



ÄSTHETIKEN X.0

Christian Grüny

Das Nachleben der Künste

Von Kunst und Künsten
zu Materialien und Orten

OPEN ACCESS



J.B. METZLER

Ästhetiken X.0 – Zeitgenössische Konturen ästhetischen Denkens

Reihe herausgegeben von

Judith Siegmund, Zürich, Schweiz
Michaela Ott, Hamburg, Deutschland
Christian Grüny, Stuttgart, Deutschland

Wissenschaftlicher Beirat

Eva Schürmann, Magdeburg, Deutschland
Daniel M. Feige, Stuttgart, Deutschland
Rachel Zuckert, Chicago, USA
G Douglas Barrett, New York, USA

Die Reihe Ästhetiken X.0 folgt einem Verständnis von Kunstphilosophie und philosophischer Ästhetik, das auf Sachhaltigkeit und historische Konkretheit setzt. Danach sind philosophische Reflexion, wissenschaftliche Auseinandersetzung und kulturelle Situiertheit aufeinander verwiesen und sollten den Entwicklungen der ästhetischen Praxis in den verschiedenen künstlerischen Feldern, aber auch jenseits dieser Rechnung tragen. Ohne auf eine bestimmte theoretische Position festgelegt zu sein, bringt die Reihe Beiträge aus unterschiedlichen Disziplinen und Feldern zur Artikulation, die für die Gegenwart symptomatisch und wegweisend erscheinen. Dabei ist die Frage ausschlaggebend, was ästhetische Praxis heute bedeutet, in welchen (De)Form(ation)en sie stattfindet und welche gesellschaftlich-symbolische Position sie bezieht. Dazu gehört die Reflexion der Ästhetik als westlich-bürgerliche Emanzipationswissenschaft und normsetzend-universalisierende Disziplin.

The series Ästhetiken X.0 follows a philosophy of art and philosophical aesthetics stressing the necessity of specific analysis and historical concreteness. In our view, philosophical reflection, scholarly practice, and cultural situatedness are interdependent and should account for the contemporary development of aesthetic practices in and beyond the various artistic fields. Without propounding a fixed theoretical position, the series assembles seminal contributions from different disciplines and fields that can claim contemporary relevance. Its central questions include what aesthetic practice means today relative to the cultural context, in what kinds of (de)form(ation)s it takes place, and how it positions itself symbolically within society. This includes reflection on aesthetics as a bourgeois Western discipline of emancipation and normative universalisation.

Christian Grüny

Das Nachleben der Künste

Von Kunst und Künsten zu Materialien
und Orten



J. B. METZLER

Christian Grüny
Campus Gegenwart
Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Stuttgart
Stuttgart, Deutschland

Gefördert von der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Stuttgart.



ISSN 2662-1398

ISSN 2662-1401 (electronic)

Ästhetiken X.0 – Zeitgenössische Konturen ästhetischen Denkens

ISBN 978-3-662-68782-6

ISBN 978-3-662-68783-3 (eBook)

<https://doi.org/10.1007/978-3-662-68783-3>

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

© Der/die Herausgeber bzw. der/die Autor(en) 2024

Dieses Buch ist eine Open-Access-Publikation.

Open Access Dieses Buch wird unter der Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz (<http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.de>) veröffentlicht, welche die Nutzung, Vervielfältigung, Bearbeitung, Verbreitung und Wiedergabe in jeglichem Medium und Format erlaubt, sofern Sie den/die ursprünglichen Autor(en) und die Quelle ordnungsgemäß nennen, einen Link zur Creative Commons Lizenz beifügen und angeben, ob Änderungen vorgenommen wurden.

Die in diesem Buch enthaltenen Bilder und sonstiges Drittmaterial unterliegen ebenfalls der genannten Creative Commons Lizenz, sofern sich aus der Abbildungslegende nichts anderes ergibt. Sofern das betreffende Material nicht unter der genannten Creative Commons Lizenz steht und die betreffende Handlung nicht nach gesetzlichen Vorschriften erlaubt ist, ist für die oben aufgeführten Weiterverwendungen des Materials die Einwilligung des jeweiligen Rechteinhabers einzuholen.

Die Wiedergabe von allgemein beschreibenden Bezeichnungen, Marken, Unternehmensnamen etc. in diesem Werk bedeutet nicht, dass diese frei durch jedermann benutzt werden dürfen. Die Berechtigung zur Benutzung unterliegt, auch ohne gesonderten Hinweis hierzu, den Regeln des Markenrechts. Die Rechte des jeweiligen Zeicheninhabers sind zu beachten.

Der Verlag, die Autoren und die Herausgeber gehen davon aus, dass die Angaben und Informationen in diesem Werk zum Zeitpunkt der Veröffentlichung vollständig und korrekt sind. Weder der Verlag noch die Autoren oder die Herausgeber übernehmen, ausdrücklich oder implizit, Gewähr für den Inhalt des Werkes, etwaige Fehler oder Äußerungen. Der Verlag bleibt im Hinblick auf geografische Zuordnungen und Gebietsbezeichnungen in veröffentlichten Karten und Institutionsadressen neutral.

Einbandabbildung: «Eine choreographierte Ausstellung», eine Ausstellung von Mathieu Copeland, Kunst Halle Sankt Gallen, 1. Dezember 2007–13. Januar 2008, Photo: Kunst Halle Sankt Gallen, Anna-Tina Eberhard, 2007

Planung/Lektorat: Franziska Remeika

J.B. Metzler ist ein Imprint der eingetragenen Gesellschaft Springer-Verlag GmbH, DE und ist ein Teil von Springer Nature.

Die Anschrift der Gesellschaft ist: Heidelberger Platz 3, 14197 Berlin, Germany

Das Papier dieses Produkts ist recycelbar.

Vorwort der Herausgeber*innen

Unverkennbar ist, dass sich die gesellschaftlichen und personalen Sensibilitäten fortgesetzt ändern. In einer selbstreflexiven und responsiven Gesellschaft, die auf den Wandel politischer Konstellationen zu reagieren vermag, wirkt dies auf politische Haltungen, theoretische Annahmen, künstlerische Praktiken und auch ästhetische Urteile zurück. Selbstbefragungen und Modifikationen der ästhetischen Theoriebildung sind daher allzeit unverzichtbar.

So hat sich das Feld des ästhetischen Denkens zunehmend entgrenzt und im Hinblick auf seine Voraussetzungen hinterfragt: Heute reflektiert es ebenso auf zeitgenössische künstlerische Praktiken und globalisierte Ausstellungs- und Aufführungsdispositive wie auf die politische Verteilung des Sinnlichen und deren historische und kulturelle Bedingtheit. Es befragt das medial erweiterte Zusammenspiel der menschlichen Vermögen, die Interdependenzen von Theoriebildung und künstlerischen Verfahren, die Rolle und Funktion der Künste in Abhängigkeit von sozioökonomischen Bedingungen. Es reagiert auf erweiterte erkenntnistheoretische Fragestellungen wie aktuell auf jene des Posthumanen, Medienökologischen oder (Post-)Kolonialen, auf die Infragestellung anthropo- und eurozentrischer Perspektiven, auf nicht-westliche Schönheitsverständnisse und die Aufforderung, die Grenzen tradiert philosophischer Konzepte von Ästhetik zu problematisieren.

Ästhetik hat sich zu einem transversalen Feld erweitert, das aus unterschiedlichen Disziplinen und Perspektiven Anleihen bezieht, um die sich verändernden ästhetischen und künstlerischen Konstellationen der Gegenwart in möglichst umfassender Weise zu reflektieren.

Die im Metzler-Verlag erscheinende Reihe *Ästhetiken X.0* trägt diesen Veränderungen Rechnung und wendet sich der zeitgenössischen Situation, in der die klassischen Bestimmungen nicht einfach fortgeschrieben werden können, mit erhöhter Sensibilität und theoretischer Neugier zu. Ihr Anliegen ist es, nahsichtig und skrupulös die ästhetischen Veränderungen im personalen, künstlerischen und gesellschaftlichen Bereich zu sondieren und auch auf Arten des Nichtwahrnehmens oder der theoretischen Geringschätzung zu reagieren. Damit will sie eine möglichst lebendige Forschung über Grenzen hinweg anregen.

Stuttgart, Deutschland

Judith Siegmund
Michaela Ott
Christian Grüny

Inhaltsverzeichnis

1 Einleitung 1

Teil I Theorie

2 Kunst 15

- 1 Wozu „Kunst“? 15
- 2 Kunst als Form menschlicher Praxis 17
- 3 Funktion & System 21
- 4 Generischer Kunstbegriff 24

3 Künste 31

- 1 Gattung und Arten 31
- 2 Mittlere Allgemeinheit 36
- 3 Der Blick der Bildungsbürgerin 41

4 Material 45

- 1 Materialbegriffe 45
- 2 Tendenz & Pluralität 47
- 3 Linien, Verschiebungen, Brüche 51
- 4 Material & Praxis 57

5 Ort 63

- 1 Suchanweisungen 63
- 2 Netzwerk und Dispositiv 67
- 3 Rahmen 70
- 4 Institution 73

Teil II Proben

6 Institutionen und Kritiken 83

- 1 Deskillung 83
- 2 Streifen als Marke: Daniel Buren 85
- 3 Realistik im Rahmen: Helmut Lachenmann 90
- 4 Die alltägliche Plackerei: Mierle Laderman Ukeles 96
- 5 Nach der Revolution 101

7	Scores	105
1	Events: George Brecht	105
2	Innenwelten: La Monte Young	111
3	Minimalismus und Musealisierung: Simone Forti	113
4	Aufführung oder Reenactment? Yoko Ono und Marina Abramović	116
8	Bewegung im Museum	121
1	Interferenzen	121
2	Welche Bewegung?	125
3	Was für ein Museum?	138
9	Flexionen des Generischen	153
1	Das Versprechen des Zeitgenössischen	153
2	Dezentrierte Netzwerke: Biennalen	159
3	Mischwesen: Volksbühne Berlin	168
4	Projekträume	178
10	Epilog	189
	Literatur	195



Was ist eine „Oper in 8 Räumen“? So nämlich lautet der Untertitel von Hannes Seidls im Sommer 2021 in der basis in Frankfurt am Main realisiertem Projekt *We Can Be Heroes*.¹ Dass es sich dabei um eine Art Crossover mit unklarer disziplinärer Zugehörigkeit handelt, kann bereits diesem Titel und den äußeren Daten abgelesen werden: Die basis ist eine „Produktions- und Ausstellungsplattform“, also eine Institution der bildenden Kunst, Seidl ist Komponist, der in den vergangenen Jahren immer wieder mit installativen und partizipativen Arbeiten hervorgetreten ist (das Multimediale versteht sich mittlerweile beinahe von selbst). Der Selbstbeschreibung des Projekts zufolge handelt es sich um eine Oper, die nicht auf einer Bühne stattfindet, sondern begehbar ist, die nicht durch ihren Apparat definiert ist und in der das Publikum selbst im Mittelpunkt steht. Seidl selbst tritt hier gerade nicht als Komponist im engeren Sinne in Erscheinung, sondern als eine Art künstlerischer Kurator, der sieben andere Komponist*innen und Klangkünstler*innen eingeladen hat, je einen Raum zu gestalten. Er definiert den Rahmen der Arbeit, stellt die Leitfragen, koordiniert die einzelnen Arbeiten und arbeitet an ihrer Realisierung mit.²

Offenbar hat die Frage, was *We Can Be Heroes* eigentlich ist, welcher Disziplin und/oder welchem Genre es angehört, keine klare Antwort. Darin unterscheidet es sich natürlich kaum von vielen anderen künstlerischen Arbeiten der Gegenwart; auch die irritierende Bezeichnung als „Oper“ hat Vorgänger. Anne Imhof wollte ihren *Angst*-Zyklus 2016 in Basel, Berlin und Montréal ebenfalls so verstanden wissen, und auch ihr *Faust*, das auf der Biennale in Venedig ein Jahr später den Goldenen Löwen gewann, wurde als Oper bezeichnet. Beide Stücke haben einen performativen Kern und arbeiten mit Musik, fanden aber ebenfalls in Institutionen der

¹<http://www.basis-frankfurt.de/de/ausstellung/we-can-be-heroes>.

²Vgl. dazu ausführlich Christian Grüny: Helden zwischen allen Stühlen. Über Hannes Seidls *We Can Be Heroes*. In: Seidl, Hannes/Ruhöfer, Felix (Hg.): *We Can Be Heroes. Eine Oper in 8 Räumen*. Frankfurt a.M., 162–175.

bildenden Kunst statt. Bereits ein Jahr zuvor hatte Patrick Frank bei den Donaueschinger Musiktagen, also diesmal im Kontext der Neuen Musik, seine „Theorieoper“ *Freiheit – die eutopische Gesellschaft* aufgeführt, bei der er ähnlich wie Seidl eine Reihe von Kolleg*innen für musikalische Beiträge und zusätzlich dazu noch einige Philosoph*innen für theoretische Vorträge eingeladen hatte (weitere Versionen fanden 2016 in Zürich und 2017 in Berlin statt). Das Programm dauerte mehrere Stunden, das Publikum saß an langen Tischen bei Bier und Brezeln.

Eine geläufige Diagnose wäre nun, dass wir eben in einer Situation sind, in der die Grenzen zwischen den künstlerischen Disziplinen oder Künsten zunehmend porös werden, wenn sie sich nicht ganz auflösen und wir uns einer singulären Kunst nähern, innerhalb derer mit den verschiedensten Medien und in den unterschiedlichsten Produktionsweisen und sozialen Konstellationen gearbeitet werden kann. Die vier „Opern“ gehen damit sehr verschieden um: Imhofs *Angst II* im Hamburger Bahnhof in Berlin war eine Art immersives Wagnerianisches Spektakel, „eine male-riche Komposition, die sich aus Musik, Texten, skulpturalen Elementen und Akteuren, Falken und gesteuerten Drohnen zu einem Gesamtbild zusammenfügt“³; *Faust* war demgegenüber etwas abgekühlt und bot auch eine begehbbare Reflexion über ausgestellte Körper, Blick- und Raumregime; *Freiheit – die eutopische Gesellschaft* war ein musikalisch-diskursives Festival im Festival; *We Can Be Heroes* war ein reflexives Kammerspiel, das die Zuschauer*innen auf sich selbst zurückwirft und seine eigene Heterogenität nicht versteckt, sondern ausstellt. All das ist heute möglich. Scheinbar hat Hegel bereits die Situation nach dem Zerfall der romantischen Kunstform in ganz ähnlicher Weise beschrieben: „In dieser Weise steht dem Künstler, dessen Talent und Genie für sich von der früheren Beschränkung auf eine bestimmte Kunstform befreit ist, jetzt jede Form wie jeder Stoff zu Dienst und zu Gebot.“⁴

So geläufig dieses Verständnis ist, es wirft doch einige Fragen auf. Die Durchlässigkeit künstlerischer Grenzen für Medien, Verfahren und, zu einem geringeren Grad, Personen kann schlecht bestritten werden, ebenso wenig die Infragestellung ihrer Autonomie. Wie sich diese Situation zu historischen Vorläufern wie dem interdisziplinären Aufbruch der 1960er-Jahre verhält, ist eine Frage, die nicht einfach zu beantworten ist.⁵ In jedem Fall trifft Adornos berühmte Diagnose, dass nichts an der Kunst mehr selbstverständlich sei,⁶ zweifellos auch auf die veränderten Bedingungen der Gegenwart zu. Aber haben wir es wirklich mit einer Tendenz ihrer

³ <https://www.smb.museum/museen-einrichtungen/hamburger-bahnhof/ausstellungen/detail/anne-imhof-angst-ii/>.

⁴ G.W.F. Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik II* (Werke in zwanzig Bänden Bd. 14), Frankfurt a.M. 1970, 236.

⁵ Für Peter Bürger war dies bereits ein schaler, harmloser Aufguss der Avantgarden der 1910er- und 1920er-Jahre, der sich ins Innere des Kunstbetriebs zurückgezogen hat (vgl. *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt a.M. 1974); die heutige „Neo-Neo-Avantgarde“ (*Nach der Avantgarde*, Weilswist 2014, 97) hat sich für ihn endgültig auf die reine Selbstvermarktung verlegt. Auch wenn viele seiner Diagnosen treffend sind, dürfte es in Bezug auf die Gegenwart gern etwas differenzierter und konkreter zugehen.

⁶ Vgl. Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, Frankfurt a.M. 1970, 9.

Auflösung zu tun? Was ist mit der unverkennbaren Beharrlichkeit mancher Grenzen, etwa um die Neue Musik, aus der man zwar herauskommt, aber niemand hereingelassen wird, der nicht die entsprechende harte Schule durchlaufen hat? Was für einen Einfluss haben Medien- und vor allem Ortswechsel auf die konkrete künstlerische Arbeit? Gerade Seidls Arbeit zeigt die Reibungen und Interferenzen, die zwischen den einzelnen Disziplinen weiterhin herrschen, ihre unterschiedlichen Codes, Normen und Diskurse, und macht sie für sich produktiv. Bei allem Cross-over geht hier gerade nichts ineinander auf.

Eher als von der Auflösung von Grenzen und Traditionen sollte man vorsichtiger anschließend an Adorno von einer alle Dimensionen ergreifenden *Verunselbstverständlichung* sprechen, von der jede Auseinandersetzung mit der Kunst der Gegenwart ausgehen muss. Die Frage ist dann, mit welchen Begriffen sich diese Situation am besten beschreiben lässt. Die Begriffe der „Kunst“ im Singular und der „Künste“ im Plural gehen von der Grundintuition aus, dass das Feld künstlerischer Arbeit auf irgendeine Weise zusammenhängt und sich von anderen Formen menschlicher Praxis abgrenzt, dabei aber nicht in Gleichförmigkeit aufgeht, sondern in jedem Fall auf irgendeine Weise intern gegliedert ist. Dafür sollten sie nicht gegeneinander ausgespielt, sondern in ihrer gegenseitigen Verwiesenheit verstanden werden.⁷ Insofern sind diese Begriffe als komplementäre Beschreibungen kaum vermeidbar – von ihrer alltäglichen Verwendung ganz abgesehen.

Nun ist der Kunstbegriff in der Philosophie notorisch umstritten; er muss als „essentially contested concept“⁸ gelten. Kendall Walton hat festgehalten, dass die Strittigkeit sich nicht nur auf den Gehalt des Begriffs oder die Strategie der Argumentation bezieht, sondern bereits auf die grundlegenden Frage, wonach eigentlich mit welchem Ziel und in welchem Kontext gefragt wird: „It is not at all clear that these words – ‚What is art?‘ – express anything like a single question, to which competing answers are given, or whether philosophers proposing answers are even engaged in the same debate.“⁹ Was in unserem Kontext zur Debatte steht, ist nicht die äußere Abgrenzung von Kunst, sondern ihre innere Gliederung, das von zahlreichen Verbindungslinien durchzogene, aber alles andere als einheitliche künstlerische Feld der Gegenwart. Was kann der Kunstbegriff hier leisten?

Sicherlich ist ein Begriff von Kunst, der den inneren Verschiebungen und radikalen Infragestellungen des 20. Jahrhunderts Rechnung trägt, dazu besser geeignet als einer, der all dies ignoriert und die Heterogenität künstlerischer Arbeit durch großzügige Verallgemeinerungen oder auch normative Ausschlüsse zum Verschwinden

⁷Vgl. etwa Georg W. Bertram, Stefan Deines u. Daniel Martin Feige (Hg.), *Die Kunst und die Künste. Ein Kompendium zur Kunsttheorie der Gegenwart*, Berlin 2021. Der Titel der Tagung, die die Keimzelle des Bandes bildete, lautete „Die Pluralität der Kunst und die Einheit der Künste“.

⁸Walter Bryce Gallie, „Art as an Essentially Contested Concept“, in: *The Philosophical Quarterly* 6, 23 (1956), S. 97–114.

⁹Kendall Walton, „Aesthetics – What? Why? And Wherefore?“, in: *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 65, 2 (2007), S. 147–160, hier 148. Eine der gravierendsten Konfusionen ist hier diejenige zwischen einem weiten Begriff der Kunst, der alle Künste umfasst, und einem engen Begriff im Sinne der bildenden Kunst, von dem aus dennoch verallgemeinert wird. Ich komme im ersten Kapitel darauf zurück.

bringt. Am produktivsten erscheint ein Begriff, der nicht einfach offen ist, sondern diese Offenheit systematisch auf die historische Entwicklung bezieht. Eine solche Theorie müsste erfassen können, dass der Begriff heute real ein anderer ist als vor zweihundert oder gar fünfhundert Jahren, dass diese Veränderungen aber als konstitutive Dimension seiner selbst betrachtet werden müssen. Auch muss sich ein solcher Begriff der Frage stellen, ob er radikalen Herausforderungen von außen, sei es im gesellschaftlichen, kulturellen oder geopolitischen Sinne, durch Erweiterung oder Transformation begegnen könnte oder ob er sich provinzialisieren und einschränken lassen müsste. Und dennoch: Ein flexibler, historisch informierter und kontextsensitiver Kunstbegriff bietet zwar den Rahmen, innerhalb dessen die innere Verfasstheit des Feldes der Gegenwart beschrieben werden kann, stellt aber selbst keine Mittel zu seiner Analyse bereit. Wenn wir wissen wollen, was jeweils konkret geschieht, müssen wir auf einer weniger allgemeinen Ebene ansetzen.

Prima facie scheint der komplementäre Plural der Künste genau dies zu leisten. Er leitet die Untersuchung auf die Ebene der internen Gliederung des Feldes der Kunst und kann mit Recht darauf verweisen, dass der größte Teil der wirklich interessanten und sowohl materialgesättigten als auch theoretisch informierten Diskussion auf der Ebene der Einzeldisziplinen stattfindet. Jenseits einer relativ unschuldigen Alltagsverwendung des Plurals sind die Probleme aber genauer betrachtet eher noch größer: Was darf als eine der Künste gelten? Ist die Performance eingeschlossen? Die Videokunst? Sind Malerei und Skulptur noch als Künste zu bezeichnen, oder ist es die bildende Kunst insgesamt? Was hält die einzelnen Künste zusammen, wodurch differenzieren sie sich? Auch wenn sich ihre Zahl und ihr Zuschnitt verändern mag, gibt es in jedem historischen Moment eine abzählbare Menge? Offenbar wird hier eine traditionsreiche, sehr spezifische Einteilung vorausgesetzt oder zumindest suggeriert, der kaum alle praktisch oder theoretisch Beteiligten zustimmen werden. Auch wenn sie historischen Wandel im Hinblick auf die Zahl und den Zuschnitt der so unterschiedenen Einheiten zugesteht, hat eine solche Einteilung doch strukturelle Schwierigkeiten mit Übergangs- und Hybridphänomenen, wie sie etwa unsere drei „Opern“ darstellen. Sie müssen mit anderen Begriffen beschrieben werden als mit denen der Kunst und der Künste.

Peter Osborne spricht in seiner Philosophie der zeitgenössischen Kunst, die vor allem im ersten und letzten Kapitel eine Rolle spielen wird, vom „afterlife of mediums within a post-medium condition“.¹⁰ Der Medienbegriff im hier gemeinten Sinne des spezifischen Arbeitsfelds einer Kunst, das ihr Aufgaben vorgibt und Grenzen setzt, kann als Nachfolgebegriff der Künste verstanden werden, als Versuch, ihre Ordnung unter veränderten Bedingungen aufrechtzuerhalten. Insofern ist es von hier nicht weit, von einem Nachleben der Künste in der Gegenwart auszugehen, einer Situation, in der sie ihre scheinbare Substantialität verloren haben und nicht mehr als unhintergehbare Grundlage für die Produktion und das Verständnis künstlerischer Arbeiten dienen können, aber auf diskursiver und institutioneller Ebene dennoch weiterhin wirksam sind. Es sind diese Institutionen, die das Nachleben

¹⁰Peter Osborne, „The Terminology is in Crisis. Postconceptual Art and New Music“, in: ders., *The Postconceptual Condition*, London 2018, 184–199, hier 195.

eines Systems der Künste um einiges wirkmächtiger machen, als es ein bloßes Fortbestehen der künstlerischen Medien nach dem Ende ihrer Verbindlichkeit sein könnte.

Wenn es um diese Ebene der institutionellen und diskursiven Wirklichkeit künstlerischer Einteilungen geht, ist der Begriff der Disziplinen angemessener als der der Künste, der den Anschein von Substantialität kaum ablegen kann. Er hat den Vorteil eines Doppelsinns, der für unseren Kontext besonders produktiv ist: Zum einen weckt er vor allem akademische Assoziationen im Sinne einer Aufteilung in Fächer, die oft beklagt und deren Grenzen durch inter- oder transdisziplinäre Anstrengungen überschritten werden sollen, zum anderen verweist er aber auch auf eine bestimmte Praxis der Ausbildung, die in manchen Bereichen einer Abrichtung gleichkommt. Künstlerische Disziplinen sind durch ihre Institutionen, die in ihnen praktizierten Habitualisierungen der Produktion und Bewertung und die Art geprägt, wie sich ihr Selbstverständnis artikuliert. Grad und Art der Abgrenzung und Disziplinierung sind dabei durchaus unterschiedlich, fehlen aber nie. Von hier aus ist es auch sinnvoll, statt von Medienspezifität von „disciplinary specificity“ zu sprechen, wie es die Tanzwissenschaftlerin Erin Brannigan tut.¹¹

Um all dies in den Blick zu nehmen, möchte ich zwei andere Begriffe vorschlagen, mit denen die tatsächlichen Zusammenhänge und Heterogenitäten besser gedacht werden können: Material und Ort. Die Begriffe setzen auf einer anderen Ebene an und funktionieren anders als diejenigen der Kunst und der Künste, sie sind operative Begriffe, mit denen diachrone und synchrone Zusammenhänge und Bestimmungen aufgeschlossen werden können, und keine Allgemeinbegriffe, unter die die verschiedenen Praktiken, Arbeiten und Werke subsumiert werden können.

Die theoretisch anspruchsvollste Formulierung des Materialbegriffs findet sich bis heute bei Adorno, an den ich hier anschließen werde. Adorno hat seinen Begriff des Materials an der Musik entwickelt und auch nur dort wirklich ausgearbeitet. Er wurde in den vergangenen Jahren und Jahrzehnten vor allem im Hinblick auf zwei Dinge kritisiert: zum einen weil er an einer scheinbar obsoleten Vorstellung von Fortschritt festhält, zum anderen weil ihm ein Medienpurismus unterstellt wurde, der ihn als Beschreibungsinstrument für die Verflechtungen und Überschreitungen der künstlerischen Gegenwart untauglich macht. Der erste Kritikpunkt ist beachtenswert und muss – neben einer genaueren Adornolektüre – zu einer größeren Flexibilisierung und Pluralisierung führen, ohne dass aber seine kritische Pointe fallengelassen werden sollte. Der zweite hingegen scheint mir auf einem Missverständnis zu beruhen, das Adornos Skepsis gegenüber solchen Überschreitungen mit der theoretischen Anlage des Begriffs selbst verwechselt. Der Materialbegriff, wie ich ihn hier rekonstruieren werde, ist ein Instrument, die Bezüge kritisch zu beleuchten, die künstlerische Arbeiten zu ihren Vorgängern unterhalten. Was als Vorgänger gilt, was für Traditionen in Anspruch genommen oder erst neu figuriert werden, muss vom jeweils Einzelnen aus beantwortet werden, so dass sich eher ein kompliziertes Feld von sich schneidenden, konvergierenden und divergierenden

¹¹ Erin Brannigan, „Dance and the Gallery: Curation as Revision“, in: *Dance Research Journal* 41, 1 (2015), S. 5–25, hier 8.

Bezugslinien ergibt als eine Reihe von einsträngigen Entwicklungen. Material in diesem Sinne ist ein der Kunst spezifischer Begriff, weil er keine äußerlichen Bezugnahmen beschreibt, sondern das, woraus künstlerische Arbeiten *bestehen*: Indem sie Formen, Verfahren, Praktiken und Materialien ihrer Vorgänger in sich aufnehmen und umarbeiten, *verkörpern* sie ihr eigenes Bezugsnetz.

Komplementiert werden muss dieser Begriff dafür durch den des Ortes, der als multidimensionale Bestimmung verstanden wird, die von der Situierung im Geflecht genealogischer Bezüge über reale physische Orte und Institutionen bis hin zu geographischen und geopolitischen Verortungen reicht. Wenn die viel kritisierte Vorstellung eines historischen Standes des künstlerischen Materials die Frage beantworten soll, *was* jeweils möglich ist, muss sie durch diejenige ergänzt werden, *wo* etwas möglich ist. Orte sind dabei relational und in ihrer gesellschaftlichen und kulturellen Bestimmtheit zu verstehen und insofern selbst Veränderungen und Verschiebungen unterworfen. Trotzdem führen sie eine Stabilität und ein Beharrungsvermögen ein, mit dem jede künstlerische Arbeit umgehen und die auch ihre theoretische Aufarbeitung berücksichtigen muss. Ihnen eignet eine bestimmte Gravitationskraft, die künstlerische Arbeiten ausrichtet, teilweise fixiert und damit überhaupt interpretierbar macht.

Bei Jacques Rancière findet sich eine gute Zusammenfassung der mehrdimensionalen Situierung künstlerischer Praxis:

„Es handelt sich nicht um die „Rezeption“ von Kunstwerken. Es handelt sich um das Gewebe sinnlicher Erfahrung, innerhalb dessen sie hergestellt werden. Es sind das ganz materielle Bedingungen – die Orte der Aufführung und der Ausstellung, Formen der Verbreitung und der Reproduktion –, aber auch Wahrnehmungsweisen und Empfindungsregime, Kategorien, die sie identifizieren, Denkschemata, die sie klassifizieren und interpretieren.“¹²

Er trifft mit dieser Beschreibung sehr gut, was ich hier als Orte verstehen möchte, mit einer bedeutsamen Einschränkung: Es erscheint mir unplausibel, die „sinnliche Erfahrung“ als letzten Bezugspunkt zu wählen. Das gilt für beide Teile der Formulierung: Weder kann Sinnlichkeit als zentraler Schauplatz aller künstlerischen Arbeit heute verstanden werden, noch sollte Erfahrung auf diese Weise in den Mittelpunkt gestellt werden.¹³ Der von der Produktion und der kritischen historischen Reflexion ausgehende Materialbegriff kann hier als Korrektiv dienen.

Es mag überraschen, dass der Begriff der Form nicht zum hier vorgeschlagenen Begriffsrepertoire gehört. Der Grund dafür ist nicht, dass ich eine Betrachtung der

¹²Jacques Rancière, *Aisthesis. Vierzehn Szenen*, Wien 2013, 12. Dazu muss gesagt werden, dass Rancières Begriff des Sinnlichen weit über die unmittelbare Wahrnehmung hinausgeht, so dass seine bekannte Formel der „Aufteilung des Sinnlichen“ ebenso sehr auf die Aufteilung des Sagenbaren und letztlich auf die Frage zu beziehen ist, wer im Feld des Politischen überhaupt vorkommt, die so auf einer denkbar tiefen Ebene verankert werden soll.

¹³Insofern setze ich hier auch einen nochmal anderen Akzent als Daniel Martin Feige, der die ästhetische Erfahrung als „spezifische sinnliche Erfahrung“ von der Erfahrung mit und an Kunst als „spezifische[n] Erfahrung von Sinn“ abgrenzt und so zwar die Fixierung auf Sinnlichkeit kritisiert, aber an der zentralen Stellung von Erfahrung als solcher festhält (Daniel Martin Feige, *Computerspiele. Eine Ästhetik*, Berlin 2015, 16; Hervorh. d. Autors).

einzelnen künstlerischen Arbeit im Hinblick auf ihre Form für obsolet oder nicht produktiv halte; umgekehrt würde ich dafür plädieren, auch explizit politisch Stellung beziehende, partizipative und aktivistische Arbeiten auf ihre Form anzusehen. Nur ist die Perspektive der Form eine, die die einzelne Arbeit zuerst einmal individualisiert und ihre inneren Bezüge wenn überhaupt erst in zweiter Linie in den Blick bekommt.¹⁴ Ein von Adorno übernommener und transformierter Begriff des Materials legt demgegenüber den Fokus auf die Weise, auf die sich die jeweiligen künstlerischen Formen aufeinander beziehen und ist so einer formalen Betrachtung gerade nicht entgegengesetzt, sondern richtet sie auf bestimmte Weise neu aus.

Insgesamt soll damit ein Blickwechsel vorgenommen werden, der weder die Betrachtung des Einzelnen noch die prekäre Intention aufs Ganze aufgibt, dieses aber eher von innen betrachtet, wohl wissend, dass der Blick auf dieses Ganze oder besser die Vorstellung des Ganzen selbst eine *Fiktion* ist – keine Illusion, sondern eine Konstruktion.¹⁵ Hier hat die Philosophie keine prinzipiell privilegierte Position. Künstlerische Arbeit in und zwischen den verschiedenen Feldern bezieht sich synchron und diachron auf andere Arbeiten, schließt an sie an, transformiert sie, grenzt sich von ihnen ab etc. Bisweilen überquert sie Grenzen zwischen Disziplinen oder zwischen Kunst und Gesellschaft. Es mag aus philosophischer Perspektive ernüchternd erscheinen, dass, wie George Dickie festhält, hier „virtually no one is in need of a definition of ‚work of art“;“¹⁶ oder genauer: dass niemand eine Definition braucht, die von außen an die Praxis herangetragen wird. Bisweilen wird gesagt, dass Philosoph*innen einer solchen Definition bedürfen, um ihre Gegenstände korrekt identifizieren zu können – als fänden sie sich einem diffusen Feld gegenüber, in dem sie aus eigener Kraft Kunstwerke von anderen Gegenständen oder Vorgängen unterscheiden müssen. Die immer wieder erneuerten Definitionsversuche und zu einem gewissen Grad auch die Diskussion darüber, was die Kunst „ist“, was sie „kann“ etc. erscheinen mir wie ein Spiel, das nicht sonderlich produktiv ist und das ich hier nicht spielen werde.

Wenn die Frage der Grenzen der Kunst, ihres Grundverständnisses oder ihrer inneren Gliederung aufgeworfen wird, so geschieht dies immer wieder ganz real, durch konkrete Arbeiten: Was ist Kunst, wenn es *In Advance of the Broken Arm* und *Untilled* gibt? Was ist Musik, wenn es *Music for a Solo Performer* und *The Total Mountain* gibt? Was ist Tanz, wenn es *Accumulation with Talking plus Water Motor* und *These Associations* gibt? In Stanley Cavells Worten: „How can objects made

¹⁴Was natürlich nicht bedeutet, dass nicht Formbegriffe vorgeschlagen wurden, die von vornherein im Hinblick auf ihre historische Entwicklung angelegt waren – vgl. etwa Henri Focillon, *Das Leben der Formen*, Bern 1954 u. George Kubler, *Die Form der Zeit*, Frankfurt a.M. 1982.

