismus abgrenzt. Für Fraser wesentlich sind die sozialen Bedingungen, Machtstrukturen und ökonomischen Verflechtungen, die einen Ort konstituieren und die uns selbst durch „unsere Beziehungen zu diesem Ort als auch die gesellschaftlichen Bedingungen dieser Beziehungen“

unweigerlich einbeziehen. Bei gegenwärtigen Versuchen, das Verhältnis von Institution und Infrastruktur zu bestimmen, sollte es daher nicht allein um rein akademische Abgrenzungen oder die Operationalisierung dieser Kategorien gehen, sondern auch um ihre Geschichte, ihren Stand im sozialen Raum und insbesondere die Vermittlungen durch ihre historisch etablierten Formen in Kunst und Theorie. Erst von hier aus lässt sich sinnvoll darüber diskutieren, wie sich zum Beispiel eine Veranstaltung an einer Kunsthochschule mit Kritik in Verbindung bringen lässt und welches infrastrukturelle Gefüge die gastgebende Institution für Kritik bereitstellt. Der Zufall wollte es, dass die dreitägige Veranstaltung mit der Ausstellung *Fernheilung* in der Universitätsgalerie zusammenfiel, die Kunst um 1990 zeigte. Zentral platziert in ihr lief die Videodokumentation des Symposiums *Das ästhetische Feld*. Auf dieser Veranstaltung mit „Vorträgen zu Praxisformen der Kunst“ hatte sich 1992 an derselben Hochschule schon einmal eine Begriffsverschiebung artikuliert. Die damalige Wendung hin zum Begriff des „Kunstfeldes“ von Pierre Bourdieu konnte nicht zuletzt als Abkehr von Peter Bürgers „Institution Kunst“ wahrgenommen werden. Beide, Bürger und Bourdieu, setzten mit ihrer Insistenz auf Selbstkritik entscheidende Impulse für die damalige Diskursformation der Institutionskritik. Doch im Unterschied zu Bürger, der einen Bruch propagiert, den er an den historischen Avantgarden festmacht, die für ihn an ihrem Ziel scheiterten, Kunst in Lebenspraxis zu überführen, führte Bourdieu ein dynamisches Kräftefeld ein, visualisiert in Form eines Diagrams. Es bildet das Feld einer relativ autonomen Kunst im sozialen Raum ab, in dem Künstler und Theoretikerinnen – nicht souveräne Individuen, sondern durch Geschichte und Struktur des Feldes geprägte und positionierte Akteure – zwischen Avantgarde und „Institution“ auf der einen und Autonomie und Heteronomie auf der anderen Achse Auseinandersetzungen um Positionen im Feld führen. Ebenfalls im Oktober 2025 veröffentlichte die Galerie Meyer*Kainer auch eine Publikation zu *Das ästhetische Feld* von 1992. Doch damit nicht genug der Koinzidenzen: Am Abend des zweiten Veranstaltungstages hielt Erik Golo Stone unabhängig von der Konferenz einen Vortrag über „Institutional critique beyond insurgent occupation“. Diese Begleitumstände lieferten somit eine Reihe guter Gründe, um sich auf der Konferenz zur Erhellung historischer Zusammenhänge auch dem Verhältnis von institutioneller und infrastruktureller Kritik zuzuwenden. Schon Vishmidt hatte den Begriff der infrastrukturellen Kritik in fortwährendem Austausch mit künstlerischen Praktiken entwickelt und ihn dezidiert in die kanonisierte Geschichte der künstlerischen Institutionskritik eingeschrieben, ohne dabei einer bloßen historischen Abfolge das Wort zu reden. Deutlich distanzierte sie sich außerdem vom

im institutionskritischen Diskurs etablierten und dort bereits von der historischen Avantgarde entlehnten Narrativ, in dem sich die zu überwindende symbolische Institution Kunst sukzessive auf die „realeren“, materiellen Verhältnisse ausweitete. Infrastrukturelle Kritik einfach als synthetisierte Form feministischer, postkolonialer, postmigrantischer, ökologischer und institutioneller Kritik zu verstehen, wie es sich in der Vishmidt zitierenden Literatur finden lässt, greift ebenfalls zu kurz – zumindest löst es die Herausforderung der institutionellen Bedingtheit der Sprechenden nicht auf. Was also hatte die Konferenz zum Beziehungsgeflecht von Institution, Infrastruktur und Kritik beizutragen? Dass der Ankündigungstext der Konferenz auf einen widerstreitenden Konflikt von „infrastructural critique vs. institutional critique“ abzielte, mag man als Zugeständnis an den Zeitgeist lesen. Im Eröffnungsvortrag „We are here and we are in it“ hob Danny Hayward, der langjährige Partner von Vishmidt, die Offenheit des Konzepts einer infrastrukturellen Kritik hervor. Eine Offenheit, wie Hayward erläuterte, die sich in den Übergängen zwischen den eigenen Gedanken und den Gedanken anderer bemerkbar mache. Sie gehöre zu einer Theoriebildung, die ihren Ort in historischen Bewegungen findet und wiederum für diese in der Theorie einen Ort und eine Sprache sucht. Eine Theorie also, für die Entwicklung und Kritik ebenso essentiell sind wie Diskurs und Praxis. Helmut Draxler betonte die fehlende Selbsttransparenz einzelner wie auch übergreifender Formen



von Kritik. Ausgehend von einer historischen Bestimmung der Begriffe Institution und Infrastruktur schlug er eine reflexive Konstellation aus Ideologie-, Institutions- und Infrastrukturkritik vor, die konkret auf die Praktiken der Kunst, der Politik und der Philosophie zu beziehen wäre. Andreas Petrossiants diskutierte am Tag danach, ob ein Denken in Infrastrukturen nicht den Gegensatz von Institution und ihrer Abschaffung überwinden könne. Zugleich veranschaulichte die Konferenz gängige Missverständnisse und ein wachsendes Desinteresse an Diskursen jenseits der Gegenwart. Bezüge auf institutionelle Kritik blieben sparsam gestreut, auch zum Parallelvortrag von Stone verloren sich kaum mehr als eine Handvoll Studierender. Die Darlegungen der Künstlerin Natascha Sadr Haghighian führten wiederum eindringlich vor, dass der Abschied von einer Beschäftigung mit den eigenen Möglichkeitsbedingungen – und eben nicht, wie bei Vishmidt angelegt, der spekulative Abschied der durch diese gegebenen institutionalisierten Grenzen – bis zur praktischen Selbstverleugnung reicht: Im Jahr 2024, dem „year zero“, sei die liberale Institution als solche an ihr Ende gekommen, sprichwörtlich zerbröselt im aufgewirbelten Staub der auf Gaza abgeworfenen Bomben. „Liberal institutions felt impossible to enter“, erklärte die an der Bremer Kunsthochschule lehrende Haghighian im Auditorium einer weiteren liberalen Institution, die es angeblich nicht mehr gab. Dem Beitrag fehlte jeder Hauch jener rekursiver Paradoxien und Widersprüche in Bezug auf die eigene Sprecherposition, die Vishmidts Denken kennzeichneten. In einer Negation, die ihr eigenes affirmatives Moment und ihre Position im Feld verkennt, wird Kritik nur mehr aufgeführt, weil sie weder ihre infrastrukturellen Voraussetzungen noch ihre institutionellen Repräsentationen in den Blick bekommt. Anhaltspunkte dafür, was Begriff und Praxis einer an Infrastrukturen ausgerichteten Kritik zu leisten vermögen, liefern Vishmidts eigene Ausführungen. In ihnen wird ein fortwährender Übergang zwischen historischen Bedingungen beschrieben, der sich, in einem auf mögliche Zukünfte ausgerichteten Blick von der Gegenwart aus in die Vergangenheit, durch Unterscheidungen setzende „Schnitte“ (engl. *cuts*) manifestiert: „‘Infrastructure’, in this sense can be considered a conceptual diagram that enables thought to develop“, schreibt sie.** Wie es das langjährige, praktische und theoretische Engagement von Vishmidt für ein Ineingreifen ästhetisch-diskursiver, sozialer und politischer Praxisformen nahelegt, verweist sie auf die gleichermaßen materiellen wie diskursiven Dimensionen von Infrastrukturen. Entscheidend für sie ist deren Transitivität zwischen institutioneller Reproduktion einerseits und infrastruktureller Erneuerung andererseits, an denen Kritik als Vermittlung zwischen Institution und Infrastruktur, diskursiver Idee 24/25

und Material, dem Möglichen und dem Wirklichen – den Koordinaten des „conceptual diagram“ – ansetzt. Diese Transitivity sei die Voraussetzung, „that enables it to ask political questions that can no longer be replied to in the abstract, with the false totalizations of rejection or complicity“.

Es sind die begrifflichen Verdichtungen von Vishmidts Texten, die konstitutive Relationalität des Begriffs Infrastruktur und die Dynamik ihres „conceptual diagram“, die das Projekt einer infrastrukturellen Kritik so produktiv machen. In einer im Frühjahr 2025 im Magazin *Variant* veröffentlichten Version der Einleitung zu Vishmidts für 2026 angekündigtem Buch *Infrastructural Critique* schreibt Hayward: „[C]ritique of infrastructure requires infrastructure[s] of critique and vice versa, and the recursivity of this formulation picks up a theme that runs throughout Marina’s work.“ Die Differenz zwischen Vishmidts diagrammatischem Denken und einer rekursiven Bewegung von der „critique of institutions“ zu einer „institution of critique“ zu diskutieren, um nochmals Fraser anzuführen, wurde im weiteren Verlauf der Konferenz leider versäumt. Wenn infrastrukturelle Kritik aber die Institution nicht mitdenkt, verfehlt sie nicht nur die sie selbst infrastrukturell bedingende materielle Dimension der Institution, sondern auch die Grundlage, über die eigene Institutionalisierung hinaus die Utopie einer Infrastruktur der Kritik als Praxis zu entwerfen.■

* *What is Infrastructural Critique?* – A conference in celebration of the life and work of Marina Vishmidt von 29. bis 31. Oktober 2025 an der Universität für angewandte Kunst Wien

** Marina Vishmidt, *Between Not Everything and Not Nothing: Cuts Towards Infrastructural Critique*, in: *Former West: Art and the Contemporary After 1989*, hg. von Maria Hlavajova und Simon Sheikh, Cambridge (MA) 2017



►Eurogruppe: Dein Vortrag im Briefing Room variiert seine Diagnose bereits im Titel, nämlich das Verschwinden des Begehrens aus der zeitgenössischen Kunst.* Neben Platon hast du dich darin auf Adornos *Ästhetische Theorie* berufen, konkret auf jene Passagen, in denen er die erotische mit der ästhetischen Erfahrung und das erotische mit dem ästhetischen Verhalten abgleicht. Beiden ist demnach das Schaudern gemein, eine Art offene Mimesis an das begehrte Andere, ohne es dabei kontrollieren oder unterordnen zu wollen – aber das Risiko bewusst in Kauf nehmend, dass wo Schönheit ist, Verführung und Hingabe, auch Schmerz sein kann. Adorno spekulierte, dass die Gänsehaut womöglich das erste ästhetische Bild gewesen sei. Demgegenüber steht aber ein verdinglichtes Bewusstsein, das dem Begehren, diesem „dialektischen Dämon“ (Platon), zutiefst misstraut. Du behauptest, dass so ein Misstrauen im aktuellen Bedürfnis nach Diskursivierung, Regulierung und Absicherung der im engeren Sinne erotischen Sphäre erkennbar wird. Ganz ähnlich sei es in der Sphäre von Kunst und Ästhetik. Hier hast du die „künstlerische Forschung“ als Beispiel für das verschwindende Begehren aufgeführt. Warum?

►Iris Dankemeyer: Thomas Mann hat die Kunst mal „höheren Jux“ genannt; im Vergleich zum Ernst des Lebens mit seinen Regeln und Normen ist sie ein Scherz, aber sie ist damit auch etwas wirklich Anderes als der übli-

che Ernst und insofern etwas Höheres. Bei Adornos Gänsehaut ist das Höhere nun das Niedere; eine intuitive körperliche Reaktion, ein Angerührtsein und Überrumpeltwerden. Die Gänsehaut ist für ihn Modell ästhetischen Verhaltens (er trennt da gar nicht so sehr zwischen Rezeption und Produktion) und gerade in diesem mimetischen Impuls steckt die Transzendenz. Darum meine Herleitung über Platon, denn da ist die Gänsehaut ja ein Anzeichen dafür, dass sich die Menschenseele wieder befriedet, sich wieder Flügel wachsen lässt, um davonzufiegen. Bei der künstlerischen Forschung scheint es nun um etwas ganz anderes zu gehen als um Jux und Gänsehaut. Kunstschaffende haben wohl schon immer ihre Gegenstände studiert, ihre Themen recherchiert und ihre Vorgehensweisen reflektiert. Und natürlich hat Kunst schon immer Erkenntnis produziert, Adorno zufolge war sie der Forschung sogar voraus, weil sie „seismographisch“ latente gesellschaftliche Tendenzen verzeichnet, die akademische Wissenschaften erst nachträglich feststellen konnten. Nun ist der Begriff der „künstlerischen Forschung“ Programm; von der Kunst bleibt nur ein Adjektiv übrig, die Forschung wird zur Hauptaufgabe. Es heißt, man müsse weg vom Werk und hin zur Praxis, und zwar genau zu der Praxis, die die Kunst bisher verweigert hat. Das Spezifische der Kunst bestand darin, dass sie ohne Zweck und ohne Maß war, und

dass sie sich weder an den Prämissen des Gebrauchs orientierte noch vollständig im Tauschprinzip aufging. „Künstlerische Forschung“ möchte nun gerade zweckmäßig und quasi messbar sein, nur kreativer und irgendwie origineller als die normale Wissenschaft. Ihr Gedanke kommt ursprünglich aus dem angewandten Bereich, aus dem Kontext des Designs. Die Etablierung und Institutionalisierung „künstlerischer Forschung“ ist wesentlich aus der Bologna-Reform hervorgegangen, die nicht nur an den Universitäten marktorientierte Hochschulstrukturen eingeführt hat, sondern eben auch an den Kunstakademien, die bis dahin noch einen Sonderbereich darstellten. Ein Spielfeld, auf dem man sich noch was

trauen konnte und musste – denn was nicht scheitern kann, kann auch nicht gelingen. Heute sind Experiment, Inspiration etc. zwar als Innovation erwünscht, aber nur in vorgesehenen Bahnen und mit expliziter Ankündigung. Sich vorzutasten ist tabu. Wenn Kunst zu machen mal bedeutete, „Dinge zu machen, von denen wir nicht wissen, was sie sind“ (Adorno), dann bedeutet künstlerische Produktivität das genaue Gegenteil – nichts zu tun, von dem man nicht sicher ist, dass auch etwas dabei heraus kommt.■

* *Commission d’expertise: Iris Dankemeyer / The Invisible Eros. On the Disappearance of Desire from Art*, Seminar von Iris Dankemeyer, am 13. Oktober 2023 im Briefing Room Brüssel

OLD SCHOOL, NEW GAME

WIGGER BIERMA

Social liegen – Sozial liegen ist so liegen, dass der andere es nicht merkt, oder so, dass der andere es tun kann, obwohl er es nicht merkt. An diesem Liegen als einer Form der Rechnung halten mit der vermeintlichen Gefühlslosigkeit des anderen sitzen zwei Seiten. Liegen ist sowohl um jemanden zu täuschen (tact) als auch um sich selbst zu täuschen (berechnende Schmeichelei). Sozial liegen ist schon ein Mittel in der Unterhaltung so lange, als der Mensch sprechen kann. In der digitalen Öffentlichkeit bekommt dies (sozial) liegen eine ganz andere Dimension, weil die Beteiligten eine Art digitale Kappe aufhaben, analog zu den Masken der Ku Klux Klan. Man weiß nicht mehr, wer der andere ist, und man reagiert auf den Körperbau, weil man nicht weiß, was darunter wirklich ist. Wenn man in der digitalen Öffentlichkeit eine Grenze überschreitet, wird man nicht korrigiert mit einem ablehnenden Blick, sondern man wird sofort inhaftiert, nein, man wird sofort abgerechnet. So kann man das Opfer werden einer gleichzeitigen digitalen Lynchpartei, die eine große Rolle spielen kann in der Realität von Arbeit und

privéleben. Gecancelled worden ist der heutzutage Form der Verbannung mit dem Unterschied, dass es jetzt eine Volksgericht ist, das will sagen, wie viel jemand in der öffentlichen Meinung steht, wie schneller der Fall fällt. Trial by media. Zuerst kann in der Theorie jeder überkommen werden und dadurch ist jeder auch auf seiner Hut und hält sich auf der sicheren Seite. Nicht mehr aus Beleidigung oder gepasster Bescheidenheit, sondern aus Angst. Weliswar hat moderne Kunst sich nie so sehr um die Aufmerksamkeit des Volkes – was jetzt eine Vorbedingung ist – aber es ist wirklich vorgekommen, dass Kunstwerke aus den Museen entfernt wurden und net als jeder andere auch Kuratoren an Zensur, um Schwierigkeiten zu vermeiden. Grenzen sind fließend, und deshalb die Grenzen der Zulassung auch. Was auf einen bestimmten Moment eine Überschreitung ist (heldendare, etwas Neues) wird auch später mainstream und noch einmal später ungepasst. Roken in der Öffentlichkeit zum Beispiel, was ursprünglich für Frauen ein Tabu war, bis Edward Bernays (ein in Amerika wohnhafter Neffe von Sigmund Freud) in 1929 eine fantastische Werbung uithaalde durch den Begriff „Torches of Freedom“ von der Psychoanalytikerin A. A. Brill zu verbinden mit der Emanzipation der Frauen: „cigarettes are feminist Torches of Freedom“; seither rauchte jeder eine, aber in der Öffentlichkeit war ein Tabu (jetzt für jeden) und oft durch Gesetz verboten. Was gegenwärtig auffällt bei den Zulassungsexamen der Kunstakademien, ist, dass fast alle Kandidaten heute künstlerische Vorhaben als einen Kunstboom verbinden mit politischer korrekter Schlüsselbegriffen: Nachhaltigkeit, Diversität, Gender, Inklusivität, Engagement, Pluralität, Care, Intervention, Prozess, Forschung, postkoloniale Kritik, etc. Das Unterliegende Problem ist, dass Studenten in der Öffentlichkeit – aber Studenten an einer Kunstausbildung in der Öffentlichkeit – die fast alle mal das Privileg genießen, um auf Kosten des anderen zu können studieren, in der Öffentlichkeit derer, die dieses Privileg nicht haben, als Vanoude werden gesehen als Parasiten und Klaploppers. Diese harte Trennung zwischen den verschiedenen Klassen, die früher zufällig aufgehoben wurde in militärischer Dienst oder Aufnahme in das Krankenhaus zum Beispiel, ist gegenwärtig auf dem Dorfplatz der Öffentlichkeit, der fast ganz verschwunden ist. Man muss sich verantworten gegenüber den komplexen und globalen Problemen der tatsächlichen und moralischen Erde als Klimawandel, zunehmende soziale Ungleichheit und Polarisierung innerhalb der Gemeinschaft. Der Künstler, als siervogel unter der Feder, kann nicht länger bestehen mit einem arroganten Schulterophalen (sicher nicht solange er es nicht tut) und sieht sich deshalb gezwungen, seine gesellschaftliche Relevanz zu betonen. De steeds verder om zich heen grijpende 26/27

dwang tot politieke correctheid heeft van het sociale liegen – een onschuldig gezelschapsspel voor plekken waar je eigenlijk liever niet wilt zijn – een helse noodzaak gemaakt, vergelijkbaar met het betalen van belasting. [...]

Intuïtie – Intuïtie is een zachte, niet op directe dreiging gebaseerde reflex, een vorm van inleving of (intellectuele) sympathie. Naarmate de wereld complexer wordt en sneller verandert, vormt het intuïtieve steeds vaker een richtlijn voor handelen.

Het op de tast je weg zien te vinden (want daar komt het in de praktijk op neer) is in de regel de manier van voortbewegen op een kunstacademie, waar het vanouds her gaat om het zoeken naar de eigen artistieke identiteit. Een moeizaam proces van vallen en opstaan op grond van een uiteenzetting met medestudenten, leraren en de heersende opvatting over kunst (de mogelijkheden). Een intuïtieve benadering gaat ook de vraag naar het waarom uit de weg, ook of juist, in allerlei details van het tot stand komen van een werkstuk: men doet dit of dat omdat het „goed voelt“. Vooral wanneer over dit laatste verschil van mening bestaat wordt een discussie lastig omdat er geen argumenten zijn waarop ingegaan kan worden. Er is dan geen sprake meer van een spel, de bal is weg, men kan alleen nog op de man of vrouw spelen of zwijgen.

Een intuïtieve benadering gaat logischerwijs vaak samen met het zoeken naar een persoonlijke uitdrukkingsvorm en de uitdrukking van het persoonlijke. Hiervoor komen dagboekantekeningen en sloganachtige hartekreten met betrekking tot het eigen leed en dat van de wereld in aanmerking maar ook halfbewuste krabbels, tekeningen die uitsluitend gevoeligheden uitdrukken en ermee koketteren dat men eigenlijk niet tekenen kan. Het probleem met deze directe inzet van het persoonlijke is, wanneer het als kunst wordt gepresenteerd, dat de vraag bij de beschouwer op kan komen waarom dit nu interessant zou kunnen zijn voor iemand buiten de maker en/of zijn of haar therapeut. Nadruk op het persoonlijke hangt noodzakelijkerwijs samen met die persoonlijkheid zelf, en als die zich niet of nauwelijks onderscheidt van een willekeurig andere, kan het bestaansrecht van het werk als kunstwerk ter discussie gesteld worden.

In een ansichtkaartencarroussel van het Centre Pompidou zag ik een kaart waarop stond: „Mr. Duchamp told us we could play here.“ Een rake typering van de argeloos zoekende studenten in de mist, die met de door vorige generaties veroverde vrijheid in hun maag zitten. De ansichtkaart, kennelijk bedoeld om op de deuren van tentoonstellingsruimten voor hedendaagse kunst geplakt te worden, past vooraleerst op die van de klaslokalen in kunstacademies.

Op een kunstacademie wordt verassend weinig over vorm gepraat, is mijn ervaring. Wat studenten binnen



de bubbel van het academiegebouw leren is het aannemen van een houding: attitude. Hierbij speelt het voorbeeld van legendarische kunstenaars uit de twintigste eeuw (Duchamp, Warhol en Beuys) een belangrijke rol. Zij maakten weliswaar opmerkelijk werk maar maakten nog veel meer werk van de constructie van hun personage als kunstenaar. Een invloedrijke en eveneens legendarische tentoonstelling was *When Attitude Becomes Form* van Harald Szeemann in 1969. Hierin werd een overzicht gegeven van de conceptuele kunst die op dat moment actueel was. Deze tentoonstelling markeerde ook de opmars van de curator: de tentoonstellingsmaker die uit de coulissen treedt als auteur van het verhaal, waarin de afzonderlijke kunstenaars in feite orkestleden zijn geworden: de dirigent neemt (en krijgt) de credits. Slechts enkele kunstenaars kunnen als solist optreden, de rest tracht zijn verloren autonomie te herijken door het curatorische aspect te incorporeren in de eigen artistieke praktijk. Steeds meer kunstenaars zijn overgegaan van maken naar verzamelen waarbij het kunstwerk een installatie, het arrangement is geworden van hun vondsten. Het mag dan ook niet verbazen dat na een halve eeuw attitude de curatorische praktijk, al of niet expliciet, voorkomt in het curriculum van de kunstacademie. „Draw a straight line and follow it.“ (La Monte Young) – Het begrip concept duidt op een historisch verschijnsel in de beeldende kunst: een stroming uit de jaren '60 waarin het idee van het werk belangrijker werd

geacht dan de uitvoering ervan. Dit verlangen naar dematerialisering van het kunstwerk – oorspronkelijk een ludieke poging om onverkoopbaar werk te maken – introduceerde een nieuwe esthetiek gebaseerd op beschrijving, documentatie en instructie (die wel degelijk verkoopbaar bleek te zijn).

Camiel van Winkel schreef in 2003 in *Conceptuele kunst in Nederland en België 1965 – 1975*: „Het is wellicht geen toeval dat conceptuele kunstenaars zich vaak als sterke docenten ontpopten: zij waren in zekere zin al gespecialiseerd in de afstandelijke analyse van het eigen handelen en de problematisering van het vakmanschap van de kunstenaar. Als de loskoppeling van het denkwerk en maakwerk en het centraal stellen van de instructie ergens tot resultaat moesten leiden, dan was het wel bij de opleiding van jonge kunstenaars.

De omzetting van de conceptuele kunst in een academisch leerplan heeft ertoe bijgedragen dat de kwalificatie van een hedendaags kunstwerk als „conceptueel“ – los van een vaag onderscheidings-signaal – geen werkelijke betekenis meer heeft. Tijdens hun opleiding leren kunstenaars om hun werk op correcte wijze te presenteren – dat wil zeggen: in termen van zelfreflectie en contextuele analyse.“ Het conceptuele mag dan in kunsthistorische zin aan betekenis verloren hebben, het is nog volop in gebruik en is inmiddels doorgedrongen tot alle vormen van toegepaste kunst, zij het nu sterk versneden met de oudere, uit de reclame afkomstige opvatting van het woord concept. Daar is het een strategie om consumenten te verleiden, om hetzelfde waspoeder in een andere verpakking naast de reeds bekende wasmiddelen in de schappen van de supermarkt te krijgen. Het marketing-concept is rechtstreeks afgeleid van het militaire aanvalsplan: het doel is de verovering.

Door het huidige veelvuldige gebruik van het woord „concept“ is het verdund tot synoniem voor het idee of de bedoeling van het werk en feitelijk een loze term geworden. Daarnaast wordt het concept als marketingtool zichtbaar aan de manier waarop (aspirant) kunstenaars social media als Instagram gebruiken. Bij hen geen argeloze foto's of filmpjes van het dagelijks leven met vrienden op vakantie, in de kroeg of bij een of ander event, maar een gewiekste presentatie die niet alleen uitdrukking moet geven aan de artistieke ambitie maar ook een permanente update van het portfolio toont. Sociale media worden vooruitlopend ingezet op de professionaliteit van de eigen artistieke praktijk. Men doet zich voor. Er zijn weinig imkers die, ook al verkopen zij regelmatig een potje honing, zich als professioneel voordoen. Dit is bij beeldend kunstenaars heel anders, bij hen is „hobby“ het ergste wat zij zich kunnen voorstellen: het is een ander woord voor mislukking. Toch zijn verreweg de meeste kunstenaars in feite hobbyisten en moeten zij de kost verdienen met ander werk.

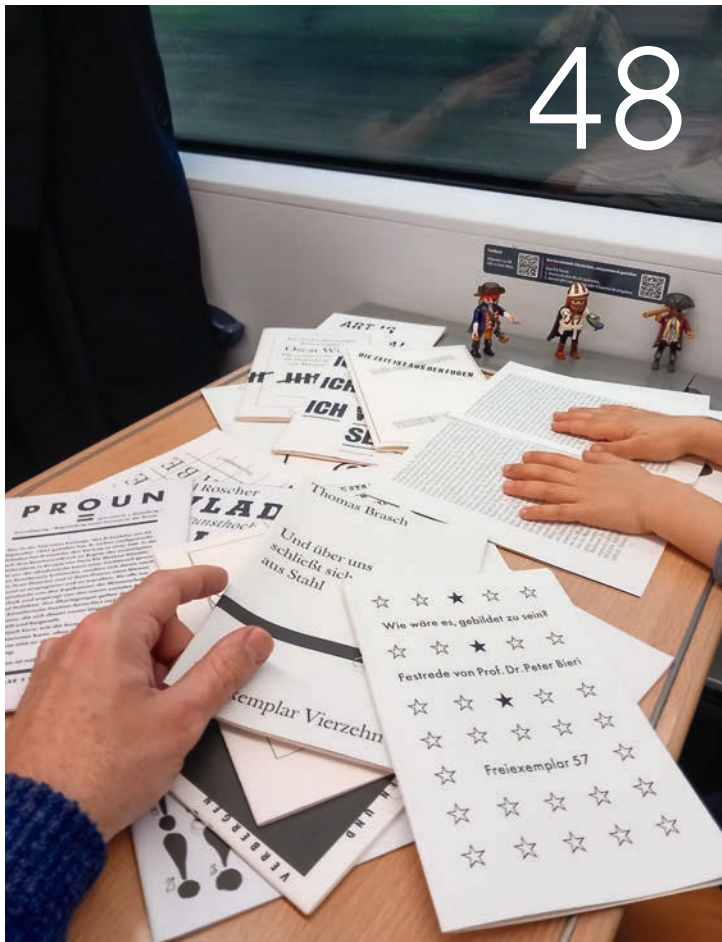
(Dit is wat Werner Büttner in 2018 bedoelde met zijn prikkelende stelling *Overlevingskans 4%*.)

De weinigen die deze status weten te ontstijgen doen dat niet zozeer door het maken van nog nooit eerder vertoonde kunst, maar door de professionaliteit waarmee deze kunstenaars hun kunstwerken weten te organiseren, managen, als goederen in het zakenleven. Ook in dit opzicht wees Andy Warhol de weg met zijn uitgesproken voorkeur voor Art Business en Business Art, en het verruilen van zijn ateliercomplex The Factory (succesievelijk op verschillende locaties), voor een kantoorruimte die hij The Office noemde.



De kunstenaar is in zekere zin weer terug waar hij was voordat een storm van ismen opstak. Was hij aanvankelijk een ambachtsman naast de meubelmaker, de stukadoor en andere handwerkslieden, nu staat hij naast de import-export zakenman, de beursspeculant en andere vrije ondernemers. Het sprookje van het genie uit de romantiek is definitief voorbij. Moest hij in het gildewezen zich met een meesterproef kwalificeren om door zijn oudere vakgenoten voor vol aangezien te worden, nu moet hij bij wijze van spreken een bankafschrift op tafel leggen waaruit blijkt dat zijn jaarlijkse omzet niet onderdoet voor die van zijn meesters. Wat blijft, is natuurlijk de kameraadschap van solitaire krijgers die in hetzelfde schuitje zitten.■

Excerpt from *Old School, New Game* (Freiexemplar), Hamburg, 2024. Deutsche Version unter eurogruppe.be



► Eurogruppe: Mit dem hier in Auszügen zitierten Essay *Old School, New Game* schaust du auf deine gerade zu Ende gegangene Zeit als Professor für Typografie an der Hamburger Hochschule für bildende Künste (HFBK) zurück. Der Text erschien als letzte Ausgabe der dort von dir herausgegebenen Heftreihe *Freiexemplar*. Beim Lesen bekommt man den Eindruck wachsender Entfremdung zu einer Institution, die sich im Fall der HFBK mit einigem Erfolg einem bestimmten Zeitgeist angeschlossen hat. Die Abteilung für Öffentlichkeitsarbeit wurde aufgerüstet, Promotionstudiengänge für Künstler eingeführt, die Prominenz unter der aus Berlin eingeflogenen Professorenschaft verdichtet ... – nennen wir es Städelisierung. Nun gehört ausgerechnet das

Freiexemplar für viele zum Besten, was in dieser Zeit in der Hochschule publiziert wurde, und das war – Stichwort Öffentlichkeitsarbeit – nicht wenig. Das *Freiexemplar* war ein „Erfolgsmodell“ der gegenläufigen Art, weil es vormachte, wie sich ein eigensinniges und unaufgeregtes Format auch gegen diesen Zeitgeist behaupten kann. War es in seiner Praxis womöglich mehr Institutionskritik als sie dein Essay im Nachhinein noch formulieren kann? ► Wigger Bierma: Mir fehlt wohl generell das Interesse am Zeitgeist. Ich fühlte mich immer eher zur Tradition meines Fachgebietes hingezogen – im Sinne von „alte Gedanken neu denken“. Ich wollte selbst machen, nicht mitmachen; das war vielleicht auch der Kern meiner Lehrtätigkeit. Man würde den Ansatz mehr

mit Kunst in Verbindung bringen, weniger mit Typografie. Ironischerweise war es aber die Kunstausbildung, die sich während meiner Lehrtätigkeit immer mehr einem gewöhnlichen Geschäftsbetrieb anglich. Im Rahmen dieser Entwicklung war die Institution weniger für die Studenten da, sondern die Studenten für das Institut – als Mitarbeiter und letztlich auch als Produkt. Mehr denn je wurde der Zeitgeist, unter anderem durch die sozialen Medien, das Maß aller Dinge. Eigensinn – eine eigene Position außerhalb dieses Rattenrennens einzunehmen – war unerwünscht und wurde als unprofessionell ausgegrenzt. In diesem Sinne könnte die *Freiexemplar*-Reihe vielleicht als Institutionskritik verstanden werden – allein durch die Tatsache, dass es sich um Drucksachen der Hochschule handelte, die sich vom übrigen Propagandamaterial von und für die Institution abhoben. Es war eine Serie von sehr einfach zu produzierten Heftchen, von denen zwischen 2011 und 2024 sechzig Stück erschienen sind. Die Einfachheit ergab sich aus dem vorgegebenen Format: maximal 32 Seiten im Ausmaß von 21x14 cm (A5, wobei an der langen Seite knapp ein Zentimeter abgeschnitten wurde, um ein Verhältnis von 2:3 zu erhalten); ein Umschlag vom gleichen Papier wie das Innere, gefolgt von einem umgelegten Bogen von farbigem Papier; alles in Schwarz-Weiß im Copyshop gedruckt und dort von Klammern mit einem

kleinen Bogen versehen, so dass die Hefte in einem Standardordner gesammelt werden konnten, wie er in jedem Schreibwarengeschäft erhältlich ist. Die Studierenden waren aufgefordert, Textvorschläge zu machen und die Gestaltung in die Hand zu nehmen. Mit einer gewissen Regelmäßigkeit gestaltete ich selbst eine Ausgabe, um die Kontinuität der Reihe zu gewährleisten und die Möglichkeiten innerhalb des Formats zu explizieren. Ich habe das *Freiexemplar* wie auch den Materialverlag, in dem es erschien, in erster Linie als eine Werkstatt unter anderen Werkstätten gesehen, die es Studenten ermöglicht, ihre Arbeiten mit professionellen Werkzeugen und mit professioneller Betreuung praktisch umzusetzen. Der Begriff Verlag war insofern irreführend, denn wie bei anderen Werkstätten lag der Schwerpunkt eher auf der Herstellung von Unikaten, Prototypen oder kleinen Auflagen, nicht so sehr auf Vertrieb oder Öffentlichkeitsarbeit. Natürlich merkte ich, dass Öffentlichkeitsarbeit selbst zu einem zentralen Lehrinhalt der Kunst aufstieg. Generell verlagerte sich der Ausgangspunkt für Kunst vom Angebot zur Nachfrage. Dass *Freiexemplar* und Materialverlag dieser Entwicklung trotzen, folgte aber keinem institutionskritischen Konzept. Es war einfach mein Versuch, einen eigenen Umgang damit zu finden, wie ich bin und was mich interessiert. Nichts anderes habe ich von meinen Studenten verlangt. ■

NO MORE FUCKING AROUND MEGAN FRANCIS SULLIVAN

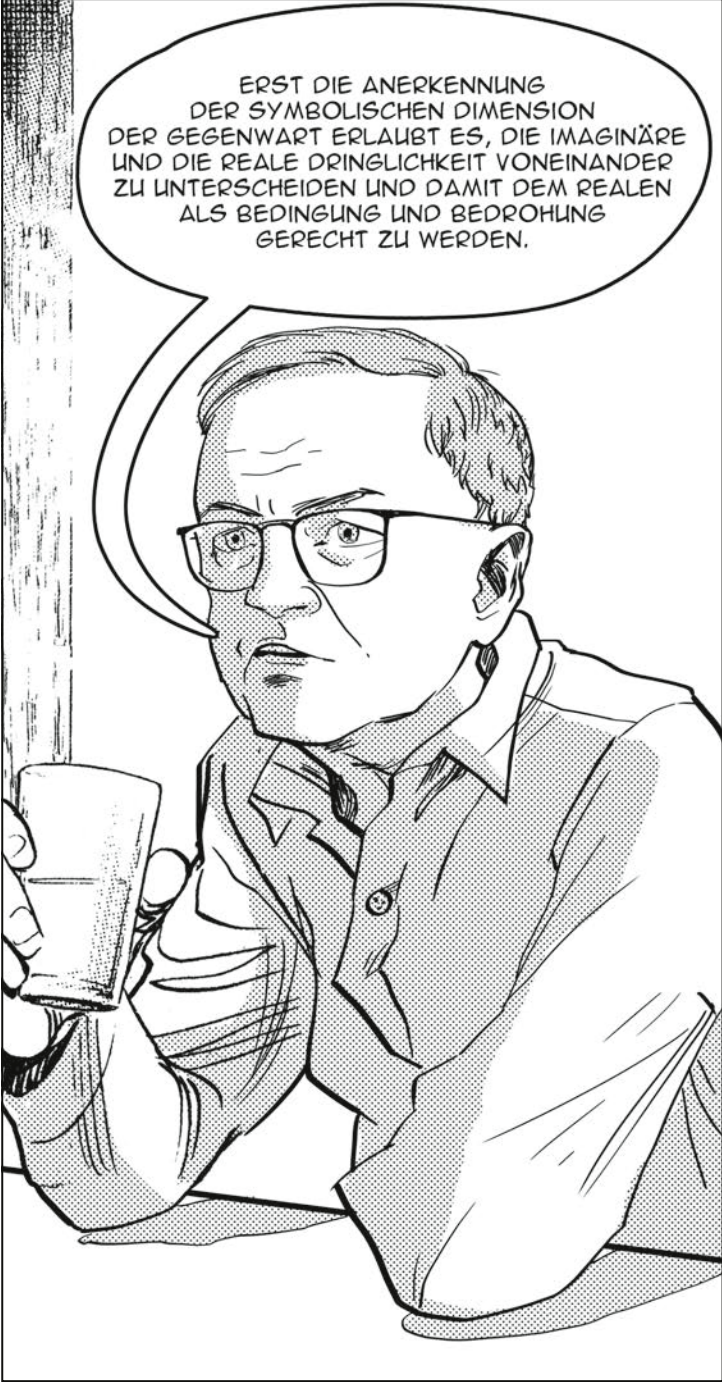
A tottering duet of saxophone and keyboard over simple black and white credits, a male voice fades in that repeats something about a “déjà vu for something that never happened before,” then breaks to an opening scene of a barebones film set in an industrial-size artist’s studio in New York City, a few technicians, and the muses (Marika Thunder and Tessa Gourin) getting prepped for recording. In an impromptu setting under a ladder, they recite lines from *Annie Hall* (1977), Woody Allen’s film about “neurotic Manhattanites on a quest for self-fulfillment,” where Duane confesses to Alvy a fantasy of driving into oncoming cars, as Alvy comically tries to escape from the awkward discussion. Break to a scene of hyperactively charismatic muse 1 (Marika Thunder), blending and pouring paint while maneuvering around the confines of her much tighter studio, a Supreme thermos as accoutrement. An off-screen voice (the filmmaker, Bernadette Van-Huy) inquires “can you describe what it takes for you to be fully present and engaged?” as the muse hustles around her work, detailing how multiple activities when conducted at once can actually offer a channel for focusing. In another scene, the muses are tied up back to back in chairs and reciting lines from *Mean Girls* (2004), in particular when a new student meets the most popular girls at high school and the girl-boss uses an underhanded twist of words to discomfort her rival: “But you’re like really pretty.” – “Thank you.” – “So you agree.” – “What?” – “You think you are really pretty.” – “Oh, I don’t know.” In a different clip from *Meet the Parents* (2000), Greg (here Marika) is asked to say grace, even though he is Jewish, as the father (Tessa) looks on baffled. These and the other reenacted scenes get repeated a few times at different angles. They might be persistent fragments of media consumption rattling around like lost satellites in one’s brain, or a study of awkward but comic interactions where communication becomes short-circuited. In a longer sequence, we accompany the breezily elegant muse 2 (Tessa Gourin) as she walks through the Upper East Side of Manhattan on a sunny day – storefront windows and giant SUVs passing in the background – likewise responding to the filmmaker’s off-screen inquiries. Her variation of ADHD entails feeling constantly chased by the present. “I’m either pursuing something or running away from something, and that is kind of how I view time.” Even planned relaxation, like yoga, means bolting through the street to get there and the threat of losing your place if you are a few minutes late. Ironically she can only find balance when multiple stimuli are happening at once, like

juggling plates. When Van-Huy’s voice asks “what are some tools that work for you?” She responds, “For me it is work, acting. The need to create, I can use that energy, channel it into a role.” She also tends to rigidly plan her schedule. When they end up at the lobby of her old school, the soundtrack voices obviously don’t match what is being said, as she describes the difficulty of articulating clear thoughts when so much is going on at once, and that she sometimes comes across sounding like a “Valley Girl”. Back again in the studio from the first scene, the two muses play out a tense interaction from *Pulp Fiction* (1994) with a joke about a crushed tomato (“... Ketchup”). A giant inflatable flamingo raft that has appeared as sort of non-sequitur in various scenes is now pulled by Tessa as she performs Mia’s lines. When the last sequence is over and they are standing outside on the street, the muses spontaneously recite their lines with exaggerated artificial Southern US and/or generic European accents. The styling of the actresses/scenes is super nice to watch, arousing somehow a nostalgia for glossy print magazines of yesteryear even though the camera person is in his early twenties (Jaxon Ray). In fact, the gentle and bodiless voice of Bernadette Van-Huy talking to these striking and confidently neurotic beauties is also a kind of Gen X meets Gen Z layering that starts in the film’s title and continues not only through the interactions between the filmmaker and her younger muses, but in the structure of the film itself. While the press release for the film describes ADHD (Attention Deficit Hyperactivity Disorder) as a ‘fake theme’, these initials (standing for Attention Deficit Hyperactivity Disorder) act as a sort of lever as the non-linear action of the film unfolds. I had the opportunity to see the film in three different settings when it was on a short European tour. It was met by packed audiences who seemed excited both about a rejuvenation of the legacy of Bernadette Corporation and the ubiquitous topic of ADHD. One audience member shared that they felt respected as a Gen Z person, that the muses were addressed with care. Another audience member picked up on the presence of New York City, the scale of capital buzzing by in the background. When one audience member asked about the director’s desiring inter-female gaze, Van-Huy diffused the inquiry by stating the camera man was a 20 year-old guy. Another question addressed a feeling of *ressentiment* that the viewer felt while watching, in respect to the cultural class – a layer of envy/annoyance – was it part of it? As a computer voice recites a stand-up routine (written by John Kelsey and Jim Fletcher, with whom Van-Huy has collaborated as 30/31

Bernadette Corporation) in the end credits, a feeling of being pressed for time is kind of universally related to contemporaneity: "The first things colonizers did was force clocks on the poor colonized. Ok bitches, no more fucking around, no more magic. Now we are timing you ... and you're late!" ■
* Bernadette Van-Huy: *The ADHD Muses*, 2025, 68 minutes, premiered at the Roxy Cinema, New York City on March 5, 2025, and has subsequently been screened at Kunsthochschule Mainz on January 28, 2026, the Kölnischer Kunstverein on January 29, 2026 and at MUMOK in Vienna on February 4, 2026, among other venues.