¹⁵Dieser Blick aufs Ganze des künstlerischen Feldes wird ausführlich diskutiert in Christian Grüny, „Totalisierungen und Fiktionen: Das globale künstlerische Universum“, in: *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft* 68, 2 (2023), S. 43–63.

¹⁶George Dickie, *The Art Circle. A Theory of Art*, New York 1984, 79. Dickies Institutionentheorie der Kunst wurde vielfach dafür kritisiert, dass sie zirkulär argumentiert. Als Versuch einer *Definition* der Kunst greift sie in der Tat zu kurz. Aber das ist auch nicht das Ziel, das das vorliegende Buch verfolgt.

this way elicit the experience I had thought confined to objects made so differently?“¹⁷ Man kann durchaus sagen, dass dies philosophische Fragen sind, aber die Philosophen sind nicht die einzigen, die sie stellen und zu beantworten versuchen. Wenn sie sie verständlich machen können oder von ihnen aus selbst überzeugende (herausfordernde, neuordnende, produktive, überraschende, provozierende) neue Verständnisse vorschlagen, können sie einen substanziellen Beitrag zum Diskurs über Kunst liefern.

Man mag sich darüber streiten, ob die Aufgabe der Philosophie lediglich darin besteht, die Unterscheidungen des Feldes selbst zu sortieren und zu explizieren, oder ob sie sich kritisch dazu verhalten und selbst Position beziehen soll. Meinem Verständnis nach ist letzteres der Fall, aber auch dies sollte nicht von oben herab, sondern aus einem kritischen Nachvollzug der Bewegungen und Verschiebungen selbst geschehen. Unter diesen Bedingungen wird die Philosophin selbst zu einer Akteurin in diesem Feld, die vielleicht mit anderen Argumenten oder einem anderen Typ Begründung hantiert, aber kaum eine grundlegendere Wahrheit oder universale Geltung beanspruchen und auch nicht zu einer nicht mehr selbst situierten und perspektivischen Bestandsaufnahme künstlerischer Arbeit in ihrer Gesamtheit kommen kann.

Im Umgang mit künstlerischen Arbeiten unterschiedlicher Disziplinen kommt man überdies nicht umhin, sich mit den jeweiligen Diskursen auseinanderzusetzen und auf diese Weise mit den verschiedenen Weisen umzugehen, die jeweiligen Gegenstände zu beschreiben, zu kontextualisieren und historisch zu situieren. Die Interferenzen, von denen die Rede war, sind gleichermaßen künstlerisch und diskursiv. Shannon Jackson, die seit Jahren die Differenzen zwischen Performance, Theater und bildender Kunst bearbeitet, formuliert als theoretische Maxime: „To ‚resist singularity‘ in one’s scholarship, conception of theater, and conception of history means learning to value varieties of thinking that you do not share and (even more to the point) varieties of practice in which you do not excel.“¹⁸ Die Aufgabe besteht darin, zwischen diesen Diskursen und Praktiken zu navigieren, ohne allgemeines Expertentum zu beanspruchen und ohne zu dilettieren. Das Nachleben der Künste verlangt einen differenzierten, vergleichenden Blick.

Konkreter Ausgangspunkt dieses Buches ist die Beobachtung, wie weit die künstlerischen Praktiken und Diskurse in Musik und bildender Kunst voneinander entfernt sind und wie wenig die Begriffe der Kunst und der Künste dazu beitragen, diese Differenz zu erhellen. Es stellt den Versuch dar, eine Situation, die von Übergängen *und* Grenzen, von Verfransungen *und* radikalen Heterogenitäten geprägt ist, mit einem anderen Repertoire an Begriffen in den Blick zu nehmen. Eine Theorie, die Situiertheit jeder künstlerischen und theoretischen Arbeit betont, kann ihre eigene Situiertheit nicht leugnen: Die genannte Beobachtung ging ursprünglich von der Musik aus. Aber sie wäre keine gute Theorie, wenn es ihr nicht gelänge, die

¹⁷ Stanley Cavell, „A Matter of Meaning It“, in: ders., *Must We Mean What We Say?*, New York 1969, 213–237, hier 218.

¹⁸ Shannon Jackson, „Resist Singularity“, in: dies., *Back Stages. Essays Across Art, Performance, and Public Life*, Evanston 2022, 127–132, hier 127. An der zitierten Stelle geht es um die Pluralität innerhalb der Theaterwissenschaft, die Formulierung lässt sich aber unmittelbar auf ihre durch und durch interdisziplinäre theoretische Praxis im ganzen beziehen.

Sache zumindest partiell von anderen Positionen anzusehen und so den eigenen Ausgangspunkt, die „Kunst“ der Musik, ebenso zu provinzialisieren wie die anderen „Künste“, mit denen sie sich beschäftigt (tatsächlich wird es nur am Rande um Musik gehen). Diese Künste werden anachronistisch und autoritär, wenn sie stur auf ihrem Eigenen, ihren Normen, Genealogien und Selbstbeschreibungen beharren. Insofern sie vielleicht an Substantialität eingeübt haben, aber doch nicht einfach verschwunden sind, muss die Auseinandersetzung mit ihrem Nachleben sie trotzdem als Situierungen zur Kenntnis nehmen, und zwar auch und gerade in der Differenz zueinander.

Die Forderung und Praxis der Dekolonisierung auch des Feldes der Künste taucht dabei an verschiedenen Stellen auf, bleibt aber weitgehend im Hintergrund. Das ist problematisch, hat aber mehr mit den Kompetenzen des Autors zu tun als mit einer bewussten Entscheidung. Allerdings könnte gerade eine Theorie, die auf Materiallinien und Orte setzt, einen geeigneten Rahmen für eine Erweiterung in diesem Sinne bilden, etwa wenn Rolando Vazquez schreibt, dass „decoloniality calls for an articulation of contextual histories“.¹⁹ Dass es solcher „contextual histories“ bedarf, ist der entscheidende theoretische Punkt dieses Buches.

Das Buch gliedert sich in zwei Teile, von denen der erste der theoretischen Ausarbeitung gewidmet ist und der zweite einige Erprobungen des dort Ausgearbeiteten unternimmt. Die ersten beiden Kapitel wenden sich den titelgebenden Begriffen der Kunst und der Künste zu und begründen, warum beide für eine Beschreibung der Situation der Gegenwart nur bedingt geeignet sind. Es wäre vermessen, dabei den Anspruch zu erheben, die jeweiligen Debatten vollständig oder auch nur in ihren Grundzügen darstellen zu können. Stattdessen werde ich mich auf wenige exemplarische Positionen beschränken, die ich eher überzeugend finde, die aber trotzdem nicht das leisten können, um das es mir hier geht. Das erste Kapitel unterscheidet drei Varianten eines Kunstbegriffs im Singular: eine anthropologische, eine soziologische und eine aus der bildenden Kunst heraus argumentierende. Das zweite Kapitel problematisiert die Unterteilung des künstlerischen Feldes in Künste und argumentiert, dass der Begriff auch Theorien vor kaum lösbare Probleme stellt, die die historische Wandelbarkeit betonen und auf größtmögliche Flexibilität zielen. Das dritte Kapitel arbeitet den Materialbegriff ausgehend von Adorno aus und setzt ihn in ein Verhältnis zu denjenigen des Mediums und der Praxis. Das vierte Kapitel exponiert den Begriff des Ortes im skizzierten Sinne und konkretisiert ihn mit den Begriffen des Rahmens und der Institution.

Im zweiten Teil wendet sich Kapitel fünf der Institutionenkritik zu und stellt vergleichend drei Praktiken und Perspektiven nebeneinander: diejenigen von Daniel Buren, Helmut Lachenmann und Mierle Laderman Ukeles, die für ein formales, ästhetisches und infrastrukturelles Verständnis der Institutionen stehen, in denen sie

¹⁹Rolando Vazquez, *Vistas of Modernity. Decolonial Aesthetics and the End of the Contemporary*, Amsterdam 2020, xviii.

arbeiten. Kapitel sechs verfolgt die Einführung des *score* aus der Musik in verschiedene andere Kontexte und beschreibt die sehr verschiedenen Interpretationen und Herausforderungen, die sich damit jeweils verbanden. Kapitel sieben geht am Beispiel von Tanz im Museum dem Wechsel einzelner Künstler*innen oder ganzer Sparten in andere institutionelle Kontext nach. Kapitel acht stellt abschließend die Frage, ob es trotz allem so etwas wie generische oder universal zuständige Orte geben kann, und wendet sich einigen Beispielen zu: dem internationalen Netzwerk der Biennalen der bildenden Kunst, der kurzen Episode der Dercon-Intendanz an der Volksbühne Berlin und der Idee des Projektraums, die vor allem anhand der *documenta* fifteen erprobt wird. Besonders in diesen letzten Fällen lassen sich künstlerische nicht von (kultur)politischen und ökonomischen Fragen trennen.

Auch wenn die Betonung der hier vorgeschlagenen systematischen Perspektive auf einer Analyse der künstlerischen Gegenwart liegt, beschäftigen sich die ersten beiden Kapitel des zweiten Teils mit Positionen der 1960er-Jahre, über die bereits viel geschrieben worden ist. Der Grund dafür liegt darin, dass sie am Anfang einer Entwicklung stehen, der meines Erachtens anders als mit erweiterten Begriffen von Material und Ort nicht mehr wirklich gerecht zu werden ist und die sie paradigmatisch verkörpern. Daher ist ihre Analyse mit diesen Begriffen auch für die Gegenwart aufschlussreich. Die letzten beiden Kapitel nähern sich der zeitgenössischen Situation anhand von Positionen und Konstellationen, an denen sich die für diesen Ansatz zentralen Fragen von Übergang und Verallgemeinerung exemplarisch verhandeln lassen.

Alle diese Kapitel bieten eher mit den hier vorgeschlagenen Mitteln gewonnene Problembeschreibungen als Lösungen. Sie gehen nicht unbedingt von besonders gelungenen Beispielen aus, mit Interferenzen, Übergängen und Verallgemeinerungen umzugehen, sondern vielfach von Arbeiten, Bewegungen, Ereignissen und Veranstaltungen, an denen sich bestimmte Probleme besonders klar beobachten lassen. Das letzte Kapitel endet, wenn man so will, mit einem besonders gelungenen Scheitern, mit einer Leere: dem Kollektiv LE18 aus Marrakesch auf der *documenta* fifteen. Darauf folgt noch ein kurzer Epilog, so dass das Buch endet, so wie es begonnen hat: mit einer kleinen Skizze, diesmal von der Ausstellung von Pierre Huyghe 2014 im Museum Ludwig in Köln. Sie führt die Motive dieses Buches, vor allem Situierung und Zeitlichkeit, noch einmal auf eine Weise zusammen, die weder allgemein noch uneinholbar spezifisch ist, und in gewisser Weise komplementär ist zu Seidls eigentümlicher Oper.

Verschiedene Freund*innen und Kolleg*innen haben Passagen, Kapitel oder ganze Sektionen dieses Buches kritisch gelesen und/oder intensiv mit mir darüber diskutiert. Zu nennen sind hier Daniel Martin Feige, Pujan Karambeigi, Michael Lüthy, Christine Peters, Tilman Richter, Dirk Rustemeyer, Gerald Siegmund, Karen van den Berg und Jenny Perlin. Ihnen allen sei dafür herzlich gedankt, denn ohne sie hätte dieses Buch nicht geschrieben werden können – auch wenn sie immer noch mit manchem nicht einverstanden sein dürften, was es enthält.

Open Access Dieses Kapitel wird unter der Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz (<http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.de>) veröffentlicht, welche die Nutzung, Vervielfältigung, Bearbeitung, Verbreitung und Wiedergabe in jeglichem Medium und Format erlaubt, sofern Sie den/die ursprünglichen Autor(en) und die Quelle ordnungsgemäß nennen, einen Link zur Creative Commons Lizenz beifügen und angeben, ob Änderungen vorgenommen wurden.

Die in diesem Kapitel enthaltenen Bilder und sonstiges Drittmaterial unterliegen ebenfalls der genannten Creative Commons Lizenz, sofern sich aus der Abbildungslegende nichts anderes ergibt. Sofern das betreffende Material nicht unter der genannten Creative Commons Lizenz steht und die betreffende Handlung nicht nach gesetzlichen Vorschriften erlaubt ist, ist für die oben aufgeführten Weiterverwendungen des Materials die Einwilligung des jeweiligen Rechteinhabers einzuholen.



Teil I

Theorie

1 Wozu „Kunst“?

Skepsis gegenüber der Rede von „der Kunst“ im Singular hat Tradition. Bekannt ist der Zweifel, den Ernst Gombrich am Anfang seiner *Geschichte der Kunst* artikuliert: „Genau genommen gibt es die Kunst gar nicht. Es gibt nur Künstler.“¹ Für sich genommen scheinen diese Sätze einen Widerstand gegen jede Art von Allgemeinbegriff auszudrücken, der nicht sonderlich überzeugend ist und überdies auf halbem Wege abbricht. Wirklich genau genommen, so könnte man einwenden, sind auch Künstler*innen nicht als Ausgangspunkt geeignet; man müsste auf die einzelnen Arbeiten zurückgehen, wenn nicht noch weiter auf die unzähligen Instanzen ihrer Rezeption und Interpretation. Dass es produktiv sein kann, die Differenzierung der Betrachtung bis zu diesem Punkt zu treiben, dürfte unstrittig sein; wäre dies aber die einzige legitime Betrachtungsebene, so müsste Theorie als solche abdanken. Gombrichs Punkt ist dann auch ein anderer: Ein allgemeiner Begriff der Kunst ist für ihn nur dann plausibel und legitim, wenn man die radikale Unterschiedlichkeit dessen nicht verschweigt, was darunter subsumiert wird. Dabei wäre allerdings nicht nur auf einzelne Künstler*innen oder Arbeiten zu blicken, sondern auch in erweiterter Perspektive auf Praxis- und Auffassungsformen und Institutionen in ihrer historischen und geographischen Differenz. Will man etwa mit Arthur C. Danto von einer „Kunst nach dem Ende der Kunst“ sprechen, so geht es ohne innere Differenzierung des Begriffs nicht ab.²

Allerdings ist dieser Begriff der Kunst im Singular, auf den Gombrich trotz allem nicht verzichten möchte, bereits der einer *bestimmten* Kunst: Es geht um die „bildende“ Kunst, in deren heterogenem Feld heute Bilder nicht einmal mehr unbedingt im Zentrum stehen. Wir haben es hier offenbar mit einer grundsätzlichen Unklarheit zu tun: Manchmal steht der Begriff der Kunst für die bildende Kunst, manchmal für

¹Ernst Gombrich: *Geschichte der Kunst*. Berlin ¹⁶2005, 15.

²Vgl. Arthur C. Danto: *Kunst nach dem Ende der Kunst*. München 1996.

jede Form künstlerischer Äußerung; einmal ist er Musik, Literatur, Theater, Tanz etc. entgegengesetzt, im anderen Fall umfasst er sie. Das ist natürlich bekannt und wäre nicht weiter schlimm, wenn zumindest immer klar wäre, wovon jeweils die Rede ist; unglücklicherweise ist das aber nicht der Fall. Dantos Texte zur Kunst sind ein illustratives Beispiel: Bezugspunkt ist hier ohne Zweifel in erster Linie die bildende Kunst, der Anspruch geht aber klarerweise darüber hinaus. So heißt es im Vorwort zu *Die Verklärung des Gewöhnlichen*: „Die Probleme, denen dieses Buch sich zuwendet, traten in dem Bereich am lebhaftesten hervor, den man Malerei- und Plastik nennen könnte. Deshalb ist ein großer Teil meiner Beispiele dieser Kunstgattung entnommen. Gleichwohl läßt sich sagen, daß sie gattungsübergreifend in allen Zweigen der Kunst auftreten: in Literatur und Architektur, in Musik und Tanz.“³

Die große Frage ist, ob wir es jeweils wirklich mit allgemeinen Fragen und Problemen zu tun haben, die lediglich in einem Bereich am „lebhaftesten“ oder am „radikalsten“ hervorgetreten sind und sich daher ausgehend von diesem allgemein formulieren lassen. Es mag zu denken geben, dass dieser Bereich nicht nur bei Danto, sondern fast ausnahmslos derjenige der bildenden Kunst ist, während Verallgemeinerungen der Entwicklung anderer künstlerischer Disziplinen die absolute Ausnahme bilden.⁴ Selbst wenn es angemessen sein mag, die bildende Kunst als Leitdisziplin in Bezug auf grundsätzliche Fragen künstlerischer Praxis heute zu betrachten, so erscheint mir doch die Leichtigkeit, mit der der Übergang von ihr zur Kunst als solcher geschieht, höchst problematisch – man hat den deutlichen Eindruck, dass dieses Problem nicht wirklich ernstgenommen wird. Bisweilen gleitet die Diskussion auch vom engen zum weiten Kunstbegriff, ohne dass dies überhaupt vermerkt würde.

Vielleicht ist die Fokussierung auf eine einzelne Disziplin aber auch mehr als ein Betriebsunfall und weist auf ein grundsätzliches Problem hin: Es ist kaum möglich, in allen Bereichen gleichermaßen versiert zu sein und ihnen allen und ihrer jeweiligen Entwicklung auf gleiche Weise gerecht zu werden, und ebenso wenig, sich den „biases of local culture“⁵ vollständig zu entziehen. Insofern dürfte es die Regel sein, dass theoretische Aufarbeitungen von einer bestimmten Kunst oder einem

³ Arthur C. Danto: *Die Verklärung des Gewöhnlichen*. Frankfurt a.M. 1991, 13. Interessanterweise ist Dantos Formulierung im Original nicht so eindeutig: Er spricht davon, dass jene Probleme „can be made to arise transgenerically“ (Arthur C. Danto: *The Transfiguration of the Commonplace. A Philosophy of Art*. Cambridge, Mass./ London 1981, viii) – man trägt sie nicht von außen heran, muss sie aber hervorrufen oder herauslocken. – Ganz ähnlich in jüngerer Zeit Juliane Rebentisch: *Theorien der Gegenwartskunst zur Einführung*. Hamburg 2013, 107. Ob ihre Ausführungen sich nur auf die bildende Kunst beziehen lassen, von der sie ausgehen, oder ob sie insgesamt verallgemeinerbar sind, bleibt in der Schwebe.

⁴ So ist der Ausgangspunkt der symboltheoretischen Kulturphilosophie Susanne K. Langers die Musik (vgl. dies., *Philosophie auf neuem Wege. Das Symbol im Denken, im Ritus und in der Kunst*. Frankfurt a.M. 1984.), und auch für Adorno ist die Musik bekanntlich der primäre Bezugspunkt.

⁵ Denis Dutton: A Naturalist Definition of Art. In: *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 64/3 (2006), 367–377, hier 367. Duttons eigene naturalisierte Clusterdefinition versucht diesen Vorurteilen zu entgehen, indem sie zwölf Charakteristika auflistet, um damit den verschiedensten Kunsttheorien und -praktiken gerecht zu werden. Dabei büßt sie allerdings die erschließende Kraft und begriffliche Schärfe ein, die Dantos Philosophie zweifellos hat.

spezifischen Problem her gedacht sind und damit zumindest potentiell eine gewisse Schlagsseite haben, oder auch: dass sie situiert sind. Dies anzuerkennen bedeutet nicht, am Einzelnen kleben zu bleiben, aber es mag vor allzu großzügigen Verallgemeinerungen bewahren. Wenn bereits für die bildende Kunst gilt, dass sie als „increasingly differentiated, stratified, specialized, heterogeneous universe, offering various options to its inhabitants“,⁶ angesehen werden muss, ist universale Zuständigkeit, die begriffliche Allgemeinheit mit höchster Differenziertheit im Einzelnen verbindet, ein schwieriges Ideal.

Ich möchte hier drei Varianten einer Rede von der Kunst im Singular unterscheiden, die mir für unsere Fragestellung besonders relevant erscheinen: eine anthropologische oder zumindest mit anthropologischen Motiven argumentierende, eine soziologische, die von der funktionalen Differenzierung der Gesellschaft ausgeht, und schließlich eine wiederum aus der Theorie der bildenden Kunst stammende, aber auf die sehr spezifische Situation der Gegenwart bezogene. Auch wenn sie alle ihre Plausibilität haben, erscheinen sie mir im Hinblick auf eine differenzierte Auseinandersetzung mit der künstlerischen Produktion der Gegenwart nicht ausreichend.⁷

Die jeweils in Frage stehende Einheit, die der Kunstbegriff im Singular voraussetzt oder die er begründen soll, kann dabei im historischen Sinne als die eines sich durch die Menschheitsgeschichte ziehenden Typs von Praxis und systematisch als Einheit aller künstlerischen Arbeit über die verschiedenen Bereiche, Medien, Disziplinen hinweg verstanden werden. Während in der zweiten und dritten Variante nur die systematische Einheit eine Rolle spielt, werden in der ersten Variante beide zu einem denkbar starken Begriff der Einheit der Kunst gekoppelt.

2 Kunst als Form menschlicher Praxis

Die anthropologische Rede, die Kunst als spezifischen Typ menschlicher Praxis versteht, ist hier sicher die geläufigste. Unter den menschlichen Aktivitäten, so das prinzipielle Argument, finden sich immer auch solche, die auf die Herstellung von Gegenständen abzielen oder Praktiken kultivieren, die um ihrer Schönheit willen produziert bzw. vollzogen und angesehen werden oder die zumindest einen Überschuss an ästhetischen Qualitäten aufweisen, der nicht aus reiner Funktionalität zu erklären ist: „Even the poorest tribes have produced works that give to them esthetic pleasure [...]“⁸ Kunst in diesem allerweitesten Sinne, der von Höhlenmalereien

⁶Tom Holert: *Knowledge Beside Itself. Contemporary Art's Epistemic Politics*. Berlin 2020, 156.

⁷Die vom Psychologen und Neurowissenschaftler Steven Brown vorgeschlagene „neurocognitive unification of the arts“ ist hier eine skurrile Fußnote, oder vielmehr: Sie wäre es, wenn derartige Positionen im Wissenschaftsbetrieb nicht so einflussreich wären. Dass Kunst primär hier für „emotional communication“ zuständig erklärt wird und ansonsten die „applied uses of the arts in therapy, education, and marketing“ in den Blick genommen werden, zeigt die kaum überbrückbare Distanz solcher Diskurse zu philosophischen Auseinandersetzungen mit dem künstlerischen Feld (Steven Brown: *Toward a Unification of the Arts*. In: *Frontiers in Psychology* 9 (2018), 1938).

⁸Franz Boas: *Primitive Art*. New York 1955, 9.

und Knochenflöten über die griechische *mousiké*, die Gesänge der Aka-Pygmäen und byzantinische Ikonen bis zur postkonzeptuellen Gegenwartskunst reicht, wäre dann ein Wesensmerkmal des Menschen wie die Sprache, und in dieser Herkunft läge ihre Einheit.

Ellen Dissanayake führt diese Einheit auf natürliche Wurzeln zurück: „art can be regarded as a natural, general proclivity that manifests itself in culturally learned specifics such as dances, songs, performances, visual display, and poetic speech.“⁹ Die Entwicklung unterschiedlicher künstlerischer Ausdrucksformen oder Disziplinen müsste als spätere Ausdifferenzierung eines einheitlichen Impulses begriffen werden. Weniger biologisch, aber strukturell ähnlich argumentiert Robert Layton: „the same artistic impulse can be expressed and recognized in many media: poetry, dance, sculpture, painting.“¹⁰ Stephen Davies spricht von „artistic instincts that we share“.¹¹ In all diesen Ansätzen wird die Einheit weniger in bestimmten Eigenschaften von Artefakten als in den produzierenden, rezipierenden und kommunikativen Praktiken gesucht, und der Ort dieser „natürlichen Neigungen“ und „künstlerischen Impulse“ ist der Mensch. Dabei hängt alles daran, ob jene Neigungen und Impulse und die „ästhetische Lust“ einheitlich bestimmt werden können. Als solche beobachtet werden können sie nicht, sondern wir bleiben auf jene unterschiedlichen Medien verwiesen; wie differenziert die Auseinandersetzung mit diesen dann geschieht, ist von Autor zu Autor höchst unterschiedlich. Die Musik allerdings ganz außen vor zu lassen, wie Layton es nicht nur in seiner Liste, sondern in seinem ganzen Buch tut, erzeugt ein Bild, in dem Wesentliches fehlt – was vielleicht unvermeidlich ist, aber doch deutliche Zweifel an der Universalität oder Universalisierbarkeit dieses Begriffs der Kunst weckt.

Winfried Menninghaus ist einer der wenigen, der in diesem Kontext auf den historischen Charakter des Begriffs hingewiesen hat, wobei er gar nicht so sehr die sehr spezifische westliche Vorstellung eines autonomen Feldes künstlerischer Produktion im Auge hat, sondern eben die einer *Einheit* all jener Produktion, die implizit bei allen evolutionären Theorien vorausgesetzt wird. Diese Vorstellung ist erst zwei Jahrhunderte alt und kann nicht ohne weiteres in die ferne Vergangenheit projiziert werden.¹² Entsprechend hält Menninghaus fest, dass der Titel seines Buches *Wozu Kunst?* „streng genommen ‚Wozu die Künste?‘ lauten“¹³ müsste und dass der evolutionären Entwicklung und Motivation jener Künste in je spezifischer Weise nachgegangen werden muss. Wenn das aber so ist, bleibt auch aus evolutionärer Perspektive fraglich, inwieweit die Rede von Kunst als einer im Grunde einheitlichen menschlichen Disposition und/oder universalen kulturellen Praxis synchron und diachron gerechtfertigt ist. Die Berufung auf „das Ästhetische“ ist hier deutlich zu

⁹Ellen Dissanayake: *Homo Aestheticus. Where Art Comes From and Why*. New York 1992, xii.

¹⁰Robert Layton: *The Anthropology of Art*. Cambridge 21991, 4ff.

¹¹Stephen Davies: *The Artful Species*. Oxford 2012, 4.

¹²Vgl. ausführlich dazu Larry Shiner: *The Invention of Art: A Cultural History*. Chicago 2001.

¹³Winfried Menninghaus: *Wozu Kunst? Ästhetik nach Darwin*. Berlin 2011, 16.

vage und im Übrigen erkennbar von einem bestimmten modernen Verständnis imprägniert, das gerade nicht deckungsgleich mit dem Begriff der Kunst ist.¹⁴

Die entscheidende Frage bleibt aber, inwiefern ein solcher Zugang zum Verständnis der Gegenwart beitragen kann. Dazu kann ein Ansatz in den Blick genommen werden, dessen Charakterisierung als anthropologisch nicht unbedingt naheliegt, der aber so gelesen werden kann: Georg W. Bertrams *Kunst als menschliche Praxis*. Er bezieht sich dezidiert auf die Gegenwart und versteht Kunst in einem denkbar weiten Sinne, der traditionelle und populäre ebenso wie hochkulturelle Formen umfasst. Dabei leitet er die Einheit der Kunst nicht aus dem Status und der Beschaffenheit von Werken ab, sondern aus der Rolle, die künstlerische Praktiken für das menschlichen Zusammenleben und Selbstverständnis spielen; allerdings entstammen seine (sparsam eingesetzten) Referenzen ausschließlich der europäischen Hochkultur. Dennoch ist an keiner Stelle die Rede davon, dass die Reichweite seiner Theorie auf jene zweihundert Jahre begrenzt ist, in denen, wie Menninghaus erinnert, der Kunstbegriff in unserem Sinne überhaupt erst auftaucht. Im Gegenteil: Konsequenter wird auf „die menschliche Lebensform“ Bezug genommen, und die Verortung der Praxis Kunst in der Gesamtheit menschlicher Praxis scheint zumindest implizit universal zu gelten. Insofern kann auch Bertrams Ansatz als anthropologisch bezeichnet werden.

Kunst soll hier verstanden werden als Typus von Praxis, der zwar spezifisch ist, aber eingebettet in die Gesamtheit menschlicher Praktiken. Sie erscheint als Reflexionsinstanz, in der und vermittelt derer andere Praktiken, Orientierungen und Bestimmungen bearbeitet und neu ausgehandelt werden können, und ihre Pluralisierung und Dynamisierung wird auf eine Weise vorausgesetzt, dass sich jede von außen urteilende normative oder kulturkritische Pointe verbietet. Die Kunst ist, wie es an anderer Stelle heißt, „untrennbar mit der Differenzierung von Künsten verbunden“, oder, noch stärker, „Kunst ist vielmehr das Beziehungsgefüge der Künste“.¹⁵ Dabei ist allerdings gar nicht so sehr danach zu fragen, was sie *ist*, sondern eher danach, „was sie als Kunst leistet“¹⁶ – es ist also nach einer funktionalen statt einer ontologischen Bestimmung zu suchen.

Dabei ist es auch Bertram wichtig, die Einheit dieser plural verfassten Praxis festzuhalten, also letztlich jede künstlerische Arbeit von einer und derselben Funktion her zu verstehen. Der Grund dafür liegt für ihn in der künstlerischen Praxis selbst, insofern nämlich „Kunst eine Praxis ist, in der es immer auch um Kunst als ganze geht“.¹⁷ Dies hat zwei Seiten, nämlich einmal vom einzelnen Werk her, dessen Ziel es ist, „in einer paradigmatischen Weise zu realisieren, was Kunst ist“,¹⁸ und zum anderen von den Rezipient*innen, insofern „Kunst“ als Prädikat für

¹⁴Zur Frage, ob Ästhetik als transkulturelle, gar universale Kategorie gelten kann, siehe etwa die kontroverse Diskussion in James Weiner (Hg.): *Aesthetics is a cross-cultural category*. Manchester 1994.

¹⁵Georg W. Bertram: *Kunst. Eine philosophische Einführung*. Stuttgart 2005, 298, 110.

¹⁶Georg W. Bertram: *Kunst als menschliche Praxis. Eine Ästhetik*. Berlin 2014, 184.

¹⁷A. a. O., 19.

¹⁸A. a. O., 156.

Gegenstände verstanden wird, die der Beschäftigung wert sind. Die Einheit läge damit nicht in einem ursprünglichen Impuls oder einer natürlichen Neigung begründet und wäre auch keine Marotte des Philosophen, sondern würde in der Praxis selbst fortwährend evoziert und in Anspruch genommen.

Aber ist das wirklich so? Versuchen künstlerische Arbeiten tatsächlich von sich aus, „Kunst“ in ihrer Allgemeinheit exemplarisch zu realisieren, und zwar seit jeher, oder tun sie das erst im Blick des Philosophen? Und arbeiten wir in unseren Evaluationen tatsächlich fortwährend mit der Zuschreibung oder Verweigerung des Status „Kunst“? Am Anfang des früheren Buches findet sich hierzu eine aufschlussreiche Stelle: Bertram erinnert an das Jahr 1913, in dem in Wien Alban Bergs *Altenberg-Lieder* und in Paris Stravinskys *Le sacre du printemps* uraufgeführt wurden, beide unter tumultartigen Reaktionen des Publikums. Er schreibt dazu: „Die Zuhörer, die diesen Ereignissen beiwohnten, stellten sich – unabhängig voneinander – dieselbe Frage. ‚Ist das noch Kunst?‘ fragten sie [...]“¹⁹ Das erscheint mir nicht plausibel. Die Frage wird vielmehr gewesen sein „Ist das noch Musik?“, und die Unterstellung, dahinter stünde im Grunde die Frage nach der Kunst, scheint mir genau das zu markieren, was Bertram nicht zugestehen will: dass es der Blick des Philosophen ist, der Allgemeinheit auch dort findet, wo die Beteiligten sie nicht gesucht haben. Was hängt eigentlich daran?

Bertrams Anliegen ist es, die Vorstellung der Autonomie der Kunst als eines abgetrennten Bereichs zu kritisieren und künstlerische Praxis in ihre Rolle innerhalb der Gesamtheit menschlicher Praktiken einzusetzen, innerhalb derer sie eine wichtige, nämlich reflexive Funktion erfüllt. Dabei geht es ihm nicht, wie etwa Dissanayake, um die Rückkehr zu einem angeblichen, noch nicht entfremdeten Urzustand, sondern um ein angemessenes *Verständnis* dessen, was wir ohnehin tun. Die bei aller Pluralität einheitliche Vorstellung künstlerischer Praxis, die er dazu in Anschlag bringt, hängt auf eigentümliche Weise zwischen einer anthropologischen Begründung und einem deutlich auf die Moderne bezogenen Verständnis. Nicht nur wird die moderne Auffassung der Kunst als reflexive und selbstreflexive Praxis zumindest implizit auf die Geschichte als ganze projiziert, sondern sie wird auch jeder einzelnen Arbeit eingelegt, das mit dem Anspruch einer Selbstreflexion *als Kunst*, also als Teil eines am Ende einheitlichen Unterfangens, das bewusst verfolgt und möglichst paradigmatisch eingelöst wird, deutlich überlastet wird – wobei dies kein Anspruch, sondern eine Beschreibung der tatsächlichen Praxis sein soll.

Eine Überlastung wäre es bereits, wenn es sich auf die sogenannte Hochkultur beschränken würde; noch schwieriger wird die Sache, wenn die Populärkultur einbezogen wird, die doch ein wesentliches Argument für die Zurückweisung eines verfehlten Verständnisses künstlerischer Autonomie ist. Man kann sicher auch die Popmusik oder vielmehr: manche Popmusik als Reflexion unserer individuellen, kollektiven und kommunikativen Praxis verstehen, aber möchte man ernsthaft sagen, dass mit jedem Popsong die Kunst als solche zur Debatte steht, und zwar explizit auch durch ihn selbst? Ein großer Teil der popmusikalischen Produktion besteht in der Reproduktion des Bewährten, und genau betrachtet gilt auch für einen

¹⁹Bertram: *Kunst*, 19.

Teil der Hochkultur nichts anderes, wenn auch nicht so offensichtlich. Dann aber muss die Einheit entweder anders bestimmt oder zumindest relativiert werden.

Indem sie sich wesentlich auf die Reflexivität und Selbstreflexivität der Kunst stützt, kann Bertrams Kunstphilosophie die innerkünstlerische Dynamik mit ihrer gesellschaftlichen Funktion verbinden und jede substanzielle Festlegung vermeiden, was als Kunst gelten kann und auf welche Weise diese Praxis sich in Gattungen oder Disziplinen ordnet. *Dass* sie dies notwendigerweise tut und dass jede dieser Gliederungen vorläufig und umstritten ist, ist ein wichtiger Punkt, bei dessen Feststellung es aber bleibt; die tatsächliche Gliederung und ihre innere Dynamik kommen nicht wirklich in den Blick, ebenso wenig die konkrete Situation der Künste auf der institutionellen Seite von der Reproduktion von Künstlern, Musikern etc. in Akademien bis zur Präsentation in Museen und Konzertsälen und der habituellen und diskursiven Seite von Rezeptionsnormen und -erwartungen, Interpretationsweisen und -traditionen.²⁰ Sie ist es, sollte man meinen, die im soziologischen Blick im Zentrum steht.