Fortsetzung von Seite 5
DIE GESCHICHTE DER GEGENWART

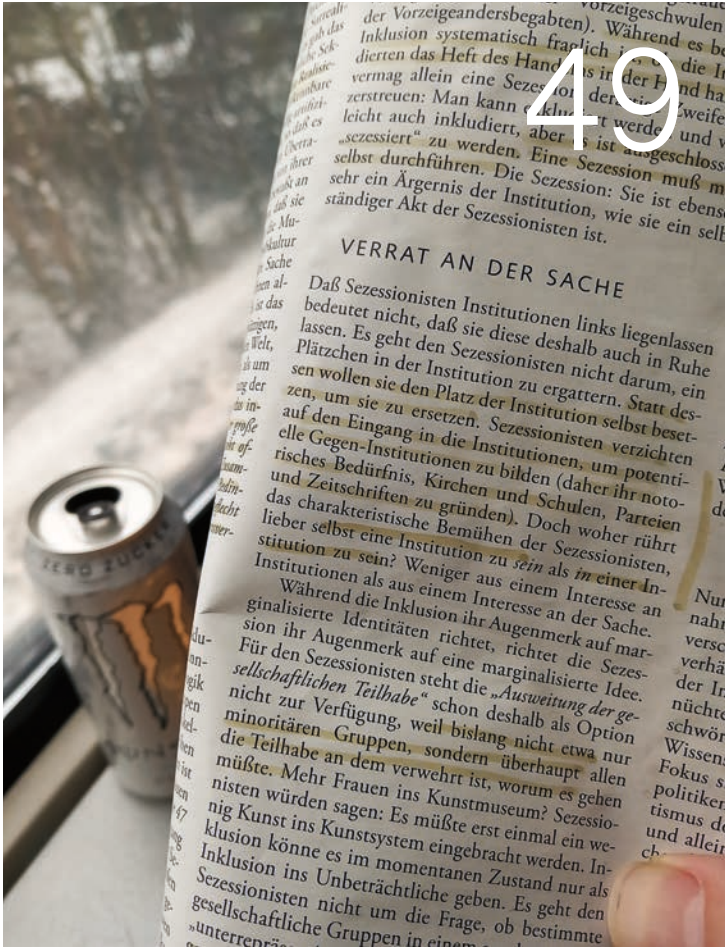
Wir können daher davon ausgehen, dass, solange kein messianisches Ereignis eintritt, Verneinung, Verleugnung und Verschiebung die ontologisch-strukturellen Voraussetzungen der Gegenwart bleiben. Das heißt, Gegenwart realisiert sich einzig durch diese unterschiedlichen Verfahren der Negation, und daran schließt sich die Frage an, wie sie trotz oder vielleicht gerade wegen dieser strukturellen Bedingtheit für die Moderne zu einem derart bedeutsamen Versprechen werden konnte. Denn der Vergleich mit den alten, den vor- oder nichtmodernen Kulturen zeigt deutlich, dass dort der Gegenwart kaum ein symbolischer Stellenwert eingeräumt wird. Weder in den zyklischen Kosmologien noch in der heilsgeschichtlichen Ausrichtung der irdischen Geschehnisse kommt der Gegenwart besondere Bedeutung zu. Es gibt darin zwar durchaus einzelne bedeutsame Ereignisse, die sich als Wendepunkte eines Zyklus oder als Korrekturen in der Ausrichtung des Lebens – etwa als Konversion oder als Buße – verstehen lassen. Doch sowohl die zyklische Kosmologie als auch messianische Heilsgeschichte vollziehen sich letztlich ohne einen besonderen, gegenwärtigen Einsatz. Im heilsgeschichtlichen Modell sind es insbesondere das Warten auf das kommende Ereignis oder die Treue zu einem bereits geschehenen Ereignis und nicht irgendeine Form des Handelns, auf die es ankommt. Wie in den zyklischen Kosmologien strukturieren ritualhafte Wiederholungen dieses Warten: ob als Yom Kippur, Ramadan oder Weihnachten. Doch niemand ist in diesen symbolischen Registern aufgefordert, *absolut modern* zu sein, die Zeit auf den Begriff zu bringen, oder der Gegenwart insgesamt Bedeutung zu unterstellen. Nur in der westlichen, inzwischen längst globalisierten Moderne artikuliert sich die Gegenwart als deren entscheidender Sinn. Dies macht auch deutlich, dass wir es hier nicht mit Formen einer Säkularisierung zu tun haben – etwa der Verwandlung der Heilsgeschichte in die innerweltliche Idee des Fortschritts –, sondern mit einer produktiven Dimension des modernen Symbolischen, das eben



auf spezifische Weise anders funktioniert als die zyklische Kosmologie und die Heilsgeschichte. Meine zentrale These besteht nun darin, dass es gerade der Begriff der Geschichte ist, insbesondere der Singularbegriff der Geschichte, wie er sich im Laufe des 18. Jahrhunderts etabliert hat, der der Gegenwart exemplarische Bedeutung zuschreibt. Das heißt, mit den Vorstellungen einer emphatischen Gegenwart lassen wir die Geschichte keineswegs hinter uns. Ganz im Gegenteil: Erst mit der Geschichte als einem spezifisch modernen Symbolisierungssystem – „history as a sign of the modern“³⁷ – bekommt die Gegenwart jenen entscheidenden – unterbrechenden, transformierenden oder anhaltenden Stellenwert zugeschrieben, der sie bis heute so attraktiv macht. Sie realisiert sich daher nicht gegen die Geschichte, sondern in und mit ihr. Sie verkörpert gleichsam jenen Ereignispunkt, an dem Geschichte überhaupt erst in Erscheinung treten kann. Die zyklische Kosmologie

kennt viele, sich ständig wiederholende Ereignisse; die Heilsgeschichte ist auf ein einziges, exemplarisches Ereignis gerichtet. Der moderne Symbolisierungsmodus der Geschichte geht wiederum von vielen Ereignissen aus, die jedoch in ihrer jeweiligen Besonderheit immer erst sinnvoll miteinander verknüpft und in einen entsprechenden Ablauf zwischen Ursprung und Gegenwart gebracht werden müssen. Dabei werden die ausgewählten Ereignisse stets von anderen Ereignissen abgegrenzt, die nicht in das jeweilige Raster von Sinn passen. Derart lässt sich Gegenwart nicht als Moment einer Realisierung abstrakter Potenzialität (Möglichkeit) verstehen, sondern als Entscheidung über Wirklichkeit und Unwirklichkeit, über die Bedeutsamkeit und die Nichtigkeit historischer Geschehnisse. Nur in der Gegenwart kann deshalb die Weltgeschichte zum Weltgericht werden, wie Hegel es in der Rechtsphilosophie postuliert hatte. Das messianische Ereignis wird dabei in das Register der Zeit verlegt. Von hier aus lässt sich Geschichte nicht nur als Sinngebung des Sinnlosen, sondern immer auch als Verstoßung ins Sinnlose verstehen.³⁸ Im Symbolisierungsmodus von Geschichte kann die Gegenwart mithin sowohl in ihrer Produktivität – als eine Aufladung einzelner Geschehnisse mit Sinn – begriffen werden als auch in ihrer strukturellen Negativität. Und gerade aufgrund dieser Negativität, den konstitutiven Verstoßungsakten hinsichtlich dessen, was nicht als aktuell, präsent oder als relevant gefasst werden kann, verfehlt die Gegenwart stets auch den Sinn von Geschichte im Ganzen. Es gibt also keine Totalität von Geschichte. Geschichte ist ein Symbolisierungsmodus diesseits jeder Form von Totalität. Dies ist insofern von Bedeutung, als gerade in der Kritik an der Geschichtsphilosophie der Geschichte eine Tendenz zum Totalen oder Totalitären unterstellt wird. Doch das ist höchst irreführend und wird der symbolischen Dimension des modernen Geschichtsbegriffs nicht gerecht.³⁹ Denn innerhalb der Register der Zeit kann das Weltgericht nicht als einmaliges Ereignis, sondern nur prozessual und somit selbst als geschichtlich verstanden werden. Somit verschieben sich auch die jeweiligen Ziele und mit ihnen die Entscheidungen selbst. Das war bereits Hegels Problem: Er kann die Negativität letztlich weder logisch und systematisch noch historisch wirklich aufheben oder integrieren, eben weil sich das Ende der Geschichte und der Stillstand des absoluten Geistes nicht einstellen wollen.⁴⁰ Das heißt, die Geschichte endet nicht, sondern beginnt erst eigentlich, indem sie im Modus der Gegenwart die symbolische Produktion von Erwartung und Erinnerung unaufhörlich vorantreibt. Noch die katastrophischen Rhetoriken unserer Gegenwart schreiben sich in diese Struktur ein. In diesen Formen einer Inthronisierung der Gegenwart als Weltgericht sehen wir die imaginäre Dimension der Gegenwart am

Werk, als den Versuch, dem Symbolisierungsmodus von Geschichte endgültigen Sinn und dem je eigenen Handeln weltgeschichtliche Bedeutung zu unterstellen. Nichts ködert das Imaginäre mehr und doch verhindert eine solche imaginäre Bestimmung der Gegenwart deren Sichtbarkeit als symbolische Struktur.
MEDIALITÄT ALS KAPITAL
Die Dynamik einer imaginär aufgeladenen Gegenwartigkeit ist mithin nicht ohne den Symbolisierungsmodus der Geschichte denkbar; dieser schafft im Wechselspiel von Sinngebung und Verstoßung ins Sinnlose erst jene Ambivalenzpunkte eines letztlich unkontrollierbaren Sinns, die immer wieder von Neuem überspielt werden müssen. Sinnkompensation, wie sie von Anthropologen gerne jeder Form von



menschlicher Kultur unterstellt wird, zeigt sich hier als ein selbst höchst instabiles Unternehmen, denn Geschichte unterwandert sich in ihrem Bedeutungsanspruch gleichsam wie von selbst, indem sie die Individuen zu immer neuem Einsatz ihres Imaginären und damit zur Infragestellung der jeweils gegebenen historischen Ordnung aufruft.⁴¹ Verschärft wird diese fundamentale Instabilität des Symbolischen zweifellos durch die besonderen materiellen Gegebenheiten der Moderne. Denn erst mit der Entstehung des Buchdrucks und der daran anschließenden, rasanten Entwicklung der modernen Mediengesellschaften erfährt die Vergegenwärtigung von Ereignissen eine derart zentrale symbolische Bedeutungsaufladung. Von den Neuigkeitseffekten von Nachrichten, wie sie in Büchern, Flugblättern und 32/33



Zeitschriften zutage treten, über die stete, ungemein produktive Verfügbarkeit von Wissen bis hin zu den Verlebendigungsstrategien von Fotografie und Film, der *Echtzeit* der Fernseh-Übertragung und der auf Dauer gestellten Aktualität der sozialen Medien heute zieht sich die Schneise einer mediatisierten Gegenwart, deren Operabilität und Kalkülierung durch Algorithmen immer weiter zunimmt.⁴² Hierbei greifen die Perfektionierungsideale der Technik, die kybernetische Steuerung von Bewusstseinsprozessen und daran gekoppelte Vermarktungsstrategien im Sinne einer permanenten Aufmerksamkeitsökonomie ineinander, die noch die diskursiven Mobilisierungsstrategien von Politik, Kultur, Theorie und Verwaltung betrifft. Das heißt, in der zunehmenden Kalkülierung der Gegenwart wird diese unmittelbar zum Kapital.⁴³ Hier zeigt sich die medial-ökonomische Verschränkung in aller Deutlichkeit: es geht nicht mehr um eine reine Anhäufung von Reichtümern, weder als irdischer noch als himmlischer Schatz, sondern um eine Investition, mithin um die Gegenwart als Wette auf eine Zukunft, die es freilich nicht mehr geben soll.⁴⁴ Auch die philosophische oder zeitdiagnostische Spekulation und die ökonomische Investition lassen sich nicht mehr trennscharf voneinander abgrenzen. Dementsprechend bedeutet die Losung, die Gegenwart sei auf den Begriff zu bringen, immer auch, in sie zu investieren. Mithin schreibt sich die medial-ökonomische Bestimmung der Gegenwart zutiefst in die Vorstellungsweisen eines sinnvollen, individuellen Lebens ein. Der damit verbundene individualistische Imperativ erhöht

den gelebten Augenblick zur einzig denkbaren erfüllten Seinsform. Das Imaginäre wird hierbei zur unhintergehbaren Instanz, weil sich diese Erfüllung letztlich nur an ihm bewähren kann. Freilich entgleitet dem Imaginären jede Form von Erfüllung konstitutiv wieder, weil es seine eigenen Voraussetzungen nicht bedenken kann. Medien etwa werden nur als die notwendigen Mittel zur Erreichung seiner hehren Zwecke verstanden; gerade darin verkennt das Imaginäre jedoch die symbolische Dimension der Medien, die längst diese Zwecke selbst formt und durchdringt.⁴⁵ Ebenso wenig wäre der Begriff der Gesellschaft einfach als empirische Sozialisierungsform von Individuen zu verstehen, sondern als besondere Symbolisierungsform, die – ähnlich dem Begriff der Geschichte – zum Inbegriff eines gemeinsamen Sinns von Individuen wird. Dies zeigt sich insbesondere in allen Formen von Gesellschaftskritik.⁴⁶ Mit anderen Worten: dem imaginären Verständnis von Gegenwart entgleiten die je eigene strukturell-ontologische Negativität, die es überhaupt erst ermöglichenden Symbolisierungsformen von Geschichte und Gesellschaft und schließlich auch seine selbst zunehmend symbolisierten konkreten medial-ökonomischen Bedingungen. Anstelle von tatsächlicher Erfüllung kommt es zu jenen „verstellten“ Formen einer in Verschiebung und Verleugnung wurzelnden Vergegenständlichung der Gegenwart, die sich darin selbst mehr und mehr zum Problem wird, dem zumeist mit der Produktion weiterer Dringlichkeiten begegnet wird.

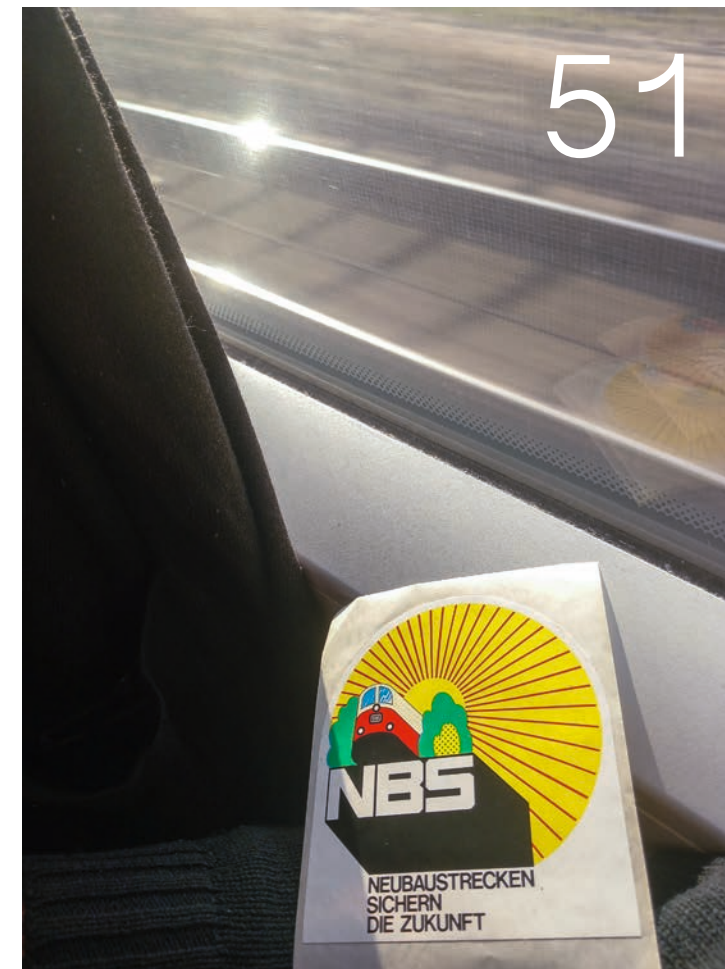
ABSTAND VON DER AKTUALITÄT

Die Gegenwart tritt also selbst immer schon in höchster ontologischer Ambivalenz – gleichsam als Kippunkt zwischen dem Sein und dem Nichts – sowie in geschichtlich-gesellschaftlicher und in medial-materialisierter Form auf. In der imaginären Aufladung von empirischen Bestimmungen im Sinne von Aktualität, Präsenz oder Relevanz verfehlen wir diese besondere Formiertheit. Entscheidend wird deshalb sein, die transzendentalen Voraussetzungen solcher Bestimmungen ebenso im Spiel zu halten wie die intrinsische Negativität der in ihrem Namen vollzogenen Abgrenzungsakte. Anstelle einer intensitätsgeleiteten Verschmelzung von empirischen Bestimmungen mit ihrem aktualisierten Sinn bedarf es gerade des Abstands zwischen den Möglichkeitsbedingungen und den Effekten jeder Gegenwartsbehauptung, um die Gegenwart selbst als spezifische Verhältnisform und somit deren symbolische Dimension im Gesamten hervortreten zu lassen. Erst von hier aus können die Widersprüchlichkeiten der Gegenwart adressiert und damit die Frage nach der Dringlichkeit der Dringlichkeiten überhaupt erst aufgeworfen werden.⁴⁷

Die Schwierigkeit besteht vor allem darin, dass wir das Symbolische in seiner Gesamtheit nicht von außen denken können; es ist uns weder praktisch verfügbar noch reflexiv bestimmbar, weil es unserem

eigenen Denken und Handeln immer schon vorausgeht. Wir können *die* Gegenwart mithin nur aus unserer je eigenen Gegenwart heraus denken, was aber nicht heißt, dass wir in solch einem strikt partikularen bzw. empirischen Verständnis notwendigerweise gefangen blieben. Das Symbolische scheint mir – im Gegensatz zum strengen Strukturalismus eines Lévi-Strauss oder zu Konzepten wie Habitus oder Ideologie – durchaus Spielräume zu eröffnen, durch die es zumindest in seiner bedingenden Macht anerkannt werden kann. Es bleibt jedoch grundsätzlich nicht einfach, die symbolische Struktur der Gegenwart anzuerkennen und das von ihr Negierte, Verleugnete oder Verschobene, mithin das Inaktuelle oder Unzeitgemäße, das Nicht-Präsente und Irrelevante im Spiel zu halten. Denn auch das Unzeitgemäße wird im Augenblick der Beanspruchung oder Beschwörung zu etwas Zeitgemäßem; es lässt sich inhaltlich nicht festlegen, weil wir generell nicht wirklich sagen können, was gerade zeitgemäß, aktuell oder relevant ist, oder was es eben nicht ist. Es könnte sich im Augenblick der jeweiligen Gegenwart schon wieder verändert haben.

Der Abstand von der Gegenwart kann mithin weder der Abstand des perspektivischen Sehens sein, der uns die Welt in objektiver Weise darbieten würde, noch in einer Form von Gelassenheit gründen, an der jede Form von Dringlichkeit abprallen würde, oder einem *Pathos der Distanz* im Sinne Nietzsches. Es ist vielmehr der Abstand des Symbolischen selbst, der letztlich verhindert, dass Imaginäres und Reales,



Empirisches und Transzendentes oder Positives und Negatives ineinander kippen. Erst die Anerkennung der symbolischen Dimension der Gegenwart erlaubt etwa, die imaginäre und die reale Dimension von Dringlichkeit voneinander zu unterscheiden und damit dem Realen als Bedingung und Bedrohung gerecht zu werden.⁴⁸ Es bedarf deshalb einer Rekonstruktion der Genese des modernen Symbolischen, mithin einer Art von Archäologie der Gegenwart,⁴⁸ die an den Verschränkungen der individuellen und der kollektiven Symbolisierungsweisen ansetzt, und die auf einem komplexeren Modell der Zeit als auf demjenigen, das uns in den grundlegenden Diskursfiguren der Emanzipation in Form von Unterbrechung, Transformation oder Stillstellung zur Verfügung steht, beruht.⁴⁹ Gerade weil wir weder vollkommen in der Gegenwart aufgehen noch sie überwinden können, stehen die Begründungen für jeden emanzipatorischen und kritischen Einsatz auf dem Spiel.⁴⁹ Einen solchen Abstand oder in zeitlicher Hinsicht eine kategorische Verzögerung hat die Psychoanalyse in ihrem faszinierenden, weil nie systematisch ausgearbeiteten Konzept der Nachträglichkeit fruchtbar zu machen versucht.⁵⁰ In diesem Konzept setzt die Gegenwart nicht nur die unterschiedlichen Zeitebenen von ursprünglichem Ereignis, symptomatischem Ausdruck und schließlich der analytischen Intervention bzw. Deutung voraus, sondern dazu noch eine Latenzzeit jeweils dazwischen, in der im Modus der Verdrängung die langsame Umarbeitung des Erlebten zum Symptom und schließlich zum analytischen Verstehen als Bearbeitung dieser Verdrängung stattfindet.⁵¹ Die Gegenwart ist recht eigentlich diese andauernde Latenz, das Ineinandergreifen von Vergangenheit und Zukunft, von Ereignissen und ihrem Sinn, von Möglichkeit und Unmöglichkeit. Das Geschichtliche realisiert sich in einer derart verstandenen Gegenwart weder als immer schon in ihr angelegter noch als ihr kommender Sinn, sondern als Moment einer, in den Modalitäten von Verneinung und Verschiebung angelegten Unterscheidung zwischen dem, was als Vergangenheit und was als Zukunft, was als Ereignis und was als Sinn, was als Möglichkeit und was als Unmöglichkeit, was als Inneres bzw. Psychologisches und was als Äußeres oder Soziales zu gelten hat. Die Gegenwart ist nichts anderes als die in diesen Unterscheidungen begründete Differenz; ihr Sinnhorizont lässt sich mithin weder aus sich selbst heraus noch aus in sich selbst geschlossenen Identitäten wie Vergangenheit oder Zukunft bestimmen. Die Verschränkung dieser Kategorien der Zeit ist konstitutiv. Jacques Lacan hat versucht, diese Verschränkung in Form einer Zeitschleife zu illustrieren und damit der Vorzukunft – als jener Gegenwart, die in Zukunft Vergangenheit gewesen sein wird – eine besondere Stellung im Gefüge der Zeitformen zuzuschreiben.⁵² Damit deutet sich zumindest

an, dass wir die historischen, zumeist fortschrittso-orientierten Narrative der Emanzipation keineswegs grundsätzlich verwerfen müssen, dass wir sie jedoch in ihrer je eigenen Zeitlichkeit und somit in ihrer eigenen Historizität anders denken müssen, als sie dies selbst zumeist getan haben. Anstelle einer reinen Aktualitäts- oder Transformationsbehauptung müsste hierbei die Spannung zwischen dem jeweils imaginär vorweggenommen und dem konstitutiv nachträglichen, symbolischen Sinn im Vordergrund stehen.⁵³ Und erst von einem solchen komplexen Modell der Zeit ausgehend können wir uns der grundlegenden Frage annähern, nicht nur wie wir die Gegenwart heute politisch denken, sondern wie wir den besonderen Herausforderungen dieser Gegenwart, die sich im Modus des Katastrophischen im Wesentlichen als ohne Zukunft denkt, begegnen können, mithin, ob sich dem Denken des Endes der Geschichte in reiner Gegenwart noch ein Denken des Endes der Welt aus der Problematik der Gegenwart heraus entgegenstellen lässt.■

Fortsetzung von Seite 18

„Das Bild muss weg!“ forderte im März 2017 ein offener Brief konsequent und refrainartig zwischen Zeilen voll triefender Selbstgerechtigkeit.⁵⁴ Der Brief markiert den ideologischen Wendepunkt in der Chronik der Erziehungskunst und setzte den Ton für unzählige offene Briefe, die die Kunstberichterstattung der folgenden Jahre dominieren sollten. Die meisten werden sich erinnern: Das Bild, das „zerstört“ werden sollte, war eine bis dahin wenig beachtete Malerei auf der laufenden Whitney Biennale. Es zeigt die malerisch stark abstrahierte Version einer bekannten Fotografie von Emmett Till, dem 14-jährigen Opfer eines 1955 im US-amerikanischen Bundesstaat Mississippi verübten, rassistischen Lynchmordes. Die Mutter des Jungen hatte dessen entstellte Leiche bewusst fotografieren lassen, um die Brutalität der Tat vor aller Welt zu dokumentieren. Gut 60 Jahre später argumentierte eine britische Künstlerin in besagtem offenen Brief, die US-amerikanische Malerin habe aufgrund ihrer Hautfarbe kein Recht, das Leid des Jungen künstlerisch aufzugreifen und – wörtlich – in „Profit und Spaß“ zu verwandeln. So wenig ihr eigenes Klagelied und der daran anschließende Karriereschub freilich mit „Profit und Spaß“ zu tun hatten, so wenig galt auch das ausgerufene Themenverbot für die Verfasserin, die sich als schwarz identifiziert. „Till wurde den Schwarzen zur Verfügung gestellt“, wusste sie, ohne zu verraten, von wem. Zum ersten Mal demonstrierte sie der nachhaltig beeindruckten Kunstwelt zwischen New York und Berlin die Effektivität kompromissloser Superkritik. „Superkritik“ nennt Illouz eine Anklagepraxis, die sich jeder rationalen Gegenargumentation entzieht (und jeder Fähigkeit zur Selbstkritik beraubt), indem sie die vernunftbegründete Unterscheidung

zwischen Mythos und Wirklichkeit, zwischen Signifikant und Signifikat schon im Vorfeld als Instrument repressiver Mächte disqualifiziert.⁵⁵ Die „Wahrheit“ einer Superkritik – mitsamt ihrem darauf gestützten Repräsentationsanspruch für die Unterdrückten und dem sich daraus ergebenden moralisierenden Überbietungswettbewerb – stützt sich allein auf die performative Gewissheit derjenigen, die sie vortragen. Nun ließe sich der Kunstdiskurs ebenfalls als selbstreferenzieller Überbietungswettbewerb beschreiben, der es geradezu darauf anlegt, die kritische Unterscheidung zwischen Mythos und Wirklichkeit dem eigenen Spielglück zu opfern. Doch selbst dieses Spiel setzt eine Unterscheidung zwischen ausgestellttem Signifikant und behaupteten Signifikat voraus. Genauso wie es Künstler voraussetzt, die überhaupt etwas behaupten statt nur kuratorische Thesen zu bebildern. In dieser Hinsicht füllte Hannah Black, Künstlerin und Verfasserin des offenen Briefes, eine Leerstelle: Die ideologische Gewissheit und autoritäre Strenge ihrer Forderungen elektrisierten die Berichterstattung und bedienten eine über die harmonischen Partyjahre angestaute Sehnsucht nach offenem Konflikt. Trotzdem springt rückblickend vor allem die Jämmerlichkeit der angestoßenen Debatte ins Auge, die die Szene mit den Hitzewallungen des Kulturkampfs betörte. Unzählige Meinungsbeiträge um „künstlerische Freiheit“ versus „kulturelle Aneignung“ welkten schneller als die Gegenwart; man liest sie auch Jahre später ohne jeden Gewinn.

„Künstler, die mit Schlangenlinien und Farben als Darstellungen von Gefühlen hausieren, sollten von den Straßen gejagt werden“, forderte Ad Reinhardt 1960 ganz ohne Skandal und seine *Dreizehn Regeln zu einem ethischen Kodex für bildende Künstler* bereiten noch heute großes Vergnügen.⁵⁶ Es liegt nicht an der Rigidität seines Refrains („Das Bild muss weg!“), dass der offene Brief dem als Künstlertext nicht standhält; es sind seine Ausflüchte ins Weltanschauliche, seine durchgehende Ergriffenheit von sich selbst, das fehlendes Gespür für die eigene Position und Sprache, kurz: die Form. Davon abgesehen mag es auch grundsätzlich ergiebiger sein, über die Reinheit von Farbe zu fabulieren als über die Reinheit von Identität. Vom „schwarzen Schmerz“ und „schwarzer Kultur“ und der „barbarischen Realität rassistischer und geschlechtsspezifischer Gewalt“, auf der ihr Leben gründe, schrieb Hannah Black aber wie selbstverständlich im Namen aller „schwarzen Gemeinschaften in den USA und weltweit“. ⁵⁷ Keine Frage: Rassistische und geschlechtsspezifische Gewalt war und ist barbarisch – weltweit. Fraglich bleibt, was oder wem es nutzt, US-amerikanische Verhältnisse auf den Rest der Welt zu projizieren. Es sprach jedenfalls wenig dafür, dass die im selben Jahr stattfindenden Vergewaltigungen schwarzer Mädchen durch die (hellhäutigeren) Truppen der

dschihadistischen Koalition in Mali mitgemeint waren – zum Beispiel. Fraglich auch, ob es nicht mehr zu- als aufdeckt, wäre es tatsächlich nur Mitgliedern einer kurzerhand globalisierten „schwarzen Community“ gestattet, Gewaltverhältnisse wie diese zum Gegenstand von Kunst zu machen. Doch Einwände wie diese kontert Superkritik mit moralischer Schärfe: Gegenargumente können nur Böses im Schilde führen. Auf diese Weise verzockte man einen beträchtlichen Teil des erkämpften sozialen Kredits progressiver Identitätspolitik für spaltende, essenzialistische Schaukämpfe.

Zu Beginn der 1980er-Jahre hatte Gayatri Spivak den „strategischen Essentialismus“ als – genau – Strategie entworfen, um marginalisierten, subalter-



nen Erfahrungen gegen eine hegemoniale Diskursmacht zu behaupten, in der sie sprachlos bleiben. Es ging ihr nicht darum, Identitäten zu verabsolutieren und für essenzialistische Weltbilder verfügbar zu machen.⁵⁸ Aber wer sich im Jahr 2017 der höheren Sache verschrieb, nahm den Essentialismus wie ein Fanatiker die heilige Schrift: wörtlich. „Ich kann gar nicht genug davon bekommen.“, begeisterte Trump-Berater Steve Bannon sich im selben Jahr für den erstarkten Essentialismus linker „Rassen-Identitätspolitik“. ⁵⁹ Schließlich führte sie – neben dem, was man ihr an Bewusstseinsbildung anrechnen kann – vor allem dazu, dass Menschen wieder häufiger und offener nach Hautfarben gerastert wurden und das Geschlecht seine Renaissance als Wesensdifferenz erlebte, die man einer höflichen

Konversation vorausschickte wie einst das „Fräulein“. Wer wollte es der Jugend verübeln, dass sie die verspielten Grautöne mit der Erfindung immer neuer Kategorien kompensierte? Abseits queerer Subkultur und einiger akademischer Reservate zelebrierte die Generation Z ein stereotypes Geschlechterbild wie seit den 1950-Jahren nicht. Auch in der liberalen Kunstwelt stand ein Denken jenseits von Kategorien bald außerhalb der Vorstellungskraft oder im Verdacht, beim obligatorischen Privilegien-Check gemogelt zu haben. Umso stärker klammerte sie sich an jene Identitäten, die sie beharrlich zu dekonstruieren vorgab.

„Die Tradition aller toten Geschlechter lastet wie ein Alb auf dem Gehirne der Lebenden.“ Im *Achtzehnten Brumaire des Louis Bonaparte* spricht Karl Marx von der allgemeinen Überforderung im Moment historischer Umbrüche: Man flüchtet sich in alte Kategorien und Begrifflichkeiten; man zwingt sich in abgewetzte Uniformen, mit denen man die Kämpfe der Vergangenheit nachstellt, um sich einen Reim auf die Gegenwart zu machen.⁶⁰ Die Erziehungskunst steckte nicht nur ästhetisch in alten Kostümen; das Pappschwert ihres wachsenden Aktivismus verdankte seinen symbolischen Nutzwert der um sich greifenden Nostalgie für politische Heldenerzählungen – und war entsprechend stumpf gegen die populistische Regression und das globale Comeback des Autoritarismus. Sogar den „westlichen Imperialismus“ polierte die Erziehungskunst nochmal zur politischen Projektionsfläche, um sich darin als Rebell zu spiegeln. Während die tatsächlichen Bündnisse des Westens und die damit verbundenen politischen Verhältnisse erodierten, beschwor sie – nochmal Marx – „ängstlich die Geister der Vergangenheit zu ihrem Dienste herauf“. ⁶¹ Zum Kostümfest ihres neuen alten Weltbildes gesellte sich die „3. Welt“, die nun „globaler Süden“ hieß, und den nötigen Kontrast zum bösen Westen bot. Praktischerweise verschwanden in diesem Kontrast auch die realpolitischen Verhältnisse von Ländern wie China, Russland, Indien, Türkei, Saudi-Arabien oder Katar. Staaten dieser Statur kamen als zukunftsweisende Schauplätze neuer Biennalen, Messen oder Galerie-Dependancen ins Gespräch – nicht als Kritikpunkt der darin präsentierten Erziehungskunst. Doch auch die Verhältnisse weniger mächtiger Länder des „globalen Südens“ musste niemand im Detail studieren, so lange durch die groben Schablonen von europäischem Kolonialismus und westlichem Imperialismus alles Unrecht gleich aussah.

Mit den kritischen Ansätzen postkolonialer Denker wie Stuart Hall oder Gayatri Spivak hatte das nur wenig gemein. Deren Kritik hegemonialer Machtverhältnisse war weder einseitig noch ideologisch. Im heutigen Indien, betonte Spivak erst kürzlich in einem Radio-Interview, ginge deutlich mehr Gewalt und Ungleichheit auf das 36/37

Jahrtausende alte Kastensystem zurück als auf die vergleichsweise kurze Zeit der britischen Kolonialherrschaft. Ihre größte Sorge in Bezug auf Indien aber auch China und den afrikanischen Kontinent gelte dem gegenwärtigen Wiedererstarken solcher traditionellen Machtstrukturen und der damit verbundenen Ausbeutung und Korruption.⁶² Das macht den Kolonialismus nicht besser und seine Aufarbeitung nicht weniger relevant. Doch im Rahmen der hiesigen Erziehungskunst verstärkte sich der Eindruck, dass ihre Fixierung auf einfache Antagonismen à la schwarz/weiß, Frau/Mann, Süden/Westen weniger der Beseitigung globalen Unrechts diene, als der Aufrechterhaltung ihres eigenen, ziemlich westlichen Weltbilds.

In diesem Weltbild fand sich neben jenen „Anderen“, die für das Elend verantwortlich waren, noch Platz für eine weitere Kategorie von „Anderen“, die das Elend wiederum repräsentieren sollten. Idealerweise als Opfer einer „westlichen Moderne“, mit der man sich – in einer paradoxen Mischung aus Hybrid und Scham – wiederum selbst identifizierte. Die „guten Anderen“ wurden also fortwährend darauf verpflichtet, „unsere“ Perspektiven zu hinterfragen, die dunkle Seite „unserer“ Aufklärung oder die metaphysische Leere „unserer“ Moderne auszuleuchten, kurz: Absolutionen zu erteilen, während man ihnen im selben Zuge zur Bedingung machte, zu bleiben, was sie angeblich waren: anders.

„Spirituelle Instinkt statt Vernunft“ schrieb der Zeitgeist auf eine Wand der 11. Berlin Biennale. Es war ein Zitat des chilenischen Filmemachers Francisco Huichaqueo, dessen Installation Relikte der südamerikanischen Mapuche beschwor, um sie aus ihrer „kolonialen Gefangenschaft“ in deutschen Museen zu befreien. Die klangliche „Begegnung zwischen den Besitztümern seines Volkes und ihrer alten Musik“ sei eine „spirituelle Vorbereitung ihrer unabwendbaren Rückkehr in ihre Heimat, zu ihrem Volk“, erklärte der Begleittext im zeittypischen Duktus.⁶³ Begriffe wie Spiritualität, Religion, Heimat und Volk las man in diesen Jahren häufiger – nur nicht im Zusammenhang mit jenen, die sich „unserer“ Moderne schämten. Die mühten sich eifrig um „globale Perspektiven“ und überließen die Wiederentdeckung und Idealisierung ihrer eigenen Heimat, ihres Volkes und ihrer Religion sinnigerweise der rechten Konkurrenz im Kulturkampf, die die „guten Anderen“ nicht braucht, weil man sich selbst das liebste Opfer ist. Die Protagonisten der Erziehungskunst waren in der Mehrzahl brave Akademiker. Die Künstlerfigur hatte ihr wildes Image abgestreift, selbst postkoloniale Beschwörungen des „spirituellen Instinkts“ gingen über Zimmerlautstärke selten hinaus. Umso mehr bewunderte man Entgrenzung und Überschreitung an der nächsten kulturellen Leitfigur: Der politische Aktivist durfte all das, was man sich andernorts verbat. Er war aufbrausend, polternd, wütend, aggressiv



und übergriffig. Nicht trotz, sondern gerade wegen seiner lobbyistischen Einseitigkeit, genoss er im künstlerischen Milieu eine höhere Glaubwürdigkeit als um Interessenausgleich bemühte Experten oder Politiker. Aktivistische Thesen waren eingängig, maximalistisch und brachten Stimmung in die politischen Konferenzen von Biennalen und Großausstellungen, wo man sich die diskutierten Untergänge der Welt mit kindgerechten Geschichten ihrer Wiedergutwerdung behaglich machte. Die Widersprüche der Realpolitik störten hier nur. Denn noch etwas verband den Aktivist mit der Erziehungskunst: Ihr Geschäft bestand nicht in der Lösung politischer Probleme, sondern darin, ihnen Ausdruck zu verleihen, ihnen symbolische Effekte abzurufen – eine weitere Parallele zum Populismus. Der Bau oder der Sturz von Denkmälern war im Zweifel wichtiger als die Veränderung der beanstandeten Verhältnisse. Auch in dieser Hinsicht hatte Hannah Black 2017 einen Musterbrief geschrieben.⁶⁴ Nicht dass Realpolitik in einer neutralen, dem Symbolischen entrückten Zone betrieben würde, aber in den hyperpolitischen Jahren verrutschte jede Balance zwischen den beiden.

Beim Kulturkampf ging es darum, wer gewinnt, wenn alle verlieren. Dazu gab mir die Diskussion um einen weiteren offenen Brief im Herbst 2018 eine exemplarische Vorstellung. Zwei Kuratoren wurde vorgehalten für ihre Gruppenausstellung in Düsseldorf zu

wenig weibliche Künstler berücksichtigt zu haben.⁶⁵ Bevor ich zurückzog, sollte darin auch ein Video von mir zu sehen sein. Das war jedenfalls Grund, warum ich die dazugehörige Debatte auf Facebook bis in ihre hässlichen Details verfolgte. (Weil ich keine sozialen Medien nutze, erspare ich mir die in aller Regel.) Die Ausstellung hatte in der Tat ein frappierendes Übergewicht männlicher Künstler: zwölf Männer, zwei Frauen und drei gemischte Kollektive. Repräsentativ für die bisherige Tätigkeit der Kuratoren, Alain Bieber und Florian Waldvogel, oder die generelle Zusammensetzung damaliger Gruppenausstellungen war sie allerdings nicht.⁶⁶ Ohnehin stand das NRW-Forum mit seiner popkulturellen Ausrichtung etwas abseits des Kunstgeschehens. Warum man die Ausstellung trotzdem zu einem Musterfall für die „systemische Exklusion“ von Frauen und „künstlerischen Haltungen jenseits des europäischen und nordamerikanischen Kanons“ stilisierte? Weil man es konnte. Wenn es darum ging, ein „wichtiges Zeichen“ gegen „reale Erfahrungen sexueller und rassistischer Marginalisierung“ zu setzen, war eine gefühlte Vollversammlung der deutschen Kunstwelt mit über 1200 Unterzeichnern quasi gesetzt.⁶⁷

Eher als Musterfall geeignet war meiner Meinung nach die soziale Praxis besagter Facebook-Debatte. In der hatte sich ein Kreis aktiver Nutzer um die Aktivistin, Künstlerin und Braunschweiger Professorin Candice Breitz schnell darauf verständigt, die beiden Kuratoren nurmehr als „bro’s“, „buddies“, „guys“ oder „dudes“ mit „big white male egos“ zu bezeichnen. Die typisch werdende Dynamik steigerte sich über das Wechselspiel zwischen gegenseitigen Versicherungen der eigenen politischen Tapferkeit und weiteren „lustigen“ Herabwürdigungen der Gegner. „Pimmel“, speziell die der besagter „dudes“, spielten dabei eine herausragende Rolle und kamen in zahlreichen Varianten zur Darstellung – man kennt es aus der Schule. Nur dass es sich bei den Beteiligten durch die Bank um etablierte Kunstprofessoren, Kuratoren, Künstler und Galeristen handelte. Sie trugen ihre Häme im Brustton der Überzeugung vor; auch hier wirkte das Prinzip Superkritik als Freibrief für temporäre Aktivisten. Eine Museumsdirektorin ließ es sich nicht nehmen, zur allgemeinen Belustigung ein altes Foto ihres Kollegen zu posten, auf dem er in einem rosafarbenen Anzug gekleidet mit sechs anderen „buddies“ zusammensteht – fälschlich suggerierend, er würde in diesem Aufzug gerade feixend in Düsseldorf Eröffnung feiern.

Dem gegenüber stand ein rund 10-seitiges Pamphlet mit dem Waldvogel kurz vor Beginn der Ausstellung erstmals Stellung beziehen wollte. Wobei im Grunde egal war, wie und mit welchen Argumenten er darin einen universellen Feminismus gegen einen „bürgerlichen Mainstream-Feminismus“ verteidigte. Es brauchte keine 5 Minuten und sein Aufsatz wurde von einem einzigen Kommentar erledigt. Sinngemäß:

„Noch ein Mann, der uns den Feminismus erklären will ...“ Zur Kenntnis genommen wurde gerade noch, dass er nun seinerseits und in aller Breite gegen Breitz austeilte. Das wirkte ähnlich unsouverän und beleidigt, wie die Antwort der Künstlerin: Dieser Typ sei doch nur verletzt; seine Gegenangriffe würden lediglich zeigen, dass er „den bevorstehenden Verlust seiner Privilegien“ bereits erahne. Vom Kurator hörte man in den kommenden Jahren in der Tat nichts mehr. Breitz wiederum bedankte sich via Instagram bei der *Monopol* für ihren Aufstieg im Ranking der „einflussreichsten Persönlichkeiten im Kunstbetrieb“ vom 83. auf den 25. Platz – und freute sich über ein bisschen mehr Gerechtigkeit in dieser Welt.⁶⁸ Derartige Episoden gab es zuhauf. Im Umfeld der Erziehungskunst wurde der doppelte Standard so selbstverständlich wie in einer Priestergemeinschaft. Die Leute kamen nicht mal mehr auf den Gedanken, für ihre Selbstgerechtigkeit einen Hauch von Scham zu empfinden, sobald sie sich im Schutze eines hehren Anliegens wähnten. Fiel einem doch mal auf, dass jene, mit denen man sich nicht zuletzt um Posten und Privilegien stritt, womöglich dasselbe wollten, wie man selbst, blieb die Gewissheit der Superkritik: Die Anderen wollen es aus den falschen



Gründen. In diesem Fall verfolgte das unwürdige Schulhofmobbing auf Facebook also den höheren Zweck, für strukturelle Ungleichheiten zu sensibilisieren, während als einzig mögliches Motiv für Waldvogels Ausführungen zum Feminismus in Frage kam, weibliche Künstlerinnen mundtot zu machen. Wünschte sich der Kunstkritiker Dean Kissick an anderer Stelle mehr „schwierige Kunst“ und Künstler, „die bereit sind, die konventionelle Moral auf irgendeine Weise herauszufordern oder einfach zu ignorieren“, war auch hier nicht vom Argument her zu denken, sondern vom unterstellten niederen Motiv. Er konnte also nur Kunst vor Augen haben, „die systematische Herabsetzungen reproduziert“. ⁶⁹ Das legte ein Aufsatz der Professoren Kerstin Stakemeier und Ana Teixeira Pinto nahe, der Ende 2019 die Runde machte. Illustriert mit einem Gemälde von 1885, das Faust und Mephisto düster leuchtend in Teufels Küche zeigt, erklärte er der Leserschaft von *Texte zur Kunst*, warum es zum Verhältnis zwischen Kunst und Politik nur noch zwei Meinungen gab: die gute und die böse. Leute wie Kissick hätten nämlich in Wahrheit nur Angst davor, die Kunst im „umfassenderen imperialistischen Kontext“ zu verstehen. „Künstlerische Freiheit“ verteidigten sie lediglich zum Schein; ihr wahres Motiv bestünde darin, ein „immoralisches Herrschaftsgefüge zu stützen. Hierfür“, ergänzten die Autorinnen im formvollendeten Texte-zur-Kunst-Sprech, „möchten wir den Begriff des ‚sozialen Sadismus‘ vorschlagen [...]“. Kissick, Kippenberger, Kapitalismus, Alt-Right, Trump und andere „privilegierte randalierende Subjekte“ im Besitz eines „national sanktionierten, ‚gesunden‘ Cisgener-Körpers“ – in ihren bösen Absichten waren sich alle gleich. Natürlich wurde auch „der Westen“ nicht vergessen, „Kolonialismus“, „Liberalismus“ und schließlich die „Freiheit“, die als grundlegendes Phantasma „ganze Gesellschaften zerstört“ habe.