3 Funktion & System

Bereits George Dickies philosophische Institutionentheorie der Kunst spricht nicht nur vom „Kunstsystem“, sondern von einer Pluralität von Systemen und Subsystemen: „The artworld consists of a bundle of systems: theater, painting, literature, music, and so on, each of which furnishes an institutional background for the conferring of status on objects within its domain. No limit can be place on the number of systems that can be brought under the generic conception of art, and each of the major systems contains further subsystems.“²¹ Die Konkretisierung dieser Beschreibung, die bei Dickie fehlt, könnte man sich von der soziologischen Systemtheorie erhoffen. Tatsächlich findet sich bei Luhmann die am klarsten akzentuierte soziologische Theorie der Einheit der Kunst, die nicht nur faktisch vorausgesetzt, sondern systematisch begründet wird, aber interessanterweise sind auch hier die Ausführungen in Bezug auf die *Logik* der Kunst deutlich konkreter sind als in Bezug auf ihre Institutionen.

Diese Einheit der Kunst ist für Luhmann gegründet in der Einheit des Kunstsystems, und diese gründet sich wiederum weder in einer bestimmten einheitlichen Definition künstlerischer Praxis noch in einem durch empirische Analyse gewonnenen Vergleichsgesichtspunkt aller ihrer Institutionen, sondern in der funktionalen Differenzierung der Gesellschaft insgesamt. So heißt es lapidar: „Die

²⁰ Einen Ansatzpunkt bietet hier der ebenfalls anthropologisch argumentierende Alva Noë, wenn er einen Bruch zwischen den menschlichen Praktiken des Tanzens, Bilder Produzierens, Musikmachens etc. und den Künsten Choreographie, Malerei und Musik annimmt (vgl. *Strange Tools. Art and Human Nature*. New York 2015, 103). Dass dies über einen ersten Ansatzpunkt nicht hinausgeht, zeigt sich daran, dass seine Theorie aber auf „all art everywhere“ (ebd.) anwendbar sein soll und weder historischen noch institutionellen Differenzen Aufmerksamkeit gewidmet wird.

²¹ George Dickie: *Art and the Aesthetic: An Institutional Analysis*. Ithaca 1975, 33.

Gesellschaftlichkeit der modernen Kunst liegt zunächst einmal in ihrer operativen Geschlossenheit und Autonomie mit der Maßgabe, daß die Gesellschaft diese Form allen Funktionssystemen oktroyiert, unter anderen auch der Kunst.“²² Diese operative Geschlossenheit ist darauf angewiesen, dass das jeweilige System eine spezifische Funktion übernimmt; sie „Autonomie“ zu nennen, depotenziert diesen aufgeladenen Begriff deutlich. Für die Kunst gilt: „Niemand sonst macht das, was sie macht“²³ – aber für das Recht, die Wirtschaft etc. gilt genau das Gleiche. Luhmann stellt klar, dass damit kein Zweck oder Ziel gemeint ist, an der sich die tatsächliche Praxis orientieren würde, sondern der „Vergleichsgesichtspunkt“ eines Beobachters, der möglicherweise disparate Gestaltungen als Lösungen eines gemeinsamen Problems zu beschreiben versucht.

Als Funktion bietet er nun zwei Varianten an, die sich wechselseitig erläutern: Zum einen ermöglicht Kunst es, die im Prinzip nicht kommunizierbare Wahrnehmung in die Kommunikation einzuspeisen bzw. als wahrnehmbare *Form* direkt als Kommunikation anzubieten. Ich würde dies mit einer Formulierung aus einem ganz anderen theoretischen Kontext zusammenbringen nämlich mit der Beobachtung Merleau-Pontys, dass „ich [...] eher dem Bilde gemäß oder mit ihm [sehe], als daß ich es sehe“.²⁴ Ein Bild sehen heißt in diesem Sinne zu sehen, wie eine bestimmte Weise der Wahrnehmung funktioniert, weil diese selbst zu einer öffentlichen Wirklichkeit geworden ist.

Zum anderen erzeugt Kunst Fiktionen der Welt und lässt diese so in ihrem eigenen Licht erscheinen. Mit Fiktion ist hier nicht in erster Linie eine literarische Gattung gemeint, sondern ein Verfahren, das innerhalb der vollkommenen Kontingenz, also dort, wo alles auch ganz anders oder gänzlich chaotisch sein könnte, trotzdem eine plausible Ordnung vorführt. Man sieht so Luhmann zufolge zweierlei, nämlich die Realität der Kontingenz und die Unvermeidlichkeit von Ordnung. Erst die Fiktionalisierung lässt die Welt als solche – die unhinterfragbare Ordnung aller Ordnungen – beobachtbar werden, und die entscheidende Frage ist: „[W]ie zeigt sich Realität, wenn es Kunst gibt?“²⁵ Man könnte sagen, dass die Kunst einen Spalt in der Welt öffnet und Möglichkeit als solche erscheinen lässt, und zwar nicht als Chaos und Zerfall, sondern als andere – kontingente – Ordnung. Ob das idealisierend, kritisch oder affirmativ geschieht oder einfach nur interessant ist, ist dabei nicht ausgemacht, aber all dies kommt als Möglichkeit, sich zur Welt zu verhalten, allererst ins Spiel. Die Absetzung von der Wirklichkeit und der Bezug auf sie sind dann keine Gegensätze, sondern bedingen einander.

Das ist zwar sehr abstrakt formuliert, letztlich aber doch nicht so weit entfernt von dem, was Bertram der Praxis der Kunst als Funktion zuschreibt, mit einem Unterschied: Luhmann spricht klar über die Situation unter der Bedingung der funktional differenzierten Gesellschaft der Moderne. Erst hier, etwa seit Ende

²²Niklas Luhmann: *Die Kunst der Gesellschaft*. Frankfurt a.M. 1995, 218.

²³Ebd.

²⁴Maurice Merleau-Ponty: *Das Auge und der Geist*. In: ders., *Das Auge und der Geist. Philosophische Essays*. Hamburg 2003, 275–317, hier 282.

²⁵Luhmann: *Die Kunst der Gesellschaft*, 231.

des 18. Jahrhunderts, kann bei aller Heterogenität der Materialien und konkreten Verfahren von einem Kunstsystem und damit von einer Kunst im Singular gesprochen werden; die Annahme einer ursprünglichen Einheit der Künste erscheint ihm als unhaltbare Spekulation, während eine anthropologische Begründung über einen einheitlichen Kunstimpuls seiner gesamten theoretischen Orientierung zuwider laufen würde, weil sie Gesellschaft, Kommunikation und Geschichte hinausstriche.

Die Autonomie des Kunstsystems fungiert dabei nicht nur als Rahmen für sehr verschiedene Praktiken, sondern gibt in ihrer eigenen Gestalt die Form der Artefakte vor: „Das Kunstsystem ist in seiner Einzigartigkeit und thematischen Offenheit, in seiner operativen Konkretion und seinem Unfestgelegtsein zugleich das, was in jedes einzelne Kunstwerk hineincopiert wird.“²⁶ Damit wird einer der Grundbegriffe der philosophischen Ästhetik, nämlich das autonome Werk, nun soziologisch begründet, indem er aus der gesellschaftlichen Konstellation abgeleitet wird, in der jene Werke auftauchen. Zu dieser eigenartigen wechselseitigen Bestimmung von System und in ihm auftauchender Instanz gibt es in anderen Funktionssystemen keine wirkliche Parallele. Die Offenheit jener Instanzen, also die Möglichkeit der Werke, gegen ihre eigene Geschlossenheit und damit auch gegen diejenige des Kunstsystems als solche anzugehen, ist dabei von vornherein mitgesetzt. Das heißt allerdings nicht, dass sie damit die doppelte autonome Verfasstheit verließen – das offene Werk bleibt ein Werk, aus dem Kunstsystem kommende Interventionen bleiben Teil des Kunstsystems.

Es mag erstaunen, ausgerechnet hier eine recht grundsätzliche Verteidigung des Werkbegriffs zu finden; sie ergibt sich letztlich aus Luhmanns Verständnis der spezifischen Funktion der Kunst, die in gewisser Hinsicht den alten Begriff des ästhetischen Scheins beerbt. Man könnte allerdings fragen, ob hier nicht das Erbe der klassischen philosophischen Position stärker wirkt, als es nötig wäre. In jedem Fall soll die Einheitlichkeit dieser Funktion die Einheit des Kunstsystems über alle disziplinären Grenzen der Künste hinweg garantieren. Dabei erkennt Luhmann an, dass die faktische innere Heterogenität hier größer ist als in allen anderen Funktionssystemen; sie wird aber auf Unterschiede des Materials reduziert. Zweifel an der Einheitlichkeit werden eher kurz abgefertigt: „Damit werden zugleich akademische Distinktionen, Fächer, Akademien und Fakultäten verteidigt, die es nicht zulassen, daß jemand zugleich zum Maler und Bildhauer und Dichter und Musiker und Tänzer und Schauspieler ausgebildet wird.“²⁷

Es ist in der Tat hilfreich, daran zu erinnern, dass auch die Soziologie nicht darauf angewiesen ist, akademische Organisationsstrukturen als letzte Instanz der gesellschaftlichen Differenzierung anzuerkennen, sondern dass sie geradezu dazu verpflichtet ist, der Selbstbeschreibung von Institutionen mit Skepsis zu begegnen. Auch hat Luhmann sicher recht, dass es bei derartigen Auseinandersetzungen immer auch um die Verteidigung eigener Pfründe, Privilegien und Definitionsmacht geht. Jeder, der das Beharrungsvermögen und den Konservatismus mancher Aus-

²⁶ A. a. O., 292.

²⁷ A. a. O., 290.

bildungsstätten kennt, weiß, wovon er spricht. Aber es erscheint mir doch zweifelhaft, dass damit jede Form der Kritik an einem einheitlichen Kunstbegriff erledigt werden kann.

An einer anderen Stelle gibt es einen Verweis auf die institutionellen Strukturen der Kunstpräsentation, den „Kunstabetrieb“, und dessen Bedeutung für die Existenz und Rezipierbarkeit der Werke, die sich nicht auf die gleiche Weise abtun lässt: „Es scheint wichtig zu sein, daß die Wiedereinführung von Redundanzen als Eigenkonstruktionen des Systems in dieser Weise zweistufig erfolgt – über Rahmen und Werke.“²⁸ Die Notwendigkeit von Rahmungen weist in die Richtung einer Einführung von weiteren Instanzen, die in Bezug auf die unmittelbare strukturelle Entsprechung zwischen System und einzelner Werk zumindest einige Fragen aufwerfen. Die einheitliche Funktion der verschiedenen Rahmungen – Museum, Galerie, Konzerthaus, Theater, „Literaturbeilagen von Zeitungen“ etc. – besteht vor allem in ihrer Abgrenzung von alltäglichen Auffassungs- und Umgangsweisen. Ihre dennoch deutliche Heterogenität kann aber nicht ausschließlich auf die Unterschiedlichkeit der jeweils verwendeten und zu präsentierenden Materialien geschoben werden, wie Luhmann es am Ende auf recht traditionelle Weise tut.

Wo Selbstverständnisse, Reproduktionsmechanismen, Diskurse, Rezeptionsnormen etc. so weit auseinandergehen, sollte auch und gerade die Soziologie noch einmal hinsehen. Der allgemeine Vergleichsgesichtspunkt der Funktion der Kunst bietet keine Handhabe, das Kunstsystem in Bezug auf seine inneren Differenzen genauer in den Blick zu nehmen. So könnte man fragen, ob man die gesellschaftlichen Funktionen etwa des Betriebs der klassischen Musik und der freien Performance-szene nicht durchaus verschieden beschreiben müsste, um sie wirklich angemessen zu erfassen. Was jeweils als „Werk“ gilt, müsste ebenfalls weiter ausdifferenziert werden, was die Systemtheorie zwar erlaubt, wofür sie aber kaum eigene Mittel bereitstellt. Überhaupt nicht erfasst werden kann die Dynamik der Übergänge und Wechsel zwischen verschiedenen Disziplinen im Hinblick auf ihre künstlerische Produktivität und darauf, dass sie Künstler*innen, Publikum und Kritiker*innen vor reale Herausforderungen stellen.

4 Generischer Kunstbegriff

Man kann sagen, dass die letzte Variante einer Rede von der Kunst im Singular zumindest teilweise von dieser Dynamik ausgeht. Sie kommt aus einem ganz anderen diskursiven Zusammenhang und berücksichtigt zwar die institutionelle Situation dieser Kunst, tut dies aber nur auf sehr spezifische Weise. Ihr Ansatzpunkt ist allerdings ein anderer, nämlich wiederum die Entwicklung der bildenden Kunst im 20. Jahrhundert. Es geht um den „generischen“ Kunstbegriff, den Thierry de Duve für die bildende Kunst in Anschlag gebracht hat und den Peter Osborne zumindest dem Anspruch nach verallgemeinert hat. Wir haben es hier nicht mit jener Form der unreflektierten Übertragung eines sehr spezifischen Begriffs der bildenden Kunst

²⁸A. a. O., 250.

auf die Kunst als solche zu tun, sondern mit einem von seiner Anlage her auf Universalisierung zielenden Begriff, der gleichwohl seine eigenen Schwierigkeiten hat.

In *Kant After Duchamp* stellt de Duve die Readymades in den Mittelpunkt, mit denen ihm zufolge nicht nur ein neuer Begriff, sondern ein neuer Typ von Kunst in die Welt kam: „It [Duchamps *Fountain*] is neither a painting nor a sculpture, nor, for that matter, a poem or a piece of music. It doesn't belong to any of the arts. It is either *art at large* or nothing.“²⁹ Die Readymades sind Kunst in einem generischen Sinne, der sich nicht mehr in eine der traditionellen Disziplinen einordnen lässt, ohne dass sie aber eine neue Gattung stiften würden. Was hier wegfällt, ist die Vermittlung durch Genres in ihrer Heterogenität, mit dem Theorien wie die Bertrams umgehen müssen: Kunst als solche oder im Allgemeinen muss dann nicht als Allgemeinbegriff aus gemeinsamen Eigenschaften oder einer gemeinsamen Funktion der unterschiedlichen Künste destilliert werden, sondern sie findet sich in bestimmten Arbeiten unmittelbar verkörpert. Seit Duchamp (oder, wie man vielleicht besser sagen sollte, seit der deutlich verspäteten Wirkung Duchamps in den 1950er- und 60er-Jahren)³⁰ kann man Künstler*in sein, ohne Maler*in oder Bildhauer*in zu sein. Das heißt nicht, dass nun alle Kunst eine Wiederauflage der Duchampschen Geste ist, so wenig Rosalind Krauss' Rede von der *post-medium condition* bedeuten soll, dass Medien und ihre Differenz nun überhaupt keine Rolle mehr spielen.³¹ Es bedeutet vielmehr, dass künstlerische Arbeiten nicht mehr von den Medien und den traditionellen Disziplinen verstanden werden können, dass diese nicht mehr die Grundlage ihres Daseins bilden. Peter Osborne interpretiert dies denkbar stark als Verschiebung der Ontologie des Kunstwerks.³²

De Duve betont, dass dieser Schritt zu einer generischen Kunst von der Malerei ausgegangen ist und eine Reihe von Uminterpretationen durchlaufen hat: von der Farbe als Qualität (*color*) zur Farbe als Material (*paint*) und von der Gestaltung zur Entscheidung als zentralem künstlerischen Akt.³³ Die Reichweite dieser Bewegung umfasst zuerst einmal die bildende Kunst, innerhalb derer nun generisch gearbeitet werden kann; trotzdem finden sich immer wieder, wie oben, Referenzen auf andere Künste. Dass das Readymade kein Gedicht oder Musikstück ist, ist allerdings keine besonders informative Bemerkung, es sei denn, auch diese Künste werden in die Generalisierung mit einbezogen. Aber ist das tatsächlich der Fall?

Wenn de Duve die Praxis der verschiedenen künstlerischen Disziplinen ausdrücklich gegenüberstellt, muss auch er von grundlegenden Differenzen ausgehen: „If, for example, ‚sound‘ in general is now regarded by many musicians as a legitimate definition of their domain, if some musicians, even, prefer to call their work

²⁹Thierry de Duve: *Kant After Duchamp*. Cambridge, Mass./London 1996, 48f.

³⁰„Erst heute, vierzig Jahre später, meint man herauszufinden, daß vierzig Jahre früher Dinge passiert sind, die die Leute hätten stören können, damals aber war es ihnen ganz egal.“ (Pierre Cabanne: *Gespräche mit Marcel Duchamp*. Köln 1972, 12; das Gespräch wurde 1966 geführt)

³¹Vgl. Rosalind E. Krauss: *A Voyage on the North Sea. Art in the Age of the Post-Medium Condition*. New York 1999; s. dazu auch das folgende Kapitel.

³²Peter Osborne: *Anywhere or not at all. Philosophy of Contemporary Art*. London 2013, 37.

³³Vgl. de Duve: *Kant After Duchamp*, 159ff.

‚sound‘ rather than ‚music‘, no musician would claim that what he or she is doing is ‚art‘ and nothing but ‚art‘. The readymades, by contrast, are ‚art‘ and nothing but ‚art‘.“³⁴ Man kann hier noch einmal das Hinübergleiten des Begriffs der Kunst von einem für die bildende Kunst spezifischen zu einem allgemeinen Begriff beobachten: Wenn „sound“ der allgemeinste Begriff für das wäre, was alle möglichen Arten von Musik zusammenfasst, warum sollte es dann hier einen Gegensatz zu der Verwendung von „art“ in der bildenden Kunst geben, es sei denn, letzteres wäre der wahre Allgemeinbegriff, der alle künstlerischen Praktiken in allen Disziplinen umfasst? Suggestiert wird, dass die Musik, würde sie dies anerkennen und sich ebenfalls als „Kunst“ verstehen, nicht die Selbstbestimmung der bildenden Kunst übernehmen, sondern sich zu wirklicher Allgemeinheit erheben würde.

Ganz in diesem Sinne heißt es kurz danach: „you can now be an artist without being either a painter, or a sculptor, or a composer, or a writer, or an architect – an artist at large.“³⁵ Dass Komponist*innen, Choreograph*innen, Schriftsteller*innen oder Architekt*innen ein solches Selbstverständnis bis heute eher nicht kultivieren, sollte allerdings vermerkt werden – was nicht bedeutet, dass diese Kategorien nicht problematisch geworden wären. Als problematische bleiben sie aber offensichtlich in Funktion und prägen weiterhin das Selbstverständnis der in ihnen Arbeitenden in beträchtlichem Maße. Trotz des Verweises auf die verschiedenen Künste trifft somit auch auf de Duve im Grunde das zu, was Rancière konstatiert: „Was man unter diesem Namen [der Gegenwartskunst] attackiert oder verteidigt, ist keineswegs eine gemeinsame Tendenz, die heute die unterschiedlichen Künste charakterisieren würde. In allen ausgetauschten Argumenten zu diesem Thema gibt es fast nie auch nur die geringste Bezugnahme auf Musik, Literatur, Kino, Tanz oder Fotografie. Diese Argumente beziehen sich alle auf ein Objekt, das man so definieren könnte: das, was den Platz der Malerei einnimmt, das heißt die Anordnungen von Objekten, von Fotografien, von Videoinstallationen, von Computern und eventuell von Performances, die die Räume besetzen, in denen man früher Porträts an den Wänden hängen sah.“³⁶

Osborne geht gegenüber de Duve noch einen deutlichen Schritt weiter, indem er kategorisch erklärt: „Contemporary art is postconceptual art.“³⁷ Das Postkonzeptuelle bezeichnet dabei einen bestimmten *Stand* der Kunst, der eng mit de Duves generischem Kunstbegriff gekoppelt ist, und keine Kunstrichtung unter anderen. Es zeichnet sich durch eine Reihe von Bestimmungen aus, die sich im Wesentlichen auf drei zurückführen lassen: Postkonzeptuelle Kunst hat eine konzeptuelle und eine ästhetische Dimension, wobei das Ästhetische in keinem Fall „ästhetizistisch“, d. h. als wahrnehmungsbezogener Kern der jeweiligen Arbeit verstanden werden kann; sie kann sich in allen möglichen Medien und mit den verschiedensten Materialien realisieren, wobei sie nicht von diesen Medien und ihrem „Wesen“ oder ihrer „Logik“ bestimmt ist; sie weist eine distributive, historisch offene Einheit auf, ist

³⁴ A. a. O., 153.

³⁵ A. a. O., 154.

³⁶ Jacques Rancière: *Das Unbehagen in der Ästhetik*. Wien 2008, 32f.

³⁷ Osborne: *Anywhere or not at all*, 37.

also auf mehrere Instanzen und Realisierungsformen verteilt, von denen keine den Anspruch des Originals erheben kann.³⁸ Zwischen den Readymades und dem Postkonzeptuellen liegt die konzeptuelle Kunst der sechziger und siebziger Jahre, die in ihren radikalsten Ausprägungen ganz auf das Ästhetische verzichten zu können glaubte und insofern die materielle Realisierung als belanglos ansah; Osbornes Konzept zieht die Lehre aus der Unmöglichkeit einer rein konzeptuellen Kunst, hält aber an der tendenziellen Entwertung des Materiell-Ästhetischen fest.

Die Differenzierungen, die Osborne hier am generischen Begriff der Kunst vornimmt, lassen diesen endgültig als wirklichen Allgemeinbegriff erscheinen. Auch besteht hier kein Zweifel mehr daran, dass er kritisch-normativ gedacht ist und insofern die gesamte künstlerische Produktion betrifft: Zwar ist es zweifellos der Fall, dass ein großer Teil des heute Produzierten ihm nicht entspricht – dies zeigt aber nur, dass nicht alle Kunst der Gegenwart den Anspruch erheben kann, im emphatischen Sinne zeitgenössisch zu sein. Dieser inhaltlichen Allgemeinheit zum Trotz ist der Bereich, von dem Osborne ausgeht und den er explizit adressiert, wiederum zuerst einmal ausschließlich derjenige der bildenden Kunst – im Ausdruck *contemporary art* oder „zeitgenössische Kunst“, deren Theorie er vorzulegen beansprucht, wird Kunst wiederum im engeren Sinne verwendet. Die anderen künstlerischen Disziplinen, die de Duve mit einem Seitenblick bedenkt und über deren Status er unsicher zu sein scheint, tauchen bei Osborne nicht auf.

Zu einer Stellungnahme in Bezug auf die Musik herausgefordert, zieht er allerdings die Konsequenzen aus dem Allgemeinheitsanspruch seines Begriffs der postkonzeptuellen Kunst und hält fest, „that all of the practices associated with or derived from the arts, as historically received in modern systems of the arts (hence, also ‚music‘), find their artistic (and hence social) meanings today in relation to such an idea“.³⁹ Dass dieses Verhältnis das einer Zurückweisung oder einer passiven Negation durch Ignorieren sein kann, ändert für ihn nichts am historisch-kritischen Geltungsanspruch der Kategorie für die Kunst der Gegenwart. Die postkonzeptuelle Gegenwartskunst ist dann wirklich eine Kunst im Singular.⁴⁰

Nun ist die Formulierung eines verbindlichen postkonzeptuellen Standes der bildenden Kunst bereits ein recht kühner Zug. Dies offensiv auf alle Künste auszuweiten, deren Diskussionsstand teilweise sehr weit von dem der bildenden Kunst entfernt ist, ist einigermaßen gewagt und bedarf einer noch ausführlicheren Begründung, die Osborne allerdings nur in Ansätzen liefert. Der erste wichtige Hinweis ist hier derjenige auf die Quellen der konzeptuellen und postkonzeptuellen

³⁸ Im Hintergrund steht hier James Meyers Begriff der „functional site“ (vgl. James Meyer: *The Functional Site*. In: *Documents* 7 (1996), 20–29). Ich komme im vierten Kapitel darauf zurück.

³⁹ Peter Osborne: *The Terminology is in Crisis. Postconceptual Art and New Music*. In: ders., *The Postconceptual Condition*. London 2018, 184–199, hier 186.

⁴⁰ Von hier aus könnte sie als Erfüllung von Adornos Vorstellung der Kunst als „sich Bildende[m], in jeder einzelnen insoweit potentiell enthalten, wie eine jede streben muß, von der Zufälligkeit ihrer quasi naturalen Momente durch diese hindurch sich zu befreien“ verstanden werden (Theodor W. Adorno: *Die Kunst und die Künste*. In: ders., *Gesammelte Schriften* 10.1: *Kulturkritik und Gesellschaft I*. Frankfurt a.M. 1977, 432–453, hier 448). Allerdings würde Adorno dem kaum zustimmen.

Kunst, die ebenso eine postästhetische ist: Um die Entwicklung der konzeptuellen Kunst richtig zu verstehen, muss man das von intermedialen Überschreitungs- bewegungen und wechselseitigen Resonanzen der verschiedenen Disziplinen geprägte künstlerische Feld der sechziger Jahre im Blick haben. Wie Osborne an anderer Stelle gezeigt hat, gehört Fluxus und damit letztlich die Musik zu denjenigen Bereichen, die die konzeptuelle Kunst wesentlich geprägt haben; hier geht es vor allem um die Einführung von *scores* und die damit verbundene Auflösung des materiell gebundenen Originals.⁴¹ Hinzuzufügen wäre, dass auch in zwei weiteren der vier von ihm genannten Quellen, dem Minimalismus und der Verwendung von Sprache, ein Einfluss der Musik auszumachen ist.

Für den zweiten Punkt setzt Osborne noch einmal deutlich früher an, nämlich in der Frühromantik. Hier findet er vor allem bei Friedrich Schlegel einen alternativen Ansatz zu „that most confused of unifications of the field of the arts, commonly called ‚aesthetics““.⁴² Gegen den Ansatz beim Geschmacksurteil, der keine Theorie des Kunstwerks entwickeln und die Kunst nicht in ihrer komplexen gesellschaftlichen und kulturellen Vermittlung – also letztlich überhaupt nicht – denken kann, kann die frühromantische Kunstphilosophie in Osbornes Verständnis all dies leisten. Vor allem aber hat sie bereits einen allgemeinen Begriff der Kunst entwickelt, der demjenigen der generischen Kunst entspricht: eine reflexive, historisch offene Kategorie, in der Ästhetisches, historische Konkretion und philosophische Reflexion in einer starken Ontologie des Kunstwerks miteinander vermittelt sind. Auch hier gab es bekanntlich eine Leitdisziplin, die Poesie, aber Schlegels Idee einer „progressive[n] Universalpoesie“⁴³ soll in ihrem fortdauernden Werden die Leitform von Kunst überhaupt sein. Die Einsetzung der zeitgenössischen Kunst zur progressiven Universalkunst wäre demnach nicht ohne Vorläufer, und der aktuelle Stand der historischen Ontologie des Kunstwerks könnte der des Postkonzeptuellen sein.

Vor diesem Hintergrund ist es verfehlt, die künstlerischen Disziplinen als voneinander isoliert operierende und ausschließlich ihrer eigenen Logik folgende Bereiche zu verstehen. Aber auch wenn man davon ausgeht, dass künstlerische Entwicklungen über ihren Ursprungsort hinaus Resonanzen auslösen bzw. normative Relevanz gewinnen, scheint mir die schlichte Übertragung des postkonzeptuellen Kunstbegriffs bzw. die Behauptung seiner Geltung für alle Kunst weiterhin wie ein ungedecktes Postulat. Zwar ist er für die anderen Künste sicher nicht irrelevant, ihre jeweils höchst unterschiedlichen Lagen müssten aber einer ähnlich kritischen Betrachtung ausgesetzt werden, wie Osborne und andere es für die bildende Kunst getan haben. Osbornes eigene Erläuterung steht hier auf sehr schwachen Füßen: „However, this generic art, the art of ‚contemporary art‘, only excludes literature ‚*qua* literature‘ in the latter’s residual critically principled difference from ‚art‘ (as

⁴¹ Vgl. Peter Osborne. Survey. In: ders. (Hg.), *Conceptual Art*. London/New York 2002, 12–51, hier 19ff.; vgl. auch hier Kap. 6.

⁴² Osborne: The Terminology is in Crisis, 188.

⁴³ Friedrich Schlegel: Athenäums-Fragmente. In: *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, erste Abteilung, Bd. 2: *Charakteristiken und Kritiken I*. München u. a. 1967, 165–255, hier 182 (Fragment 116).

the recent episode of conceptual writing, and artists' current fascination with writing, reveals), just as it only excludes music, *qua* music' in the same respect."⁴⁴ Die Beispiele aus der Literatur benennen marginale Entwicklungen bzw. solche, die gerade nicht in der Literatur, sondern in der alles verschlingenden bildenden Kunst stattfinden. Musik *als Musik* im Sinne eines medienspezifischen Fundamentalismus einer Musik *als Kunst* im Sinne eines generischen, post- oder transmedialen Standes gegenüberzustellen, mag als Herausforderung an eine traditionalistische (auch Neue) Musik angehen, als Beschreibung eines historischen Standes wirkt es aber mehr Fragen auf, als es beantwortet. Der leicht imperialistische Gestus, mit dem die Universalisierung des Begriffs der zeitgenössischen Kunst stattfindet, macht die Sache nicht einfacher. Die Herausforderung aber bleibt bestehen, und auf sie wird zurückzukommen sein.⁴⁵

Der Tänzer und Choreograph Boris Charmatz macht eine Bemerkung, in der sich das ganze eigenartige Ineinander der verschiedenen Verständnisse einer Kunst im Singular spiegelt: „[D]ance is starting to be recognized as art. In the end it's as if you had to enter the museum to be legitimized!“⁴⁶ Als Kunst anerkannt zu werden changiert hier offenbar zwischen mehreren Bedeutungen: Dass der Tanz *eine* Kunst, also eine der „Künste“ ist, dürfte unstrittig sein; um diese Anerkennung kann es also nicht gehen. Wenn es aber darum geht, als Subkategorie der *bildenden* Kunst, als eines der ihr zur Verfügung stehenden Medien anerkannt zu werden, ist das Befremden darüber, dass der Tanz sich dafür ins Museum bewegen muss, nicht recht zu verstehen. Wenn die bildende Kunst alle möglichen Medien, Materialien und Kunstformen willkommen heißt oder auch: schluckt, so tut sie dies wenig überraschend an dem ihr eigenen Ort, dem Museum (auch der Biennale, der Galerie etc.). Der letzte Satz treibt die Sache allerdings noch einmal weiter: Der Übergang ins Museum erscheint jetzt als Voraussetzung dafür, *überhaupt* Anerkennung zu finden, eine Anerkennung, die nur noch im Rahmen einer normativ auftretenden, post-konzeptuellen Kunst im Singular stattfinden zu können scheint. Die Universalität jener „art at large“ hat eine klare Situierung, einen angestammten und nicht ersetzbaren Ort. Außerhalb dieses Ortes liegt, so scheint es, nur noch anachronistische Provinzialität.

Wenn das alles nicht überzeugend ist, wenn die unterschiedlichen Weisen, von der Kunst als solcher zu sprechen, für eine Beschreibung der Gegenwart nicht ausreichen, können wir uns dann auf den traditionsreichen komplementären Plural der Künste zurückziehen, um die entsprechenden inneren Differenzierungen nachzuliefern? Oder sollten wir gar die Seiten wechseln und *statt* von der Kunst im

⁴⁴ Osborne, *The Terminology is in Crisis*, S. 189.

⁴⁵ Was ich hier ausgespart habe, ist, dass Osborne die Einheit der zeitgenössischen Kunst nicht als Faktum, sondern explizit als *Fiktion* versteht. Dies bezieht sich zwar auf den Begriff des Zeitgenössischen als spekulativen globalen Einheitsbegriff und weniger auf die Einheit der Kunst im Singular, muss aber dazu in Beziehung gesetzt werden. Ich komme im achten Kapitel darauf zurück, wo auch die Idee des Generischen noch einmal anders gewendet wird.

⁴⁶ Jérôme Bel/Boris Charmatz: *Emails 2009–2010*. In: Mathieu Copeland/Julie Pellegrin (Hg.): *Choreographing Exhibitions / Choréographeur l'exposition*. Paris 2013, 241–250, hier 246.

Singular von den Künsten ausgehen, so dass Gombrichs Sätze auf einer allgemeineren Ebene lauten müssten: „Genau genommen gibt es die Kunst gar nicht. Es gibt nur Künste“? Sieht man sich die Sache genauer an, ist dies ebenso wenig ergiebig.

Open Access Dieses Kapitel wird unter der Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz (<http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.de>) veröffentlicht, welche die Nutzung, Vervielfältigung, Bearbeitung, Verbreitung und Wiedergabe in jeglichem Medium und Format erlaubt, sofern Sie den/die ursprünglichen Autor(en) und die Quelle ordnungsgemäß nennen, einen Link zur Creative Commons Lizenz beifügen und angeben, ob Änderungen vorgenommen wurden.

Die in diesem Kapitel enthaltenen Bilder und sonstiges Drittmaterial unterliegen ebenfalls der genannten Creative Commons Lizenz, sofern sich aus der Abbildungslegende nichts anderes ergibt. Sofern das betreffende Material nicht unter der genannten Creative Commons Lizenz steht und die betreffende Handlung nicht nach gesetzlichen Vorschriften erlaubt ist, ist für die oben aufgeführten Weiterverwendungen des Materials die Einwilligung des jeweiligen Rechteinhabers einzuholen.



1 Gattung und Arten

Man könnte meinen, dass wir mit einer Fokussierung auf die Künste endlich die unproduktiven Verallgemeinerungen verlassen haben und uns der tatsächlichen Praxis nähern: Schließlich ist de Duves Welt, in der man weder Maler*in noch Bildhauer*in noch Komponist*in noch Schriftsteller*in noch Architekt*in, sondern einfach nur Künstler*in im Allgemeinen ist, (noch?) nicht die, in der wir leben. Auch wenn sie alle sich in Praktiken bewegen, die künstlerisch oder ästhetisch genannt werden können, stellen sie durchaus nicht mit jeder ihrer Produktionen die Frage nach der Kunst als solcher, und auch ihre Rezipient*innen tun dies nicht ständig. Und schließlich mag der Vergleichsgesichtspunkt der Funktion dazu taugen, das Kunstsystem vom Wirtschafts- und Wissenschaftssystem abzugrenzen, aber er sagt nicht genug darüber, womit sich Künstler beschäftigen und was die tatsächlichen Grenzziehungen, Auseinandersetzungen und Debatten sind.

In der Nachschrift zu seinem Text über „Intermedia“ von 1965 schrieb Dick Higgins 1981 in deutlicher Ernüchterung: „No reputable artist could be an intermedial artist for long – it would seem like an impediment, holding the artist back from fulfilling the needs of the work at hand, of creating horizons in the new era for the next generation of listeners and readers and beholders to match their own horizons too.“¹ Der ursprüngliche Enthusiasmus, einer „irreversible historical innovation“² beizuwohnen, die den verzopften alten Medien wie Theater und Malerei den Garaus macht und im übrigen zur klassenlosen Gesellschaft führt, ist hier einer eher kühl historisierenden Haltung gewichen. Auch dass die Opernhäuser nicht gesprengt werden würden, wie Pierre Boulez es 1967 im Gespräch mit dem SPIEGEL als

¹Dick Higgins: Intermedia. In: ders., *Horizons. The Poetics and Theory of the Intermedia*. Carbondale/Edwardsville 1984, 18–28, hier 27.

²A. a. O., S. 23.

„eleganteste Lösung“³ bezeichnet hatte – ein Jahr, nachdem er das erste Mal in Bayreuth Wagner dirigieren durfte –, war vorauszusehen; nicht unbedingt allerdings, dass die Oper sich als unangefochtenes Format auch für zeitgenössische Komponisten bis heute halten würde, was auch immer Seidl, Imhof und Frank anstellen. Die Organisation künstlerischer Arbeit in Sparten und Disziplinen ist stabiler, als man es sich damals hätte vorstellen können.

Aber wovon sprechen wir, wenn wir von „Künsten“ sprechen? Gemeint sind offenbar zuerst einmal nicht *alle* möglichen aus heutiger Sicht als künstlerisch identifizierbaren Praktiken, inklusive rituell beigebrachte Narben, Keramik, Feuerwerkskunst und Louis-Bertrand Castels „Augenklavier“, sondern die im modernen „System der Künste“ zusammengefassten: Malerei, Skulptur, Architektur, Musik und Poesie. Angesichts dieser etwas antiquierten Liste wird sich Widerspruch regen, der sich auf die Einteilung bezieht oder einiges vermisst; letztlich ist das aber nicht entscheidend. Der zentrale Punkt ist vielmehr, dass die Künste, was auch immer ihre Zahl sei, einander als gleichberechtigt und vergleichbar beigeordnet werden können. Traditionellerweise würde man sagen, dass sie sich durch ihre Medien oder Materialien unterscheiden – beides viel diskutierte, um nicht zu sagen umkämpfte Begriffe, auf die ich im nächsten Kapitel zurückkommen werde. In jedem Fall scheint man es mit in sich bestimmten, sich auf spezifische Weise voneinander unterschiedenen Typen von Praktiken zu tun zu haben, die in einer Hinsicht, nämlich als Künste vergleichbar sind – Arten einer größeren Gattung sozusagen.

Nun ist dies eine historisch sehr spezifische Auffassung, der eine bestimmte Organisationsform, ein „Betrieb“ in Luhmanns Sinne korrespondiert, und man könnte fragen, ob sie überhaupt noch der heutigen Wirklichkeit entspricht. Hier ist es immer noch lehrreich, sich Paul Oskar Kristellers klassischen Text zu ihrer Entstehung anzusehen.⁴ Kristellers auf die Zeit von der Renaissance bis zum 18. Jahrhundert fokussierende, aber bis in die Antike ausgreifende Untersuchung macht deutlich, dass es um weit mehr ging als um die Zugehörigkeit einzelner Disziplinen zu einem Kanon der Künste – gehörten doch die heute selbstverständlich als Künste angesprochenen Praktiken vollkommen verschiedenen Kategorien an. Die über Jahrhunderte geläufige Unterscheidung war dabei diejenige zwischen Handwerken (wie der Malerei) und Wissensformen (wie der Musik als einer der *artes liberales*). So vergleicht noch Leonardo in seinem *Paragone*, der als einer der Quellentexte für das System der Künste gelten könnte, Malerei, Skulptur, Dichtung und Musik gerade nicht als Künste, sondern als Wissenschaften, also im Hinblick auf ihre Präzision als Erkenntnisinstrumente.⁵ Ziel war es dabei, die Malerei erst einmal überhaupt in diesen Status zu erheben und sie dann als allen anderen überlegen zu er-

³Vgl. ‚Sprengt die Opernhäuser in die Luft!‘ SPIEGEL-Gespräch mit dem französischen Komponisten und Dirigenten Pierre Boulez. In: *DER SPIEGEL* 40 (1967), 166–174, hier 172.

⁴Vgl. Paul Oskar Kristeller: *The Modern System of the Arts. A Study in the History of Aesthetics*. In: *Journal of the History of Ideas* 12/4 (1951), 496–527 (erster Teil) u. 13/1 (1952), S. 17–46 (zweiter Teil). Larry Shiners Buch über die „Erfindung“ der Kunst schließt hier unmittelbar an (vgl. ders., *The Invention of Art: A Cultural History*. Chicago 2001).

⁵Vgl. Leonardo da Vinci: *Sämtliche Gemälde und die Schriften zur Malerei*. München 1990, 134ff.

weisen. Die moderne Unterscheidung von Künsten und Wissenschaften ist demgegenüber nicht zu denken ohne die explosionsartige Entwicklung wissenschaftlicher Forschung im 17. und 18. Jahrhundert, mit der diese sich ein für allemal von der künstlerischen Praxis getrennt hat.

Vergleiche zwischen verschiedenen künstlerischen Äußerungsformen finden sich seit der Antike, sie finden aber immer mit einem spezifischen Fokus statt und umfassen nie alle der Bereiche, die wir heute als Künste bezeichnen würden. Es ist denn auch aufschlussreich, sich anzusehen, was jeweils *nicht* verglichen worden ist. In Platons *Politeia* etwa werden die Dichter, nachdem sie als Teil der *mousiké* im 3. Buch auf die Darstellung des Guten verpflichtet worden sind, im 10. Buch den Malern beigeordnet und verfallen mit diesen als bloße Abbildner Sokrates' vernichtendem Urteil. Die Musik im heutigen Sinne hingegen, die ebenfalls Teil der *mousiké* ist, erfüllt eine vollkommen andere Rolle, nämlich die als Inbegriff des richtigen Maßes und Verhältnisses, der in allen Lebensbereichen Anwendung finden kann. Die musikalische Erziehung ist eine Schulung in Verhältnismäßigkeit, daher steht sie im Zentrum aller pädagogischen Anstrengung, denn „das Wichtigste in der Erziehung [beruht] auf der Musik“.⁶ Von hier aus hat es keinen Sinn, Malerei und Musik als unter einer gemeinsamen Kategorie vergleichbare Praktiken aufzufassen.

Die Vorstellung der Künste als wohlgeordnete, unterscheidbare und vergleichbare Disziplinen entsteht erst viel später, und zwar zur gleichen Zeit wie der Begriff der Kunst im Singular und das Kunstsystem im 18. und 19. Jahrhundert; die drei sind unmittelbar aufeinander verwiesen. Erst in dem Moment, in dem Malerei, Musik, Dichtung etc. als analog gebaute, nur durch ihr Material unterschiedene Künste aufgefasst werden, kann einen Begriff der Kunst geben, mit dem die Hinsicht ihrer Vergleichbarkeit benannt wird, und ein Kunstsystem sich ausdifferenzieren, in dem sie alle ihren Platz haben.⁷ Damit sind wir ganz bei Luhmanns Rekonstruktion. Der Befund, dass der Begriff der Künste selbst historischen Charakter hat und nicht ohne weiteres in die ferne Vergangenheit transponiert werden kann, ist ernst zu nehmen – ernster als Kristeller selbst dies tut, wenn er schreibt: „The various arts are certainly as old as human civilization, but the manner in which we are accustomed to group them and to assign them a place in our scheme of life and of culture is comparatively recent.“⁸ Man muss es anders formulieren: Praktiken, die wir aus heutiger Perspektive als künstlerisch beschreiben würden, mögen so alt sein wie die menschliche Zivilisation. Diese Praktiken aber als „Künste“ zu bezeichnen, ist an genau das gebunden, was er als jüngerer Ursprungs identifiziert, nämlich ihre Zusammenordnung und der Ort, den sie in der Kultur der Moderne einnehmen.

⁶Platon: *Der Staat*. Darmstadt 1971, 401d.

⁷Erst dann kann es auch eine historisch-systematische Rekonstruktion wie die Hegels geben, die die Künste nicht als bloß einander beigeordnete, sondern als Momente der vollen Realisierung der Kunst im vollen Sinne begreift, von der reinen Äußerlichkeit bis zur realisierten Innerlichkeit des Geistes (vgl. als Überblick G.W.F. Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik I* (Werke in zwanzig Bänden Bd. 13), Frankfurt a. M. 1970, 100–124). Das diskursive und institutionelle Nebeneinander ist die *Voraussetzung* der Konstruktion einer historischen Ordnung.

⁸Kristeller: *The Modern System of the Arts*, zweiter Teil, 45.

Nun begibt man sich mit der These, dass wir für die Zeit vor der Etablierung des westlichen Kunstsystems weder von Kunst noch von Künsten sprechen sollten, scheinbar in gefährliche Nähe zu einem aus der Zeit gefallenem Ethnozentrismus; so wäre es für Davies „churlish, ethnocentric, and insulting to deny that art is present in all cultures“.⁹ Das Problem liegt dabei offensichtlich darin, dass „Kunst“ hier, im Einklang mit der heute geläufigen Verwendung, als evaluativer Begriff, als eine Art Ehrentitel verstanden wird. Wenn etwas als Kunst zu bezeichnen es als hochkulturelle Leistung anerkennt, die sich über andere kulturelle Formen wie die Produkte der Unterhaltungsindustrie und das Kunsthandwerk erheben kann, dann muss die Verweigerung dieses Titels wie die pauschale Abwertung ganzer Kulturen und historischer Zeiten erscheinen.

Entscheidend ist aber, dass auch dieses Verständnis untrennbar mit dem modernen westlichen Kunstsystem verbunden ist und sich entsprechend gerade nicht verallgemeinern lässt; die „assimilation of the activities and artifacts of all peoples and all past epochs to our notions“¹⁰ ist selbst ein Problem. Bei Davies und vielen anderen Autoren finden sich Feststellungen wie die folgende: „No culture is without music, narrative, drama, dancing, and picturing.“¹¹ Das mag so sein (auch wenn offensichtlich ist, dass in der Auswahl der scheinbar universalen Kategorien unsere Künste im Hintergrund stehen und insofern vermutlich viele Ethnologen widersprechen würden). Es handelt sich zweifellos um hoch entwickelte Gestaltungs-, Darstellungs-, Artikulations- und Kommunikationsformen, deren Differenziertheit und Komplexität sich mit derjenigen moderner, westlicher Künste messen kann. Die Frage ist, was damit gewonnen ist, diese Praktiken selbst als Künste oder verallgemeinernd als Kunst zu bezeichnen. Aufschlussreich ist hier die Diskussion um das Bild: So nimmt etwa Hans Belting Bilder „vor dem Zeitalter der Kunst“¹² in den Blick, und Philippe Descola geht im Kulturvergleich noch weiter, insofern er von ihnen jeweils zugrundeliegenden, ganz verschiedenen „Figurationen“¹³ spricht. Dabei macht es einen Unterschied, ob wir hier Darstellungen aus der Vergangenheit oder Produkte anderer kultureller Räume im Blick haben: In letzterem Fall sind mit der Frage des Kunstbegriffs unter Umständen ganz reale Kämpfe um Legitimität, Anerkennung und Mittel verbunden.

Ein anschauliches Beispiel liefert die Ausstellung einiger der sogenannten Beniner Bronzen, Ende des 19. Jahrhunderts aus dem damaligen Königreich Benin geraubter Skulpturen, auf der Documenta 14. Ihre Einbeziehung verstand sich als eine Art Wiedergutmachung kolonialen Unrechts und grundsätzliche Befragung des westlichen Kanons der Kunst, indem die kategoriale Grenze zwischen dem Kunstmuseum als Ort der Selbstverständigung und Repräsentation westlicher Hochkultur

⁹ Davies: *The Artful Species*, 30.

¹⁰ Shiner: *The Invention of Art*, 3f.

¹¹ A. a. O., 30f.

¹² Vgl. Hans Belting: *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*. München 1990.

¹³ Vgl. Philippe Descola: *Die Formen des Sichtbaren. Eine Anthropologie der Bilder*. Berlin 2023.

und dem ethnologischen Museum, in dem die Artefakte anderer Kulturen gesammelt wurden, aufgebrochen wurde.¹⁴ Man kann darüber streiten, ob dieser Versuch erfolgreich war. Worauf er in jedem Fall hinweist, ist, dass der Kunstbegriff niemals neutral war und dass die postkoloniale Diskussion dies noch einmal auf besonders deutliche und dringliche Weise thematisiert. Was ich in den folgenden Kapiteln vorschlagen möchte, ist eine Auffassung des künstlerischen Feldes, die seine innere Gliederung und seine Grenzziehungen in ihrer relativen Stabilität, aber gerade auch in ihrem stets umkämpften Charakter mit im Blick hat. Eine unterschiedslose Ausweitung der Begriffe der Kunst und der Künste auf alle möglichen gestalterischen Praktiken in Geschichte und Gegenwart scheint mir diese Situation aber eher unsichtbar zu machen und insofern den tatsächlichen Kämpfen keinen guten Dienst zu erweisen. Die Forderung nach Restituierung der Beniner Bronzen etwa, die nun erfreulicherweise erfolgreich zu sein scheint, ist mit den Begriffen der Diskussion um die Kunst und die Künste nicht angemessen zu beschreiben.

Nun muss ein Ansatz bei den Künsten ja nicht wiederum in die Falle unkontrollierter Verallgemeinerung einer historischen Kategorie tappen, sondern könnte sich auf das beziehen, was heute unter diesem Titel verhandelt wird, denn müsste man nicht sagen, dass eine Form des „Systems der Künste“ bei allen Verschiebungen und Erweiterungen als selbstverständlicher Hintergrund weiterhin wirksam ist? Auch wenn man mit Kristeller festhält, dass die Rede von den Künsten die von der Kunst voraussetzt und umgekehrt, dass es also wenig Sinn hat, die beiden als klare theoretische Alternativen gegeneinander auszuspielen, kann doch gefragt werden, auf welcher der beiden Seiten eher theoretisch produktiv gearbeitet werden kann.

Man könnte hier zuerst einmal darauf verweisen, dass der bei weitem größte Teil der theoretischen Auseinandersetzung mit künstlerischer Produktion in den Einzeldisziplinen stattfindet und hier vor allem in der Kunstwissenschaft eine Verbindung von Sachhaltigkeit und theoretischem Niveau erreicht hat, die man erst einmal zur Kenntnis nehmen muss. Dabei hat die Spezialisierung mit der Herausbildung differenzierter Fachkulturen auch zur Abschließung der verschiedenen Künste gegeneinander geführt, was durchaus als Problem wahrgenommen wird. Abhilfe ist hier aber nicht von einem Wechsel auf eine allgemeine Ebene zu erwarten, sondern von gegenseitiger Anregung und der Überschreitung von Fachgrenzen an konkreten Punkten, oft genug genötigt von künstlerischen Überschreitungsbewegungen.

Demgegenüber sind philosophische Untersuchungen, die sich mit der gleichen Differenziertheit den Grund- und Einzelfragen der verschiedenen tatsächlichen Praktiken zuwenden, wie sie die Konstruktion und Diskussion von Allgemeinbegriffen betreiben, höchst rar; hier ist Hegel tatsächlich fast unerreicht. Zieht man die historische Entwicklungsperspektive ab, könnte man an so unterschiedliche Unternehmungen wie Susanne K. Langers *Fühlen und Form* und Mikel Dufrennes *Phénoménologie de l'expérience esthétique* denken, die tatsächlich im gleichen

¹⁴Vgl. <https://www.documenta14.de/de/artists/22790/bronzefiguren-aus-dem-benin>.

Jahr erschienen sind.¹⁵ Wenn sich demgegenüber in philosophischen Theorien, die von vornherein auf der Ebene der Kunst im Singular ansetzen, Bemerkungen zu einzelnen Künsten finden, so sind diese in der Regel sehr allgemein und eher illustrativ als für die tatsächliche Produktion erhellend. Auf der anderen Seite liegen zahlreiche philosophische Untersuchungen vor, die sich ebenfalls einzelnen Disziplinen zuwenden. Die Grundfrage könnte sein: Können Theorien der Kunst es je an Differenzierungsvermögen und Sachhaltigkeit mit Theorien einzelner Künste aufnehmen? Oder müssen sie sich dazu in Spezialuntersuchungen verzweigen, die doch wieder den verschiedenen Künsten gewidmet sind?

2 Mittlere Allgemeinheit

Hier liegt auch der Ansatzpunkt von Dominic McIver Lopes' *Beyond Art*, das die letzte Frage ganz klar mit ja beantwortet. Auch seine Ausgangsbeobachtung ist, wie schwer es Theorien der Kunst fällt, zu allgemeinen Bestimmungen zu kommen, die für alle möglichen Künste zutreffen und dennoch informativ sind, also tatsächlich etwas Erhellendes zur Diskussion beitragen. Angesichts dessen setzt er ganz auf Theorien der Künste, in denen ihm zufolge ohnehin die entscheidende Arbeit stattfindet. Seine eigene „buck passing theory“, die den Schwarzen Peter von der allgemeinen auf die spezifische Ebene weitergibt, ist Theorien der Kunst im Singular überlegen, „if it is no less systematically informative, if it better grounds empirical art studies, if it better grounds art criticism, and if it deals more effectively with the hard cases“.¹⁶ Ganz allgemein: „The right level of specificity is the one that is the most informative, and that might not be the top level.“¹⁷ Dieses Ansetzen bei einer Ebene mittlerer Allgemeinheit ist im Prinzip genau die Position, die ich vertreten möchte. Aber: Was genau sind hier „Künste“?

McIver Lopes versucht diese Frage unter Rekurs auf den Medienbegriff zu beantworten, den er allerdings auf bestimmte Weise transformiert und disloziert. Die klassische, mittlerweile allerdings gründlich desavouierte Position geht hier von einem starken Begriff von Medienspezifität aus, wie er sich in Lessings *Laokoon* findet und wie er für die Kunst des 20. Jahrhunderts vor allem von Clement Greenberg propagiert worden ist.¹⁸ Man kann sagen, dass dieser Medienbegriff der Versuch war, die Ordnung der Künste mit anderen Mitteln neu zu begründen und theoretisch zu verankern. Von einer solchen Definition der Künste aus den Wesenszügen der Medien, auf denen sie angeblich basieren, will McIver Lopes allerdings so weit weg wie möglich, ohne die Bedeutung von Medien ganz aus den Augen zu ver-

¹⁵Vgl. Susanne K. Langer: *Fühlen und Form. Eine Theorie der Kunst*. Hamburg 2018 (Original 1953); Mikel Dufrenne: *Phénoménologie de l'expérience esthétique*. Paris 1953.

¹⁶Dominic McIver Lopes: *Beyond Art*. Oxford 2014, 22.

¹⁷A. a. O., 134.

¹⁸Vgl. zuerst Clement Greenberg: Towards a Newer Laocoon. In: *Partisan Review* 7 (1940), 296–310; dt. Zu einem neueren Laokoon. In: ders., *Die Essenz der Moderne. Ausgewählte Essays und Kritiken*. Dresden 1997, 56–81.

lieren. Er schlägt daher vor, Künsten spezifische „media profiles“ zuzuordnen, die um ein bestimmtes Medium zentriert sind, wobei weder die Zentrierung noch die Profile unveränderlich sind; *dass* Künste aber medienzentriert sind, ist für ihn eine notwendige Bedingung. Wichtig ist dabei, dass man Medien nicht auf materielle Formationen beschränken darf, denn „media may include conceptual and symbolic resources and techniques; media are not necessarily material and the material conception of media is a holdover from visual art theory“.¹⁹

Von hier aus kann es kein essentialistisches Verständnis der Künste geben. Die Theorie gibt wohlweislich nur sehr allgemein an, wodurch sich Künste auszeichnen, ohne sich darauf festzulegen, was als Medium gelten kann und was gegeben sein muss, damit sich eine Kunst durch eine medienzentrierte Praxis individuiert. Diese Fragen können nur jeweils konkret beantwortet werden. Wenn also auch die Situation einer etablierten Ordnung der Künste als Ausgangspunkt genommen wird, in der McIver Lopes Kristeller folgt, so kann diese doch in keiner Weise festgelegt oder für unveränderlich erklärt werden. Letzterer hatte bereits 1950 Auflösungserscheinungen des „Systems“ der Künste beobachtet, das am Ende doch nur als ein wenn auch äußerst wirkmächtiges Postulat erkannt werde, als Versuch des diskursiven Ordnen eines nicht von sich aus derart geordneten Feldes.

Für McIver Lopes lässt der Zerfall dieses Systems bzw. seine schwindende Akzeptanz als universales Ordnungsprinzip künstlerischer Aktivität offenbar die Ebene der Künste intakt. Welche auch immer es sind und wie auch immer ihre kulturell approbierte Ordnung ist, *es gibt Künste*. Mir scheint, dass hier die Lektion des Historikers nicht ernst genug genommen wird: Im modernen „System der Künste“ bezeichnen sowohl das konkrete System als auch die Künste selbst historisch spezifische Konfigurationen. Der Zerfall oder das Verblässen dieser Konfigurationen eröffnen nicht nur die Frage, was dazu gehört und was nicht („the admission of new arts“²⁰), sondern könnten die Organisationsform einander beigeordneter Künste als solche zweifelhaft werden lassen.

Vielleicht kann man von McIver Lopes nicht erwarten, eine Liste der aktuell existierenden Künste anzugeben; ein paar mehr Worte zu konkreten Fällen wären hier aber schon interessant gewesen. So bleibt z. B. offen, ob für ihn Malerei und Skulptur noch als Künste gelten können oder ob von der bildenden Kunst in ihrer ganzen integrativen Heterogenität als einer Kunst zu sprechen wäre. Sicherlich ließen sich für beides Gründe angeben, aber die jeweiligen Kriterien wären vollkommen verschieden. Von Malerei als einer Kunst zu sprechen, würde seiner eigenen Minimaldefinition besser entsprechen, denn was sollte das zentrale Medium oder Medienprofil des riesigen Feldes der bildenden Kunst sein? Auf der anderen Seite wird im kunsttheoretischen und -philosophischen Diskurs schon lange nicht mehr so gesprochen, wo man Malerei als künstlerische Disziplin oder als Genre bezeichnen mag, aber kaum als eine der Künste. Oder nehmen wir das Beispiel Performance: Hier haben wir es mit einem heterogenen Feld mit sehr unterschiedlichen

¹⁹ McIver Lopes: *Beyond Art*, 199. Vgl. dazu auch die Auseinandersetzung mit dem Medienbegriff im folgenden Kapitel.

²⁰ A. a. O., 118.

Quellen und Traditionen zu tun, das sich zwischen bildender Kunst, Theater und Tanz bewegt und in manchen Ausprägungen auch deutlich von der Musik beeinflusst ist. Man mag angesichts dessen zweifeln, ob es überhaupt sinnvoll ist, von „der“ Performancekunst zu sprechen.²¹ Zwar hätte es durchaus sein können, dass sich eine bei aller Heterogenität zusammenhängende Praxis mit einem zumindest grob geteilten Selbstverständnis etabliert hätte; dafür hätte es aber nicht nur eines erkennbaren und anerkannten Medienprofils bedurft, sondern auch der Etablierung einer gemeinsamen institutionellen Basis, also Ausbildungs- und Aufführungsorten, und eines entsprechend einheitlichen theoretischen Diskurses – eine Dimension, über die McIver Lopes überhaupt nichts mehr sagt, nachdem er in seiner Kritik an der Institutionentheorie der Kunst dafür argumentiert hat, dass sie als Bestimmung nicht ausreicht.

Noch aufschlussreicher ist sein Umgang mit den „hard cases“, den schwierigen Fällen. Der paradigmatische dieser Fälle ist Duchamps *Fountain*, das hier gerade nicht als Initialmoment eines generischen Kunstbegriffs genommen wird, da ein solcher von der Anlage der Theorie her ausgeschlossen werden soll. Vom generischen Kunstbegriff aus müssten die schwierigen Fälle als „free agents“ verstanden werden, als Werke, die sich der Zuordnung zu einer der Künste entziehen und in de Duves Sinne Kunst als solche, „at large“ sind, wenn sie nicht gar das Ende einer medial motivierten Differenzierung nach Künsten markieren, wie Osborne behauptet. Wenn man aber wie McIver Lopes die Existenz solcher „free agents“ bestreitet, muss sich eine Kunst finden, der sie zugeordnet werden können.

Die Vorstellung, *Fountain* sei Kunst allein daher, dass jemand, etwa „some person or persons acting on behalf of a certain social institution (the artworld)“²² sie dazu erklärt habe, ignoriert den tatsächlichen Hintergrund. McIver Lopes weist auf die „elaborate performance“²³ hin: Duchamps Einreichung des Urinoirs bei der *Society of Independent Artists*, sein Rücktritt aus dessen Vorstand, als seine Kollegen es abgelehnt hatten, seine Rekrutierung des etablierten Alfred Stieglitz als Fotografen, die Publikation der Zeitschrift *The Blind Man* als ironisch-polemische Aufarbeitung des „Richard Mutt Case“. Das erweiterte, nicht an Materialität gebundene Verständnis von Medien erlaubt es McIver Lopes, all dies als das eigentliche Medium des Werks anzusehen, also Ideen, Konzepte, Handlungen und Interventionen – und nicht Porzellan – und daraus zu schließen, dass es sich wie Cages *4'33"* und Robert Barrys *Inert Gas Series* um ein Werk der *konzeptuellen* Kunst handelt, nur dass Duchamp hier Vorreiter einer Entwicklung war, die erst einige Jahrzehnte später wirklich in Gang gekommen ist. Nun dürfte dies weitgehend unstrittig sein, und der transformierte Medienbegriff eröffnet die Möglichkeit, auch hier noch von

²¹ Siehe hierzu Kap. 7.

²² George Dickie: *Art and the Aesthetic: An Institutional Analysis*. Ithaca 1975, 34.

²³ McIver Lopes: *Beyond Art*, 202.

einem beschreibbaren Medium jenseits der Sprachfixierung der frühen Konzeptkunst auszugehen.²⁴ Aber kann man wirklich sagen, dass die konzeptuelle Kunst eine „der Künste“ ist?

Nun rächt sich, dass McIver Lopes in seinen Bestimmungen an keiner Stelle auf institutionelle oder diskursive Rahmungen eingeht, sondern die ganze Last den Medien bzw. Medienkonstellationen aufbürdet. Nur von hier aus wird man derartiges behaupten können. Die konzeptuelle Kunst war aber eine künstlerische Strömung, die sich aus ganz unterschiedlichen Quellen speiste und deren radikale Ausprägung in den sechziger Jahren ihre Hochzeit hatte. Man kann nicht sagen, dass sie heute noch als kohärente Position vertreten wird, dafür hatte sie aber einen tiefgreifenden Einfluss auf die zeitgenössische bildende Kunst und auch in zahlreichen anderen Feldern. Osbornes im vorigen Kapitel dargestellte postkonzeptuelle Kunst ist das Ergebnis ihrer Universalisierung und gleichzeitigen Transformation. Sie als eine der Künste zu bezeichnen, nun wohl neben Malerei, Skulptur, Fotografie, Musik etc., verfehlt diese Situation.

Begründet liegt diese Operation in der theoretischen Anlage des Buches. Der sehr produktive Versuch, jeweils nach der Ebene zu suchen, auf der am meisten Aufschluss zu erwarten ist, das Credo, einen Bottom-up-Ansatz zu pflegen und von den Theoretisierungen und Selbstverständnissen im Feld auszugehen, kurz: eine philosophische Auseinandersetzung mit der künstlerischen Praxis zu pflegen, die sich nicht von irgendwelchen Allgemeinheitsnormen die Hände binden lässt, wird seinerseits gefesselt von einer unfruchtbaren theoretischen Alternative: entweder die Kunst oder die Künste, und wenn letzteres, dann ein zwar veränderliches, aber jeweils eindeutig gegliedertes Feld. Die theoretische Flexibilität und Offenheit werden kassiert, kaum dass sie behauptet worden sind, so dass am Ende eine durchaus differenzierte Auseinandersetzung mit den für jede Theorie schwierigen Fällen in eine unplausible Behauptung mündet, die als *deus ex machina* zur Rettung der Theorie eingesetzt wird.

Dieses Scheitern ist aber nicht auf theoretische Marotten des Autors zurückzuführen, sondern zeigt exemplarisch, dass ein Ansatz bei einer Pluralität der Künste nicht als *Alternative* zu einer Theorie der Kunst taugt. McIver Lopes' Konsequenz macht dies lediglich besonders deutlich und ist insofern aufschlussreich. Wenn wir wirklich „the right level of specificity“ erreichen wollen, müssen wir das Feld künstlerischer Praxis anders in den Blick bekommen.

Daniel Martin Feige setzt hier insofern anders an, als er Kunst und Künste von vornherein als komplementär versteht und sich daher nicht auf eine der beiden Seiten schlagen muss. An die Stelle des Schwarzen Peters, der hin und her gereicht wird, tritt eine Dialektik von Einheit und Pluralität, mit der sich deutlich mehr anfangen lässt. Die Künste beschreibt er als „jeweils spezifische Stillstellungen von etwas, das sich historisch als prozessuales und dynamisches Feld der Kunst als sol-

²⁴Vgl. exemplarisch Henry Flynt, der „an art of which the material is ‚concepts‘, as the material of for ex. music is sound“, anvisiert und diese *concepts* mit sprachlichen Begriffen identifiziert (Concept Art (Provisional Version)). In: LaMonte Young (Hg.): *An Anthology of Chance Operations*. New York 1963, ohne Paginierung).

cher beschreiben lässt“.²⁵ Dazu passt gut, dass Feige sich in Computerspielen und Design (und in gewisser Weise auch schon beim Jazz) mit Bereichen beschäftigt hat, deren Kunststatus und Verhältnis zu anderen Disziplinen durchaus nicht klar ist, sondern auf eminente Weise zur Debatte steht und im Fluss ist. Wenn man diese Ränder nicht vorweg aus der Kunst ausschließen möchte, bedarf es einer offenen und flexiblen Theorie der Kunst und der Künste.

Dabei setzt auch Feige auf Medien, die er allerdings anders und noch einmal flexibler beschreibt als McIver Lopes' „Medienprofile“. Sie werden verstanden als „unbestimmte Bestimmtheiten“,²⁶ da sie in jedem historischen Moment abgegrenzte Felder – Künste – bilden, aber nicht festgelegt sind im Hinblick auf das, was jeweils aus ihnen werden kann. Selbst die Rede von „Möglichkeitsräumen“ ist ihm zu stark, weil sie eine Eingrenzung vornimmt, deren Zuschnitt niemals gedeckt ist und letztlich als präskriptive Verengung einer offenen Zukunft verstanden werden muss. Man könnte es mit Bergson so formulieren: Die Feststellung von konkreten Möglichkeiten ist entweder ein retrospektiver Akt oder eine präskriptive Projektion. Wir können bestenfalls sagen, dass etwas möglich gewesen sein wird, was aber nicht besonders informativ ist.²⁷

Für die Künste muss dann gelten: „Film, Musik, Literatur und Computerspiel sind nicht *zunächst* feststehende ästhetische Medien, die *dann noch* und bloß sekundär in einen Austausch miteinander treten. Sie sind vielmehr *nichts anderes* als etwas, was *in und durch* solche Austauschprozesse immer wieder re-konstituiert wird.“²⁸ Auch wenn sie als Ausgangspunkt ernst zu nehmen sind, wird damit allen Versuchen ein Riegel vorgeschoben, ihre Grenzen festzuschreiben und Überschreitungsbewegungen als illegitim abzutun; ob sie künstlerisch überzeugend und ergiebig für weitere Arbeit sind, ist eine andere Frage, die sich nicht vorab beantworten lässt. Feige überträgt das Motiv einer Selbstreflexion der Kunst in jedem Einzelwerk, das wir bei Bertram gefunden haben, auf die Ebene der Künste, wenn er schreibt, „dass mit jedem Werk nicht allein die Konturen der eigenen Kunst wie der anderen Künste neu ausgehandelt werden, sondern dass auch zur Disposition steht, welche Künste es überhaupt gibt“.²⁹

Dass dies deutlich von der Situation der Gegenwart aus gedacht ist und selbst hier eine Überlastung für das einzelne Werk darstellt, wurde bereits im vorigen Kapitel bemerkt; gemildert werden mag dies dadurch, dass es sich hier um eine prinzipielle Feststellung handelt, die nichts über den Konservatismus oder die Grenzen sprengende Kraft faktischer Arbeiten sagt. Dass die Grenzen *im Prinzip* zur Disposition stehen, bedeutet nicht, dass sie nicht *in der Regel* bestätigt werden. Trotzdem lässt sich von hier aus nicht genug über die faktische Stabilität und das Be-

²⁵ Daniel Martin Feige: *Kunst als Selbstverständigung*. Münster 2012, 145.

²⁶ Daniel Martin Feige: *Computerspiele. Eine Ästhetik*. Berlin 2015, 107.

²⁷ Vgl. etwa Henri Bergson: Das Mögliche und das Wirkliche. In: ders., *Denken und Schöpferisches Werden. Aufsätze und Vorträge*. Hamburg 1993, 110–125.

²⁸ Feige: *Computerspiele*, 111.