Natürlich gab es früher schon akademische Kritik, die künstlerischen Zeitgenossen reaktionäre Umtriebe unterstellte. Man denke nur an die Attacken von Rosalind Krauss und Benjamin Buchloh auf die neoexpressionistische Malerei aus dem Deutschland der frühen 1980er-Jahre. Doch zum einen argumentierten Krauss und Buchloh überwiegend auf ästhetischer Ebene, und sie trafen zum anderen auf eine vielfältige, außerakademische Kunstkritik, die nicht mit Gegenargumenten geizte. Auch in den 1990er-Jahren eskalierten in der Kunstwelt persönliche Konflikte mit politischem Subtext. In Berlin wird man sich an das Künstlerduo Art in Ruins erinnern, die, nachdem sie 1992 zur Zielscheibe eines verächtlichen Cartoons geworden waren, in die Räume des verantwortlichen Künstlermagazins eingebrochen sein, dieses komplett verwüstet und üble Gewaltdrohungen hinterlassen haben sollen. Doch auch hier gab es neben der erwartbaren Empörung noch unterschiedlichste Reaktionen einer diversen

und vielstimmigen Kunstkritik. ⁷⁰ Weil es dem diskursiven Feld der Gegenwart genau daran mangelte, führte jede Polarisierung zwischen guten Followern und bösen Hatern zu einer oberflächlichen Homogenisierung ihres Meinungsspektrums. Wo es nur zwei Seiten gibt, entscheidet man sich besser für die gewinnende. Am Ende triumphierte das Prinzip des offenen Briefs über das der offenen Debatte. ⁷¹

Schon vor der Corona-Pandemie mischten sich in diese wachsende Geschlossenheit unwidersprochene Anzeichen von Verschwörungsdenken. Dazu gehören die Reduktion politischer und historischer Komplexität auf einfache Narrative, der Glaube an verborgene Mächte und böswillige Absichten, die Überinterpretation von Zufällen und ein strikter Dualismus von Gut und Böse. Die Documenta des indonesischen Kuratorenkollektivs Ruangrupa bildete in dieser Hinsicht einen weiteren Höhepunkt – und den Auftakt zur letzten Phase der Erziehungskunst. Bei ihr hing das dualistische Weltbild praktischerweise schon am „Eingang“ der Ausstellung, dem Kasseler Friedrichsplatz, und da hätte man es der Ehrlichkeit halber besser hängen lassen. Das acht mal zwölf Meter große Monumentalgemälde teilte sich in zwei vertikale Bildhälften. In einem Stil irgendwo zwischen Street-Art und Kirchentag-Ästhetik zeichnete es links ein „expansion of multicultural state hegemony“ überschriebenes Reich aus Kriegstreibern, Kindermördern und Geschäftemachern – rechts dagegen farbig-schillernd und vorm Lagerfeuer unschuldig Gitarre spielend: die fröhliche Hippie-Gemeinschaft



des „resistance culture movement“. Darüber thronte auf einer Wolke in der oberen Bildmitte das titelgebende zornige Volksgericht (*People's Justice*, 2002), unter dem ein paar Bösewichte mit Rattenköpfen und Schweinegesichtern hinter Gittern schmorten. Das Gemälde sollte die „komplexen Machtverhältnisse“ der früheren Suharto-Diktatur in Indonesien aufdecken, erklärte die Künstlergruppe Taring Padi in einem Statement, nachdem sie es, als Zeichen der „Trauer über die Unmöglichkeit des Dialogs“ mit schwarzem Stoff verhüllt hatte. ⁷² Die Darstellung eines orthodoxen Juden mit Vampirzähnen und SS-Runen auf dem Melonenhut sei im „Kontext Deutschlands“ falsch interpretiert worden. Umso mehr sei man „schockiert und traurig über die mediale Berichterstattung, die uns als antisemitisch bezeichnet“, schließlich verurteile man „Rassismus jeglicher Art“. Drei Jahre zuvor waren sich Stakemeier und Pinto in ihrem Sadismus-Glossar noch ziemlich sicher, dass Aussagen wie diese – „Es ist nicht rassistisch, weil ich es nicht so meine!“ – Ausdruck einer Haltung seien, die sich die Welt verfügbar machen wolle und sich – was sonst? – einer „kolonialen Siedlerpsychologie“ annäherte. Gemeint waren in dem Fall weiße männliche Künstler in herzlosen CIS-Körpern, nicht „schockiert und traurig“ empfindende Kunstkollektive aus dem globalen Süden, unter deren zwölf namentlich genannten Mitgliedern sich immerhin, äh, zwei Frauen befanden. Rassisten und Sexisten, Ausbeuter und Antisemiten waren immer nur die Anderen und die Kritik an der Documenta deshalb auch ein Komplott der deutschen Mainstream-Medien, die plötzlich ihrerseits rechts und rassistisch waren. Die Umkehrung vom Ankläger zum Angeklagten war der Plot-Twist im finalen Akt der Erziehungskunst und offenbarte einmal mehr ihren unpolitischen Kern.

Es gab ihn zunächst im Kleinen, wie beim Galeristen, der sich seiner besonderen Aufmerksamkeit für weibliche Künstlerinnen rühmte, bis er der sexuellen Belästigung bezichtigt wurde. Oder bei der Vorzeigekuratorin, die sich so überzeugend für Inklusion einsetzte, bis Mitarbeiter öffentlich gegen ihren harschen Führungsstil protestierten. Für Einzelpersonen hatte sich als Reaktion darauf das Format des kurzen, nachdenklich gestimmten Statements etabliert. Im Fall der Documenta versuchte man sich an einer Gegenerzählung und verteidigte sich nun seinerseits mit der einst verschmähten „Freiheit der Kunst“ gegen eine vermeintliche Elite. Nun klagte man sogar aufseiten der Erziehungskunst darüber, dass die politische Debatte um seinen notorischen Antisemitismus den Blick auf das „eindrucksvolle Gesamtkunstwerk von Ruangrupa“ (*Monopol*) verstellen würde. Das Problem war, dass auf dieser Documenta die Erziehung von der Kunst kaum etwas übrig gelassen hatte. Gegenüber einer propagandistischen Bildserie wie *Guernica Gaza* (2022) – auf

Leinwand gedruckte Fotocollagen von Mohammed al-Hawajri, in denen die heroische Ikonografie des palästinensischen Widerstands mit Postkartenmotiven westlicher Kunstgeschichte verschmolz – erschien selbst Banksy wie ein tiefschürfender Feingeist. Gerade künstlerisch war diese Documenta ein Offenbarungseid und ihr vorgeschobenes Argument, erstmals und endlich den globalen Süden zu Worte kommen zu lassen, in seiner falschen Anmaßung erstens beleidigend und zweitens Unsinn: Nicht der globale Süden, sondern die hiesige Erziehungskunst hatte in Kassel zum bunten Volksfest gegen die Moderne geladen.

Spätestens mit der Documenta geriet auch die Attraktivität der Erziehungskunst ins Wanken. Ein Symposium, zu dem Ruangrupa einen Tag vor Ende der Ausstellung ausgerechnet nach Amsterdam geladen hatte, demonstrierte den saturierten, festgefahrenen Zustand des Betriebs. Auf einem der Panels saßen ein aktueller Documenta-Kurator, eine Museumsdirektorin, ein langjähriger Professor und Museumsdirektor, noch ein Museumsdirektor mit Professur und die Programmleiterin einer niederländischen Stiftung, die zugleich als Sponsor und als künstlerische Teilnehmerin dieser Documenta gelistet wurde. ⁷³ Es handelte sich also durch die Bank um Vertreter des westlichen Kunstestabliments auf ihrem mutmaßlichen Karrieregipfel. Aber während die Panelisten an sich herumnestelten und sich gegenseitig der besonderen „Solidarität“ ihrer „Lumbung-Gemeinschaft“ versicherten, wirkten sie wie Mitglieder eines zerfallenden Opferkults. Als Zuschauer wollte man um alles in der Welt nicht in der Welt leben, in die sie sich verrannt hatten. Man solle nicht vergessen, erklärten sie, wie viele „Wunden“ sie davongetragen hätten, wie sehr sie während der Ausstellung „missbraucht“ wurden, „gelitten“ hätten unter all den „Angriffen“, den „Attacken“, die so „gewaltvoll“ waren. Sie ließen keinen Zweifel daran, dass hier Überlebende saßen. Malträtiert von „deutschen Kritikern“, wobei die allerschlimmsten Angriffe von der „konservativen Linken“ ausgegangen seien, für die namentlich die Künstlerin Hito Steyerl halten musste. Deren Kritik war quasi Beleg dafür, dass sie – Stichwort Selbsterlegung – keine echten Linken waren.

Die Documenta 15 war dagegen echt und wahrhaftig links, weil ihr radikal-antikapitalistischer Kniff darin bestand, mehr Entscheidungskompetenz von den Hauptverantwortlichen an untergeordnete Kuratoren- und Künstlergruppen zu delegieren. Leider predigen Managerseminare das seit über 20 Jahren, heißt „Agiles Arbeiten“ oder „Dynamic Shared Ownership“. Dafür sah die vielgepriesene Praxis des „Lumbung“ (indonesisch für Reisscheune) vor, dass neben den Einzelbudgets für Künstler ein zusätzliches Gemeinschaftsbudget eingerichtet wurde, über deren Verwendung in 40/41

Versammlungen gemeinsam entschieden wurde. Doch auch in diesem Fall entzog sich mir der entscheidende Unterschied zur weniger klangvollen Praxis der „Gemeinschaftskasse“, wie man sie aus Wohngemeinschaften kennt. Aber vielleicht denke ich auch zu sehr wie ein Deutscher. Deutsche, so Panel-Teilnehmer Charles Esche, verstünden den spielerischen Aspekt von Lumbung ohnehin nicht; Lumbung sei dezidiert auf den Kontrollverlust hin angelegt. Einmal mehr verlagerte sich das Spiel mit der Entgrenzung ins Politische, während die Kunst selbst brav und im Fall der Documenta nicht selten wie ein harmloses Schulprojekt daherkam. Aus der Perspektive eines festangestellten europäischen Museumsrebellen wie Esche (also eingedenk der Monatsgehälter, die ganz unspielerisch und bürokratisch auf seinem privaten Konto eintrudeln) mag so eine Verlagerung durchaus unterhaltsam sein. Lumbung musste ihm schon deshalb wie ein Lichtblick erscheinen, weil der Rest seiner Welt so finster war – und innerhalb dieser Finsternis auch noch alles mit allem zusammenhing: Klimawandel, Patriarchat und Holocaust zum Beispiel. Alle drei, so Esche, seien nämlich durch die „Diktatur des modernen kolonialen Weltsystems“ miteinander verbunden, über die uns aber leider nicht erlaubt wäre, offen zu sprechen. Wer uns das vermeintliche Verbot erteilte, verschwieg sein Geraune.

Ich glaube es war Henry Flynt, der die Kunst mal als aufgeklärten Mythos beschrieb. Sie offeriere eine Möglichkeit, den Mythos nicht pauschal von sich zu weisen, stattdessen selbst zu konstruieren und gleichwohl, durch eben dieses Selbermachen, zu durchschauen. Das war modern gedacht. Eine so verstandene zeitgenössische Kunst bewahrt zu sich selbst und damit auch zu Fragen von Authentizität, von Identität und Politik eine Distanz.

Doch anstelle der Kunst plusterten sich in den antimodernen Ideologien der späten Erziehungskunst Authentizität, Identität und Politik selbst zum Mythos auf. So gingen noch die bürgerlichsten Museumsleiter ihren eigenen Heldengeschichten auf den Leim.

Ausgerechnet die Kritik an der Documenta 15 lieferte ihnen das Vorwort zu ihrer letzten großen Widerstandserzählung. In einer Recherche von Galit Eilat über die Verflechtungen zwischen Ruangrupa und der niederländischen Auslandspolitik zitiert sie einen Vergleich von Gertrude Flentge aus demselben Panel: „Wenn wir über Israel und Palästina sprechen [...], dann repräsentiert Israel die Institution, und die Institution repräsentiert den Kapitalismus; Palästina repräsentiert Lumbung, und Lumbung repräsentiert Widerstand aus Freundschaft und Solidarität.“⁷⁴ So einfach war das: Man repräsentiert nicht die Macht, selbst wenn man sie hat, und nicht die Institution, selbst wenn man sie leitet, und nicht den Kapitalismus, selbst wenn man überdurchschnittlich gut an ihm verdient.

Fortsetzung auf Seite 45

►Eurogruppe: In 2024, in an article for &&&, you traced Ruangrupa's career in great detail based on its decades of funding through state, primarily Dutch, development cooperation.* It was not only the strategic parallels between the ideological influence of Dutch cultural organizations via Indonesian proxies and the historical colonialism of the East and West India Companies that caught the eye: above all, the sophisticated neoliberal economy behind slogans such as „friendship“, „solidarity“ or „creative bureaucracy“, with which an essentially stable network of actors siphons off development funds and state cultural funding. The crude mix of neoliberal forms of organization, romantic self-righteousness and state influence is particularly striking in this case, but exemplary for large parts of an art that sees itself as decidedly political. The fact that its discourses so successfully serve the application logic and content needs of state cultural funding does not prevent even its most powerful representatives from imagining themselves in a kind of revolutionary opposition to some institutional, imperialist, Western-colonial or capitalist superiority. What motivates this kind of denial of reality in relation to their own position and their own profit? Is it personal wishful thinking of „creative bureaucrats“ or ideological cultural struggle? And what interest does state cultural funding have in Manichean world views and activist reduction of complexity?

►Galit Eilat: The short answer to your question is – populism, opportunism, and social conformity. Populism is most commonly defined as a „thin-centered ideology that considers society to be ultimately separated into homogeneous and antagonistic camps, ‚the pure people‘ versus ‚the corrupt elite‘, and which argues that politics should be an expression of the general will of the people“.⁷⁵ Opportunism is better described in the prisoner's dilemma, as Paul Seabright defines it „the behaviour of those who seek to benefit from the efforts of others without contributing anything themselves.“⁷⁶ Conformity is a fascinating and complex topic studied extensively in psychology, economics, sociology, and political science. A Dutch proverb says, „Als je je hoofd boven het maaiveld uitsteekt, wordt het afgehakt!“ (If you stick your head above the crop line, it'll get chopped off!) What could be more effective than introducing cultural policy as a revolutionary idea to a society that values social conformity?

The longer answer is that what drew my attention to Documenta 15, beyond the exhibition's aesthetic and ongoing scandal, was the excessive use of terms like radical imagination, (democratic) autonomy, and the presence of Stichting DOEN on Documenta 15's artists' list. Radical imagination and democratic autonomy are closely linked to Cornelius Castoriadis's intellectual legacy. Castoriadis was a philosopher, psychoanalyst, post-

Marxist economist, and a prominent member of the revolutionary group and journal *Socialisme ou Barbarie* (1948 – 1967), which inspired the radical left worldwide. However, until the end of the 1960s, Castoriadis published under the pseudonyms Paul Cardan and Pierre Chaliou. For over 20 years, from 1948 to 1970, he worked as an economist at the Organization for European Economic Cooperation (OEEC). By the end of 1970, he had become the director of the OECD's Statistics, National Accounts, and Growth Studies Branch. He resigned from the OECD after obtaining French citizenship. His work with the

OEEC/OECD gave him valuable insights into capitalist countries' economies and the operation of a major bureaucratic organization. Nonetheless, the double life he led for twenty years raises questions about how to interpret his intellectual contributions to the radical left. The OEEC was established to restore the European economy after World War II and was among the organizations that linked democracy to economic growth and development. Its postcolonial model created new dependency relationships between developing and developed countries, and concepts surrounding growth and development perpetuated



the colonial past under the guise of independence. As Castoriadis points out: „Factually speaking, the West has been and remains victorious – and not only through the force of its weapons: it remains so through its ideas, through its ‚models‘ of growth and development, through the statist and other structures which, having been created by it, are today adopted [or more accurately, aped, mimicked, etc.] everywhere.“⁷⁷ I was intrigued to read Castoriadis' ideas, almost unchanged, in the „Art Collaboratory Future Plans.“⁷⁸ His name, the criticism of the liberal oligarchy, and the growth and development models are absent. Castoriadis argues that after World War II, the organizational structure of the modern Western world, characterized as „democracy“, represents the liberal oligarchy, with some liberties granted to the people. Still, the overall management of social life is in the hands of a tiny elite.

„Us-versus-them“ is embedded in populist rhetoric; today, it seems customary for political leaders globally to position themselves as the true representatives of the disadvantaged majority group. The art world is not lagging.

Populist rhetoric is well embedded in the art establishment. The gatekeepers of good taste call for the democratization of art institutions or collective actions while holding the top positions in the institution's hierarchy. As the most prestigious platform for contemporary art, Documenta was

utilized by Arts Collaboratory to integrate the Lumbung Practice into the core of the art canon, if not to replace it.⁷⁹ How successful was this? We will see it in the future. Three years after Documenta 15 opened, Sandberg Instituut offered a temporary department for the master's in Lumbung Practice.⁸⁰ The Sandberg program collaborates with de Appel and Gudskul. Lara Khaldi and Gertrude Flentge (Stichting DOEN program manager) co-direct the program.⁸¹ The swift transition from „grassroots“ collectivism and the Indonesian communal rice barn has concluded in the Netherlands' academic and semi-academic curatorial programs. From Lumbung Space, an online platform created by and for the lumbung-interlokal and lumbung artists, one can learn that Lumbung events locations after 2022 took place in various institutions across the Netherlands.⁸² The fruits of investment in Indonesia are being reaped in the Netherlands, the classic model of development organizations. Today, human rights, aid, and development organizations are threatened by right-wing and authoritarian governments. As a phenomenon, institutions established after World War II, many embedded in liberal values, are witnessing a growing number of attempts to dismantle them. For example, the Trump administration's animus toward foreign aid falls heaviest on activities at the core of US-

AID's mandate: support for long-term development objectives. The immediate suspension of USAID operations shocked many. Field workers found themselves fired overnight, and those who depended on food, medicine, and medical care that USAID provided in developing countries were left without a solution to their plight. The Dutch government has cut the development budget by around 1 billion euros over five years.⁸³ The current grants framework, with a total budget of 1.4 billion euros, expired this year. In the new policy framework, a budget of around 390 to 565 million euros will be available for cooperation with civil society organizations. The times of art as diplomacy are over, and soft power at the service of interna-

tional relations is shrinking; moreover, the artistic practices will be shifted to folkloristic, patriotic, or nationalistic aesthetics. Imagination is slowly becoming the currency of the future global economy. With this in mind, we can say that the neoliberal economy at its best is when liberal values are rendered as a commodity. Creativity is neither positive nor negative; the same applies to collectivity. However, the cultural industry and cultural policy believe that creativity and imagination naturally lead to a better reality. Are we prepared for the Imagination Age? ■

* Galit Eilat: *Ruangrupa: Contemporary Art or Friendship Industry?*, online: tripleampersand.org/ruangrupa-contemporary-art-or-friendship-industry/



► Eurogruppe: In deinem Buch *Logik der Unterscheidung* hast du vor rund 10 Jahren die Expansion der kulturellen Linken als Symptom einer Schwäche der politischen Linken beschrieben.* Es ging um den Unwillen oder die Unfähigkeit innerhalb des kulturellen Feldes, die politische von der ethischen Dimension zu unterscheiden. In dem eigentümlichen Trend, Kunst zu einem subversiv-politischen Akt zu erklären, zeige sich eine wachsende Entpolitisierung des progressiven Lagers, das sich seinerzeit vor allem auf Vorstellungen der postmarxistischen Hegemonietheorie berief. Nun hast du deine damaligen Thesen kürzlich im Briefing Room aktualisiert und erweitert.** Wenn wir dich richtig verstanden haben, lässt sich in den zurückliegenden Jahren eine viel weitreichendere kulturelle Verbürgerlichung der Anti-Bürgerlichkeit beobachten, die ihren weltanschaulichen Überschuss an Ausdruck und Identifikation zunehmend über – ebenfalls kulturelle – Feindbilder stabilisiert. Aus der damit verbundenen Weigerung, die eigenen Widersprüche aufzuklären, resultiert deiner Ansicht nach auch das Geschenk der Subversion an die Rechten. In *Logik der Unterscheidung* war der vom damaligen Diskurs so überstrapazierte Begriff der „Subversion“ noch ein vergleichsweise harmloser Marker für eine falsch verstandene Politisierung der Kultur. Ist die derzeitige Kulturalisierung der Politik dessen logische Folge? Und was ist an die Stelle der Subversion getreten, die wir den Rechten überlassen haben?

► Michael Hirsch: Meine Behauptung war damals, dass das Modell politisierter Kunst Teil einer größeren kulturellen Entwicklung ist: der Verschiebung des Politikbegriffs (in der Geschichte der Politik wie in der Geschichte der politischen Theorie) weg von Forderungen zu gesellschaftlichen Sachfragen, hin zu mehr symbolischen Gesten und Vorstellungen von Identitäten. So konnten Protest, Widerstand, Rebellion und Subversion zu einer Art l'art pour l'art werden, weitgehend losgelöst von Auseinandersetzungen über Alternativen konkreter politischer Gesellschaftsgestaltung. Die Folge ist tatsächlich eine gewisse Unfähigkeit, politische von ethischen Fragen zu unterscheiden: Fragen der politischen Einrichtung gesellschaftlicher Verhältnisse und Fragen der persönlichen Haltung der Subjekte und ihrer Sinnkonstitution. Das führte zu einem Überhang des Performativen, Diskursiven, Gestischen, Deklativen in der Vorstellung davon, was politisch ist. Während lange Zeit die dementsprechende Politisierung der Kunst eher harmlose, dekorative und heuchlerische Formen hatte, ist seit einigen Jahren mit der allgemeinen Polarisierung der Debatten und Segmentierung der Milieus in der Tat eine noch weitreichendere Verbürgerlichung und Ritualisierung des Antibürgerlichen entstanden: eine neue Art der „Polit-Folklore“ (Nick Srnicek und Alex Williams), die einen weltanschaulichen Überschuss aus klaren Dualismen und Feindbildern

gewinnt. Das ist die allgemeine Konfiguration der Identitätspolitik. Sie hat seit der Documenta 15, dem 7. Oktober 2023 und dem Gaza-Krieg ihre ideale Gestalt gefunden: Berechtigte Israel-Kritik, Anti-Zionismus und kaum verhohlener Antisemitismus fungieren als ideales Bindemittel, um eine gemeinsame Identität über alle politischen und kulturellen Grenzen hinweg herzustellen (was im Übrigen immer schon eine Hauptfunktion des Antisemitismus war). Auf diese Weise gegen etwas, im aktuellen Fall also gegen Israel zu sein, gibt den Menschen ein Gefühl, auf der richtigen Seite zu stehen, gegen die Herrschenden. Es verheißt eine starke widerständige Identität durch klare Feindbilder. Das süße Gefühl der Subversivität, das im Kunstfeld ohnehin stilbildend ist, wird, wenn politisch unreflektiert, ein ebenso kitschiger Identitätsmarker wie im politischen Feld das Bekenntnis zur Solidarität mit dem globalen Süden. So wird die Subversion entleert, dreht sich im Kreis – und überlässt das Feld der neuen kulturellen und intellektuellen Rechten, die es inzwischen viel besser versteht, „richtig geil anzugreifen“ (Ulf Poschardt nach Rainald Goetz), und sich als authentische Revolte gegen die bürgerli-

che Gesellschaft und ihre „Eliten“ zu inszenieren.