²⁹ Daniel Martin Feige: Zwischen den Künsten. Entgrenzung und Rekonstitution in der Neuen Musik. In: *Musik & Ästhetik* 84 (2017), 14–29, hier 25.

harrungsvermögen der einzelnen Künste sagen. Es droht die Gefahr, das Feld der Kunst/der Künste als reinen Zusammenhang künstlerischer Arbeiten erscheinen zu lassen, die sich aufeinander beziehen, voneinander abstoßen etc. und auf diese Weise ihre eigene Ordnung hervorbringen und zumindest potentiell fortwährend verschieben. Diese Ordnung der Künste erinnert an diejenige der Zeichen, wie sie der frühe Derrida beschrieben hat, in der Iteration als Gleichzeitigkeit von Wiederholung und Abweichung jede Vorstellung einer stabilen, sich schließenden Struktur unterläuft.³⁰

Nun erkennt Feige die „institutionellen, sozialen wie diskursiven Bedingungen“ an und bemerkt, diese seien „nichts der jeweiligen Künste Fremdes oder Äußeres, sondern wären als integrale Dimensionen des entsprechenden Aushandlungsprozesses zu erläutern“.³¹ In der Tat sind es vor allem, aber nicht nur sie, die Stabilität garantierten und dafür sorgen, dass disziplinäre Bestimmungen und Grenzen weitgehend aufrechterhalten werden und eben nicht in einem fluiden Feld ständig wechselnder Bezüge aufgehen. Die prinzipiell offene künstlerische Arbeit und die institutionellen Rahmungen nicht als einander gegenüberstehende Größen, sondern als miteinander vermittelt zu begreifen, erscheint mir als der richtige Weg, der bei Feige aber noch unterbestimmt bleibt. Der Medienbegriff kann diese Last nicht wirklich tragen; die nächsten beiden Kapitel werden versuchen, die Konstellation von Material und Ort an diese Stelle zu setzen, mit denen die Vermittlung von künstlerischem Handeln und Institution, von Offenheit und Stabilität, durch die die gegenwärtige Situation sich auszeichnet, besser gedacht werden kann. Eher als mit einem System der Künste hat diese Gegenwart es mit ihrem Nachleben zu tun.

3 Der Blick der Bildungsbürgerin

Kristeller gibt einen bedenkenswerten Hinweis, der die ganze Rede von den Künsten noch einmal in einem anderen Licht erscheinen lässt: „The fact that the affinity between the various fine arts is more plausible to the amateur, who feels a comparable kind of enjoyment, than to the artist himself, who is concerned with the peculiar aims and techniques of his art, is obvious in itself and is confirmed by Goethe’s reaction.“³² Er bezieht sich hier auf die Invektive des jungen Goethe gegen den Enzyklopädisten der Künste Sulzer, die es wert ist, selbst zitiert zu werden: „Da sind sie denn, versteht sich, wieder alle beisammen, verwandt oder nicht. Was steht im Lexiko nicht alles hintereinander? Was läßt sich durch solche Philosophie nicht verbinden? Malerei und Tanzkunst, Beredsamkeit und Baukunst, Dichtkunst und Bildhauerei: alle aus einem Loche, durch das magische Licht eines philosophischen Lämpchens auf die weiße Wand gezaubert, tanzen sie im Wunderschein buntfarbig

³⁰Vgl. etwa Jacques Derrida: Signatur Ereignis Kontext. In: ders., *Randgänge der Philosophie*. Wien 1999, 325–351.

³¹Feige: *Zwischen den Künsten*, 25.

³²Kristeller: *The Modern System of the Arts*, zweiter Teil, 44.

auf und nieder, und die verzückten Zuschauer frohlocken sich fast außer Atem.“³³ Ganz ähnlich noch Adorno, wenn er das „rührend Philiströse des Plurals“ vermerkt, hinter dem „eine Vielheit für den kontemplativen Betrachter ausgestellter Güter, von der Küche bis zum Salon“,³⁴ zu erwarten ist.

Die Vorstellung eines Systems ordentlich nebeneinander liegender Künste ist, folgt man Goethe, eine einem bestimmten Typ Rezeption entstammende, die mit der tatsächlichen Praxis der Künstler*innen wenig zu tun hat. Der Philosoph stellt von oben herab eine Ordnung des Lexikons auf, in der allein die homogene Gestalt der Einträge eine Homogenität der behandelten Gegenstände suggeriert, die es in Wirklichkeit nicht gibt, wobei er an die Perspektive des universal interessierten und kunstbeflissenen Laien anschließen kann, der vom Museum ins Konzert und von dort in den literarischen Salon geht und so seinen ästhetischen Sinn auf mannigfache Weise angesprochen findet. Das imaginäre Museum, das Sulzer durchwandert, enthält die Arbeiten aller Künste; zwar muss man den Ort und manchmal auch das sinnliche Register wechseln, um sie zu sehen oder zu hören, aber letztlich liegen sie alle auf der gleichen Ebene nebeneinander.³⁵

Hier darf sich auch ein Teil der gegenwärtigen philosophischen Ästhetik in Deutschland angesprochen fühlen, die seit geraumer Zeit von der Berufung auf ästhetische Erfahrung dominiert wird. Natürlich ist die Betonung der Erfahrung nicht gleichbedeutend mit einer schlichten Rezeptionsästhetik; sie war und ist wesentlich eine Reaktion auf eine einseitige Werkästhetik, die von einem objektivistischen und autoritativen Verständnis des Werks ausgeht und dabei unterschlägt, dass noch das geschlossenste Werk auf die entfaltende Realisierung in der Erfahrung angewiesen ist. „Erfahrung“ ist hier also eine Vermittlungskategorie und steht überdies als Chiffre ebenso für „Interpretation, Kommentar, Kritik“, die laut Adorno der „Schauplatz“ der geschichtlichen Existenz der Werke sind.³⁶ Über Adorno hinausgehend wurde dabei vor allem auch die untilgbare Offenheit und Unkontrollierbarkeit der Erfahrung hervorgehoben, die jedem objektivistischen oder allzu normativen Verständnis einen Strich durch die Rechnung macht. In der Debatte wurde dies auch als Möglichkeit verstanden, auch dann weiter von Werken zu sprechen, wenn ein starker Werkbegriff längst nicht mehr vertreten werden kann.³⁷

³³ Johann Wolfgang von Goethe: ‚Die schönen Künste in ihrem Ursprung, ihrer wahren Natur und besten Anwendung‘ betrachtet von J. G. Sulzer. In: ders., *Berliner Ausgabe*, Bd. 19: *Kunsttheoretische Schriften und Übersetzungen: Schriften zur bildenden Kunst I*. Berlin 1973, 21–26, hier 22.

³⁴ Theodor W. Adorno: Die Kunst und die Künste. In: ders. *Gesammelte Schriften* 10.1: *Kulturkritik und Gesellschaft I*. Frankfurt a.M. 1977, 432–453, hier 435.

³⁵ Dass das reale Museum sich gegenwärtig in der Tat zu einem Präsentationsort mit quasi universalem Anspruch entwickelt, steht auf einem anderen Blatt. Ich komme darauf zurück.

³⁶ Theodor W. Adorno: *Ästhetische Theorie*. Frankfurt a.M. 1973, 290.

³⁷ So etwa Juliane Rebentisch, die die Wende zur ästhetischen Erfahrung „nicht als Abwendung vom Werkbegriff [...], sondern unter anderem als Vorschlag zu einer alternativen, antiobjektivistischen Fassung desselben“ verstehen möchte (*Ästhetik der Installation*. Frankfurt a.M. 2003, 11).

Es kann nicht darum gehen, hinter diesen Stand der Diskussion zurückzufallen. Trotzdem könnte in der Fokussierung auf Erfahrung eine nivellierende Tendenz liegen. Auf die Frage, wie „uns“ die Kunst „gegeben ist“, lautet die Antwort ohne Zögern „durch unsere Erfahrung“, und zwar „gleichgültig, ob wir in der Position von Produzenten oder Rezipienten sind“.³⁸ Es ist natürlich richtig, dass auch Künstler*innen sich erfahrend auf ihre eigenen Produkte beziehen müssen, und zwar bereits im Gestaltungsprozess selbst. Dennoch überrascht die kategorische Subsumtion der künstlerischen Praxis unter den trotz allem primär auf die Rezeption verweisenden Begriff. Wenn die Geschichte der Kunst nicht nur im Fortleben und der sich verändernden Auffassung der Werke der Vergangenheit besteht, sondern auch und vor allem im inneren Bezug künstlerischer Arbeiten auf andere, ihnen vorausgegangene, stellt sich die Frage, ob der Erfahrungsbegriff hier wirklich ausreicht.

Auch die Abgrenzungs-, Überschreitungs- und Hybridisierungsbewegungen, von denen Adorno, McIver Lopes und Feige alle auf unterschiedliche Weise ausgehen, lassen sich von hier aus kaum angemessen fassen. Für die universalisierte ästhetische Erfahrung macht es am Ende keinen wirklichen Unterschied, ob die Künste klar voneinander getrennte Disziplinen sind, ob mit ständigen Übergängen und Verschiebungen zu rechnen ist, ob sie geradezu „im Zeichen der Entgrenzung der Künste“³⁹ stattfindet, ob sie es mit Werken einer intern ausdifferenzierten Kunst im Singular zu tun hat oder gar ob ihre Gegenstände überhaupt aus der Kunst stammen. Alle diese Konstellationen müssen natürlich zur Kenntnis genommen werden, erscheinen aber im hellen Licht der Erfahrung als innere Gliederungen und Bewegungen eines letztlich einheitlichen Feldes, das von einem allseitig interessierten Publikum beliebig durchwandert und goutiert werden kann.

Mir ist klar, dass sich die meisten Proponent*innen der ästhetischen Erfahrung gegen diese etwas unfreundliche Zuspitzung verwahren würden. Sie soll auch weniger als Charakterisierung realer Autor*innen denn als im Begriff angelegte Tendenz verstanden werden. Mit Goethe müsste man fragen, wo hier die Perspektive derjenigen bleibt, die, in welchem Bereich und an was auch immer sie arbeiten, dieses einheitliche Feld niemals zu Gesicht bekommen, sondern deren Probleme immer spezifische sind, je nachdem, von wo aus, mit was und in welchem Kontext sie arbeiten. Damit ist natürlich nicht gemeint, dass Künstler*innen in jedem Fall in einer durch ihre Herkunft beschränkten Perspektive gefangen oder konstitutiv unfähig zu übergreifender Reflexion sind, sondern dass die künstlerische *Arbeit* immer konkret und spezifisch ist und dass auch Überschreitungsbewegungen und wechselseitige Inspirationen nichts daran ändern.

Meines Erachtens lässt sich diese Situation auf besonders produktive Weise mit dem Begriff des künstlerischen Materials beschreiben, der dem der Erfahrung zu-

³⁸ Joachim Küpper/Christoph Menke: Einleitung. In: dies. (Hg.), *Dimensionen ästhetischer Erfahrung*. Frankfurt a.M. 2003, 7–15, hier 8.

³⁹ „Ästhetische Erfahrung im Zeichen der Entgrenzung der Künste“, der langjährige Sonderforschungsbereich an der Freien Universität Berlin, hat den deutschsprachigen Diskurs hier nachhaltig geprägt.

mindest an die Seite gestellt werden muss und den das folgende Kapitel ausarbeiten wird. Er schließt eher an die konkrete künstlerische Arbeit als an die Perspektive der Rezeption an, muss aber letztlich, nicht anders als ein gehaltvoller Begriff der Erfahrung, als Kategorie der kritischen Reflexion und insofern als philosophischer Begriff verstanden werden.

Open Access Dieses Kapitel wird unter der Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz (<http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.de>) veröffentlicht, welche die Nutzung, Vervielfältigung, Bearbeitung, Verbreitung und Wiedergabe in jeglichem Medium und Format erlaubt, sofern Sie den/die ursprünglichen Autor(en) und die Quelle ordnungsgemäß nennen, einen Link zur Creative Commons Lizenz beifügen und angeben, ob Änderungen vorgenommen wurden.

Die in diesem Kapitel enthaltenen Bilder und sonstiges Drittmaterial unterliegen ebenfalls der genannten Creative Commons Lizenz, sofern sich aus der Abbildungslegende nichts anderes ergibt. Sofern das betreffende Material nicht unter der genannten Creative Commons Lizenz steht und die betreffende Handlung nicht nach gesetzlichen Vorschriften erlaubt ist, ist für die oben aufgeführten Weiterverwendungen des Materials die Einwilligung des jeweiligen Rechteinhabers einzuholen.



1 Materialbegriffe

Der Begriff des Materials ist vielleicht nicht der offensichtlichste Kandidat als Ansatzpunkt für eine Theorie, die sich diesseits von Kunst und Künsten situiert und sowohl Beharrungskräfte als auch Überschreitungsbewegungen zu denken erlaubt. Er kann sehr verschiedene Fassungen annehmen, von der Vorstellung eines widerstandslosen Stoffes, der sich dem gestaltenden Zugriff fügt, über die Betonung gerade seiner Widerständigkeit bis zu starken Begriffen, die von einer eigenen Bestimmtheit des Materials ausgehen. Im letzteren Fall liegt wiederum eine große Bandbreite zwischen der Idee der Materialgerechtigkeit, wie sie sich in der *Arts&Crafts*-Bewegung und bei Adolf Loos formuliert findet,¹ der Adornoschen Vorstellung einer Eigenlogik des Materials und neovitalistischen Materiebegriffen, die im Kontext neuerer Materialismen und Realismen entwickelt wurden.² Es ist nicht mein Ziel, hier eine Diskussion all dieser Begriffe von Materie und Material zu versuchen. Stattdessen möchte ich an denjenigen Begriff des künstlerischen Materials anschließen, der bis heute am klarsten und differenziertesten ausgearbeitet ist: denjenigen Adornos. Material in diesem Sinne darf nicht mit Materialität verwechselt werden, und die Assoziationen des Zugrundeliegenden, des Widerständigen und Festen, die sich mit dem Materialitätsbegriff verbinden, sind bei

¹Exemplarisch Loos: „Ein jedes material hat seine eigene formensprache, und keines kann die formen eines anderen materials für sich in anspruch nehmen.“ (Adolf Loos: *Das Prinzip der Bekleidung*. In: ders., *Gesammelte Schriften in zwei Bänden*, Bd. 1. Wien 1962, 105–112, hier 106).

²Vgl. etwa Christoph Cox/Jenny Jasky/Suhail Malik (Hg.): *Realism Materialism Art*. Annandale-on-Hudson/Berlin 2015. Für einen Versuch, den Adornoschen Materialbegriff auf die gegenwärtige Situation um den *New Materialism* zu beziehen, vgl. Samuel Wilson: Notes on Adorno's ‚Musical Material‘ During the New Materialisms. In: *Music & Letters* 99/2 (2018), 260–275.

Adorno zwar nicht abwesend, spielen aber eine ganz andere Rolle.³ Am weitesten ist hier die Verbindung von Materialität mit Körperlichkeit entfernt, die zwar für Adorno höchst bedeutsam ist, seinen Begriff des künstlerischen Materials aber kaum informiert.⁴

Allerdings ist gerade dieser Begriff mit vielen Zügen von Adornos Denken verbunden, die als besonders problematisch empfunden wurden: der apodiktischen Sicherheit und Strenge seiner Urteile, der Haltung des unbeirraren (sein Wort dafür ist ‚intransigenten‘) Richters, der ex cathedra preist und vor allem verdammt, die totalisierenden Motive des Zwangs- und Verblendungszusammenhangs, die keine Differenzierung mehr zu erlauben scheinen. In der Ästhetik ist es wohl das Motiv des Fortschritts, des eindeutigen historischen Standes, vor dessen Hintergrund jede künstlerische Arbeit bewertet und im Zweifel verworfen werden kann und dessen Hüter Adorno selbst ist. Für all dies findet sich Anhalt in seinen Texten, aber die Sache ist deutlich differenzierter, als diese karikaturhafte, aber verbreitete Charakterisierung es vermuten lässt. Material hat für den frühen Adorno in mehrfacher Hinsicht eine Scharnierfunktion: zwischen dem Einzelwerk und seinem historischen Hintergrund, zwischen künstlerischer Produktion und kritischer Reflexion und, über den Begriff der Produktivkräfte, zwischen Kunst und Gesellschaft.

Trotzdem könnte man dazu kommen, den Begriff so zu beschreiben, wie Rosalind Krauss es mit dem des Mediums getan hat, nämlich als „critical toxic waste“,⁵ den man so tief wie möglich vergraben sollte, damit er den Diskurs nicht weiter kontaminiert. Nur wie es so ist mit Giftmüll: Irgendwann kommt er zurück, und auch Krauss versucht in dem zitierten Text den Begriff des Mediums neu zu fassen. Ähnlich möchte ich es hier mit Adornos Begriff des künstlerischen Materials machen, der mir gar nicht so sonderlich giftig zu sein scheint, sondern Möglichkeiten der kritischen Analyse künstlerischer Praktiken bietet, die man nicht leichtfertig aufgeben sollte. Dazu muss er allerdings, auf eine Weise interpretiert werden, die sowohl einer Situation der tendenziellen Entgrenzung der Künste als auch der Differenzierung und Pluralisierung in geographischer Hinsicht Rechnung trägt. Und schließlich muss er zum Begriff (und der Praxis) der künstlerischen Praxis in ein Verhältnis gesetzt werden, mit dem die Kunst sich von der Fixierung auf die Herstellung von Gegenständen zu befreien versucht hat. Auch wenn der Materialbegriff genau diese Assoziation des Herstellens und Bauens nahelegen mag, kann er ausgehend von Adorno deutlich weiter und flexibler gefasst werden.

³Zu Material als Stofflichkeit in der Kunst vgl. etwa eher überblickshaft Monika Wagner: *Das Material der Kunst. Eine andere Geschichte der Moderne*. München 2001; aus unterschiedlichen theoretischen Perspektiven Barbara Naumann/Thomas Strässle/Caroline Torra-Mattenklott (Hg.): *Stoffe. Zur Geschichte der Materialität in Künsten und Wissenschaften*. Zürich 2006 und Petra Lange-Berndt (Hg.): *Materiality*. London 2015; zur Musik Christian Grüny, *Kunst des Übergangs. Philosophische Konstellationen zur Musik*, Weilerswist 2014, Kap. V.

⁴Vgl. Christian Grüny: Körper. In: Richard Klein/Johann Kreuzer/Stefan Müller-Doohm (Hg.): *Adorno-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart 2019, 437–443.

⁵Rosalind E. Krauss: *A Voyage on the North Sea: Art in the Age of the Post-Medium Condition*. New York 1999, 5.

2 Tendenz & Pluralität

Der Ausgangspunkt aller ästhetischen Überlegungen Adornos, ja vielleicht der Bezugspunkt seiner gesamten Philosophie, ist die Musik, und hier ist auch der Materialbegriff entwickelt worden. Das hat zur Folge, dass der Begriff zuerst einmal recht technisch daherkommt und von klar benennbaren und analysierbaren Verhältnissen ausgeht. Entwickelt wurde er in Auseinandersetzung mit dem Komponisten Ernst Křenek in den zwanziger und dreißiger Jahren. In den folgenden Jahrzehnten überträgt Adorno den Begriff auf andere künstlerische Disziplinen bzw. auf künstlerische Arbeit als solche, ohne dabei die Notwendigkeit zu sehen, diese Übertragung oder auch die Übertragbarkeit ausdrücklich zu reflektieren. Auch wenn er später aus dieser zentralen Position verdrängt wird, gehört er zum festen Begriffsrepertoire der *Ästhetischen Theorie* und verkörpert für Adorno offenbar weiterhin die Möglichkeit, Kunstwerke jeglicher Herkunft in ihrer Historizität zu fassen. Die einzige wirklich ausgearbeitete Fassung des Materialbegriffs, die auf die Musik bezogene, müsste sich demnach verallgemeinern lassen, ohne dass die Grundmotive dabei verloren gehen. Diesen Ansatz möchte ich hier verfolgen, wobei ich an bestimmten Stellen von Adorno abweichen werde, mich aber an diese Grundmotive halten werde.

Der Einsatzpunkt ist die Frage des Kritikers, wie man von einem Fortschritt in der Musik sprechen kann, ohne damit die unsinnige These zu verbinden, die Musik der Gegenwart sei „besser“ als diejenige Bachs und Beethovens, oder, noch allgemeiner, wie die Geschichtlichkeit der Kunst überhaupt gedacht werden kann. Material wird als der Ort eingesetzt, an dem diese sich vollzieht: „Den Schauplatz eines Fortschritts in Kunst liefern nicht ihre einzelnen Werke, sondern ihr Material“⁶ Dies vollzieht sich aber nicht noch einmal irgendwo anders, sondern in ihrem eigenen Inneren.

Deutlich ist dabei, dass Material nicht ausschließlich, ja nicht einmal in erster Linie in einem materiell handfesten Sinne gemeint ist, was bei der Musik ohnehin problematisch wäre. Es besteht immer auch aus *Formen* und ist von kulturellen Assoziationen, konzeptuellen Konstellationen, sozialen Beziehungen und institutionellen Rahmungen durchdrungen. Jede künstlerische Arbeit bezieht sich auf andere, die ihr vorausgegangen sind, und benutzt Momente und Figurationen, auch Praktiken als spezifische Weisen, etwas zu tun und mit etwas umzugehen, für ihre eigene Gestaltung. Damit ist künstlerische Arbeit keine *Information* im Sinne einer formierenden Arbeit an einem noch nicht formierten Material, sondern immer eine *Transformation* von bereits Geformtem, und genau aus diesem Grund ist das Verhältnis, das ein Kunstwerk zu dem ihm Vorausgegangenem unterhält, ein *Inneres*, das äußerliche Vergleiche nicht erreichen werden.

Der Begriff des Materials, mit dem dies beschrieben werden soll, steht ein wenig quer zur Unterscheidung von Materialität und Medialität: Materialität im Sinne des objekthaft Vorliegenden, das erst zum Medium gemacht oder als solches aufgefasst

⁶Theodor W. Adorno: Reaktion und Fortschritt. In: ders./Ernst Křenek: *Briefwechsel 1929–1964*. Berlin 2020, 320–327, hier 321.

werden muss, ist nicht Adornos Thema, und insofern wäre der Begriff im Bereich der Medialität zu verorten. Auf der anderen Seite ist er anders gebaut als der Begriff des Mediums; ich komme im folgenden Abschnitt darauf zurück.

Was ihn wiederum mit dem Begriff der Materialität verbindet, ist die Vorstellung einer untüglbaren Widerständigkeit und Unverfügbarkeit. Diese aber wird nicht im stofflich Festen verortet, das nie ganz in Sinn aufzuheben ist, sondern in seiner historischen Bestimmtheit als „sedimentierter Geist“,⁷ mit dem nicht beliebig umgesprungen werden kann. Wenn wir dies auf eine ganz manifest mit widerständiger Materialität umgehende Disziplin wie Bildhauerei anwenden, so müsste man sagen, dass hier das Materielle und die historischen Formen untrennbar miteinander verschlungen sind: Holz oder Marmor sind keine neutralen Materialien, die sich lediglich in ihrer Bearbeitbarkeit und ihrem Aussehen unterscheiden, sondern zeigen sich in der künstlerischen Arbeit als durchdrungen von Formen. In diesem Sinne sind sie keine Naturstoffe, sondern durch und durch kulturell geprägte Materialien.

Wenn Material im vollen Sinne für Adorno im allgemeinsten Sinne alles ist, „womit die Künstler schalten“,⁸ so können sie es nicht in einem Lager abrufen: Die Formen existieren nur in anderen, früheren Arbeiten. Von einer realen Trennung von (geformtem) Material und (material realisierter) Form kann nicht einmal für die Künstler*innen selbst die Rede sein, als hätte das Material unabhängig von der tatsächlichen Arbeit vorgelegen und man könnte darauf zeigen und dann auf das, was man damit gemacht hat. Für die Theoretikerin ist Material ein kritischer Reflexionsbegriff, indem im Material bestehender Arbeiten und dem Verhältnis, das sie dazu einnehmen, ihre Stellung in einem historischen Raum zu bestimmen versucht wird.

Nun will Adorno Geschichtlichkeit nicht nur als Bezug, sondern als Bewegung denken, die irgendwo zwischen dem Material und dem Umgang mit ihm situiert werden müsste. Zuerst einmal könnte man von einem bestimmten Stand des Materials sprechen, etwa der „Tatsache des objektiven und nicht redressierbaren Zerfalls der Tonart“.⁹ Natürlich sind bereits solche Thesen anfechtbar und wurden auch bereits von Křenek angefochten, aber Adorno geht weiter, indem er auch die Bewegungsrichtung selbst zum Teil ins Material verlegt. Hier finden sich Formulierungen unterschiedlicher Härte, von der „geschichtlichen Tendenz der musikalischen Mittel“¹⁰ über die „Bewegungsgesetze“ und „Forderungen“¹¹ des Materials bis zum „Zwang [...], dem das Material uns unterwirft“.¹²

Eine Materialgesetzlichkeit, die Komponist*innen zu bloßen Exekutor*innen der Zwänge, Gesetze und Tendenzen des Materials degradiert, wäre in der Tat „unhaltbar, unerwiesen, ja fast romantisch und falsch mythologisch“,¹³ wie Křenek kritisiert; dann wäre Material in der Tat „wirkendes, bewegendes Prinzip der

⁷Theodor W. Adorno: *Philosophie der neuen Musik* (GS 12). Frankfurt a. M., 39.

⁸Theodor W. Adorno: *Ästhetische Theorie* (GS 6). Frankfurt a. M. 1973, 222.

⁹Theodor W. Adorno: Brief vom 9.4.1929. In: *Briefwechsel*, 9–16, hier 10.

¹⁰Adorno: *Philosophie der neuen Musik*, 38.

¹¹A. a. O., 40.

¹²Adorno: Brief vom 9.4.1929, 11.

¹³Ernst Křenek: Brief vom 11.9.1932. In: *Briefwechsel*, 39–44, hier 41.

Geschichte“¹⁴ in Nachfolge des Hegelschen objektiven Geistes, wie Dahlhaus es versteht. Dass dieser Eindruck entstehen kann, ist sicher auch darauf zurückzuführen, dass Adorno so weit wie möglich vom Bild der Künstlerin als schöpferisches Genie weg möchte, das in voller Freiheit und Souveränität seine Setzungen macht. Sein Ziel ist nicht, diese Freiheit ganz zu leugnen, sondern sie zu situieren. Wie wir gesehen haben, käme ohne den Impuls der Künstlerin das Material als solches überhaupt nicht in den Blick, geschweige denn etwaige Tendenzen. Hindrichs formuliert treffend: „Der Komponist unterliegt folglich einer Zwangslage, eine Tendenz aufzuspüren, die es ohne seine Arbeit gar nicht gibt.“¹⁵ Von hier aus sollte man vielleicht besser von Problemstellungen und Fragen sprechen, die sich in der künstlerischen Arbeit aus dem Material ergeben, ohne dass es fertige Lösungen präsentieren würde, und vom Widerstand, den es dem gestaltenden Zugriff leistet.

Material und künstlerische Arbeit bestimmen sich so dialektisch gegenseitig, was Adorno in einem stark verdichteten Satz bereits 1930 formuliert, der für ihn unverändert gültig bleibt: „[I]n die Dialektik des Materials ist die Freiheit des Komponisten miteingeschlossen und im konkreten Werk vollzieht sich die Kommunikation beider in Strenge, meßbar an dessen Stimmigkeit, die darum, so unvergleichlich sie gegen das andere Kunstwerk sein mag, in ihren kleinsten Zellen über Fortschritt und Reaktion ohne Rücksicht aufs andere Werk entscheidet.“¹⁶ Gelungenheit wird damit nicht als ahistorische Kategorie verstanden, denn sie muss die kritische Reflexion des Materials und somit ein eigenes Verhältnis zur Geschichte beinhalten – nicht als Ansprüche von außen, sondern im Hinblick auf die Stimmigkeit der Sache selbst. Allerdings ist die Wahrnehmung historischer Unstimmigkeiten offensichtlich auf sehr genau historisch informierte und sensibilisierte Betrachter*innen angewiesen.

Das Festhalten an den Kategorien von Fortschritt und Reaktion oder Regression verweist die Stimmigkeit auf ein Geschichtsmodell zurück, in dem beide jeweils klar voneinander unterschieden werden können. Auch wenn ein solches Modell problematisch geworden ist, bleibt die Frage, was man sich für Probleme einhandelt, wenn man die Unterscheidung ganz einzieht – etwa zugunsten der diffusen und etwas hilflosen Differenz von „guter“ und „schlechter“ Musik und Kunst, die es gänzlich aufgibt, das Verhältnis zu Geschichte und Gesellschaft in die Bewertung künstlerischer Arbeit einzubeziehen. Wenn man dem Materialbegriff seine kritische und damit normative Pointe ganz austreibt, hat man ihn verabschiedet.

¹⁴ Carl Dahlhaus: Adornos Begriff des musikalischen Materials. In: ders., *Schönberg und andere. Gesammelte Aufsätze zur Neuen Musik*. Mainz 1978, 336–342, hier 337.

¹⁵ Gunnar Hindrichs: Der Fortschritt des Materials. In: Kreuzer Klein/Müller-Doohm (Hg.), *Adorno-Handbuch*, 59–70, hier 65. Passagen des zitierten Artikels sind in das Material-Kapitel von Hindrichs' *Autonomie des Klangs* eingegangen, so auch der zitierte Satz (vgl. ders., *Autonomie des Klangs. Eine Philosophie der Musik*. Berlin 2014, 55). Während ich seine Interpretation Adornos an dieser Stelle sehr erhellend finde, habe ich große Skepsis gegenüber der Gesamtkonstruktion, in die der Begriff dort eingebaut ist; das gilt vor allem für die zentralen Begriffe der ästhetischen Vernunft und der Autonomie des Klangs, der die Motive der Rationalität des Tonsystems und der autonomen Werks miteinander kurzschließt.

¹⁶ Adorno: Reaktion und Fortschritt, 321f.

Dabei ist es durchaus nicht zwingend, ihn mit einem starken Fortschrittsbegriff zu verbinden; seine normative Dimension hängt an der Art, wie sich mit ihm die Beziehung jedes Werks zu vorhergehenden Arbeiten beschreiben lässt und wird damit sozusagen lokalisiert. Diese Beziehung entstammt keinem nachträglich angestellten äußerlichen Vergleich, sondern prägt es als *innere* auf grundlegende Weise: Kunstwerke *verkörpern* ihre Geschichtlichkeit. Wenn ausnahmslos jede künstlerische Gestaltung Formen aus der Vergangenheit aufgreift und sich zu ihnen verhält, sei es bewusst und reflektiert oder nicht, kann dieses Verhalten im Hinblick darauf angesehen werden, wie differenziert es sich vollzieht, ob als Anschließen, Transformation oder Abgrenzung – wobei diese Kategorien als solche noch nichts darüber aussagen, wie überzeugend das Ergebnis ist. Für sich genommen sind künstlerische Arbeiten Setzungen, also gewissermaßen immer Endpunkte. Erst unter dem Gesichtspunkt der weiteren Arbeit (der für Künstler*innen ohnehin der entscheidende sein mag) zeigt sich, dass sie Anschlussmöglichkeiten eröffnen, Fragen aufwerfen, auch Wege verschließen. Diese Möglichkeiten erscheinen vor allem retrospektiv, so wie die neue Arbeit erst die Frage erscheinen lässt, auf die sie antwortet. Dann allerdings kann sie daraufhin angesehen werden, wie gut, wie überzeugend und wie bewusst sie dies tut.

Will man an dieser Perspektive festhalten, ohne damit die Vorstellung eines unilinearen Fortschritts zu unterschreiben, muss man einen Weg finden, in der Theorie kritisches Bewusstsein und historische Tiefe mit Pluralität zu verbinden. Es ist kein Zufall, dass alle, die dies getan haben, zu Raummetaphern gegriffen haben. So spricht Richard Klein vorsichtig von einem „mobilen Gedächtnisraum“,¹⁷ Gunnar Hindrichs greift mit etwas kritischer Distanz auf Erich Dofleins Bild des „Deltas“ zurück¹⁸ und Reinhard Kager mobilisiert Deleuze' und Guattaris Motiv des Rhizoms: „Innerhalb eines der Stränge des zersplitterten Materials wäre dann zwischen innovativen und regressiven Ansätzen zu unterscheiden. Wenngleich keiner der Äste des materialen Rhizoms mehr einen exklusiven Anspruch erheben kann.“¹⁹ Adorno selbst legt eine Fährte in diese Richtung, wenn er von „exterritorialen“ Strömungen in der Musik spricht, die selbst „einen in sich stimmigen und selektiven technischen Kanon ausbilde[n]“;²⁰ seine Beispiele sind Bartók und vor allem Janáček.

Kagers und Dofleins Bilder entsprechen sich im Großen und Ganzen, sind aber eher nicht mit dem Motiv des Rhizoms vereinbar, das für eine wuchernde Verflechtung steht, in der sich verschiedenste Strukturen und Verbindungen finden, aber keine „Äste“, keine voneinander abgegrenzte Stränge, innerhalb derer die alte Logik

¹⁷Richard Klein: *Musikphilosophie zur Einführung*. Hamburg 2014, 109.

¹⁸Hindrichs: Der Fortschritt des Materials, 68; ders., *Autonomie des Klangs. Eine Philosophie der Musik*. Berlin 2014, 56ff.

¹⁹Reinhard Kager: Einheit in der Zersplitterung. Überlegungen zu Adornos Begriff des „musikalischen Materials“. In: Richard Klein/Claus-Steffen Mahnkopf (Hg.): *Mit den Ohren denken. Adornos Philosophie der Musik*. Frankfurt a. M. 1998, 92–114, hier 109.

²⁰Adorno: *Philosophie der neuen Musik*, 126, Fn. 3.

von Fortschritt und Regression unverändert weitergilt.²¹ Irgendein räumliches Bild bleibt allerdings alternativlos, weil dem Nebeneinander von Unterschiedlichem Rechnung getragen werden muss, das sich nicht auf eine einzige Fortschrittsskala auftragen lässt. Ich würde dafür plädieren, das Bild der sich verzweigenden Stränge ein wenig weiter in Richtung des Rhizoms zuzuspitzen, um noch ganz andere Verbindungen denken zu können: Wie stabil und lang solche Stränge sind, wie klar sie sich identifizieren lassen, überhaupt was sich mit wem verbindet, sind Fragen, die sich nicht theoretisch vorentscheiden lassen. Nur so können auch intermediale und transdisziplinäre Arbeiten mit diesem Modell beschrieben werden.

Was dabei nicht fallengelassen werden muss, ist die Forderung nach kritischer Reflexion in der unvermeidlichen Mobilisierung von Aspekten anderer Werke als Material der eigenen Arbeit. Die Weise, in der dies geschieht, ist mit der Alternative der schlichten Fortsetzung und der Negation ungenügend beschrieben. Die bestimmte Negation ist Adornos Standardmodell für das Verhältnis von Kunstwerken zu ihren Vorgängern und zur Tradition insgesamt. Sie steht hegelianisch für das Festhalten des Verabschiedeten in seiner Negation, hier die Fortsetzung der Tradition durch den Bruch mit ihr. An dieser Stelle konvergieren Adornos philosophische mit seinen ästhetischen Bezugspunkten, denn dies ist auch genau die Weise, wie Schönberg und seine Schüler ihr eigenes Verhältnis zur Tradition rekonstruieren.