An die Stelle der Subversion, die wir den Rechten überlassen haben, anstelle der Revolte, die wir ihr zum Geschenk gemacht haben, scheint auf der linken Seite bisher vor allem eine Theorie- und Politfolklore zu treten, mit der man sich weitgehend unkritisch und ungeprüft mit den jeweils neuen Theoriemoden und politischen Bewegungen identifiziert.

Die Folge ist in jedem Fall, wie ihr sagt, eine Kulturalisierung der Politik in den Künsten, die Frieden gemacht hat mit ihrem Nischendasein, weit entfernt von den zur Debatte stehenden gesellschaftspolitischen Fragen einer gerechten finanziellen und strukturellen Neuordnung des Gemeinwesens. Die Kunst marginalisiert sich damit selbst und wird dekorativer Teil des erweiterten Staatsapparats der (mittlerweile ja karger werdenden) öffentlichen Kulturförderung – und verliert tendenziell ihre Autonomie, ihre souveräne Potenz der Darstellung und Behauptung. ■

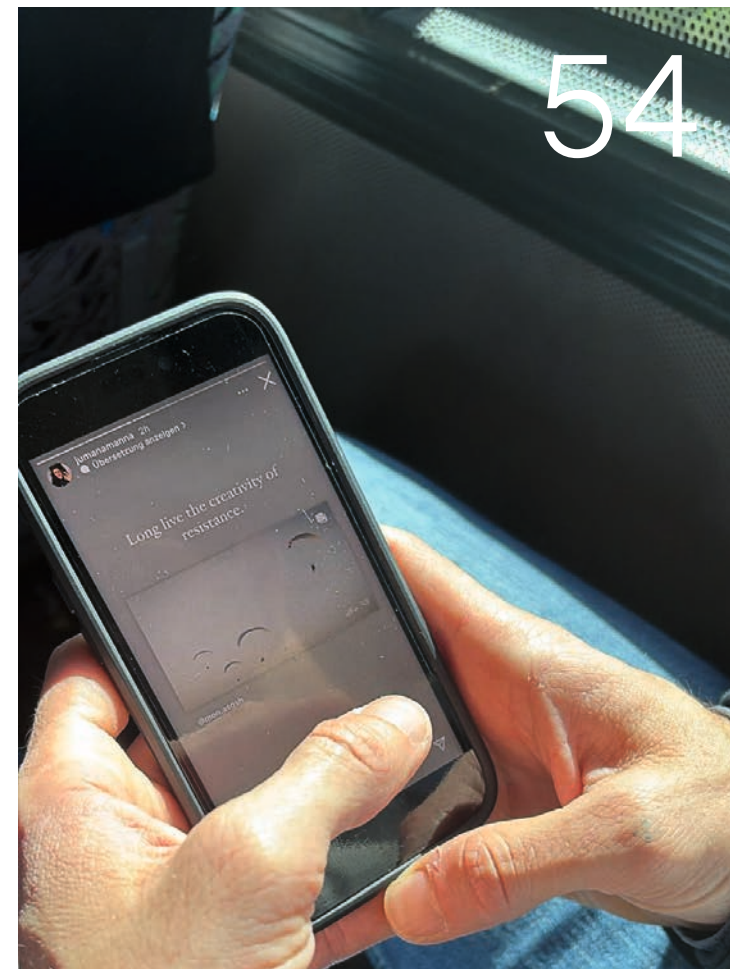
* Michael Hirsch: *Logik der Unterscheidung – Zehn Thesen zu Kunst und Politik*, Hamburg 2015
** *Commission d'expertise: Michael Hirsch / Service Art and Radical Chic – New Theses on Art and Politics*, Seminar von Michael Hirsch, am 15. September 2024 im Briefing Room Brüssel

Fortsetzung von Seite 42

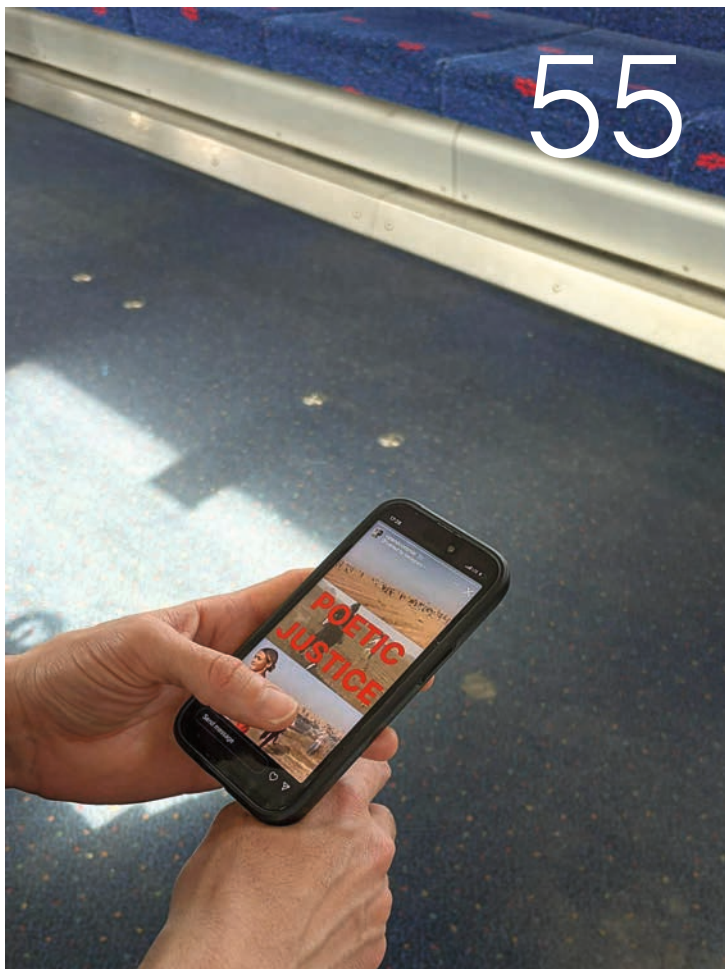
„Lang lebe die Kreativität des Widerstandes“ stand 14 Tage nach der Konferenz, am 7. Oktober 2022, in einer Instagram-Story über dem Foto motorisierter Paraglider, die in Israel gelandet waren, um die Teilnehmer eines Techno-Festivals zu massakrieren. Sie

habe Videos von jungen Palästinensern gesehen, die auf Pferden über die Grenze in das Land ihrer Vorfahren geritten waren, erklärte Jumana Manna, Künstlerin aus Berlin, die die Story damals geteilt hatte. Sie hoffte, dieser flüchtige Moment habe „das Potenzial Leben, Befreiung und Würde für alle in diesem elenden Land wiederherzustellen“.⁸⁴ Und sie habe dieses und andere Postings gelöscht als sie das Ausmaß der Gewalt erkannte. Auch Edwin Nasr, damaliger Kurator des Berliner Centre for Contemporary Art, bedauerte, „wenn ich Menschen durch die Posts verletzt habe“.⁸⁵ Er meinte seine Instagram-Beiträge vom 8. Oktober 2022, darunter die Abbildung eines erhängten Soldaten, das er mit den Worten kommentierte: „Zum Teufel mit allen, die zu diesem Zeitpunkt nicht in der Lage sind, die Schönheit revolutionärer Gewalt zu erkennen oder sich daran zu erfreuen, selbst (oder gerade) wenn sie zu Szenen ‚unerträglicher‘ Brutalität führt.“ Daneben veröffentlichte er einen Screenshot von fliehenden Festivalbesuchern mit dem Slogan „Poetic Justice“. Anschließend ging der libanesische Kurator selbst zum Feiern ins Berghain, wo die „Handynutzung bekanntlich eingeschränkt ist“, wie er über seinen Anwalt erklären ließ. Er habe deshalb von der weiteren Medienberichterstattung über das Massaker keine Kenntnis nehmen können.

Dem fluffigen Motto-T-Shirt eines Politsters mochte man seine Selbstgerechtigkeit als Ausdruck jugendlicher Ambition (oder Naivität) nachsehen. Weil Selbstgerechtigkeit und doppelte Standards im Rahmen der Erziehungskunst jedoch zum obligatorischen und



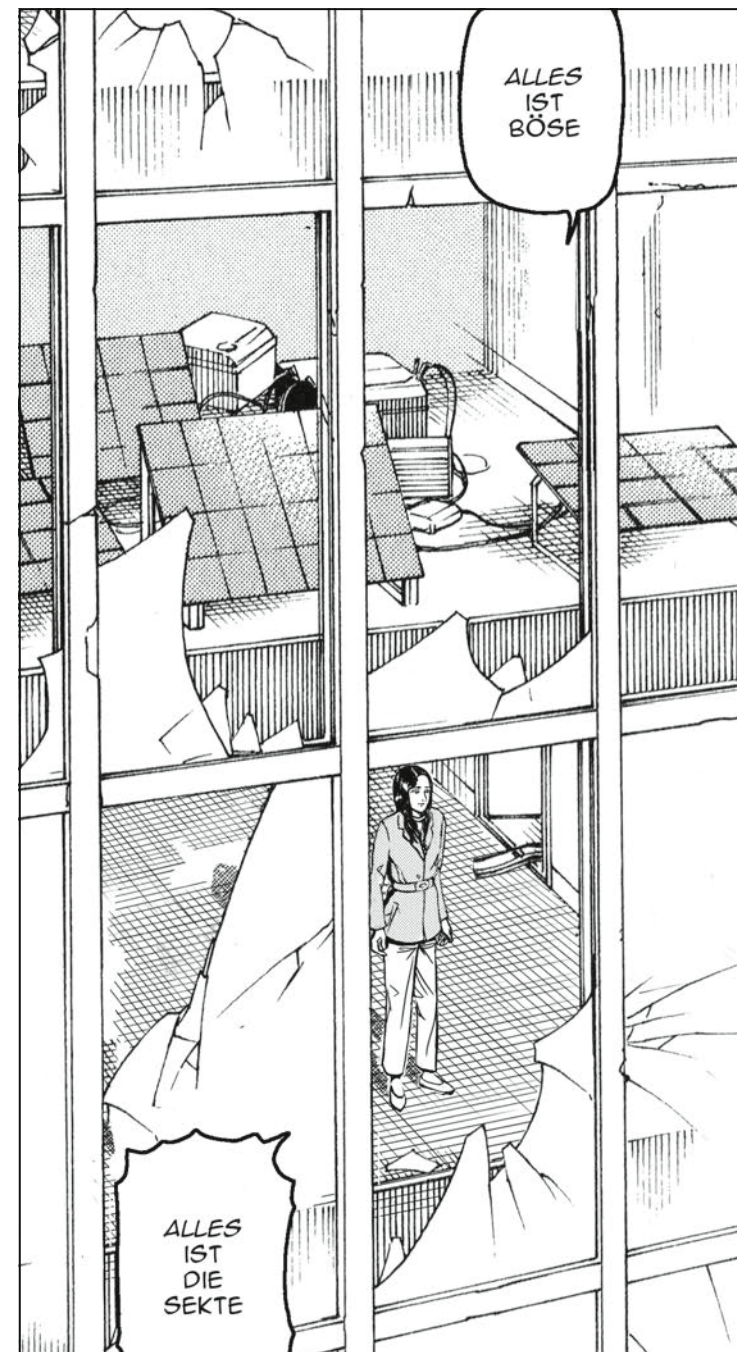
altersübergreifenden Habitus avancierten, konnten sie sich nicht auswachsen. Idealistische Jugendliche lernen in der Regel anhand der eigenen Widersprüche und wachsenden Verwicklungen ihre politisch übersteigerten Selbstbilder zu relativieren. Natürlich kann auch aus so einer Relativierung ein Zynismus erwachsen, der sich vom Wunsch nach einer besseren Welt gleich mit verabschiedet. Doch der um sich greifende Zynismus, zu dem sich die erstarrte Vorstellung der eigenen politischen Überlegenheit narzisstisch steigerte, offenbarte eine neue Qualität und ideologische Härte. Massakrierte Festivalbesucher waren ihm im Zweifel genauso egal wie Monate später die kriegsleidende Bevölkerung von Gaza, dessen erklärte Anwaltschaft man im eigenen Kulturkampf zu nutzen wusste. Umso mehr, wenn man sich darin noch selbst zum Opfer von „böswilligem Journalismus“ (Jumana Manna) oder „rassistisch motivierter Medienspektakel“ (Edwin Nasr) stilisieren durfte.⁸⁶ Auch der hiesige, sogenannte pro-palästinensische Aktivismus, dem sich die Erziehungskunst in einem dramatischen Schlussakt verzweifelt an den Hals warf, offerierte keine realpolitischen Ansätze zur Konfliktlösung – dafür viele krasse Bilder, tolle Symbole (Wassermelonen!) und eingängige Narrative in moralischem Schwarzweiß. Die Erziehungskunst fühlte sich ein letztes mal so richtig relevant, zumindest lebendig, doch die Selbstwahrnehmung ihrer Protagonisten wirkte auf Außenstehende zunehmend bizarr. Als im November 2024 die New Yorker Fotografin Nan Goldin ihre



Einzelausstellung in der Berliner Neuen Nationalgalerie eröffnete, hielt sie als erstes eine Rede an die Nation: „Why am I talking to you, Germany?“ – Man fragte sich dasselbe, denn außer ein paar Kunstinteressierten und Politaktivisten war Germany nicht da. Ihre Betroffenheit über den Krieg im Nahen Osten, die man ihr abnahm, wirkte als hätte sie sich verlaufen. Bald darauf erschien Candice Breitz zu einem Talk am selben Ort in einer Verkleidung als orthodoxer, männlicher Jude mit Schläfenlocken. Angeblich aus Empörung über eine 25 Jahre alte Aktion des toten Theatermakers Christoph Schlingensief in New York. Einen Skandal konnte sie damit nicht mehr provozieren; in der Kunstwelt suchten immer mehr Leute nach einem Ausgang aus dieser peinlichen Kampfarena. Gerade angesichts der tatsächlichen politischen Regression, der gesellschaftlichen Polarisierung und des tödlichen Ernsts kriegsrischer Auseinandersetzungen war die Schäbigkeit ihrer selbstgerechten Schaukämpfe schwer zu übersehen. Als die in Mexiko-Stadt und Berlin lebende Malerin Frieda Toranzo Jaeger Ende 2024 den mit 18 000 Euro dotierten Förderpreis einer deutschen Kleinstadt erhalten sollte, war einem „deutschen Kritiker“ aufgefallen, dass sich die Künstlerin zuvor und öffentlich der Initiative Strike Germany angeschlossen hatte. Diese ruft dazu auf, jegliche Zusammenarbeit mit deutschen Kulturinstitutionen aufzukündigen, weil, wie sie herausgefunden hat, „der gesamte deutsche Staatsapparat der Vernichtung des palästinensischen Volkes verpflichtet ist“.⁸⁷ Besagter Kunstkritiker, freier Autor für *Frieze* und *Süddeutsche Zeitung*, fragte das verantwortliche Museum, wie man mit den Statuten umgehe, die laut Strike Germany erfüllt sein müssten, bevor ihre Mitstreiter die Arbeit mit einer deutschen Institution in Betracht zögen. Weil das Museum die Statuten nicht kannte und sich diesen auch nicht unterwerfen wollte, verständigte es sich mit der Künstlerin, „im Einvernehmen“, wie es hieß, die Preisverleihung abzusagen. Trotzdem holte Jaeger wenige Tage darauf zur üblich gewordenen Online-Tirade aus und beschuldigte „diesen arbeitslosen Verlierer“ (gemeint war der Kritiker) auf Instagram der „Einschüchterung, Überwachung und Belästigung“ unschuldiger Künstler.⁸⁸ Fünf Jahre zuvor wäre ihr die halbe Kunstwelt reflexartig zur Seite gesprungen, doch von ein paar Online-Aktivistinnen abgesehen schien man nur noch peinlich berührt von dieser mit Standesdünkel versetzten Selbstoffenbarung. Die Initiative selbst legt derweil Wert darauf, dass mit ihr nicht zu spaßen ist: „Strike Germany verpflichtet sich zum Aufbau einer militanten Kulturfront“, heißt es in einem ihrer neueren Statements. Vermutlich überlegen gerade noch mehr ihrer früheren Unterstützer, wie sie ihre „radikale Phase“ als solche romantisieren können. Immerhin ist das früheren Sympathisanten von Mao Zedong oder Ho Chi Minh ja auch schon man gelungen. Ein paar Hartgesottene

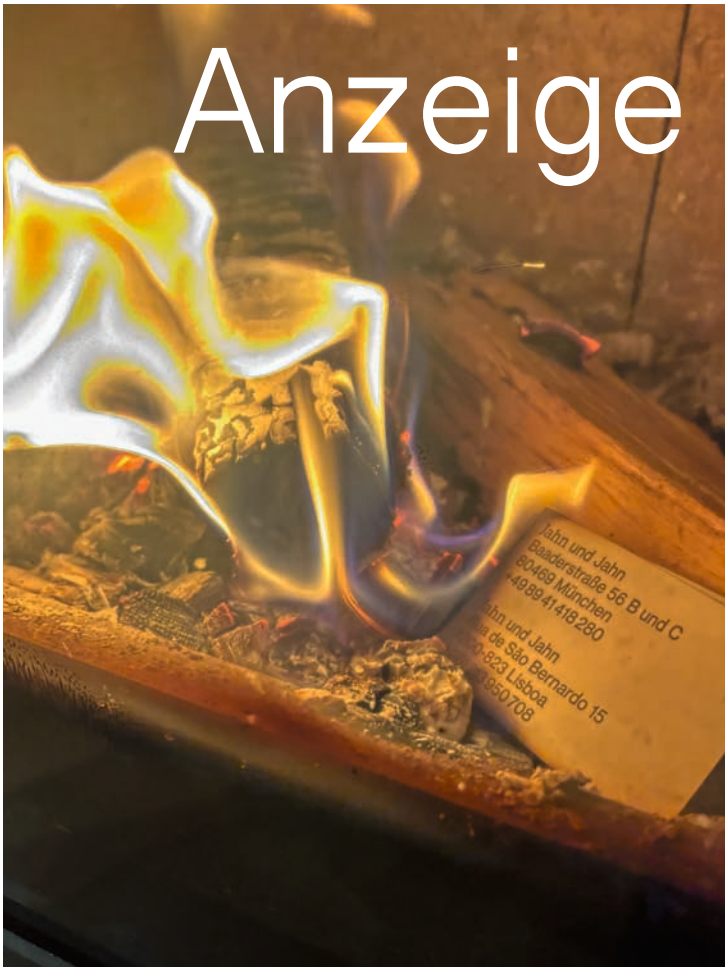
werden sich jetzt noch tiefer eingraben und versprengte K-Gruppen bilden, bevor sie sich gegenseitig Komplizenschaft mit dem westlichen Imperialismus oder der Jüdischen Volksfront vorwerfen. Früher oder später zeigt jede Ideologie Verfallserscheinungen – und so lange sie keinen Staat unter ihre Fittiche bekommt, sind autoritäre Tendenzen eher Anzeichen verzweifelter Rückzugsgefechte. Auf der anderen Seite sollte man nicht erwarten, die Kunstwelt würde sich läutern. Sie versteht es viel zu gut, das angehäuften kulturellen Kapital ihres politischen Selbstbilds zu verteidigen. Dafür zauberte Diederich Diederichsen, in Berlin lebender emeritierter Professor der Akademie der bildenden Künste Wien, kürzlich im *Artforum* sogar die klassische Pariser Bohème aus dem Hut. Nachdem auch er nochmal das Lied von der bedrohten Kunstfreiheit in Deutschland anstimmt, rührt er seine Leser schließlich mit der Geschichte einer neuen künstlerischen Bohème, die, wie er selbst, in den 1990er-Jahren nach Berlin gezogen war, um dem Kapitalismus zu entkommen. Die Gentrifizierung der Stadt „war nicht unser Ziel“, beteuert er, man habe vielmehr eine „Situation des Schutzes“ gesucht und in „radikalen Biennalen“ und den Universitäten Zufluchtsorte gefunden. Die darin erblühende kulturelle Wunderwelt sei Resultat eines historischen Kompromisses gewesen „zwischen einerseits einer Avantgarde, die auf (systemische) Kritik aus war, und Bohemiens, die Arbeit in Nine-to-Five-Jobs ablehnten, und andererseits Regierungen, die die Künste als Soft-Power nutzten und förderten, sowie einer kapitalistischen Wirtschaft, die einen anderen Weg fand, diese Arbeitsverweigerer profitabel zu machen.“⁸⁹ Wie im Fall von Esche handelt es sich also auch bei Diederichsen um einen schuttsuchenden Avantgardisten, der eher gegen seinen Willen mit Privilegien ausgestattet wurde, während die Anderen es mit denselben Privilegien seit jeher auf Ausbeutung abgesehen haben ...

Die Gegenwart ihrer manichäischen Politmärchen wirkt auserzählt, aber die Selbstgerechtigkeit der Kunstwelt wird neue Zufluchtsorte finden. Sie wird auch noch ein ganzes Weilchen in den Kostümen veralteter Erzählungen herumlaufen. Und wahrscheinlich wäre es sogar ein gutes Zeichen, wenn die Erziehungskunst weiter behördliche Ausschreibungen, Stipendien und Förderpreise dominiert. Es würde immerhin bedeuten, dass es den rechtspopulistischen Kulturkämpfern noch nicht gelungen ist, ihre eigenen Erziehungsideen in die Teilnahmebedingungen zu schreiben. Denn politisch ist diese Gegenwart noch lange nicht vorbei. Im Gegenteil: Das Zeitalter des Populismus hat gerade erst begonnen und auf beiden Seiten seines ideologischen Spektrums zeigt man wenig Interesse, vom demagogischen Tonfall und autoritären Gelüsten abzurücken. Es hat nur den Anschein, als habe zumindest die Kunstwelt vorerst das Interesse verloren, ihren Gegenstand davon zermalmen zu lassen.



Vorschlag zur Güte: Die gealterten Kulturkämpfer der Erziehungskunst (von den völlig Verstrahlten einmal abgesehen) könnten ihre politische Leidenschaft doch in Betätigungsfelder jenseits ihrer kulturellen Karriere verlagern. Sie könnten – zum Beispiel – ganz konkrete Vorschläge ausarbeiten, wie die Mieten von Berlin, in das sie vor Jahren gezogen sind, wieder bezahlbar würden. Im Versuch dafür um Mehrheiten zu werben, müssten sie dann ihrem gewohnten Impuls widerstehen, sich als Berlins schützenswerte Ureinwohner oder als verzweifelte Elendsflüchtlinge aus den Altbauvierteln von Köln oder den Villengegenden von Mexiko-Stadt aufzuspielen. Alternativ könnten sie einfach in jene Randbezirke ziehen, wo sie tatsächlich auf jene Ureinwohner und jene Geflüchteten trafen, mit denen sie sich identifizieren. Dort könnte man so richtig ernst machen mit „Perspektivwechsel“ und „Inklusion“ und beim realpolitischen Engagement sogar jene benachbarten Regionen einbeziehen, in denen man über das Problem steigender

Mieten nur müde lächelt. Ich spreche nicht vom obligatorischen Landhaus im brandenburgischen Umland, sondern von den Problemen jener „Anderen“, die dauerhaft dort leben, und die man den rechten Demagogen ja nicht kampfflos überlassen muss. So eine „Realpolitisierung“ würde im künstlerischen Feld wiederum Kapazitäten freisetzen. Hier brauchte man seine politische Moral nicht mehr ganz so bemüht vor sich hertragen, müsste weniger ideologische Verrenkungen unternehmen, Apparatschiks brauchten keine Widerstandskämpfer mimen oder sich zu der Behauptung versteigen, die historische Avantgarde würde sich in einem symbolischen Kampf um soziale Inklusion fortsetzen, der sich erst „in ‚politische Korrektheit‘, dann in ‚Identitätspolitik‘ und schließlich in ‚Wokeness‘ transformiert“ habe.⁹⁰ Bei Marcel Duchamp hörte sich das jedenfalls anders an: „Wir genossen es, Parias zu sein. Wir wollten nicht integriert werden.“⁹¹ Auch Nan Goldin wollte das nicht, bevor sie sich als Erziehungskünstlerin neu erfand: „Wir kümmerten uns nicht darum, was die heterosexuellen Normalbürger von uns dachten“, beschrieb sie das einstige Selbstverständnis ihrer queeren Clique, der sie mit *The Ballad of Sexual Dependency* (1985) ein Denkmal setzte. „Wir waren nicht marginalisiert, denn wir waren die Welt.“⁹² Die Kunstwelt muss mal einen ganzen Orbit solcher Paria-Planeten gebildet haben. Vielleicht ist das Ende der Gegenwart auch eine Gelegenheit, wieder neue Himmelskörper zu formen und in ihre Laufbahn zu schießen.■



Endnoten:

ZEITENWENDE

- 1) Anton Jäger: *Hyperpolitik – Extreme Politisierung ohne politische Folgen*, Berlin 2023, S. 9 ff.
2) Ebd., S. 31.

GEGEN DIE GEGENWART

- 3) Der vorliegende Text ist ein Auszug Helmut Draxler: *Was tun? Was lassen? – Politik als symbolische Form*, erschienen 2024 beim Verlag Tentare, Freising.
4) Die *Bekenntnisse* (397–401) des Aurelius Augustinus haben deutliche Spuren in den modernen Philosophien der Zeit hinterlassen, so bei Schelling, Bergson und Proust, bei Husserl und Heidegger oder bei Wittgenstein. Skepsis gegen eine allzu modernisierende Interpretation scheint jedoch angebracht. Vgl. Kurt Flasch: *Was ist Zeit? Augustinus von Hippo, das XI. Buch der Confessiones. Historisch-philosophische Studie*, Frankfurt am Main 2004, in der die augustinische Konzeption der Zeit mit ihren platonischen, aristotelischen, skeptischen und stoischen Vorgängern in Zusammenhang gebracht wird, um von einem solchen komplexen historischen Befund ausgehend die Rezeptionsgeschichte seit dem Mittelalter aufzurollen.
5) Das eigentliche Sein liegt, ganz platonisch gedacht, in der Ewigkeit; die Gegenwart hat jedoch daran Anteil, weil sie wesentlich Seele ist; d.h. die Seele ist die Erfahrung der Zeit und die Zeit mit hin „innenbestimmte Ei-

- genzeit“ (Vgl. En. 4, S. 16).
6) Vgl. Claude Lefort: *Die Bresche: Essays zum Mai 68*, Wien/Berlin 2008.
7) Vgl. Marc Rölli (Hg.): *Ereignis auf Französisch: Von Bergson bis Deleuze*, München 2004. Auch der häufige Bezug des linksradikalen Denkens insbesondere in Italien auf den Begriff des kairós, die günstige Gelegenheit und den gelingenden Augenblick, der seit Machiavelli den politischen Diskurs der Moderne durchdringt, lässt sich als Bestätigung der Verselbständigung des Ereignisses lesen. Vgl. Giorgio Agamben: *Die Zeit, die bleibt: Ein Kommentar zum Römerbrief*, Frankfurt am Main 2006; Massimo Cacciari: *Zeit ohne Kronos*, Klagenfurt 1986; oder Antonio Negri: *Kairos, Alma Venus, Multitude*, Paris 2001.
8) Vgl. Jürgen Habermas: *Die Moderne. Ein unvollendetes Projekt*, Leipzig 1994, oder: Rahel Jaeggi: *Kritik von Lebensformen*, Berlin 2013.
9) Das *nunc stans*, wie es bei Augustinus und Boethius diskutiert wird, findet sich hier ebenso wie Benjamins messianische *Jetztzeit* als Stillstellung von Zeit und Geschichte ins Innerweltliche transformiert. Vgl. Isabelle Lorey: *Demokratie im Präsens: Eine Theorie der politischen Gegenwart*, Berlin 2020.
10) Freud verwendet die Begriffe Verneinung und Verleugnung, Verschiebung und Verdichtung auf unterschiedliche Weise entsprechend der Stellung im Rahmen des jeweiligen metapsychologischen Konzepts, etwa im Rahmen der Traumarbeit

- in den späten 1890er-Jahren, der Triebchicksale in den 1910er-Jahren oder der Abwehrmechanismen in den 1920er-Jahren.
11) Im Sinne von Alexander Kluge: *Der Angriff der Gegenwart auf die übrige Zeit. Drehbuch*, Frankfurt am Main 1985, S. 10–11: „Man könnte sagen: Das Prinzip der Gegenwart wütet gegenüber dem Prinzip Hoffnung und sämtlichen Illusionen der Vergangenheit. Wir leben in einer Gegenwart, die erstmals in der Lage wäre, sich zum Machthaber über sämtliche Zeiten aufzuschwingen. Dies ist bezeichnet mit dem Satz: Unheimlichkeit der Zeit.“
GEBT ALLES, FORDERT NICHTS!
12) Marcel Maus: *Die Gabe – Form und Funktion des Austauschs in archaischen Gesellschaften*, Berlin 2024.
13) Helmut Draxler und Tanja Widmann (Hg.): *Ein kritischer Modus? Die Formen der Theorie und der Inhalt der Kunst*, Wien 2013, S. 7.
14) „Das Nicht-Identische bleibt unfasslich, nicht subsumierbar und immer ein Rest, ephemere, einzig und vielfältig: es ist Adornos Chiffre dafür, dass Objektivität stets anderes und mehr ist als das, was identifizierende Erkenntnis für das Seiende hält. Mitnichten ist dies eine bloß erkenntnistheoretische Problemlage, denn das Nicht-Identische meint auch das soziale und historisch Verdrängte, das Gewesene und das real möglich Seiende.“, Ines Kleesattel: *Politische Kunst-Kritik. Zwischen Rancière und Adorno*,

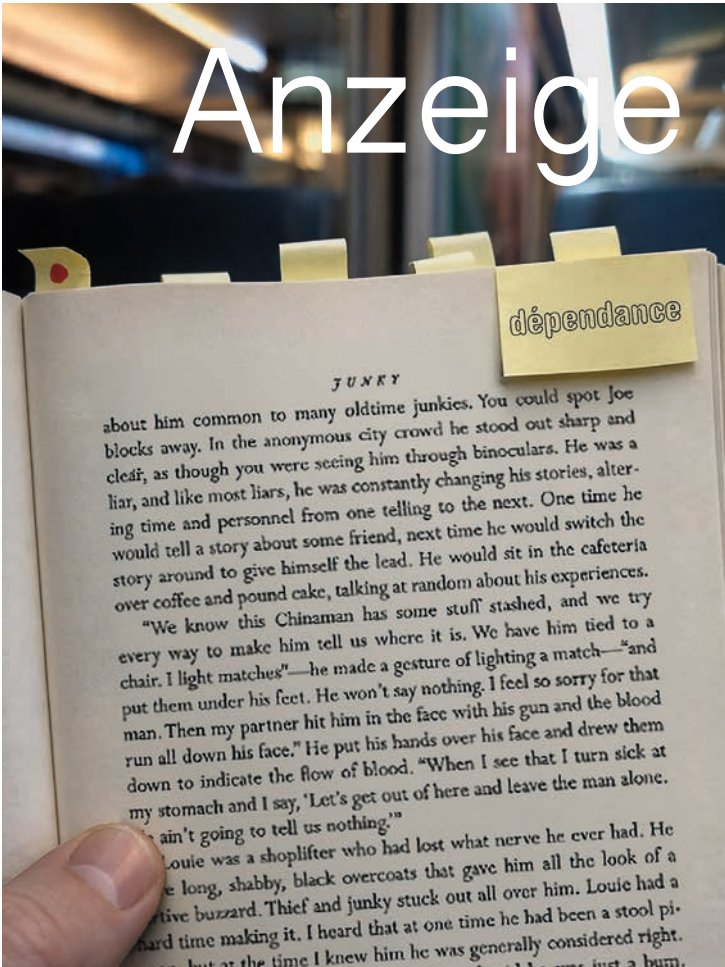
- Wien/Berlin 2016, S. 99.
15) Peter Gorsen: *Transformierte Alltäglichkeit oder Transzendenz der Kunst*, Frankfurt 1981, S. 209.
16) Vgl. Klaus Theweleit: *Männerphantasien*, Berlin 2020.
17) Carlo Ginzburg: *Der Käse und die Würmer*, Berlin 2023.
18) Joseph Vogl: *Über das Zaudern*, Berlin 2018, S. 57.
SOPHIA EISENHUT
19) Friedrich Hölderlin: *Hyperion*, Erster Band, Tübingen 1797, S. 53 f.
20) Ein gutes Beispiel ist, wie in meiner früheren Arbeit behandelt, der Jesuitenorden, der in Reaktion auf die Reformation und die Verweltlichung von Konfessionsfragen eine Politisierung der katholischen Kirche durch Missionsarbeit, Institutionalisierung im Bereich von Bildung und eben der Künste zu seiner Aufgabe gemacht hat. Zum Erfolgskonzept der Societas Jesu gehören die strenge Hierarchie, Betonung von Autorität und Gehorsam, aber eben auch Loyolas Konzept der „Indifferenz“, die mit innerer Freiheit und Offenheit eine relative Unabhängigkeit zur Institution bedeutet. (Der Orden hat von Anfang an auf eine einheitliche Tracht verzichtet.)
21) Der Jesuitenorden, kurz nach seiner Gründung 1540 vom Papst zugelassen, wurde im 1773 wieder verboten, daraufhin im Jahr 1814 wieder zugelassen.
22) Gerhard Poppenberg: *Maria voll der Gnade – Geschichte und Gehalt eines Denkbildes*, Berlin 2026, S. 29.

- 23) „Kritik wird als Produzieren von Erkenntnissen begriffen, nicht als bloß passives Aufnehmen von Gegebenem. Das Wahrheitsmoment ist zwar genuin in dem ideellen Gehalt (der Religion) vorhanden, wird aber erst durch die Kritik freigelegt. Diese zerstört den Schein einer autonomen Existenz Gottes und ermöglicht dadurch die Erkenntnis in das Wahrheitsmoment
des ideellen Gehalts. Daraus ergibt sich: 1. Eine nach dem Muster der marxistischen Religionskritik konzipierte Ideologiekritik zerstört nicht das vergangene geistige Gebilde, sie fördert dessen historische Wahrheit vielmehr erst zutage.“, Peter Bürger: *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt a. M. 1974, S. 12.
24) Peter Bürger: *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt a. M. 1974, S. 113 f.

- WORLD AS GAME, NEVER WORK
25) Gérard Lebovici's interest in the Game of War might be attributed to the fact that he had to learn early on how to survive in a hostile environment. He was left half-orphaned as a child, after Germans murdered his mother in a concentration camp. After the war, Lebovici wanted to become an actor. However, his father's death forced him to give up his acting studies. He returned to film by a circuitous route, this time not as an actor, but as an agent to Catherine Deneuve and Jean-Paul Belmondo. The success of these discoveries gave Lebovici an opportunity to live a double life. As a leading figure in the film industry, he would dance at parties given by the Parisian haute-volée, while at 48/49



the same time financing the Situationist International and such openly militant anarchist groups as Action Directe. Alongside these clandestine activities, Lebovici publicly ran the publishing house Champ Libre, which published the most important writings of the radical left. Apart from the canon of radical literature, it also published titles such as Jacques Mesrine's 1984 memoir *Death Instinct* (*L'instinct du mort*), which he wrote in prison. The gangster with many faces had made Bertolt Brecht's remark „what is robbing a bank next to founding a bank“ the motto of his personal war against a corrupt society. Lebovici encouraged this dandy gangster, who would greet the police with champagne when they came to arrest him, to write his life's story.



The autobiography of „France's public enemy number one“ was a great success. In the winter of 1979, corks popped; clearly, however, one didn't pop fast enough, and the police shot dead the bestselling author. With his daughter left a half-orphan, Lebovici adopted her. He didn't have much time left. On January 7, 1984, the body of the fifty-one-year-old was found inside his car in a parking lot on the Avenue Foch. He had been killed by shots delivered at point blank range. For the French press, there was no mystery about this killing. The trail led directly to Guy Debord. The news magazine *Le Nouvel Observateur* invented the story that Debord had controlled Lebovici like a marionette. And when the puppet had threatened to turn off his money sup-

ply, the puppet master had killed him. Even the police officer who kept transcripts of his interviews with witnesses felt he was writing a poem he was too tired to finish. After Debord had finished the thankless task of removing the crudest inaccuracies from the official's half-finished sentences, he wrote a thorough account of how he saw the case, entitled *Considérations sur l'assassinat de Gérard Lebovici* (1985). What had actually happened in the parking lot was never properly ascertained.

ZEITENWENDE

26) Gemeint ist der Hipster des 21. Jahrhunderts, den Mark Greif als jemanden definierte, der seine Rebellenegesten nach der dominanten Klasse ausgerichtet, nicht der originäre Hipster der US-Amerikanischen Bebop-Generation. Vgl. Mark Greif: *Hipster – eine transatlantische Diskussion*, Berlin 2012.
27) Eli Elliott, Gerry Fialka: *105 Minutes with Mike*, online: youtube.com/watch?v=D6D6lmlMyyc/ (Übersetzung S.Z.).
28) Als „premium mediocre“ bezeichnet Venkatesh Rao den Trend, mittelmäßige Produkte im Stile von Premium-Ware zu vermarkten (Starbucks-Kaffee oder „Feine Welt“ von Rewe), online: ribbonfarm.com/2017/08/17/the-premium-mediocre-life-of-maya-millennial/.
29) Darin besteht im Übrigen auch der Unterschied zum Dandy, mit dem sich der Hipster gerne wechselte.
30) *Speculations On Anonymous Materials*, vom

29.09.2013 bis 26.01.2014 im Fridericianum Kassel. 31) „Das Zeug zur Avantgarde hat ein solches Missverständnis künstlerischer Praxis allenfalls als visueller Ideenpool für die Kreativindustrie.“, grantelte Annika Bender. Pseudonym von Dominic Osterried und mir in unserem Weblog *Donnerstag*, online: donnerstag-blog.com/artikel/neuland/.
32) Sean Tatol: *Cornering the Critics*, online: 19933.biz/cornering.html.
33) Eva Illouz: *Der 8. Oktober*, Berlin 2025, S. 46.
34) Vgl. Daniel Kahneman: *Schnelles Denken, langsames Denken*, München 2012.
35) Juliane Rebentisch: *Ästhetik der Installation*, Berlin 2003, S. 274.

PARADIGMATISCHES MOBILIAR

36) Catherine Quan Damman, *Alternative Investments – Sung Tieu and the Art of Derivative Critique*, *Artforum*, Vol. 61, Nr. 8, 4/2023, online: artforum.com/features/catherine-quan-damman-on-sung-tieu-and-the-art-of-derivative-critique-252573/.

GEGEN DIE GEGENWART

37) Nicolas B. Dirks: *History as a Sign of the Modern*, in: *Public Culture*, Volume 2, Issue 2, 1990, S. 25–32.
38) Ich habe dieses Argument in Bezug auf und in Abgrenzung zu Theodor Lessing: *Geschichte als Sinngebung des Sinnlosen*, München 1921, entwickelt. Hierzu vgl. vom Autor: „Was tun? Was lassen? Passivität und Geschichte“, in: Kathrin Busch, Helmut Draxler (Hg.): *Theo-*

rien der Passivität, München 2013, S. 196–215.
39) Noch Reinhart Kosellecks nominalistische Kritik am Begriffssingular von Geschichte verwechselt die Rechtfertigungsstrategien bestimmter empirischer Geschichten mit dem grundsätzlich transzendentalen Moment jeder Geschichte, das heißt jener ideellen Instanz, die erst die einzelnen em-



pirischen Ereignisse in ihrem Zusammenhang erscheinen lässt. Es ist dieser Zusammenhang, der Geschichte zu einer spezifischen modernen symbolischen Form macht. Zu Koselleck vgl. Stefan-Ludwig Hoffmann: *Der Riss in der Zeit: Kosellecks ungeschriebene Historik*, Berlin 2023.
40) Dementsprechend verschieben sich auch die Ziele des Hegel'schen absoluten Geistes immer

wieder, etwa von der Religion zur Kunst, von der Kunst (wie noch im sog. *Ältesten Systemprogramm*) zur Philosophie (in der *Phänomenologie des Geistes*), von Jesus zu Napoleon, der ihm in Jena als „Weltgeist zu Pferde“ begegnet, hin zum preußischen Staat, und vor allem, weil generell Phänomen und System immer weniger zur Deckung kommen, was



Marquard: *Philosophie des Stattdessen. Studien*, Stuttgart 2000.
42) Was Marx als den *general intellect* beschrieben hat. Hierzu siehe: Matteo Pasquinelli: *On the origins of Marx' General Intellect*, in: *Radical Philosophy*, 206, Winter 2019, S. 43–56.
43) Während sich Geld als eine Art von Kommunikationsmedium zwischen Individuen beschreiben ließ, stellt Kapital ein Meta-Medium dar, einen Code, der nicht nur die Verwendungsweisen des Geldes regelt, sondern darüber hinaus auch die sozialisierenden wie psychologisierenden Einsätze der Individuen selbst.
44) Die Transformation irdischer in himmlische Schätze als eine Art von Investition in die transzendente Zukunft beschreibt der Historiker Peter Brown anhand einer Fülle von Beispielen

aus der Spätantike. Vgl. Peter Brown: *Der Schatz im Himmel: Der Aufstieg des Christentums und der Untergang des römischen Weltreichs*, Stuttgart 2017.
45) Die in der Medientheorie gerne gestellte Frage nach dem Primat von Technik oder Kalkülisierung gegenüber den weichen Formen von Wissen, Kunst oder Kultur ist meiner Meinung nach falsch gestellt: Die technisch-algorithmisch-mediale Effizienz der Medien ergibt sich erst aus der Verschränkung mit ihren symbolischen Sinnangeboten. Der Medienmaterialismus ist immer schon mit den ökonomischen, politischen und letztlich individualisierten Sinnversprechen durchtränkt. Einen Primat gibt es hier nicht mehr, Symbolisierung und Materialisierung greifen vielmehr längst ineinander.

46) Indem wir Gesellschaft kritisieren, aktivieren wir erst den Glauben an ihre grundlegende Sinnhaftigkeit. Es scheint stets nur noch eine Anstrengung notwendig zu sein, um diese Sinnhaftigkeit in Erscheinung treten zu lassen. Das heißt, gerade hinter der kritischen Diagnostik verbirgt sich die symbolische Dimension des Sinns.

47) Die Überlagerung politischer, medialer, ökonomischer und ökologischer Dringlichkeiten macht die Dringlichkeit selbst in dem Sinn verdächtig, dass in ihr die jeweiligen Interessen hinsichtlich der medialen Aufmerksamkeitsökonomien, der jeweiligen politischen Einsätze und der subjektiven Durchsetzungsstrategien kaum mehr voneinander unterscheidbar sind.