Mir scheint aber, dass diese Figur deutlich überstrapaziert wird, wenn man sie universalisiert. Die sehr verschiedenen Weisen, in der sich Kunstwerke auf ihre Vorgänger und den Raum ihres Erscheinens beziehen können, etwa über die Abweichung, die Verschiebung, die ironische Brechung, das Eröffnen unerwarteter Möglichkeiten oder auch die Weiterentwicklung von Potentialen, lassen sich nur gewaltsam auf den gemeinsamen Nenner der Negation bringen bzw. auf die Alternative Negation oder unkritische Fortsetzung (also letztlich Regression) projizieren. Keine dieser Formen ist per se kritisch, aber sie sind reale Möglichkeiten, deren kritischer Gehalt im Einzelfall untersucht werden muss. Dass das Ergebnis einer solchen Untersuchung selbst strittig sein wird, ist unvermeidlich.

3 Linien, Verschiebungen, Brüche

Nun sind Klein, Hindrichs und Kager von der Musik ausgegangen und nicht von den Künsten oder der Kunst im Singular. Wenn das Fortschrittsmodell aber bereits hier, innerhalb eines medial scheinbar klar abgegrenzten Bereichs, an sein Ende gekommen ist, wie ist dann mit einer Situation umzugehen, in der von einer Gliederung der Künste nach ihren Medien insgesamt keine Rede mehr sein kann, weil wir uns in einer „post-medium condition“²² befinden, wie die eingangs zitierte Rosalind Krauss es nennt? Kommt Adorno mit seiner Skepsis gegenüber medialen Überschreitungen und Hybridisierungen hier nicht endgültig an seine Grenzen?

²¹Vgl. Gilles Deleuze/Felix Guattari: *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie*. Berlin 1992, 11–42.

²²Vgl. Krauss: *A Voyage on the North Sea*.

So sieht es Juliane Rebentisch, die eine Nähe des Materialbegriffs zu Clement Greenbergs Medienkonzept ausmacht, das bei der Diskussion um Medienspezifität in der Kunst im Hintergrund steht.²³ Auch wenn es für diese Nähe einige Indizien zu geben scheint, halte ich das für ein grundlegendes Missverständnis. Greenberg vertritt ein offensives Konzept medialer Spezifität, das in eine historische Großkonstruktion eingebettet ist: In der Geschichte der Künste gab es ihm zufolge vielfache mediale Vermischungen und wechselseitige Bezugnahmen; einflussreiche Leitmedien wie die Literatur im 17. Jahrhundert brachten auch andere Künste dazu, sich nach ihrem Vorbild auszurichten. All dies sind für ihn aber Irrwege oder Kinderkrankheiten, und die Aufgabe der Künste heute (d. h. in den vierziger bis sechziger Jahren des 20. Jahrhunderts) ist es, sich zu immer größerer medialer Reinheit fortzubilden, indem sie auf die vor allem materiell bestimmte Beschaffenheit des eigenen Mediums und dessen Opazität reflektieren.²⁴

Adornos Skepsis hat eine vollkommen andere Quelle und setzt theoretisch auf einer anderen Ebene an. Rebentisch findet diese Skepsis auch noch im Vortrag „Die Kunst und die Künste“ von 1965 mit seiner berühmten Formulierung vom „Verfranzosungsprozeß“ der Künste.²⁵ Sie hält fest, dass Adorno für Übergänge und Aneignungsbewegungen ein klares Kriterium formuliert: Legitim sind nur solche Übergänge, „die in den jeweiligen Medien selbst angelegt sind“.²⁶ Nun ist diese Formulierung zwar nicht ganz falsch, aber irreführend, weil sie ihm von vornherein den Greenbergschen Medienbegriff unterschiebt. In der Tat ist das Legitimitätskriterium für Adorno, dass die Bewegung sich aus einer internen Entwicklung ergibt und nicht aus einer bloßen Laune, der Hoffnung auf Aufmerksamkeit, insgesamt dem Versuch, den sich stellenden Problemen und Fragen durch den Wechsel in ein anderes Feld zu entgehen. Die Bereiche, die als Ausgangspunkte solcher Bewegungen ausgemacht werden, sind tatsächlich die gleichen künstlerischen Disziplinen oder „Künste“ der Tradition, von denen auch Greenberg ausgeht, nur dass diese eben nicht medial bestimmt sind, sondern durch die Kontinuität ihrer Entwicklungen und Problemstellungen. Das Grundmodell ist nicht essentialistisch, sondern historisch; man könnte von einer (impliziten) historischen Ontologie der künstlerischen Disziplinen sprechen.

Der Einspruch geht daher auch nicht von unveränderlichen Medien aus, deren Reinheit erreicht und bewahrt werden müsste, sondern vom durch und durch historisch bestimmten Material. Wogegen Adorno sich wendet, ist ein bloßes Ausscheren aus dem historischen Entwicklungszusammenhang, das sich nicht um das Gewesene kümmert und sich frei an diesem und jenem bedient. Kritisiert wird nicht

²³ Das gilt jedenfalls für die knappen Ausführungen in den *Theorien der Gegenwartskunst zur Einführung* (Hamburg 2013, Kap. III.1); zehn Jahre vorher hatte sie noch eher die Differenzen betont (vgl. Juliane Rebentisch: *Ästhetik der Installation*. Frankfurt a. M. 2003, Kap. II. 1 und 2).

²⁴ Vgl. Clement Greenberg: Zu einem neueren Laokoon. In: ders., *Die Essenz der Moderne. Ausgewählte Essays und Kritiken*. Dresden 1997, 56–81; *Modernistische Malerei*, 265–278.

²⁵ Theodor W. Adorno: Die Kunst und die Künste. In: ders., *Kulturkritik und Gesellschaft I* (GS 10.1). Frankfurt a. M. 1977, 432–453, hier 433.

²⁶ Rebentisch: *Theorien der Gegenwartskunst zur Einführung*, 100.

Unreinheit, sondern Inkonsequenz, und mit ihr die Gefahr des Dilettantismus und des fröhlich unreflektierten Herumbastelns. Dass er dabei die Situation deutlich restriktiver angeht als etwa Dick Higgins, der im gleichen Jahr seinen berühmten Intermedia-Text publiziert, der das Ende der traditionellen Medien und Disziplinen einläutet,²⁷ kann man als Konservatismus kritisieren, aber es ist nicht dem Materialbegriff selbst zuzuschreiben. Von diesem aus gibt es kein grundsätzliches Argument dagegen, Materialverschiebungen über Genre- und Disziplinengrenzen hinweg bis hin zur Auflösung oder grundlegenden Transformation der traditionellen Disziplinen anzunehmen – zumal seit Adornos skeptischen Bemerkungen mehr als fünfzig Jahre vergangen sind.

Nun ist die Diskussion um den Begriff des Mediums in der Kunst seit Greenberg um einiges weitergegangen, und man könnte hier die Frage anschließen, ob nicht ein transformierter, historisch informierter und flexibilisierter Begriff des Mediums oder der Medien ein alternativer Ansatzpunkt wäre. So schreibt Stanley Cavell: „The idea of a medium is not simply that of a physical material, but of a material-in-certain-characteristic-applications“,²⁸ wobei diese Anwendungen sich als „strains of conventions“²⁹ darstellen. Hier anschließend unterscheidet Krauss das physische Medium als „technical support“³⁰ von den Weisen, wie mit dieser materiellen Grundlage umgegangen wird. Von hier aus muss der Medienbegriff weder reduktionistisch noch essentialistisch verstanden werden; pluralisiert nimmt er die Stelle der Künste und ihrer Traditionen ein.

Es ist diese Notwendigkeit von Traditionen, die sowohl Cavell als auch Krauss dazu veranlasst, am Begriff des Mediums festzuhalten, wobei Tradition weniger für das zu bewahrende Althergebrachte als für einen Kontext steht, der Verständlichkeit und Anschlussfähigkeit garantiert. Wenn dies, wie in der zeitgenössischen Kunstproduktion, nicht mehr vorausgesetzt werden kann, so liegt es am einzelnen Werk, einen solchen Kontext für sich herzustellen: „One might say that the task is no longer to produce another instance of an art but a new medium within it.“³¹ Für Krauss ist die entscheidende Frage, ob sich Künstler*innen dieser Aufgabe stellen, wie sie es etwa Marcel Broodthaers, James Coleman, Christian Marclay und William Kentridge zubilligt, oder ob sie ihr aus dem Weg gehen, wie es in ihren Augen die (stereotypisierte) Installationskunst tut, für die sie nur Verachtung übrig hat. Ohne dieses Urteil zu teilen, kann man doch das Problem anerkennen, das sie benennt. Ob der Medienbegriff es lösen kann, sei dahingestellt; in jedem Fall ist er deutlich unterbestimmt.

²⁷Vgl. Dick Higgins, „Intermedia“, in: ders., *Horizons. The Poetics and Theory of the Intermedia*, Carbondale u. Edwardsville 1984, 18–28.

²⁸Cavell: *A Matter of Meaning It*, 221. Noel Carroll hat dies später ausgeführt, allerdings ohne Bezug auf Cavell: Vgl. *The Specificity of Media in the Arts*. In: *Journal of Aesthetic Education* 19/4 (1985), 5–20.

²⁹A. a. O.

³⁰Rosalind E. Krauss: *Under Blue Cup*. Cambridge, Mass. 2011, 16.

³¹Stanley Cavell: *Automatism*. In: ders., *The World Viewed: Reflections on the Ontology of Film*. Cambridge, Mass./London 1979, 101–108, hier 103.

Man könnte versuchen, ihn mit der Luhmannschen Unterscheidung zwischen Medium und Form zu erläutern, die für alle Kommunikationssysteme in Anschlag gebracht wird, aber im Zusammenhang mit der Kunst besonders differenziert ausgearbeitet wurde: Medien in Luhmanns Sinne bestehen aus lose gekoppelten Elementen und sind als solche nicht beobachtbar; Formen sind feste Kopplungen in solchen Medien, die sie aber nicht verbrauchen, sondern aktualisieren. Wenn wir Medien auf die Spur kommen wollen, müssen wir Formen beobachten, die in ihnen auftauchen, da „Medien nur an der Kontingenz der Formbildungen erkennbar sind, die sie ermöglichen“.³² Das Medium wird dabei bestimmt als das Bleibende, das sehr verschiedene Formen ermöglicht, ohne sie festzulegen; Formen aktualisieren Möglichkeiten und schaffen potentiell neue, wodurch sie wiederum das Medium verändern können. Im Prinzip könnte das heißen, dass jede Form, also jede künstlerische Arbeit, den Auswahlbereich neu festlegt, der ihren Hintergrund bildet, also gewissermaßen in Cavells Sinne ein neues Medium schafft – wobei man die Überlastung, die dadurch dem einzelnen Werk aufgebürdet wird, ein wenig abmildern und statt von der Kreation eines neuen Mediums von der Transformation medialer Voraussetzungen sprechen sollte.

Die Luhmannschen Begriffe sind mit Bedacht sehr abstrakt und geben sicher nicht die normativen Unterscheidungen her, von denen Krauss ausgeht. Historische Zusammenhänge, Brüche und interdisziplinäre Kreuzungsbewegungen können zwar in ihrem Rahmen, aber nicht wirklich *mit* ihnen gedacht werden, weil sie keine Mittel dafür bereitstellen, eine innere Dynamik zu denken. Der Materialbegriff ist dafür deutlich besser geeignet, weil er von den Bezügen zwischen Werken als Ort ihrer Historizität und insofern von der transformierenden Arbeit von Künstler*innen ausgeht. Er erfüllt Cavells Forderung, weil er die materiellen Grundlagen von vornherein mit den Formen zusammendenkt, in denen mit ihnen umgegangen wurde, und muss doch weder von stabilen Traditionen noch von grundlegenden Neuschöpfungen ausgehen. Mit ihm lassen sich auch radikale Verschiebungen und Neuzuschnitte künstlerischer Zusammenhänge denken, ohne die historische Tiefe zu verlieren.³³

Ganz in diesem Sinn wird auch bei Adorno das Beharren auf Disziplinen und Gattungen durch die Diagnose eines zunehmenden Nominalismus in der Kunst ausbalanciert, die vor allem in der *Ästhetischen Theorie* eine wichtige Rolle spielt. Dort heißt es: „Wie im Stande des ungemilderten Nominalismus ohne Gewalt zu etwas

³²Niklas Luhmann: *Die Kunst der Gesellschaft*. Frankfurt a. M. 1995, 168.

³³Zwar weniger abstrakt, dafür aber deutlich zu weit ist der Medienbegriff, den Mitchell vorschlägt: „The medium is more than the material and (pace McLuhan) more than the message, more than simply the image plus the support – unless we understand ‚support‘ to be a support system – the entire range of practices that make it possible for images to be embodied in the world as pictures – not just the canvas and the paint, in other words, but the stretcher and the studio, the gallery, the museum, the collector, and the dealer-critic system.“ (W.J.T. Mitchell: *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*. Chicago/London 2005, 198) Das entspricht dem, was Becker als „art world“ bezeichnet und weist damit voraus auf das in den folgenden Kapiteln Ausgeführte (vgl. Howard S. Becker: *Art Worlds*. Berkeley/Los Angeles/London 1982). Es ist aber nicht zu sehen, was damit gewonnen ist, all dies noch als Medium zu bezeichnen.

wie der Objektivität von Form zu gelangen sei, ist offen; von veranstalteter Geschlossenheit wird sie verhindert.³⁴ Nominalismus steht für die Auflösung von Allgemeinheit, also hier für den Verlust verbindlicher ästhetischer Formen und Normen (oder Medien), angesichts dessen jedes Werk vollständig auf sich gestellt ist. Die Frage wäre dann, wie es als radikal einzelnes eine Form von Überzeugungskraft und individueller Verbindlichkeit herstellen kann, ohne die es schlicht unverständlich und bedeutungslos würde, denn „[a]bsolute individuation destroys meaning“.³⁵ In letzter Konsequenz wäre das eine Situation, in der der Materialbegriff seine Funktion verliert, weil nicht einmal mehr von einer Pluralität von genealogischen Linien, Kreuzungen, Verzweigungen und Übergängen ausgegangen werden kann. Damit wäre die Möglichkeit abgeschnitten, das einzelne Werk sinnvoll auf jenen Gedächtnisraum zu beziehen, und ebenso jede Form der Vergleichbarkeit und des gegenseitigen Bezugs zeitgenössischer Arbeiten. Das ist die Situation, die Osborne beschreibt: „Under conditions of tendentially increasing aesthetic nominalism, each work must create the mediating conditions of its own intelligibility.“³⁶

Allerdings ist Nominalismus auch für Adorno kein Faktum, sondern der Name für eine Dynamik, in der die Dialektik von Besonderem und Allgemeinem immer prekärer wird, wobei das Allgemeine auch in der *Ästhetischen Theorie* noch vom Material vertreten wird: „Das substantielle Moment der Gattungen und Formen hat seinen Ort in den geschichtlichen Bedürfnissen ihrer Materialien.“³⁷ Was aber, wenn sich die Vorstellung eines solchen substantiellen Moments endgültig erledigt, wie es für Osborne der Fall ist?

Das Eigenartige ist, dass auch in diesem Bild Institutionen, Präsentations- und Rezeptionsformen und Ausbildungsstätten genauso wenig vorkommen wie die drastische Verschiedenheit der Diskurse in den unterschiedlichen künstlerischen Disziplinen. Das Nachleben der Künste findet innerhalb dieses zerklüfteten Feldes statt, in dem die Raummetapher noch einmal einen anderen Sinn bekommt bzw. zum Teil ganz wörtlich zu verstehen ist. Wenn wir den Materialbegriff – den Osborne anders als vieles andere von Adorno *nicht* übernimmt – nicht fallen lassen wollen und trotzdem die (auch) institutionelle Seite dieses Nachlebens zu fassen bekommen wollen, müssen wir ihm daher den des Ortes zur Seite stellen. Die Frage, was zu einem gegebenen Zeitpunkt möglich, unmöglich, geboten, produktiv oder unplausibel ist, muss um diejenige ergänzt werden, *wo* dies der Fall ist. Dabei ist dieser Ort kein ein für allemal Gegebenes, sondern wird von dem mitbestimmt, was an ihm stattfindet und von ihm ausgeht; er hat aber eine eigene Trägheit, die Teil seiner ermöglichenden Kraft ist.

Křenek's Insistieren auf der „Souveränität des Geistes gegenüber dem Material“³⁸ bleibt eine romantische Übertreibung, weist aber gerade unter den Bedingungen der Gegenwart auf das Moment der Entscheidung hin: Wo man sich situiert, in welchem

³⁴ Adorno: *Ästhetische Theorie*, 261.

³⁵ Peter Osborne: *Anywhere Or Not At All: Philosophy of Contemporary Art*. London 2013, 85.

³⁶ A. a. O., 87.

³⁷ Adorno: *Ästhetische Theorie*, 297.

³⁸ Křenek: Brief vom 11.9.1932, 41.

Kontext, an wen man anknüpft, von wem man sich abgrenzt, ist nicht durch irgendeine Logik des Materials vorab geregelt, denn ein allgemeines künstlerisches Material gibt es nicht. Auch gibt es keinen allgemeinen Ort, ebenso wenig wie einen Nicht-Ort. Jede künstlerische Arbeit und ihre Präsentation finden irgendwo statt, in einem Hinterhofatelier oder einer quasi-industriellen Produktionsstätte, in einer Galerie, einem Theater, einem Konzertsaal, in einem Flüchtlingslager oder auf der Straße, in Venedig, Beijing, Düsseldorf, Miami oder Lagos, sie wird von Künstler*innen produziert, die eine institutionelle und disziplinäre Herkunft mitbringen, und sie situiert sich selbst im künstlerischen Feld, in dem sie ihr Material aus unterschiedlichsten Quellen bezieht.

Jedes Crossover, sei es eines des Materials oder ein realer Wechsel der künstlerischen Institution, was heute zumeist auf einen Wechsel in den Bereich der alles und alle willkommen heißenden oder auch verschlingenden bildenden Kunst hinausläuft, wird durch die Interferenzen des Ausgangs- und des Zielortes geprägt, und wenn man ihm gerecht werden will, muss ihm mit einem diskursiven Crossover begegnet werden – was für Theoretiker*innen und Kritiker*innen anspruchsvoll ist und für Künstler*innen nicht immer vorteilhaft ausgeht. Ort ist dabei sowohl im Sinne der Situierung des Materials und damit eher metaphorisch als auch der realen und institutionellen Verortung gemeint; das nächste Kapitel wird dies genauer ausführen.

Was von Dahlhaus als kritischer Einwand gegen den Materialbegriff gemeint ist, kann als treffende Beschreibung der Logik des Materials im postmedialen Zeiten gelten: „Die ästhetische Legitimität eines Werkes wie ‚Gruppen‘ [von Karlheinz Stockhausen, CG] beruht nicht auf der Stringenz, mit der geschichtlich fällige Konsequenzen gezogen wurden, sondern die ästhetische Plausibilität des Resultats veranlaßte dazu, die historischen Voraussetzungen so zu rekonstruieren, daß sie auf das Ergebnis zuzulaufen schienen.“³⁹ Auf unterschiedliche Weise an Cavell, Krauss und Osborne anschließend könnte man sagen, dass damit jede Arbeit sich im Prinzip ihre eigene Tradition schafft, die sie selbst plausibilisieren muss – im Prinzip, weil dies ganz ohne diskursive, institutionelle und künstlerische Unterstützung und Verortung, also ohne jede Form von Allgemeinheit nicht funktionieren kann.

Osborne schreibt über diese Allgemeinheit: „In flight from substantive universalities of genres and mediums, contemporary art distributes its universalities across critical *isms* and individual *series*.“⁴⁰ Mir scheint, dass das Motiv der Serie sich auch über die Werkserie hinaus mobilisieren lässt, die er hier im Sinn hat. In Abwesenheit eines allgemeinen Standes des Materials verläuft die künstlerische Entwicklung über genealogische Linien und Serien, die sich verzweigen, sich kreuzen, abbrechen, neu sortiert werden. Sie werden ermöglicht, geprägt und gebrochen durch die Orte, an und zwischen denen sie stattfinden. Hier gibt es eine offensichtliche Parallele zu George Kublers Modell der Geschichtlichkeit der Künste, das ein ganz ähnliches Bild zeichnet, die Serien und Sequenzen aber als „Lösungsketten“ für

³⁹Carl Dahlhaus: Abkehr vom Materialdenken? In: *Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik* XIX. Mainz 1984, 45–55, hier 47.

⁴⁰Osborne: *Anywhere Or Not At All*, 86.

gemeinsame Probleme beschreibt, die spätere Beobachter aus ihnen ableiten können.⁴¹ Der Materialbegriff erlaubt es demgegenüber, diese Geschichtlichkeit vom Inneren der einzelnen Arbeiten her, als sich ständig neu stellendes Problem der Anknüpfung, in den Blick zu nehmen. Das Problem des „deadening embrace of the general“;⁴² gegen das Krauss den Medienbegriff in Stellung bringt, stellt sich nur für eine Theorie, die vom Feldherrenhügel die tatsächliche künstlerische Arbeit aus dem Blick verliert. Die Fragen, Probleme und Möglichkeiten, denen sich diese Arbeit gegenübersteht bzw. in denen sie sich findet, sind immer spezifisch. Sie setzen eine Situierung voraus, die zum Teil der eigenen Entscheidung entspringt, aber auch eine Menge mit der Durchlässigkeit von Grenzen und der Möglichkeit von Übergängen zu tun hat und in der man sich zum Teil schlicht findet.

Was sich bei all dem nicht retten lassen dürfte, ist die Vorstellung eines zwingenden Parallelismus zwischen den gesellschaftlichen und den künstlerischen Produktivkräften, durch den der Stand des Materials immer auch eine Verbindung zu dem der Gesellschaft unterhält; dass „die Auseinandersetzung des Komponisten mit dem Material die mit der Gesellschaft“⁴³ ist, wird man nicht mehr umstandslos festhalten können.⁴⁴ Man kann aber sagen, dass die gesellschaftliche Dimension bei der Etablierung neuer Materiallinien immer mitläuft, als Referenz auf Gehalte dessen, was zum Material der eigenen Arbeit wird, als Reflexion darauf, was institutionelle und/oder disziplinäre Übergänge mit diesem Gehalt machen, und als Auseinandersetzung mit den Orten selbst, der von diesen Übergängen angeregt wird. Teilweise findet auch ein direkter Austausch statt, indem soziale Konstellationen, politische Prozesse, Debatten und Symbole etc. selbst zum Material der Kunst werden oder diese in Gesellschaft hinein interveniert. Ob die Kunst sich auf diese Weise, über eine Arbeit an der Neuaufteilung des Sinnlichen, durch ihre explizite Abgrenzung oder in anderer Form zur Gesellschaft in Beziehung setzt, ist nicht ausgemacht. Wenn der Materialbegriff so auch nicht als *Garantie* einer sozusagen subkutanen Verbindung taugt, hält er doch zumindest die Frage offen, ob es eine solche Verbindung nicht auf bei solchen Arbeiten geben könnte, die radikal auf Autonomie und Distanzierung setzen.

4 Material & Praxis

Mit der Frage nach der Beziehung der Kunst zur Gesellschaft kommt ein weiterer Begriff ins Spiel, der zu dem des Materials in deutlicher Spannung steht: derjenige der Praxis. Bei aller Offenheit für künstlerische Arbeit, die sich nicht an einem

⁴¹ Vgl. George Kubler: *Die Form der Zeit*. Frankfurt a. M. 1982, 71ff.

⁴² Rosalind E. Krauss: Reinventing the Medium. In: *Critical Inquiry* 25 (1999), 289–305, hier 305.

⁴³ Adorno: *Philosophie der neuen Musik*, 40.

⁴⁴ Einen Versuch, dies unter gegenwärtigen Bedingungen in Bezug auf die Musik weiterhin zu tun, hat Christoph Haffter kürzlich vorgelegt (*Musikalischer Materialismus. Eine Philosophie der zeitgenössischen Musik*. Weilerswist 2023). Die Verbindungen zwischen Musik und Gesellschaft bleiben dabei allerdings auffällig allgemein.

starken Werkbegriff orientiert, scheint die Rede vom Material doch an die Produktion von identifizierbaren Entitäten gebunden, seien es Artefakte wie in der bildenden Kunst oder strukturell bestimmte Einheiten wie in der Musik. Man könnte hier die Aristotelische Unterscheidung von Praxis und Poiesis aufgreifen und einwenden, dass nur letztere es mit der Verarbeitung von Material zu tun hat. Genau in diesem Sinne argumentiert Carl Dahlhaus: „Der Begriff des Werkes, nicht der des Ereignisses ist die zentrale Kategorie der Musikgeschichte, deren Gegenstand sich – aristotelisch gesprochen – durch Poiesis, das Herstellen von Gebilden, nicht durch Praxis, das gesellschaftliche Handeln, konstituiert.“⁴⁵

Nun mag die derart kategorische Entgegensetzung von Praxis und Poiesis einem bestimmten Stand in der Diskussion um die Kunstmusik und ihre Geschichtsschreibung angemessen gewesen sein, als allgemeine ist sie deutlich forciert. Künstlerische Praxis ist keineswegs in allen Fällen als Gegenbegriff zum Werk ins Spiel gebracht worden, sondern umschreibt in der Regel einen deutlich weiteren Zusammenhang, innerhalb dessen Werke als Instanzen künstlerischer Arbeit auftauchen mögen. Wenn etwa in einem fast beliebig gewählten Beispiel von der „künstlerischen Praxis Francis Bacons“⁴⁶ die Rede ist, so geht es offensichtlich nicht um ein Handeln, das sich von der Produktion von Artefakten abgewandt hat, sondern genau um den Zusammenhang dieser Produktion. Was sich hier zeigt, ist eine Perspektivverschiebung, die die Kontinuität künstlerischen Handelns gegenüber der Existenz diskreter Werke in den Mittelpunkt stellt. Die Frage, was Künstler*innen *tun*, muss dann derjenigen, wie ihre Produkte beschaffen sind, zumindest an die Seite gestellt werden.

Auf der anderen Seite ist dies natürlich nicht die einzige Lesart künstlerischer Praxis. Performative, partizipative und interventionistische Modi künstlerischen Arbeitens lassen die Rede von Produkten insgesamt als verfehlt erscheinen. Als „Katalysator“, mit dem sich künstlerische Strömungen im 20. Jahrhundert immer wieder aus Sackgassen zu befreien versuchen,⁴⁷ könnte man performative Arbeiten noch als (periodisch wiederkehrende) Übergangserscheinungen betrachten. Das mag auch noch für Happening und Fluxus und selbst viele der Arbeiten gelten, die Nicolas Bourriaud in den neunziger Jahren mit dem Titel „relationale Ästhetik“ beschrieben hat und die in der Herstellung sozialer Situationen statt in der Produktion bleibender Werke bestanden.⁴⁸ Nur: Auch wenn ihre Genealogie eher von Abbrüchen, Verschiebungen und Neuanfängen geprägt ist als von einer kontinuierlichen Entwicklung, sind auf Performativität und Praxis setzende künstlerische Arbeiten ein zentraler Teil der gegenwärtigen künstlerischen Produktion. Allgemein

⁴⁵ Carl Dahlhaus: Grundlagen der Musikgeschichte. In: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. 1: Allgemeine Theorie der Musik I. Laaber 2000, 11–155, hier 14. Wobei Dahlhaus den Materialbegriff gerade mit dem Zerfall der Werkkategorie zusammenbringt – was ich allerdings Hindrichs folgend für eine grundlegende Fehlinterpretation halte (vgl. Dahlhaus: Adornos Begriff des musikalischen Materials).

⁴⁶ Vgl. Marcel Finke: *Prekäre Oberflächen: Zur Materialität des Bildes und des Körpers am Beispiel der künstlerischen Praxis Francis Bacons*, Berlin/München 2015.

⁴⁷ So die These von RoseLee Goldberg: *Performance Art from Futurism to the Present*. London 1988, 7.

⁴⁸ Vgl. Nicolas Bourriaud: *Relational Aesthetics*. Paris 2002.

wird die Berufung auf Praxis heute vielfach so verstanden, dass sie auf „the shift away from the artwork or medium, and toward open-ended actions“⁴⁹ verweist.

Der Begriff des Materials bekommt in diesem Kontext eine gewaltsame Färbung, siehe etwa Shannon Jacksons Rede von „real people as material“⁵⁰ bei Rimini Protokoll und von „living bodies as material“⁵¹ bei Santiago Sierra (wobei im letzteren Fall diese Brutalität vielfach tatsächlich Teil der Arbeiten selbst ist). Insgesamt fällt auf, dass mit den Begriffen recht lose umgegangen wird, so etwa wenn Bourriaud den Besucherstrom bei einer Arbeit von Julia Scher als „the raw material and the subject of the piece“⁵² bezeichnet und ganz allgemein festhält, dass „the substrate is formed by intersubjectivity“⁵³ oder wenn Claire Bishop von „using people as a medium“⁵⁴ spricht – Menschen als Medium, Gegenstand, Substrat und/oder Material. Es hilft, an dieser Stelle den Adornoschen Begriff anzulegen: Zu sagen, dass Menschen oder Körper das Material dieser Arbeiten bilden, ist in manchen Fällen irreführend und meistens deutlich unterbestimmt. Nicht Menschen sind hier Material (außer vielleicht bei Sierra), sondern Rahmungen und Konstellationen, Weisen, mit Darstellern und Publikum umzugehen, Modi, es einzubeziehen, auf seine Reaktionen zu bauen und es in spezifische Relationen zueinander und zu den künstlerischen Anordnungen zu setzen, mögen sie nun materiell sein, aus Darbietungen bestehen oder aus Handlungsanweisungen. Kurz: Es sind *Verhältnisse* und *Verständnisse*, die hier zum Material werden, Relationen, die teils durch die Kunstwelt und teils durch außerkünstlerische Kontexte vorgeprägt sind. Bourriauds Stichwort der „relationalen Ästhetik“ trifft dies im Prinzip gut, wenn man das Relationale nicht in seinem Sinne auf die Herstellung temporärer Sozialitäten begrenzt ist, sondern die gesamte Palette inner- und außerkünstlerischer Verhältnisse einbezieht.

Einen Ansatzpunkt dafür bietet Georgina Borns Unterscheidung von vier Ebenen sozialer Vermittlung in der Musik, die auf andere künstlerische Praktiken verallgemeinert werden kann: erstens die situativen Mikrosozialitäten, die in der Präsentation künstlerischer Arbeiten hergestellt werden, zweitens die imaginären Gemeinschaften, die sich über Identifikationen und Präferenzen ergeben, drittens der Umgang mit gesellschaftlichen Kategorien wie Hautfarbe, Geschlecht, Klasse, Nationalität etc. und viertens die institutionellen Formen, in denen die künstlerische Arbeit und Präsentation sich organisiert.⁵⁵ Alle diese Dimensionen finden sich als Material einer Kunst wieder, die sich auf ihre eigenen Kontexte und Vermittlungen bezieht.

⁴⁹ Marcus Boon/Gabriel Levine: Introduction: The Promise of Practice. In: dies. (Hg.), *Practice*. Cambridge, Mass./London 2018, 12–23, hier 12.

⁵⁰ Shannon Jackson: *Social Works: Performing Arts, Supporting Publics*. New York/London 2011, 170.

⁵¹ A. a. O., 61.

⁵² Bourriaud: *Relational Aesthetics*, 38.

⁵³ A. a. O., S. 15.

⁵⁴ Claire Bishop: Participation and Spectacle: Where Are We Now? In: Nato Thompson (Hg.): *Living as Form. Socially Engaged Art From 1991–2011*. New York/Cambridge, Mass. 2012, 34–45, hier 45.

⁵⁵ Vgl. etwa Georgina Born: Music and the Social. In: Martin Clayton/Trevor Herbert/Richard Middleton (Hg.): *The Cultural Study of Music. A Critical Introduction*: London/New York 2012, 261–274.

Schwieriger wird es vielleicht im Fall partizipativer Arbeiten, die sich direkter in gesellschaftlichen Zusammenhängen außerhalb der Kunstwelt situieren, sei es als eine Art Sozialarbeit mit künstlerischen Mitteln, sei es als disruptive Intervention oder in noch ganz anderen Formen. Derartiges hat Peter Weibel im Blick, wenn er Kunst kurz nach Bourriaud als „offenes Handlungsfeld“ beschreibt und erläutert: „Die bisher geltende strenge Unterscheidung zwischen hoher Kunstsphäre und niederem Alltag, zwischen Künstler und Konsument, zwischen ästhetischer Kommunikation und sozialer Handlung werden fließend und diffus.“⁵⁶ Auch in diesem offenen Handlungsfeld mit diffusen Grenzen finden sich sehr verschiedene künstlerische Positionen. Karen van den Berg bietet einige hilfreiche Unterscheidungen an, mit denen sie sich einteilen ließen: Die Bandbreite reicht von Kunstprojekten zu politischen Themen über die Einbeziehung gesellschaftlicher Akteure bis zu kollaborativen Projekten, unter denen sich therapeutische, gemeinsam gestaltete, sozialarbeiterische/gesellschaftliche und kulturelle in Kunstinstitutionen finden,⁵⁷ wobei das künstlerische Selbstverständnis sich zwischen der Künstlerin als Arbeiterin, Produzentin, Forscherin, Sozialtechnikerin, Projektentwicklerin oder Aktivistin bewegt.⁵⁸

Die Frage, ob man all dies noch mit dem Begriff des Materials erschließen kann, hängt eng mit derjenigen zusammen, ob diese Projekte auch dort noch primär von der Kunst her zu begreifen sind, wo sie nicht mehr als Kunst auftreten. In manchen Fällen wird die Antwort klar negativ ausfallen, etwa bei therapeutischer Arbeit, die sich durch ein primär künstlerisches Verständnis eher diskreditiert als bestätigt fühlen würde, aber auch in den meisten anderen kommt man offensichtlich mit einem starken Begriff künstlerischer Autonomie nicht weiter, mit dem ja ohnehin niemand mehr etwas zu tun haben möchte. Trotzdem kann man sagen, dass Autonomie als Voraussetzung und Ausgangspunkt ihrer eigenen Infragestellung erhalten geblieben ist, auch in den hier diskutierten Fällen des Übergangs in politisches Handeln oder soziale Praxis: „the de-autonomizing of the artistic event is itself an artful gesture, more and less self-consciously creating an intermedial form that subtly challenges the lines that would demarcate where an art object ends and the world begins“.⁵⁹ Das gilt selbst dort, wo die Arbeiten selbst kaum künstlerische Ambition verraten, sondern ausschließlich als Sozialprojekte gedacht sind, aber aus Kunststiftungen finanziert werden, im Rahmen von Festivals stattfinden o. ä. Wenn wir zwischen der Autonomie künstlerischen Handelns, der Autonomie des Kunstsystems und der Autonomie des Kunstwerks unterscheiden, so sind es vor allem die ersten beiden, die als strategische Ausgangspunkte dienen, während die Vorstellung einer Produktion autonomer Werke einem großen Teil der zeitgenössischen künstlerischen Praxis fremd

⁵⁶ Peter Weibel: Kunst als offenes Handlungsfeld In: ders., (Hg.), *Offene Handlungsfelder: Open Practices. Prassi aperta, Österreichischer Pavillon, 45. Biennale von Venedig*. Wien 1999, 9–21, hier 13.