48) Michel Foucault hat für lange Zeit sein For-

schungsinteresse als eine „Archäologie der Gegenwart“ verstanden; hierzu vgl. Knut Ebeling: *Wilde Archäologien. Theorien der materiellen Kultur von Kant bis Kittler*, Bd. 2, Berlin 2012; sowie Thomas Lemke: *Eine Geschichte der Gegenwart. Michel Foucaults Analytik der Regierung*, in Uwe Vormbusch (Hg.): *Soziologische Gegenwartsanalysen*, Hagen 2018, S. 108–122.

49) Zu Derridas Kritik der Ursprungspräsenz als Kritik jeder Gegenwart schreibt Christian Iber: „*différance* versteht sich als systematische Dislokation und damit Aufschub von Bedeutung, Identität und Sinn“ ... „Als Aufschub verwandelt sie den Ursprung, die Sache, in einen Ungrund, der nicht nur jetzt nicht präsent ist, sondern der nie Gegenwart war. Die *dif-*

férence ist die Nichtpräsenz als solche ... ständiger Aufschub“. Jedoch sei „ohne Gegenwart die Zeit nicht zu denken“ (Michael Theunissen) und damit komme auch die Identität in der Differenz wieder, bzw. es werde die Differenz zur neuen Totalität. Vgl. Platon: *Sophistes. Griechisch-deutsch. Kommentar von Christian Iber*, Frankfurt am Main, 2007, S. 383 f.

50) Zum Konzept der Nachträglichkeit vgl. Jean Laplanche: *Notes on afterwardsness*, in: Jean Laplanche: *Essays on Otherness*. London, New York 1999; sowie Friedrich-Wilhelm Eickhoff: *Über Nachträglichkeit. Die Modernität eines alten Konzepts*, online: wolfgang-loch-stiftung.de/documents/JB%2051_WL_Eickhoff.pdf

51) Vgl. Gertraud Diem-Wille: *Latenz – Das „goldene Zeitalter“ der Kindheit – Psychoanalytische Entwicklungstheorie nach Freud, Klein und Bion*, Stuttgart 2015.

52) Jacques Lacan: „Die logische Zeit und die Assertion der antizipierten Gewissheit. Ein neues Sophisma“, in Jacques Lacan: *Schriften III*, Weinheim/Berlin, 1986, S. 101–124; hierzu vgl. Nicolas Langlitz: *Die Zeit der Psychoanalyse. Lacan und das Problem der Sitzungsdauer*, Frankfurt am Main 2005.

53) Dies impliziert freilich auch, die konstitutive Rolle einer Grenze im Denken der Emanzipation anzunehmen und sich von den Vorstellungen unbedingter Souveränität, Authentizität oder Autonomie zu verabschieden.

ZEITENWENDE

54) Dokumentiert u.a. bei Art News, online: artnews.com/artnews/news/the-painting-must-go-hannah-black-pen-open-letter-to-the-whitney-about-controversial-biennial-work-7992/ (Übersetzung S.Z.)

55) Vgl. En. 33, S. 39.

56) Thomas Kellein (Hg.): *Ad Reinhard – Schriften und Gespräche*, München 1984, S. 110.

57) Vgl. En. 54.

58) Vgl. Gayatri Chakravorty Spivak: *Can the Subaltern Speak? – Postkolonialität und subalterne Artikulation*, Wien 2007.

59) Interview mit Steve Bannon in der *New York Times* vom 17.08.2017, online: nytimes.com/2017/08/17/us/politics/bannon-alt-right-trump-north-korea.html.

60) Karl Marx: *Der achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte* (1852). Zitiert nach: MEW Bd. 8, Frankfurt 2007, S. 115.

61) Ebd.

62) Interview mit Gayatri Spivak im Deutschlandfunk, online: deutschlandfunkkultur.de/hundred-years-of-frankfurt-school-how-to-think-progress-today-english-dlf-kultur-8883a1e7-100.html (Übersetzung S.Z.).

63) Ana Teixeira Pinto & Maria Berrios: *Francisco Huichaqueo*, online: 11.berlinbiennale.de/de/beteiligte/francisco-huichaqueo.

64) Sein ganzes moralisches Gewicht zog der Brief aus historischem Gräuel und deren wortreich beklagten Folgen für die Gegenwart. Doch auf konkrete politische Forderungen verzichte-

te Black. Auch aus dem Abhängen eines Bildes ergibt sich kein realpolitischer Ansatz gegen die vom Brief angeprangerte strukturelle „weiße Gewalt“ oder das „anti-schwarze Rechtssystem“, ebenso wenig aus der Implikation, Werke über „schwarzes Leid“ sollten nurmehr von Menschen mit schwarzer Identität geschaffen werden.

65) *Im Zweifel für den Zweifel – die große Weltverschwörung*, 21.9. bis 18.11.2018 im NRW Forum Düsseldorf; *Im Zweifel zweifeln – offener Brief*, online: imzweifel-zweifeln.wordpress.com.

66) Mir fehlt eine zuverlässige Statistik für zeitgenössische Künstler, vermutlich werden immer noch mehr männliche als weibliche gezeigt, aber bei Weitem nicht in dieser Deutlichkeit. Schon damals wurden immerhin 46% der deutschen Museen von Frauen geleitet (heute sind es um die 55%), online: monopol-magazin.de/immer-mehr-frauen-chefposition und smb.museum/fileadmin/website/Institute/Institut_fuer_Museumsforschung/Publikationen/Materialien/Sonderhefte/Institut-fuer-Museumsforschung-2023-Ausgerechnet-Museen.pdf.

67) Der Grund für meine eigene Absage war dagegen erschütternd banal und vermutlich sogar derselbe wie für das Zustandekommen der seltsamen Künstlerauswahl: Die Kuratoren Alain Bieber und Florian Waldvogel waren über die Ausstellungskonzeption offenbar in einen derartigen Streit

geraten, dass sie sich immer weniger abstimmen – was auch nach der öffentlichen Kritik der Fall zu bleiben schien. Das waren weder für einen Shitstorm noch für eine Ausstellung geeignete Voraussetzungen.

68) Online: instagram.com/p/BqrxjTFSbt. Alle übrigen Zitate der Facebook-Debatte belegt durch Screenshots (Übersetzung S.Z.).

69) Ana Teixeira Pinto und Kerstin Stakemeier: *Ein Kurzes Glossar zum Sozialen Sadismus*, in *Texte zur Kunst*, 12/2019, online: textezurkunst.de/de/116/ein-kurzes-glossar-zum-sozialen-sadismus. Dean Kissick zitiert aus *The Art We Deserve*, in *Spike Art Magazine*, Nr. 61, Herbst 2019, S. 48.

70) Art in Ruins hält auf seiner Webseite ein Presseecho bereit, in dessen Artikeln nicht nur die Lager des damaligen Kulturkampfes um die sogenannte „politische Korrektheit“, sondern diverse andere, weniger eindeutige und interessantere Argumente vertreten werden, online: artinruins.net/debt-trap-kunst-praxis/wp-content/uploads/sites/4/2017/06/press-LR.pdf.

71) In seiner aktuellen Form als Online-Kampagne mit geschlossener Kommentarfunktion und offener Unterstützerliste, lieferte der offene Brief das wohlige Gefühl, mit großen Namen politisch auf Linie zu sein.

72) Taring Padi: *Statement zum Abbau des Banners ‚People’s Justice‘*, online: documenta-fifteen.de/news/statement-von-taring-

padi-zum-abbau-des-banners-peoples-justice. 73) *(Un)Common Grounds – Other Ways of documenta-ing*, Panel mit Wayne Modest, Lara Khaldi, Gertrude Flentge, Charles Esche und Ade Darmawan, online: vimeo.com/showcase/9917537?video=787545703 (Übersetzung S.Z.).

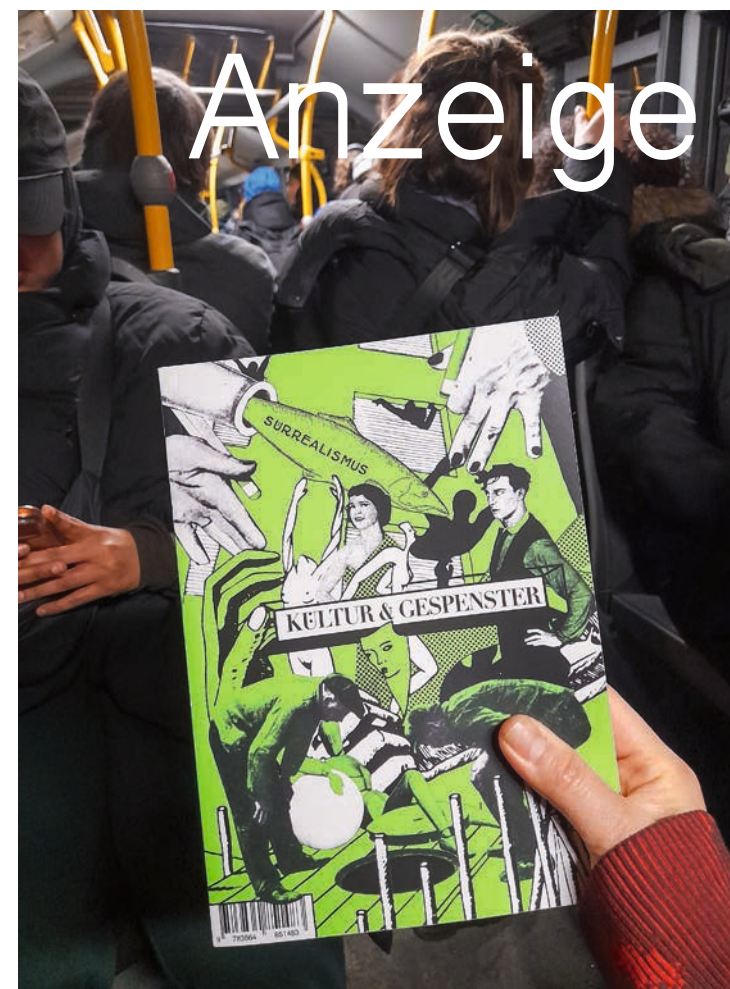
74) Ebd. und Galit Eilat: *Ruangrupa – Contemporary Art or Friendship Industry?* auf &&& vom 24.03.2024, online: tripleampersand.org/ruangrupa-contemporary-art-or-friendship-industry (Übersetzung S.Z.)

A Natural History of Economic Life. Princeton 2004, p. 5.

77) Cornelius Castoriadis: *Philosophy, Politics, Autonomy*, Oxford, 1991, p. 200–201.

78) *AC Ecosystem Work in Process*, online: arts-collaboratory.org/future-plan/.

79) „Documenta strives to canonize contemporary art practices, but how can this project be decentralised? AC proposes a return to the material, visual and artistic cultures that influence how we work as a network – and are an integral part of what we do – and to bring them

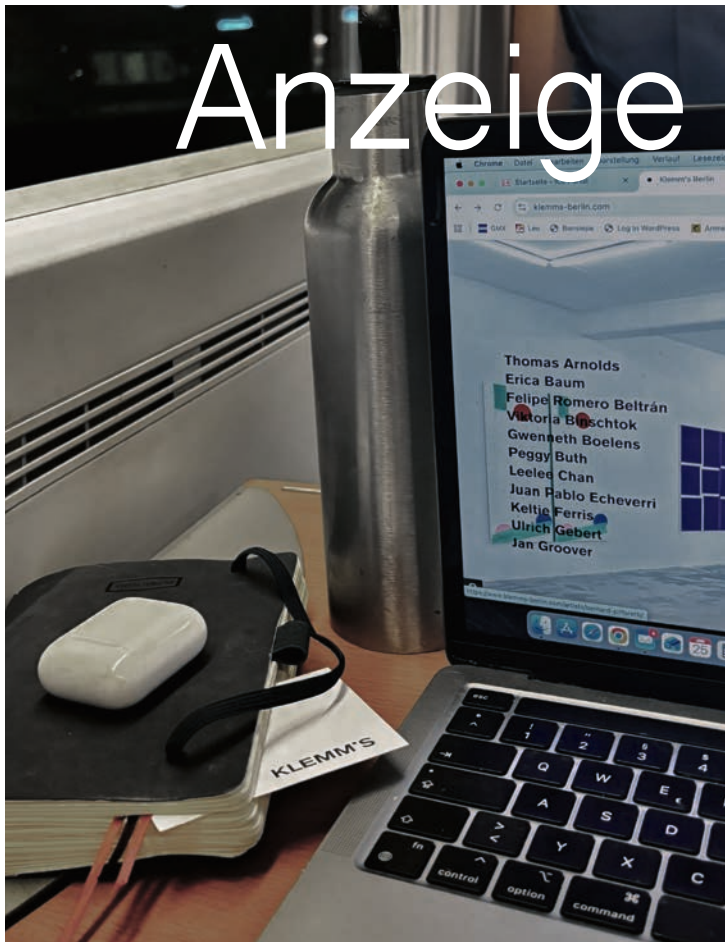


GALIT EILAT

75) Cas Mudde and Cristóbal Rovira Kaltwasser: *Populism – A Very Short Introduction*, New York 2017, p. 6.

76) Paul Seabright: *The Company of Strangers –*

to the heart of documenta 15, thus intervening in the ‘canon’ with pieces that we as 26 arts organisations, consider important. Each organisation will propose an artwork made 52/53



Anzeige

in the time that Arts Collaboratory has existed, and we hope that this assembly of works will not only speak to and of our positions around the world, but will also shine a light on artists and practices we feel have a role to play in shaping our present, and the canon to come.“
Documentamtam, Issue 1, online: artscollaboratory.org/documentamtam/documentamtam-1/.
 80) *Lumbung Practice*, online: open.sandberg.nl/lumbung-practice/.
 81) *Lumbung Harvest*, online: eappel.nl/en/curatorial-programme/15172-lumbung-harvest/ and *Panggilan Terbuka Studi Kolektif 2024*, online: gudskul.art/panggilan-terbuka-studi-kolektif-2024/.
 82) *Digital Harvest Timeline*, online: lumbung.space/timeline/.
 83) *First Development Budget Cuts Announ-*

ced: Overhaul of Grants for NGOs, online: government.nl/topics/development/news/2024/11/11/first-development-budget-cuts-announced-overhaul-of-grants-for-ngos/.
 ZEITENWENDE
 84) Jumana Manna: *The Embargo on Empathy* auf *Hyperallergic* vom 01.11.2023, online: hyperallergic.com/854193/the-embargo-on-empathy.
 85) Erica Zingher: *Berliner Kurator verurteilt*, in *Die Tageszeitung* vom 12.11.2024, online: taz.de/Berliner-Kurator-verurteilt/!6045585&s=Edwin%2BNasr.
 86) Vgl. En. 84 und Rhea Nayyar: *Berlin Court Convicts Curator Over Instagram Posts About Hamas Attack*, auf *Hyperallergic* vom 19.11.2023, online: hyperallergic.com/967647/berlin-court-convicts-curator-

over-instagram-posts-about-hamas-attack (Übersetzung S.Z.).
 87) Statements von Strike Germany, online: web.archive.org/20260115000000*/https://strikegermany.org/ (Übersetzung S.Z.).
 88) Alex Greenberger: *Artist Frieda Toranzo Jaeger Says ...*, auf *Art News* vom 02.12.2024, online: artnews.com/artnews/news/frieda-toranzo-jaeger-strike-germany-loses-exhibition-funding-1234725180.

Materialien:

③Schaubild 1 aus *Hyperpolitik – Extreme Politisierung ohne politische Folgen* von Anton Jäger, das 2023 im Suhrkamp Verlag erschien / Eurocity (SBB) Frankfurt am Main – Lugano
 ④Gegen die Gegenwart: Nokia 105 / ICE Hamburg – Köln
 ⑤*Was tun? Was lassen? – Politik als symbolische Form* von Helmut Draxler ist 2024 im Tentare Verlag erschienen. / U4 Wien Station Pilgramgasse
 ⑥Im Sommer 2024 initiierten Hans-Jürgen Hafner, Jonas Roßmeißl und Steffen Zillig die vierteilige Gesprächsreihe *Innere Mission* in der Berliner Galerie Klemm's. Sie versammelte Leidensgenossen aus der hiesigen Kunstgemeinde und diskutierte mögliche Konsequenzen aus der allgemeinen Misere. Nebenbei etablierte sich bei diesen Treffen ein Live-Format der Ausstellungskritik, wie es u.a. im *Forum Kunstkritik* des Kunstvereins Langenhagen fortgesetzt wird. / Bahnhof Ústí nad Labem
 ⑦Ausstellungsansicht von *Henning Bohl – Die Gabe*, 31. Mai bis 24. August 2025 im Neuen Essener Kunstverein / U35 Bochum Rathaus – Hustadt
 ⑧Visitenkarte von Good or Trash, der aktuellen Pariser Lieblingsgalerie von Hans-Christian Dany und Valérie Knoll / TGV Köln – Paris
 ⑨Signatur von Gilles de Rais, gemalt von Ryan Cullen im Februar 2026 / Railjet Xpress Linz – München
 ⑩*EXERCITIA S. Catarinae de Manresa* von Sophia Eisenhut ist 2021 im Merve Verlag erschienen. / WSW Wuppertal Oberbarmen – Wuppertal Hauptbahnhof
 ⑪*No Dandy, No Fun – Gutaussehend in den Untergang (deutsch/englisch)* von Hans-Christian Dany und Valérie Knoll ist 2023 bei Sternberg Press erschienen. / U2 Berlin Alexanderplatz – Ernst-Reuter-Platz
 ⑫Porträtfoto von Ursula Hirschmann, das von 2022 bis 2025 im Treppenaufgang des Briefing Room in

89) Diedrich Diederichsen: *The War On Bohemia*, in *Artforum*, 12/2025, online: artforum.com/features/year-in-review-2025-diedrich-diederichsen-war-on-bohemia-1234738079 (Übersetzung S.Z.).
 90) Ebd.
 91) Zitiert nach Christoph Parat: *Inklusion? Sezession! – die vergessene Strategie der Ausgeschlossenen*, in *Lettre Internationale*, Winter 2024.
 92) Zitiert nach Steffen Zillig: *Ästhetik des Asozialen*, Fürth 2023, S. 86.

Brüssel hing / Tur-trans Bus Szczecin – Iwano-Frankiwsk (Grenzübergang zur Ukraine)
 ⑬Caliburn Modell G2, schwarz / Metro 2 Bruxelles Gare du Midi – Louiza
 ⑭Fundstück vom Wegrand „Identität CD 1“ und „Identität CD 2“; Foto aus dem Künstlerbuch *2020er (1)* von Felix Thiele, das 2022 im Eigenverlag erschienen ist. Band 2 wird im Herbst 2026 erscheinen. / Fußweg Hamburg Leverkusenstraße in Richtung S-Bahnhof Diebsteich
 ⑮*Diversity United* hieß ein Vortrag im Hamburger Kunstverein für den Annika Bender 2021 noch einmal aus dem Grab stieg. Er erschien im selben Jahr als *Freiexemplar* im Material Verlag der Hamburger Hochschule für Bildende Künste. / Eurocity (MÁV) Hamburg-Altona – Berlin
 ⑯Programmheft zur Konferenz *What is Infrastructural Critique?* / Tramhaltestelle Laurenzgasse in Wien (gestaltet von Heimo Zobernig)
 ⑰Griechischer Wein der Sorte ΣΤΑΜΕΛΟΣ aus Megara / Metrolinie 2 Athen Syngrou-Fix – Acropoli
 ⑱Diverse Ausgaben der Heftreihe *Freiexemplar*, die, zwischen 2010 und 2025 im Materialverlag erschienen ist, nebst Playmobil-Figuren (Albrecht Dürer umringt von Piraten) / ICE Nürnberg – Frankfurt am Main
 ⑲*Inklusion? Sezession! – Die vergessene Strategie der Ausgeschlossenen* von Christoph Paret erschien 2024 in *Lettre Internationale* (Bd. 147). / Metronom Bremen – Hamburg
 ⑳*Aufklärungen – Wege in die Moderne* von Dan



56

Intercity
 Zeitschrift für Föderalismus und Polyamorie

Ausgabe 3, Übergangssommer 2026

Idee: Annika Bender (†)
 Redaktion: Eurogruppe

Anschrift:
 Eurogruppe, c/o Müller
 Lincolnstraße 14, 20359 Hamburg
 Internet: eurogruppe.be

Grafik: JMMP – Julian Mader, Max Prediger
 Zeichnungen: Soyon Jung
 Titelbild: Hans und Jeanny De Rond

Kollegium:
 Achinoam Alon, Wigger Bierma, Ryan Cullen, Hans-Christian Dany, Iris Dankemeyer, Helmut Draxler, Galit Eilat, Sophia Eisenhut, Andrea Fraser, Hans-Jürgen Hafner, Michael Hirsch, Soyon Jung, Valérie Knoll, Katrin Köhler, Hannes Loichinger, Dominic Osterried, Steven Paul, Jonas Roßmeißl, Thorsten Schneider, Sebastian Stein, Andrzej Steinbach, Megan Francis Sullivan, Felix Thiele und Steffen Zillig (Hg.)

Herausgegeben in Zusammenarbeit mit dem Kunstverein Langenhagen

Diner ist 2017 im Reclam Verlag erschienen. / Freciarossa Milano Centrale – Venezia Santa Lucia
 ①Aufkleber der Deutschen Bundesbahn für eine Kampagne unbekannten Datums / ICE Hannover – Berlin
 ②*Ästhetik des Asozialen – Leerstellen der Gegenwartskunst* von Steffen Zillig ist 2021 bei Starfruit Publications erschienen. / U3 Hamburg Landungsbrücken (Abschiedsfahrt des Triebwagens Typ DT3)
 ③Steven Paul sieht keine dunklen Mächte am Werk / Expressbus X7 Flughafen Berlin Brandenburg BER – Rudow
 ④Instagram-Story von @jumanamanna vom 7. Oktober 2023 (Screenshot) / Buslinie 25 David Ben Gurion Boulevard Be'er Sheva – Soroka Outpatient Clinics
 ⑤Instagram-Story von @upandcommie vom 8. Oktober 2023 (Screenshot) / Rakevet Yisra'el 643 Herzliya – Be'er Sheva Center Railway Station
 ⑥Eurocrem ist ein zweifarbiger Schokoladenaufstrich der serbischen Swisslion Group mit Haselnuss- und Kakaogeschmack. / ICE Berlin – Hamburg



Ein Heft der
EUROGRUPPE