⁵⁷ Vgl. Karen van den Berg: Socially Engaged Art and the Fall of the Spectator since Joseph Beuys and the Situationists. In: dies., Cara M. Jordan/Philipp Kleinmichel (Hg.): *The Art of Direct Action: Social Sculpture and Beyond*. Berlin 2019 1–40.

⁵⁸ Vgl. Karen van den Berg: Fragile Productivity: Artistic Activities Beyond the Exhibition System. In: dies./Ursula Pasero (Hg.): *Art Production Beyond the Art Market?* Berlin 2013, 45–76.

⁵⁹ Jackson: *Social Works*, 28.

ist. So spricht van den Berg von einem „experimental free space“,⁶⁰ der durch die Rahmung als Kunst mit ihrer gesetzlich verbrieften Autonomie gesichert ist und so Spielräume eröffnet, die es sonst nicht gäbe. Der Kunstbereich bleibt ein privilegierter Ort für experimentelle Praxis, aber: „There would be no obligation to remain on that site – in fact one might say that there was an obligation to move“.⁶¹ Trotz dieser Bewegung und unabhängig von ihrem Gehalt werden die Arbeiten so auf jener Grenze situiert, wodurch sich ein spezifisch künstlerischer Vergleichshorizont eröffnet. Autonomie wird von einer Gegebenheit zu einer Frage, einem Problem.

In diesem Vergleichshorizont situiert sich der Blick, der sie in Bezug auf ihr Material ansieht. Dabei ist es offensichtlich unplausibel, diesen Horizont auf die Kunst zu beschränken, denn indem sich die künstlerische Arbeit in das gesellschaftliche und politische Feld einschreibt, bezieht sie sich ebenso sehr auf dessen Formen. Der entscheidende Punkt scheint mir zu sein, wie dieser Bezug jeweils funktioniert. Material als Grundbegriff künstlerischer Arbeit ist ja gerade nicht inhaltlich bestimmt, sondern vielmehr als *Art* des Bezugs, als Modus der Geschichtlichkeit der Kunst. Für andere Bereiche gilt dies nicht auf die gleiche Weise. So verändert etwa auch jede politische Entscheidung das Feld politischen Handelns, und sei es nur um ein Geringes, und wer ein soziales Wohnprojekt einrichten will, wird sich in jedem Fall über andere vergleichbare Projekte informieren, deren Probleme und Erfolge zur Kenntnis nehmen und vor diesem Hintergrund mit den eigenen Rahmenbedingungen umgehen. In beiden Fällen kann man aber nicht sagen, dass das jeweilige Handeln das, was ihm vorausging, zu seinem Material macht, das es verändernd aufgreift. Künstlerische Arbeiten hingegen *bestehen* aus diesem Material und sind auf diese Weise Verkörperungen ihrer eigenen Geschichtlichkeit. Genau darin besteht die spezifisch künstlerische Historizität, die der Materialbegriff zu beschreiben versucht.

Für Arbeiten, die sich auf der Schwelle zwischen Sozialprojekt und Kunst halten, ergibt sich daraus eine Art Doppelbelichtung oder doppelter Codierung: Auch wenn es für sie entscheidend ist, ganz reale Auswirkungen zu haben, eignet ihnen doch immer auch eine Dimension der Darstellung, die über den stets begrenzten Kreis der unmittelbar Beteiligten hinaus wirkt; Bishop spricht von einem „mediating third term“,⁶² mit dem sich die Arbeiten ins öffentliche Bewusstsein einschreiben. Diese Dimension lässt sich in Bezug auf ihr Material befragen, und für sie erscheinen auch frühere politische Entscheidungen und Wohnprojekte und der Umgang mit ihnen als Material. Auch als soziales Handeln hat künstlerische Arbeit eine reflexive Dimension, indem sie im Handeln mit diesem Handeln und an ihm arbeitet (was es nicht weniger *wirklich* macht).

Die Gefahr bei dieser Art von Doppelbelichtung ist, dass sie ganz auf die eine oder andere Seite kippt. Nicht wirklich gefährlich ist hier das restlose Aufgehen künstlerischer Projekte in sozialer Arbeit, auch wenn es Beobachter aus dem Kunstfeld enttäuschen mag; auf der anderen Seite aber liegt ein wirkliches Problem, nämlich das der Ästhetisierung sozialer Fragen. Eine solche Verkunstung des Sozialen wird keiner

⁶⁰Van den Berg: *Socially Engaged Art*, 23.

⁶¹Boon/Levine: *Introduction: The Promise of Practice*, 21.

⁶²Bishop: *Participation and Spectacle*, 45.

der beiden Seiten mehr gerecht und muss aus der Perspektive der Teilnehmer*innen als Verrat an der eigenen Person und ihren sehr realen Problemen erscheinen, die schlimmstenfalls wirklich zum bloßen Material künstlerischer Selbstdarstellung degradiert würden. Die doppelte Codierung derartiger künstlerischer Praktiken erscheint so als höchst prekäre Angelegenheit, deren Balance bei weitem nicht immer gelingt.

Insgesamt ist es wichtig zu sehen, dass es sich bei Material und Praxis nicht um einander ausschließende Kategorien handelt, sondern um unterschiedliche Akzente. Der Materialbegriff, wie ich ihn hier rekonstruiert habe, ist nur dann verständlich, wenn er Modi des Umgangs einschließt. Wenn im Tanz von Bewegungsmaterial die Rede ist⁶³ oder improvisierende Musiker mit großer Selbstverständlichkeit von ihrem Material sprechen, so sind damit sogar primär Weisen gemeint, etwas zu tun. Die Grundfrage ist eher, ob wir die Entwicklung der Kunst als Folge von aufeinander reagierenden Setzungen oder als sich allmählich verschiebendes Ensemble von Praktiken rekonstruieren. Für beide Perspektiven lassen sich Argumente bringen, und wir sollten sie als komplementäre Möglichkeiten verstehen.

Der Materialbegriff ist gerade deswegen produktiv, weil er sowohl in der Produktion als auch in der kritischen Reflexion eine Rolle spielt und insofern zwar den Fokus weg von der Fixierung auf ästhetische Erfahrung verschiebt, aber trotzdem als Scharnier zwischen Produktion und Rezeption angesehen werden kann. Der Praxisbegriff kann diese Scharnierfunktion weder als verallgemeinerter erfüllen, der beide Seiten gleichermaßen beschreibt, noch als spezifisch auf künstlerisches Handeln bezogener, wo er als Gegenbegriff zu dem der Erfahrung auftritt. Das Motiv des Ortes ist aber für beide Begriffe gleichermaßen von Bedeutung. Die Frage nach dem realen und institutionellen Ort und der spezifischen Traditionslinie, in der sich die jeweilige Arbeit situiert oder die sie durch ihre eigenen Bezüge ausprägt, hängen dabei eng miteinander zusammen. Ihr wird sich das folgende Kapitel widmen.

Open Access Dieses Kapitel wird unter der Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz (<http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.de>) veröffentlicht, welche die Nutzung, Vervielfältigung, Bearbeitung, Verbreitung und Wiedergabe in jeglichem Medium und Format erlaubt, sofern Sie den/die ursprünglichen Autor(en) und die Quelle ordnungsgemäß nennen, einen Link zur Creative Commons Lizenz beifügen und angeben, ob Änderungen vorgenommen wurden.

Die in diesem Kapitel enthaltenen Bilder und sonstiges Drittmaterial unterliegen ebenfalls der genannten Creative Commons Lizenz, sofern sich aus der Abbildungslegende nichts anderes ergibt. Sofern das betreffende Material nicht unter der genannten Creative Commons Lizenz steht und die betreffende Handlung nicht nach gesetzlichen Vorschriften erlaubt ist, ist für die oben aufgeführten Weiterverwendungen des Materials die Einwilligung des jeweiligen Rechteinhabers einzuholen.



⁶³Vgl. etwa Katharina Weisheit/Timo Skrandies (Hg.): *Bewegungsmaterial. Produktion und Materialität in Tanz und Performance*. Bielefeld 2016.

1 Suchanweisungen

Das Motiv des Ortes wurde im vorigen Kapitel als Weiterbestimmung des Materialbegriffs eingeführt. Dieser Kontext ist sehr spezifisch, denn Ort wurde hier als Hinweis auf die kritische Situierung jeglicher künstlerischen Arbeit in einem heterogenen Feld von Bezugnahmen und mehr oder weniger gradlinigen, Grenzen kreuzenden, umgeschriebenen, abbrechenden und neu ansetzenden Traditionslinien verstanden. Damit erscheint der Begriff des Ortes erst einmal als Metapher, die zwar nicht beliebig ist, deren Verhältnis zum realen Raum aber vorerst ungeklärt ist.

Nun finden die Bezüge künstlerischer Arbeiten aufeinander nicht in der dünnen Luft eines Gipfelgesprächs der Werke statt, sondern im Rahmen von Institutionen der Ausbildung, Produktion, Präsentation und Zirkulation, und Ort muss auch in diesem Sinne verstanden werden. Hier changiert der Begriff zwischen einer realen räumlichen und einer institutionellen Bedeutung: Auch wenn bildende Kunst, Musik, Theater u. a. von den realen Orten geprägt sind, an denen sie stattfinden – also Ateliers, Galerien, Museen, Konzertsälen, Clubs, Stadttheatern, Off-Spaces etc. –, sind diese Orte doch selbst bestimmt von diskursiven Programmen, von Normen der Produktion, Präsentation und Rezeption. Die gern gepflegten Debatten um die architektonischen Qualitäten unterschiedlicher Museumsräume und Konzertsäle haben vor allem interne Bedeutung und relativieren sich deutlich, wenn man eine etwas distanziertere Perspektive einnimmt. Überdies setzen sich die jeweiligen Normen auch jenseits der Orte durch, die explizit auf sie ausgerichtet sind, und ein Konzert oder eine Ausstellung in einer Industrieruine sind immer noch ein Konzert und eine Ausstellung. Systemtheoretisch ist das nicht weiter überraschend – „im“ Kunstsystem aufzutauchen bedeutet hier schließlich nicht, an einem konkreten Ort stattzufinden, sondern einer bestimmten Unterscheidungsordnung anzugehören. Dass dabei die tatsächlichen Orte eine mitkonstitutive Rolle spielen, darf dabei allerdings ebenso wenig in den Hintergrund geraten.

Zuletzt ist Ort auch im geographischen Sinne zu verstehen, vom Unterschied zwischen dem Provinz- und dem Hauptstadttheater über regionale und auf Nationalstaaten bezogene bis zu kontinentalen Differenzen. Diese Differenzen spielen auch in der globalisierten Welt der bildenden Kunst eine Rolle, von anderen, deutlich stärker regional differenzierten künstlerischen Disziplinen wie dem Theater zu schweigen. Die gegenwärtige Diskussion um Dekolonialität und Postkoloniales, die keine theoretische Auseinandersetzung mit der zeitgenössischen künstlerischen Produktion ignorieren kann, ist wesentlich von einem relationalen Verständnis von Orten geprägt, bei der sich geographische mit diskursiven Bestimmungen überlagern.¹

Es ist offensichtlich, dass die verschiedenen Bedeutungen des Ortsbegriffs zuerst einmal unterschieden werden müssen, sie aber gleichzeitig nicht voneinander getrennt werden sollten. Die künstlerische Arbeit, die sich im Zugriff auf und den Umgang mit einem bestimmten Material verortet, situiert sich damit auch dann innerhalb eines institutionellen und diskursiven Kontexts, wenn sie im schlecht geheizten Arbeitszimmer der sich gerade so über Wasser haltenden freischaffenden Komponistin stattfindet. Präsentiert wird sie an dafür gemachten Orten, auf die noch jeder ad hoc geschaffene Aufführungs- oder Ausstellungsort bezogen bleibt. Und sie findet an einem geographischen Ort statt und wird von dessen kulturellen, wirtschaftlichen und politischen Voraussetzungen geprägt. In allen diesen Dimensionen ist Ort ein Begriff, der auf Produktion, Rezeption und Interpretation gleichermaßen anwendbar ist.

Außerdem ist er eine relationale Bestimmung: Orte stehen im Kontext anderer Orte, auf die sie bezogen sind, von denen sie sich abgrenzen, in denen sie einbegriffen sind oder die sie selbst umschließen. Orte sind niemals beliebige Stellen in einem neutralen Raum, sondern stets in sich bestimmt. Daraus ergibt sich ein Bild einer „simultaneous multiplicity of spaces: cross-cutting, intersecting, aligning with one another, or existing in relations of paradox or antagonism“.² Diese relationalen, ineinander verschränkten Räume und Orte sind nichts schlicht Gegebenes, sondern werden produziert und perpetuiert; ihre Bestimmtheit ist nicht statisch, sondern veränderbar und umkämpft. Die im vorigen Kapitel erwähnten Praktiken, die sich explizit außerhalb des Kunstsystems zu situieren versuchen, arbeiten genauer betrachtet mit an der Bestimmung dieser Orte der Kunst und ihres Außen, subvertieren und verschieben sie, ohne sich aber ganz von ihnen verabschieden zu können.

Wie Arjun Appadurai festhält, haben nicht nur moderne Institutionen, sondern jede Form lokaler Bestimmtheit dieses Charakteristikum des Gemachten. Örtlichkeit ist etwas, das durch physische Eingriffe, aber auch diskursiv und affektiv hergestellt werden muss, und zwar nicht erst unter den Bedingungen der Moderne und der Globalisierung. „Locality“ in diesem Sinne muss „as primarily relational and

¹ Vgl. etwa Chakrabarty: „Europe“ and „India“ are treated here as hyperreal terms in that they refer to certain figures of imagination whose geographical referents remain somewhat indeterminate.“ (Dipesh Chakrabarty: *Provincializing Europe. Postcolonial Thought and Historical Difference*. Princeton/Oxford 2000, 27) Auch die Differenz zwischen postkolonialem und dekolonialem Denken könnte als Unterschied der (multidimensional begriffenen) Situierung verstanden werden.

² Doreen Massey: *Space, Place, and Gender*. Minneapolis 1994, 3.

contextual rather than as scalar or spatial“³ verstanden werden. Von hier aus muss auch der ethnologische Begriff des „lokalen Wissens“ neu gedacht werden, und die ethnographische Beobachtung und Beschreibung erscheint selbst als Agent im Prozess von Lokalisierung und Delokalisierung, statt mit stabilen autochthonen Orten konfrontiert zu sein. Eine Situation, „in which the power relations that affect the production of locality are fundamentally translocal“,⁴ ist von hier aus als Verschiebung der Produktionsbedingungen von Örtlichkeit zu verstehen, von der wir gerade in unserem Kontext ausgehen müssen.

Neben der ethnologischen Theorie kann sich die Einbeziehung eines reichen Begriffs von Ort in die Auseinandersetzung mit der künstlerischen Produktion der Gegenwart auch auf kritische Ansätze in der Geographie, etwa auf die zitierte Doreen Massey und auf David Harvey, auf den ich noch kommen werde, und auf die Reflexionen der „ortsspezifischen“ Kunst (*site-specific art*) beziehen. Ob man nun die Rede von einem „spatial turn“ in den Kultur- und Sozialwissenschaften plausibel findet oder der *turns* müde ist, hinter die Erkenntnis, dass Räume und Orte als kulturell und gesellschaftlich produziert und mehrdimensional begriffen werden müssen, sollte man nicht zurückfallen. Wenn entsprechend festgehalten wird, dass „where things happen is critical to knowing how and why they happen“,⁵ so muss dieses Wo in allen genannten Dimensionen verstanden werden.

In der ortsspezifischen Kunst war der Ausgangspunkt der Bezug auf den konkreten architektonisch und landschaftlich bestimmten Ort, bei dem allerdings nicht stehen geblieben werden kann, wenn die Sache nicht sentimentale Züge annehmen soll – vor allem die Musik ist für so etwas bis heute anfällig.⁶ Die Fragen, was an einem Ort spezifisch ist, auf welcher Ebene nach dieser Spezifik zu suchen ist und inwiefern sie relevant, interessant und aussagekräftig ist und sich nicht doch als generisch, trivial und ersetzbar herausstellt, sind damit nicht beantwortet. Dem folgend hat die ortsspezifische Kunst eine Entwicklung vollzogen, die in Richtung immer stärkerer Diskursivierung ging und die Miwon Kwon folgendermaßen zusammenfasst: „the distinguishing characteristic of today’s site-oriented art is the way in which both the art work’s relationship to the actuality of a location (as site) and the social conditions of the institutional frame (as site) are subordinate to a discursively determined site that is delineated as a field of knowledge, intellectual exchange, or cultural debate.“⁷

³ Arjun Appadurai: *Modernity At Large. Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis/London 1996, 178.

⁴ A. a. O., 188.

⁵ Barney Warf/Santa Arias: Introduction: the reinsertion of space in the humanities and social sciences. In: dies. (Hg.), *The Spatial Turn. Interdisciplinary Perspectives*. London/New York 2009, 1–10, hier 1.

⁶ Diese Gefahr laufen auch Philosophien des Ortes, in denen der Begriff gegen die neutrale, sinnentleerte Bestimmung des Raumes aufgeboten wird: Vgl. etwa Edward S. Casey: *Getting Back into Place. Toward a Renewed Understanding of the Place-World*. Bloomington/Indianapolis 1993.

⁷ Miwon Kwon: One Place After Another: Notes on Site Specificity. In: *October* 80 (1997), 85–110, hier 92. Ausführlich ausgearbeitet wird diese Entwicklung dann in dies., *One Place After Another: Site-Specific Art and Locational Identity*. Cambridge, Mass./London 2002.

So sehr diese Zunahme an Reflexivität der tatsächlichen Situation angemessen ist, es verbindet sich mit ihr auch eine Gefahr: Die Fokussierung auf diskursive Orte kann dazu führen, dass die anderen beiden Ebenen allzu sehr in den Hintergrund rücken, so dass etwa konkrete gesellschaftliche Bedingungen wie Arbeitsverhältnisse, finanzielle und politische Abhängigkeiten, Rezeptionsnormen und Disziplinierungsformen oder auch tatsächliche architektonische und geographische Rahmenbedingungen aus dem Blick geraten. Die künstlerische Praxis hat hier insofern auch für die theoretische Auseinandersetzung Entscheidendes geleistet, als sie ein naives Verständnis von Lokalität unmöglich gemacht und auf die verschiedenen Ebenen hingewiesen hat, auf denen von Verortung gesprochen werden kann. Die Theorie kann es sich nicht leisten, irgendeine dieser Ebenen zu vernachlässigen; ihre Aufgabe besteht darin, ihr Zusammenwirken jeweils konkret zu untersuchen und zu beschreiben.

Auch hier kann sie zu einem gewissen Grad der künstlerischen Praxis folgen, nämlich dem, was James Meyer ausgehend von Robert Smithson und anderen als „functional site“ beschrieben hat, womit „a mapping of institutional and textual filiations and the bodies that move between them“ bzw. „a locus of overlap of text, photographs and video recordings, physical places and things“⁸ gemeint ist. Die jeweilige spezifische Konstellierung wird von der einzelnen Arbeit hergestellt, folgt aber institutionellen Bezügen. Die prägnanteste, wenn auch noch weniger komplexe Formulierung hat dies in Smithsons Unterscheidung von *Site* und *Nonsite* gefunden: *Site* als offener, zwar konkreter, aber in seiner Beliebigkeit letztlich unbestimmter Ort, *Nonsite* als geschlossener, bestimmter, zentrierter, abstrakter Ort, für den als allererstes der Galerieraum steht.⁹ *Nonsites* stehen nie für sich allein, auch wenn der Bezug nicht immer so direkt ist wie in Arbeiten von Smithson selbst, wo Material von anderen Orten in den Galerieraum transportiert wird und hier als dekontextualisierte Repräsentation jener Orte fungiert. Die Relationalität von Räumen der Kunst, die nie isoliert zu betrachten sind, deren Bezug zu ihrem Außen aber nur über die Form prekärer Transformationen stattfinden kann, wird hier konzeptuell auf den Punkt gebracht.

Dass mit der relationalen Kategorie des Ortes in einer Auseinandersetzung mit der zeitgenössischen Kunstproduktion etwas zu holen ist, setzt eine Heterogenität von Orten voraus, die nicht einfach auf den Nenner der Differenz zu bringen ist. Im vorigen Kapitel wurde gezeigt, dass das Wo im Hinblick auf Material einen Unterschied macht; die im zweiten Kapitel problematisierte Kategorie der Künste kann ebenfalls als Konstellation heterogener Orte neubestimmt werden. Und noch mehr: Wie Shannon Jackson bemerkt, ist die bildende Kunst durchaus nicht die einzige, die ihre eigene Lokalisierung reflektiert hat; auf ganz andere Weise ist dies auch im Theater geschehen. Dabei ist aber die Bestimmung dessen, was Ort und was Lokalisierung jeweils heißt, durchaus verschieden, so dass wir von ortsspezifischen Ausprägungen dessen sprechen könnten, was jeweils ortsspezifisch heißt. Die Aufgabe muss dann eben so als „coming to terms different ways of locating location“¹⁰ formuliert werden.

⁸ James Meyer: The Functional Site, In: *Documents* 7 (1996), 20–29, hier 21.

⁹ Vgl. Robert Smithson: The Spiral Jetty. In: ders., *The Collected Writings*. Berkeley u. a. 1996, 141–153, hier 152f.

¹⁰ Shannon Jackson: When ‚Everything Counts‘: Experimental Performance and Performance Historiography. In: dies., *Back Stages. Essays Across Art, Performance, and Public Life*. Evanston 2022, 107–125, hier 122.

Im hier vorgeschlagenen Sinne ist Ort also ein lokalisiertes, aber relational zu betrachtendes Ensemble von Bedingungen, die sich mit jedem Ortswechsel ebenfalls verschieben, und die Betonung von Ort muss als Suchanweisung – ein Begriff Dirk Rustemeyers – im Hinblick auf die Situierung der Produktion, Präsentation, Rezeption und Interpretation in disziplinärer, diskursiver, architektonischer und geographischer Hinsicht verstanden werden. Man kann dieser Anweisung in sehr verschiedenen Körnungsgraden folgen, von der allgemeinen Feststellung, in welchem disziplinären Kontext eine bestimmte Arbeit überhaupt auftaucht, bis hin zu Detailuntersuchungen zu individuellen Präsentationsformen und Rezeptionssituationen. Dabei ist nicht unbedingt gesagt, dass die feinkörnigere Untersuchung die aufschlussreichere ist, denn aus der Nähe mögen die institutionellen Rahmenbedingungen gerade wieder aus dem Blick geraten. Manchmal ist die Rindenstruktur eines einzelnen Baums doch nicht so bedeutend wie die Tatsache, dass man sich im Wald befindet und nicht etwa auf dem freien Feld oder in der Großstadt.

Wenn Orte also in keinem der hier genannten Dimensionen bloße neutrale Container sind, an denen sich Kunstwerke ungehindert und optimal entfalten können, sind sie ebenso wenig als determinierende Faktoren zu verstehen. Künstlerische Arbeiten setzen sich mit ihren Situierungen auseinander, reflektieren sie, widersetzen sich ihnen und haben zumindest prinzipiell das Potential, sie zu transformieren und an ihrer Produktion mitzuarbeiten. In diesem Sinne schreiben Filipovic, van Hal und Øvstebø: „Instead, artworks, at their best, define the positions that can contribute to, as much as resolutely resist, the exhibition frames within which we place them. They can, quite simply, undo the very arguments or classificatory systems thought to contain them.“¹¹ Auch hier muss man allerdings vorsichtig sein, nicht in eine romantische Emphase auf die Möglichkeiten der einzelnen künstlerischen Arbeit zu verfallen und so das Beharrungs- und Durchsetzungsvermögen von Institutionen zu unterschätzen. Trotzdem könnte man sagen, dass künstlerische *Arbeit an einem Ort* immer im doppelten Sinne zu verstehen ist: als Situietheit und Gestaltung dieses Ortes.

2 Netzwerk und Dispositiv

Es ist naheliegend, an dieser Stelle andere etablierte begriffliche Vorschläge ins Spiel zu bringen, die einen klareren theoretischen und methodischen Fokus haben als das sehr offene Motiv des Orts. Auf die Systemtheorie bin ich bereits im ersten Kapitel eingegangen. Sie verlangt am deutlichsten eine *take it or leave it*-Haltung: So produktiv sie als Instrument der differenzierten Beobachtung sozialer Zusammenhänge ist, schwierig ist es, sich ihrer Motive zu bedienen, ohne Grundfestlegungen wie die der operativen Schließung und der Codierung zu übernehmen. *Die Kunst der Gesellschaft* ist hier interessanterweise vergleichsweise offen, gerade weil die Theorie mit dem Bereich der Kunst bei weitem nicht so gut zurechtkommt wie mit Politik oder Recht. Luhmanns Insistenz auf der Einheit des Kunstsystems

¹¹ Elena Filipovic/Marieke van Hal/Solveig Øvstebø: Biennialogy. In: dies. (Hg.), *The Biennial Reader. An Anthology of Large-Scale Perennial Exhibitions of Contemporary Art*. Bergen/Ostfildern 2010, 12–27, hier 17.

aber, gegenüber der die sehr verschiedenen Institutionen aus dem Blick geraten, blendet einen wesentlichen Teil dessen ab, worum es mir geht.

Näher am hier Vorgeschlagenen sind der Netzwerkbegriff der Actor Network Theory und Foucaults Begriff des Dispositivs; warum ich sie zwar produktiv finde, aus welchen Gründen ich sie hier aber nicht verwenden möchte, sei im Folgenden kurz ausgeführt. – Bruno Latour hat sich mit dem Begriff des Netzwerks Offenheit und Flexibilität der Methode programmatisch auf die Fahnen geschrieben: Was womit auf welche Weise verbunden ist und interagiert, auch welche Art von Entitäten überhaupt an diesem Netzwerk beteiligt sein können, soll nicht vorweg theoretisch entschieden werden, sondern dem konkreten „Nachzeichnen von Assoziationen“¹² überlassen bleiben. Die materielle Seite von Institutionen kann dabei ebenso Berücksichtigung finden wie die ineinandergreifenden Handlungen, in die materielle Aktanten einbezogen sind und die sie vermitteln. Handeln ist in diesem Sinne immer schon einbezogen in solche Netzwerke, in denen es seinen Sinn hat und die es stabilisieren.

Stellt man an diese Rekonstruktionen die Frage nach dem Ort, so erweisen sich die komplementären Vorstellungen der rein lokalen Interaktion und der globalen Struktur als ungeeignete Abstraktionen. Stattdessen hält Latour fest: „In den meisten Situationen sind Handlungen bereits von Anfang an der Interferenz von heterogenen Entitäten unterworfen, die nicht dieselbe lokale Präsenz haben, nicht aus derselben Zeit stammen, nicht gleichzeitig sichtbar sind und nicht gleich viel Druck ausüben.“¹³ Man könnte dies so formulieren: Orte sind niemals nur lokal. Sie sind durchzogen von Vermittlungen, die sie mit anderen Orten und Zeiten verbinden. Das ist genau die Position, die hier vertreten werden soll.

Das Problem ist dabei allerdings gerade das, was Latour als die große Stärke seiner Theorie versteht und was in der Tat genaue Rekonstruktionen der tatsächlich wirksamen Verbindungen von Akteuren ganz verschiedener Register erlaubt: die Insistenz darauf, die Ontologie flach zu halten, also keine „größeren“ oder „grundlegenden“ Entitäten anzunehmen und auch keine überregional wirkenden Prinzipien oder Strukturen. In seiner Perspektive sind derlei Annahmen vorschnelle, beinahe mythische Schlüsse, die einer genaueren Untersuchung im Wege stehen. Letztlich trifft dieses Urteil auch vieles, was als Institution angesprochen werden könnte oder müsste.

Nun ist es richtig, dass etwa die Feststellung eines „strukturellen“ Problems nicht davon dispensiert, sich die jeweiligen konkreten lokalen Zusammenhänge genau anzusehen. Mindestens genauso problematisch ist es aber, wenn die Aufmerksamkeit auf die Vielfalt dieser Zusammenhänge das alles durchdringende Problem verdeckt (wobei ebenso klar expliziert werden muss, wie genau dieses Strukturelle wirkt, wenn es nicht tatsächlich zu einer quasi-mythischen Erklärung werden soll). So ist es zum Beispiel wahr, dass es eine „Erstarrung, die der Begriff des Kapitalismus erzeugt“,¹⁴ gibt, wenn er so verwendet wird, als sei damit bereits alles

¹² Bruno Latour: *Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft*. Frankfurt a. M. 2007, 17.

¹³ A. a. O., 348.

¹⁴ Bruno Latour: *Das terrestrische Manifest*. Berlin 2018, 130, Fn. 55.

erklärt. Ohne ein Verständnis davon aber, dass die Aneignung des Mehrwerts und der Verwertungsimperativ über die verschiedensten lokalen Verhältnisse hinweg wirken, kann die mit diesem Begriff trotz allem treffend benannte Wirtschafts- und Gesellschaftsform nicht begriffen werden. Latour selbst spricht in seinem *Terrestrischen Manifest*, das sich globalen Zusammenhängen zuwendet, en passant von „Kräfte[n] des Kapitals“,¹⁵ ohne darauf weiter einzugehen – was er von seinen Voraussetzungen her auch nicht kann, denn „Kapital“ ist für die ANT keine sinnvolle Kategorie.

David Harvey, der für eben solche Differenzierungen in der Analyse des Kapitalismus plädiert, macht diese wesentlich an der Geographie fest, also an Unterschieden des *Ortes*. Ort wird auch hier nicht verstanden als naturhafte Gegebenheit, sondern als geprägt von einer Dialektik von Vorgefundenem und Produziertem, innerhalb derer die beiden nicht voneinander trennbar sind.¹⁶ Was er so beschreibt, sind die Bedingungen der „Produktion von Lokalität“ in Appadurais Sinne, durch die sich ein globales Wirtschaftssystem über lokale Differenzen reproduziert. Ohne solche Perspektiven der Analyse wird auch eine angemessene Untersuchung künstlerischer Produktion und Rezeption im globalen Maßstab nicht möglich sein.

Was die Netzwerke der ANT mit Foucaults Dispositiven gemeinsam haben, ist, dass sie Ordnungen theoretisch beschreibbar machen, die sich nicht auf einen einzigen Typ Element beschränken, sondern gerade in der Interaktion sehr verschiedener Entitäten und Relationen bestehen. Spätestens seit *Überwachen und Strafen*, wo der Begriff Dispositiv selbst noch nicht auftaucht, hat Foucault über Diskurse hinaus auch architektonische Verhältnisse und materielle Interaktionen mit in den Blick genommen. Kurze Zeit später beschreibt er ein Dispositiv an einer vielzitierten Stelle als Netz, das zwischen „eine[r] entschieden heterogene[n] Gesamtheit, bestehend aus Diskursen, Institutionen, architektonischen Einrichtungen, reglementierenden Entscheidungen, Gesetzen, administrativen Maßnahmen, wissenschaftlichen Aussagen, philosophischen, moralischen und philanthropischen Lehrsätzen“,¹⁷ geknüpft ist; heute müsste man sicher noch Kommunikationstechnologien und Datenströme hinzufügen.

Auch wenn immer wieder von „dem“ Sexualitäts- oder Wahrheitsdispositiv die Rede ist, ist dieser Typ Analyse tendenziell von den Großformationen der Episteme abgerückt¹⁸ und untersucht Typen von Ordnungen, die weder vollkommen spezifisch noch gänzlich allgemein sind, die sich bilden, verschieben und auflösen, die aber immer multiple Realisierungen haben. Für Foucault selbst liegt der Unter-

¹⁵A. a. O., 38

¹⁶Vgl. etwa David Harvey: *The Geography of Capitalist Accumulation. A Reconstruction of Marxian Theory*. In: ders., *The Ways of the World*. London 2017, 37–58; ders., *The Enigma of Capital and the Crises of Capitalism*. London 2010, Kap. 6.

¹⁷Michel Foucault: *Das Spiel des Michel Foucault*. In: ders., *Schriften in vier Bänden: Dits et Ecrits*, Bd. III. Frankfurt a. M. 2003, 391–429, hier 392. Ausgangspunkt ist hier das Sexualitätsdispositiv.

¹⁸In der *Ordnung der Dinge* geht es bekanntlich noch um nichts Geringeres als „die episteme der abendländischen Kultur“ (Michel Foucault: *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*. Frankfurt a. M. 1971, 25).

schied zwischen Dispositiv und Episteme dabei weniger im Umfang oder in der Reichweite als in der Heterogenität der einbezogenen Elemente. In jedem Fall entbindet der Ansatz bei Dispositiven nicht von der Untersuchung lokaler Netzwerke und Bedingungen, kann sie aber als Varianten allgemeinerer Ordnungen verstehen und analysieren.

Der Dispositivbegriff ist seitdem auch im Bereich der Kunst vielfach mobilisiert worden, es wurde vom Ausstellungsdispositiv, vom Konzertdispositiv, vom ästhetischen Dispositiv etc. gesprochen.¹⁹ Bereits diese kurze Aufzählung macht deutlich, dass der Begriff auf Formationen sehr unterschiedlicher Reichweite angewandt worden ist. Die Frage, auf welcher Ebene er jeweils anzusiedeln ist, kann nicht in abstracto beantwortet werden; positiv formuliert hat dies immer mit dem jeweiligen Vergleichsgesichtspunkt zu tun, skeptisch könnte man sagen, dass sich damit eine gewisse Willkür verbindet. Im Prinzip muss die jeweilige Untersuchung selbst erweisen, wie sinnvoll es ist, etwas als „ein“ Dispositiv zu beschreiben, aber die Versuchung, den Begriff selbst schon als Vorgriff auf eine fertige Analyse zu nehmen, ist offenbar groß. Der Dispositivbegriff ist für unsere Zwecke in gewisser Weise zu weit und zu eng zugleich: zu weit, weil er sich quasi beliebig skalieren lässt und schlimmstenfalls nur noch dünne Allgemeinheiten übriglässt, zu eng, weil er die geographische und geopolitische Dimension außen vor lässt. Dispositiv ist ein Begriff der Ordnung, nicht des Ortes, der an bestimmten Stellen produktiv eingesetzt werden, aber den Ortsbegriff nicht ersetzen kann.²⁰

Dennoch muss auch dieser weiter angereichert werden, um ein produktives Analyseinstrument zu werden. Dies soll mit den Begriffen des Rahmens und der Institution geschehen, die ich weniger als alternative Begriffsangebote denn als Möglichkeiten verstehe, das Motiv selbst weiter zu entfalten.

3 Rahmen

Gregory Bateson, auf dessen Theorie des Rahmens und ihre Weiterentwicklung durch Erving Goffmann wir uns hier vor allem berufen können, versteht Rahmen als eine primär psychologische Kategorie, die aber auf die Funktion des materiellen Gegenstandes zurückbezogen werden kann, von dem sie abgeleitet wurde: „Der Bilderrahmen sagt dem Betrachter, daß er bei der Interpretation des Bildes nicht

¹⁹Vgl. etwa Elke Bippus/Jörg Huber/Roberto Nigro: *Ästhetik x Dispositiv. Die Erprobung von Erfahrungsfeldern*. Zürich 2012.

²⁰Natürlich stimmt das für Foucaults Denken insgesamt nur bedingt. In einem Gespräch mit Redakteuren der Zeitschrift *Hérodote* 1976 betont Foucault die Bedeutung des Raumes für seine Analysen und lässt sich immer mehr auf die Frage der Geographie ein, um schließlich das Gespräch mit folgendem Satz zu beenden: „Die Geographie muss wirklich im Zentrum dessen stehen, womit ich mich befasse.“ (Fragen an Michel Foucault zur Geographie. In: Michel Foucault: *Schriften in vier Bänden, Bd. III: 1976–1979*. Frankfurt a. M. 2003, 38–54, hier 54). Auch wenn er selbst dies nicht wirklich eingelöst hat, hat er doch in diese Disziplin hinein gewirkt: Vgl. etwa Jeremy W. Crampton/Stuart Elden (Hg.): *Space, Knowledge and Power. Foucault and Geography*. Aldershot 2007.

dieselbe Art des Denkens anwenden soll, die er bei der Interpretation der Tapete außerhalb des Rahmens einsetzen könnte.“²¹ In diesem Sinne sind Rahmungen Interpretationsanweisungen, die darauf hinweisen, in welchem Sinne oder *als was* etwas betrachtet und verstanden werden soll.

Während der Bilderrahmen bereits eine besondere, vom Alltag abgehobene Ordnung markiert, geht Goffman davon aus, dass Rahmungen jegliche Situation strukturieren, denn „I assume that when individuals attend to any current situation, they face the question ‚What is it that’s going on here?‘“²² Das soll nicht so verstanden werden, als würde jede Situation in jedem Fall für jeden von uns zum tatsächlichen Problem – die Selbstverständlichkeit, mit der wir uns normalerweise durch den Alltag bewegen, widerspricht dem auf offensichtliche Weise. Es macht aber einen Unterschied, ob man von einer Welt ausgeht, in der alles vorweg geklärt ist und nur in Ausnahmefällen problematisch und damit thematisch wird, oder von einer Lage, in der zwar etablierte Rahmungen die Frage nach der Einordnung des Geschehens oft bereits beantwortet haben, ehe wir sie explizit stellen können, diese Einordnung aber nie endgültig ist und jederzeit prekär werden kann. Dabei bleiben Rahmen in der Regel implizit, und ihre ausdrückliche Thematisierung hat einen Effekt von „alienation, irony, and distance“.²³

Interessanter für unseren Kontext sind die Fälle, in denen eine solche Brechung vorausgesetzt wird und auf die auch Bateson sich primär bezieht. Sein Ausgangspunkt ist dabei die Beobachtung des Spiels einiger Primaten im Zoo. Spiel und echter Kampf müssen dabei, so Bateson, „sowohl gleichgesetzt als auch unterschieden“²⁴ werden. Geleistet werden kann dies nur, wenn es eine metakommunikative Ebene gibt, auf der die Handlungen solcherart markiert werden können – eine Ebene allerdings, die in Abwesenheit jeglicher materieller oder institutioneller Stütze und auch der Möglichkeit einer expliziten sprachlichen Deklaration im Impliziten verbleibt. Mit dieser impliziten Metakommunikation wird um das Spiel als Ganzes und jede einzelne Handlung ein Rahmen gesetzt, der zwar offenbar recht stabil ist, aber trotzdem jederzeit zusammenbrechen und das Spiel zum bitteren Ernst werden lassen kann.

Gegenüber den Rahmungen, die in Bezug auf Alltagssituationen ins Spiel kommen, ist dieser Rahmen eine höherstufige Markierung. Entsprechend unterscheidet Goffman zwischen „primary frameworks [...] rendering what would otherwise be a meaningless aspect of the scene into something that is meaningful“,²⁵ und „keys“ und „keyings“, die auf diese primären Rahmen aufbauen und

²¹ Gregory Bateson: Eine Theorie des Spiels und der Phantasie. In: ders., *Ökologie des Geistes. Anthropologische, psychologische, biologische und epistemologische Perspektiven*. Frankfurt a. M. 1981, 241–261, hier 254.

²² Erving Goffman: *Frame Analysis. An Essay on the Organization of Experience*. New York 1974, 8. Die deutsche Übersetzung ist an vielen Stellen derart holprig und ungenau, dass ich auf sie nur punktuell zurückgreifen werde.

²³ A. a. O., 46.

²⁴ Bateson: Eine Theorie des Spiels und der Phantasie, 251.

²⁵ Goffman: *Frame Analysis*, 21.

sie transformieren.²⁶ Auch Batesons Spielsituation ist auf diese primären Rahmungen („Dies ist ein Kampf“ oder „Dies ist eine freundschaftliche Interaktion“) angewiesen und transformiert sie. Sie entspricht Goffmans „Modulation“, die er auf alle Formen eines „uneigentlichen“ Verständnisses bezieht. Verfremdung, Ironie und Distanz, die bei der Thematisierung primärer Rahmen deplatziert wirken, sind hier Charakteristika der Sache selbst. Mehr noch als die in der Regel harmlosen Unsicherheiten sind es diese Um-Rahmungen, die in Richtung einer Thematisierung des Rahmens führen. Man könnte sie als Rahmungen im starken Sinne bezeichnen. Auf diese Weise festzulegen, als was etwas gilt oder noch stärker: *was etwas ist*, ist nicht primär eine psychologische, sondern eine gesellschaftliche Tatsache, die Auffassungsweisen normativ festlegt – was nicht heißt, dass es nicht auch hier noch zu Irritationen und Dissonanzen kommen könnte.²⁷

Es ist kein Zufall, dass Bateson auf den tatsächlichen Bilderrahmen nur am Rande verweist und ihn als Gedächtnisstütze oder Orientierungshilfe, also letztlich als bloße Verdopplung der psychischen und kommunikativen Unterscheidung versteht. Er hat insofern recht, als die materielle Vorrichtung nicht einfach mit der Unterscheidung identifiziert werden kann, sondern selbst des erfolgreichen kommunikativen Anschlusses bedarf und insofern nichts grundsätzlich anderes vollzieht als die implizite Rahmung. Auf der anderen Seite kann er als Platzhalter für gesellschaftlich instituierte Strukturen gelten, die sehr unterschiedliche Grade der Explizitheit, Fixiertheit und materieller Stützung aufweisen, die aber in menschlichen Kommunikationssituationen berücksichtigt werden müssen. Das Spiel der Affen bildet demgegenüber eine Art Nullsituation der Institutionalisierung, die daran erinnert, dass die Grundunterscheidung nicht unbedingt auf materielle Anordnungen angewiesen ist, und dass deren bloßes Vorhandensein allein auch nicht ausreicht, sondern sie situativ aktualisiert – ins Spiel gebracht – werden müssen.

Je stärker die materielle Realisierung allerdings wird, desto deutlich ist die Frage, *was etwas ist*, mit derjenigen verkoppelt, *wo etwas ist*, ohne dass sie je vollständig mit dem Verweis auf einen geographischen Ort beantwortet werden könnte. Wenn die Primaten „im Spiel“ sind, sind sie innerhalb eines Verständnisrahmens, dessen realer Ort keine Rolle spielt; wenn sich ein Bild in einem Rahmen befindet und beide in einem Museum, fallen sie zusammen. In dem Moment, in dem man das Museum betritt, betritt man eine bestimmte Ordnung, die Auffassungsweisen, Publikumsrollen und Interaktionsformen gleichermaßen festlegt.²⁸ Tritt die Kunst auf der anderen Seite aus dem Museum heraus in die Öffentlichkeit, kann ihr insti-

²⁶An dieser Stelle trifft der Vorschlag des Übersetzers, „keyings“ als „Modulationen“ wiederzugeben, die Sache besser als das Original. „Keys“ als „Moduln“ zu übersetzen, ist dagegen vollkommen abwegig (vgl. Erving Goffman: *Rahmen-Analyse. Ein Versuch über die Organisation von Alltagserfahrungen*. Frankfurt a. M. 1977, 52).

²⁷Dirk Baecker trifft einen wichtigen Punkt, wenn er eine „strukturelle Ähnlichkeit von Batesons Spielbegriff mit Goffmans Begriff des Rahmens, Luhmanns Begriff des Systems und Spencer-Browns Begriff der Form“ festhält (Dirk Baecker: *Der Überschuss*. In: ders., *Kulturkalkül*. Berlin 2014, 129–142, hier 142).

²⁸Vgl. dazu ausführlich Tony Bennett: *The Birth of the Museum: History, Theory, Politics*. London/ New York 1995.

tionalisierter Rahmen übertragen und von Betrachter*innen situativ aktiviert werden. Die Doppelbelichtungen zwischen sozialer und künstlerischer Praxis, von denen im vorigen Kapitel die Rede war, können in diesem Sinne als doppelte Rahmungen verstanden werden, mit denen Unterscheidungen wie die zwischen Kampf und Spiel problematisch werden, indem sie zu oszillieren beginnen, Interferenzen und Dissonanzen produzieren, möglicherweise ganz zusammenbrechen und erst ex post, etwa in der Dokumentation, partiell wiederhergestellt werden können.

Es ist offensichtlich, dass die Begriffe Rahmen und Institution und das Motiv des Orts gerade in unserem Kontext eng verwandt sind. Die spätere ortsspezifische Kunst in der von Kwon skizzierten, nicht naiv-buchstäblichen Bedeutung geht in Institutionenkritik über, wobei diese Institutionen vielfach als Rahmungen beschrieben werden. Beispielhaft sind hier Daniel Burens Texte über Museum, Atelier und Ausstellung aus den frühen 1970er-Jahren, denen sich das sechste Kapitel noch einmal ausführlicher zuwenden wird. Im programmatischen Text „Grenzen/Kritik“ heißt es in diesem Sinne: „Wenn man das Museum/die Galerie nicht mit in Betracht zieht oder für natürlich/selbstverständlich hält, werden sie zum mythischen/deformierenden Rahmen für alles, was sich dort einschreibt.“²⁹ Buren beschreibt eine Staffelung von Rahmen von den materiellen Vorrichtungen, die ein Bild möglich machen (Keilrahmen und Rückseite), über die Leinwand als seinen Träger, die Institution des Museums oder der Galerie bis zu den kulturellen Diskursrahmen, in dem sich all dies situiert. Man könnte diese verschiedenen Ebenen als Medien und ihre Materialität, als Institutionen und Diskurse unterscheiden; die gemeinsame Charakterisierung all dieser Dimensionen als Rahmen hebt darauf ab, dass sie alle gleichermaßen die Kunst ermöglichen und (mit)prägen und sich dabei in die Unsichtbarkeit zurückziehen bzw. ihre eigene Rolle herunterspielen. Dabei wird der Fokus ganz im Sinne von Bateson und Goffman darauf gelegt, wie sie die Auffassung und das Verständnis des von ihnen Gerahmten prägen, während ihre geographische oder geopolitische Verortung und ihr inneres Funktionieren in den Hintergrund gerät; insofern passt der Begriff des Rahmens gut zum Fokus auf ästhetische Erfahrung. Um die innere Organisation solcher Rahmungen in den Blick zu bekommen und uns auch wieder stärker der Seite der Produktion zuzuwenden, müssen wir eher auf den Begriff der Institution zurückgreifen.

4 Institution

Anders als im Falle des Rahmens haben wir es hier mit einem der Grundbegriffe soziologischer Theorie seit ihren Anfängen bei Durkheim und Weber und mit entsprechend vielen theoretisch ausgearbeiteten Varianten zu tun.³⁰ Durkheims Be-

²⁹Daniel Buren: *Grenzen/Kritik*. In: ders., *Achtung! Texte 1967–1991*. Dresden 1995, 123–142, hier 130 (Hervorhebung getilgt).

³⁰Die philosophische Institutionentheorie der Kunst in ihrer späteren Variante, die von der „the idea that works of art are art as a result of the position they occupy within an institutional framework or context“ (George Dickie, *The Art Circle: A Theory of Art*. New York 1984, 7) ausgeht, bietet hier einen richtigen Ansatzpunkt, lässt diesen Kontext aber weitgehend unbestimmt.

stimmung der „sozialen Tatbestände“ (*faits sociaux*) ist gleichzeitig eine der Institutionen; er spricht davon, dass „sie außerhalb des individuellen Bewußtseins existieren“ und „mit einer gebieterischen Macht ausgestattet [sind], kraft deren sie sich einem jeden aufdrängen, er mag wollen oder nicht“.³¹ Die Assoziation von Institutionen mit Zwangsanstalten, die sich hier unweigerlich einstellt, führt allerdings nicht unbedingt weiter. Maurice Hauriou stellt denn auch die andere Seite an den Anfang, nämlich ihre Stabilität: „Die Institutionen bilden im Recht wie in der Geschichte die Kategorie der Dauer, der Beständigkeit und des Wirklichen [...]“.³² Dass es gerade im Kontext der Kunst kaum möglich ist, sich Institutionen neutral, nüchtern analysierend zuzuwenden, lässt sich von diesen beiden Positionen aus gut nachvollziehen – das Wort selbst scheint die Ergänzung der Kritik wie von allein anzuziehen und umgekehrt zur Verteidigung der Beständigkeit aufzurufen.

Es wäre aber voreilig, Institutionen in erster Linie mit Herrschaft und Starrheit zu assoziieren und damit von vornherein im Hinblick auf ihre Kritik zu denken, auch wenn David Roesners Beobachtung zufolge die Trennung der verschiedenen künstlerischen Disziplinen heute vor allem auf der institutionellen Ebene wirkungsvoll ist. Er nennt als Beispiele „theatres, conservatories and drama schools, college and university departments, newspaper, radio and internet critics and ticket subscription schemes (like the popular abonnements in German, French or Swiss theatre, which usually are specifically for theatre, ballet/dance or opera performances)“.³³ Diese institutionellen Kontexte sind so produktiv wie restriktiv, und künstlerische Arbeit kann versuchen, sie zu verändern oder sich ihnen schlicht zu fügen, andere Institutionen zu etablieren oder ihren eigenen Ort zu wechseln, aber sie kann sich ihnen nicht vollständig entziehen. Insofern erscheint eine Formulierung wie die folgende als idealistisches Missverständnis: „Ist nicht am Ende der einzige Standpunkt, von dem es sich wirklich zu denken lohnt, die utopische Perspektive, dass nur die Zukunft eine wirklich gute Zukunft wäre, in der alle Institutionen überflüssig geworden sein würden?“³⁴ Man kann die Verhärtung mancher Institutionen beklagen, die Rigidität ihrer Grenzziehungen, und insgesamt auf Flexibilität und Verflüssigung setzen. Eine Zukunft ganz ohne Institutionen aber ist keine Utopie, sondern eine Unmöglichkeit, und sie würde die künstlerische Produktion nicht befreien, sondern beenden.

Als Ansatzpunkt sollen daher erst einmal Theorien dienen, die sie als Modi der Stabilisierung menschlichen Handelns verstehen, also sehr grundsätzlich ansetzen. Von hier aus hat die Vorstellung, eine Beschreibungsebene des Handelns auszumachen, die von ihnen unabhängig wäre, ebenso wenig Sinn wie der Versuch, sich vollständig außerhalb ihrer zu stellen. Eine solche Theorie hat etwa Arnold Gehlen

³¹ Émile Durkheim: *Regeln der soziologischen Methode*. Darmstadt/Neuwied, 41976, 106. Der Übersetzer spricht hier weniger treffend von „soziologischen Tatbeständen“.

³² Maurice Hauriou: Die Theorie der Institution und der Gründung (Essay über den sozialen Vitalismus). In: ders., *Die Theorie der Institution und zwei andere Aufsätze*. Berlin 1965, 27–66, hier 27.

³³ David Roesner: *Musicality in Theater. Music as Model, Method and Metaphor in Theater-Making*, Farnham 2014, 3.

³⁴ Jan Verwoert: Frei sind wir schon. Was wir jetzt brauchen, ist ein besseres Leben. Über den möglichen Wert dessen, was an der Akademie passiert. In: Heike Belzel/Daniel Birnbaum (Hg.): *kunst lehren teaching art*. Köln 2007, 80–95, hier 81.

formuliert, der vor allem als konservativer Verteidiger institutioneller Stabilität gegen kritische Anfechtungen jeglicher Art wahrgenommen wird – der er zweifellos war. Dennoch sind seine Ausführungen auch dort aufschlussreich, wo sie problematisch werden. Gehlen beschreibt Institutionen als Voraussetzung für gesellschaftliches, kulturelles menschliches Dasein, also: für menschliches Dasein als solches. Auf einer basalen Ebene sind Institutionen für ihn „Systeme[.] stereotypisierter und stabilisierter Gewohnheiten“.³⁵ Solche überindividuellen Gewohnheiten sind einseitig und vereindeutigend, sie schränken Möglichkeiten ein, sind aber gleichzeitig nötig, damit menschliches Handeln einen „Außenhalt“ bekommt, dessen es aufgrund des Ausfalls der Instinktsteuerung bedarf. Die entscheidenden Stichworte sind auch hier Stabilität und Kontinuität, die auf die individuelle und die gesellschaftliche Ebene gleichermaßen anwendbar sind, weil sich beide gegenseitig bedingen. Aus einer denkbar weit von Gehlen entfernten Perspektive, die auf radikale Veränderung zielt, hat Paolo Virno dennoch ganz ähnlich festgehalten: „Institutions constitute the way in which our species protects itself from uncertainty and with which it creates rules to protect its own praxis.“³⁶

Korrelativ zu Goffmans Rahmen, die klären, was jeweils eigentlich vorgeht, beantworten Institutionen die Frage, was jeweils zu tun ist, und vor allem, *wie* es zu tun ist. Ihre normative Seite, Durkheims „gebieterische Kraft“, fasst Gehlen schwächer als „Sollsuggestion“,³⁷ nach der richtiges und falsches Verhalten unterschieden werden können. Träger dieser Suggestion sind immer auch materielle Einrichtungen, Werkzeuge, Architekturen etc., denn: „Es gibt eben keine unsinnlichen, abstrakten Institutionen, das gegenseitige Verhalten wird, sofern es sich auf Dauer einspielen muß, durchaus über Außenstabilisatoren gelenkt.“³⁸ Genau in Bezug auf diese materiellen Außenstabilisatoren verwendet interessanterweise auch Bruno Latour den Begriff des Rahmens, dem er ansonsten sehr skeptisch gegenübersteht, und grenzt so Batesons Situation der Primaten kategorial von derjenigen menschlicher Gesellschaften ab: Im Unterschied zu den Primaten, die ihre soziale Ordnung jederzeit handelnd aufrechterhalten oder herstellen müssen, weil sie über „[k]eine Markierungen, keine Kleider, keine klaren Zeichen“³⁹ verfügen, schaffen wir mit eben diesen Mitteln Entlastung, Klarheit und Einschränkung zugleich.

³⁵Arnold Gehlen: *Urmensch und Spätkultur. Philosophische Ergebnisse und Aussagen*. Bonn 1956, 22.

³⁶Alexej Penzin: The Soviets of the Multitude: On Collectivity and Collective Work. An Interview with Paolo Virno. In: *Mediations: Journal of the Marxist Literary Group* 25/1: Marx, Politics... and Punk (2010), 81–90, hier 85 online unter <https://mediationsjournal.org/articles/the-soviets-of-the-multitude>. Dass dies in einen regelrechten Institutionsenthusiasmus mündet, überrascht allerdings doch etwas: „Institution is the mother tongue. Institutions are the rituals we use to heal and resolve the crisis of a community.“ (ebd.)

³⁷Gehlen: *Urmensch und Spätkultur*, 26.

³⁸A. a. O., S. 29.

³⁹Michel Callon/Bruno Latour: Die Demontage des großen Leviathans: Wie Akteure die Makrostruktur der Realität bestimmen und Soziologen ihnen dabei helfen. In: Andréa Belliger/David J. Krieger (Hg.): *ANThology. Ein einführendes Handbuch zur Akteur-Netzwerk-Theorie*. Bielefeld 2006, 75–102, hier 81. Vgl. dazu auch Bruno Latour: On interobjectivity. In: *Mind, Culture, and Activity* 3/4 (1996), 228–245; Shirley Strum/ders., Redefining the social link: from baboons to humans. In: *Social Science Information* 26/4 (1987), 783–802.

Das Handeln der Einzelnen wird von den so markierten Institutionen durch und durch geprägt. Gehlen geht so weit, von „Institutionen, unter die wir subsumiert sind“,⁴⁰ zu sprechen, so dass auch Ideen, Triebe, Bedürfnisse und Motive nicht unabhängig von ihnen zu denken wären. Die Tendenz von Institutionen, sich zu verselbständigen, ist dann kein bedauerlicher Makel, sondern konstitutiv: In dem Moment, wo sie sich von ursprünglichen Zwecksetzungen emanzipieren, die von ihnen geprägten Handlungen zum Selbstzweck werden und eigene Qualitätskriterien ausbilden, ist so etwas wie Kunst überhaupt erst denkbar. Das Gleiche gilt für die Wissenschaft: Ohne die von Ludwik Fleck beschriebenen „Denkkollektive“⁴¹ mit ihren spezifischen Weisen des Beobachtens und Handelns gäbe es schlicht keine wissenschaftlichen Tatsachen, genauso wie es ohne die *Formkollektive* der verschiedenen künstlerischen Felder keine künstlerische Produktion gäbe.

Während Gehlen so ausschließlich auf die produktive und stabilisierende Kraft von Institutionen fokussiert, wird diese bei Mary Douglas, die sich wesentlich auf Fleck bezieht, immer auch auf ihre andere Seite bezogen, die Gehlen weitgehend unterschlägt: Die Ermöglichung von Identifikation, Klassifikation und Erinnerung impliziert Vergessen und Ausschluss im inhaltlichen wie im gesellschaftlichen Sinne. Als „legitimized social grouping“⁴² stabilisieren Institutionen nicht nur menschliches Verhalten, sondern regeln auch, wer in ihnen agieren kann und an wen sie sich wenden. Sara Ahmeds Beschreibung von Institutionen als „kinship technologies“⁴³ weist auf diese ausschließende Funktion ganz unabhängig von den jeweiligen Inhalten hin. Wie auch immer jene Verwandtschaft definiert und formuliert werden mag: Wenn Kollektive die Träger jener Handlungs- und Beobachtungsnormen sind, sind sie notwendigerweise exklusiv. Ob zwischen den inhaltlichen und den sozialen Festlegungen ein Zusammenhang besteht, kann nicht im Vorhinein beantwortet werden; in manchen Fällen, etwa zwischen dem künstlerischen Autonomieparadigma und der Entwicklung der Institutionen bürgerlicher Selbstverständigung, liegt dies auf der Hand.

Unvermeidlich schließt sich hier die Frage an, wodurch sich institutionelle Festlegungen legitimieren. Douglas' Beobachtung zufolge setzen solche Legitimationen in der Regel denkbar tief an: „A convention is institutionalized when, in reply to the question ‚Why do you do it like this?‘ although the first answer may be framed in terms of mutual convenience, in response to further questioning the final answer refers to the way the planets are fixed in the sky or the way that plants or humans or animals naturally behave.“⁴⁴ Für die Institutionen der modernen Gesellschaft, die sich etwas auf ihre Vernünftigkeit zugute halten und/oder längst ihre Kontingenz erkannt haben, ist es eine Zumutung, so beschrieben zu werden – man

⁴⁰Gehlen: *Urmensch und Spätkultur*, 68.

⁴¹Vgl. dazu Ludwik Fleck: *Entstehung und Entwicklung einer wissenschaftlichen Tatsache. Einführung in die Lehre vom Denkstil und Denkkollektiv*. Frankfurt am Main 1980.

⁴²Vgl. Mary Douglas: *How Institutions Think*. Syracuse 1986, 46.

⁴³Sara Ahmed: *On Being Included. Racism and Diversity in Institutional Life*. Durham/London 2012, 38.

⁴⁴Douglas: *How Institutions Think*, 47.

wird heute kaum noch eine explizite Berufung auf „Natürlichkeit“ finden, um die eigene Praxis zu legitimieren. Dennoch ist der Hinweis wichtig, wie tief bestimmte Grundunterscheidungen verankert sind und was es entsprechend bedeutet, sie zu kritisieren und zu verändern. Für die Kunst könnte man hier noch einmal an das Autonomieparadigma denken, das kritisiert, modifiziert, eingeschränkt und verworfen worden ist, aber weiterhin bei allen Debatten im Hintergrund steht; für das System der Künste gilt ähnliches.

Gehlen beschreibt die Dynamik von institutioneller Ordnung und Unordnung mit psychodynamischen Kategorien, die aber auf die Gesellschaft im Ganzen ausgeweitet werden. Die dominierende Metapher ist dabei die von dynamischen „Massen“, die von Institutionen gebändigt werden, bei ihrer Auflösung frei zu werden drohen und als umherschweifende Unheil verheißen: „Konfliktmassen“, „Affektmassen“, „Erfahrungsmassen“,⁴⁵ „Ereignismassen“, „Aggressionsmassen“, gar „Reflexionsmassen“.⁴⁶ Um der Tendenz zur Freisetzung dieser unkontrollierbaren Massen entgegenzuhalten, bleibt es dem Philosophen nur, die Bedeutung stabiler Institutionen zu betonen. Dass die „wohltätige“ oder „wohltuende Fraglosigkeit“,⁴⁷ für die sie sorgen, auch als einschränkend, oppressiv und diskriminierend erfahren werden kann, kommt von hier aus nicht in Betracht, so lange sie die wogenden Massen im Zaum halten. Man kann nicht anders, als diese Metaphorik auch auf die gesellschaftliche Ebene zu beziehen und damit auf potentiell revolutionäre Massen, die dann nicht nur eine politische Bedrohung sind, sondern anthropologische Grundfunktionen in Frage stellen. Mit der Infragestellung der gegebenen Institutionen drohen für Gehlen Zerfall und Chaos, gegen die fast jedes Mittel recht ist – in Institutionen „werden wenigstens die Menschen von ihren eigenen Schöpfungen verbrannt und konsumiert und nicht von der rohen Natur, wie Tiere“.⁴⁸

Douglas nimmt demgegenüber die entgegengesetzte Position ein: „For us, the hope of intellectual independence is to resist, and the necessary first step in resistance is to discover how the institutional grip is laid upon our mind.“⁴⁹ Das Pathos des Widerstands ist vertraut, auch und gerade aus dem Bereich der institutionenkritischen Kunst, überrascht aber von den Voraussetzungen her, die Douglas mit Fleck gemacht hat – schließlich wurden Denkkollektive nicht als behebbare Fesselung, sondern als Ermöglichungsbedingung wissenschaftlicher Erkenntnis beschrieben. Fährt man beides, die Drohrhetorik und das Widerstandspathos, ein wenig zurück, bleibt die Frage nach der Möglichkeit intellektueller und künstlerischer Unabhängigkeit bestehen. Dabei kann es nur um eine situierte Unabhängigkeit gehen,

⁴⁵ Gehlen: *Urmensch und Spätkultur*, 44, 57, 192.

⁴⁶ Arnold Gehlen: *Moral und Hypermoral. Eine pluralistische Ethik*. Frankfurt a. M./Bonn 1969, 39, 76, 101.

⁴⁷ Gehlen: *Moral und Hypermoral*, 97, 98.

⁴⁸ Arnold Gehlen: Über die Geburt der Freiheit aus der Entfremdung. In: *Archiv für Rechts- und Sozialphilosophie* 40/3 (1952), 338–353, hier 352. Auch wenn es vermutlich nur um eine fast bedingungslose Parteinahme für die Ordnung geht, kann man kaum anders, als hier eine sehr verdrehte Referenz auf die Vernichtungslager zu lesen.

⁴⁹ Douglas. *How Institutions Think*, 92.

die institutionelle Spielräume auslotet und herausfordert, die Institution als solche umzubauen oder neue Institutionen aufzubauen versucht.

Institutionenkritik ist von hier aus dann produktiv, wenn sie von einem nicht naiven Verständnis von Institutionen ausgeht, wobei diese Naivität sehr verschiedene Formen annehmen kann. Rachel Mader sortiert die Positionen nach zwei grundsätzlich verschiedenen Haltungen, die sie mit den Standpunkten von Louis Althusser und Martin Warnke zusammenbringt: Während ersterem zufolge Institutionen Teile der „ideologischen Staatsapparate“ sind und insofern nur bekämpft werden können, beschreibt letzterer sie als „Ausgleichserzeugnisse“, als Ergebnisse gesellschaftlicher Auseinandersetzungen, die damit als prinzipiell beweglich begriffen werden müssen.⁵⁰ Althussters Position scheint mir dabei eine offensichtliche Verwandtschaft mit einer naiven und auch einer selbst offen ideologischen Auffassung zu haben: Den gesamten Kulturbereich als Teil einer weitgehend homogenen Maschinerie zu beschreiben, die im Dienste der herrschenden Klasse mit Ideologieproduktion und Indoktrination beschäftigt ist, ist die Kehrseite einer Haltung, die in Institutionen ausschließlich segensreiche Wirkungen erkennt oder sie der Befragbarkeit grundsätzlich entzieht. Sie lässt keine Lücken erkennen, keine Ansatzpunkte der Veränderung, keine Abstufungen und gerät in die Nähe eines Punktes, an dem Kritik in resignative Affirmation umschlägt.⁵¹

Ein nicht-naives Verständnis müsste dort beginnen, wo ein schlichter Ausstieg wenn nicht als Unmöglichkeit, so doch als Scheinlösung erkannt wird. Entsprechend Andrea Fraser: „So if there is no outside for us, it is not because the institution is perfectly closed, or exists as an apparatus in a ‚totally administered society,‘ or has grown all-encompassing in size and scope. It is because the institution is inside of us, and we can’t get outside of ourselves.“⁵² Frasers Punkt ist nicht das defätistische Eingeständnis, dass daran schlechthin nichts zu ändern ist, sondern die Erkenntnis, dass jede Arbeit an Institutionen immer auch eine Arbeit derjenigen, die unter sie „subsumiert“ sind, an sich selbst ist. Eine grundsätzliche Skepsis gegenüber Institutionen als solchen führt hier nicht weiter, ohne dass man Gehlens Optimismus bezüglich ihrer „wohltuenden“ Wirkung teilen muss. Jenseits der Institutionen liegt nicht die Freiheit, sondern andere Institutionen – die Frage ist nur, welche. Entsprechend ging es, wie Blake Stimson festhält, der künstlerischen Institutionenkritik zumeist darum, die Institutionen der Kunst mit ihrem eigenen Begriff, ihrem Versprechen auf Autonomie, Freiheit und Emanzipation zu konfrontieren und auf diese Weise nicht abzuschaffen, sondern zu erneuern.⁵³ Ganz in diesem Sinne ist

⁵⁰Vgl. Rachel Mader: How to move in / an institution. In: *On Curating 21: (New) Institution(alism)* (2013), 35–45.

⁵¹Vgl. Louis Althusser: Ideologie und ideologische Staatsapparate. In: ders., *Ideologie und ideologische Staatsapparate. Aufsätze zur marxistischen Theorie*. Hamburg 1977, 108–153, hier 119f.

⁵²Andrea Fraser: From the Critique of Institutions to an Institution of Critique. In: Alexander Alberro/Blake Stimson (Hg.): *Institutional Critique. An Anthology of Artists’ Writings*. Cambridge, Mass./London 2009, 408–417, hier 414.

⁵³Vgl. Blake Stimson: What Was Institutional Critique? In: Alberro/ders. (Hg.): *Institutional Critique*, 20–42.

auch der Anfang der 2000er-Jahre lancierte *New Institutionalism* zu verstehen, bei dem die Bewegung von Kurator*innen ausging und von den Institutionen gefordert wurde, sich zu flexibilisieren und mehr innere Heterogenität zuzulassen, indem sie von der Kunst selbst und den Künstler*innen lernen sollen.⁵⁴

Frasers Hinweis auf den internalisierten, habitualisierten Charakter von Institutionen weist noch einmal darauf hin, dass sie gleichzeitig auf der Ebene gesellschaftlicher Organisation und derjenigen individuellen Verhaltens fungieren und durch materielle Einrichtungen gestützt sind. Auf der grundlegenden Ebene umschreiben Institutionen *Weisen, wie etwas zu tun ist*, und deren Organisationsformen. Als solche sind sie immer geregelt und sanktioniert, wenn auch zu verschiedenen Graden. In diesem Sinne müssen die Strukturen der freien Musikszene ebenso sehr als Institutionen verstanden werden wie die Opernhäuser und Rundfunkorchester, auch wenn sie prekär und zerbrechlich sind. Nicht-institutionalisierte künstlerische Praktiken wären dann bestenfalls ein Grenzfall, der nicht zum Ideal künstlerischer Arbeit stilisiert werden sollte – auch wenn die Versuchung groß sein dürfte, einmal auf der Seite von Gehlens wogenden Massen zu stehen.

Bei all dem kann es keinen Zweifel geben, dass die Art der Institutionen, ihr Grad an Flexibilität und Offenheit, ihre Machtverhältnisse, Finanzierungsstruktur etc. einen gravierenden Unterschied machen, und genau dies ist der Grund, warum das Motiv des Ortes in der Auseinandersetzung mit der künstlerischen Praxis der Gegenwart eine zentrale Stelle einnehmen sollte. Die künstlerische und kuratorische Kritik lässt die Rolle der Institutionen besonders deutlich hervortreten, sie zeigt ihre prinzipielle Veränderbarkeit ebenso wie ihre Unentrinnbarkeit. Ebenfalls besonders aufschlussreich sind Fälle von Institutionenwechsel, wie sie das siebte Kapitel in den Blick nehmen wird, kontrastive Vergleiche etwa zwischen der Verankerung in staatlichen oder staatlich sanktionierten Institutionen, wie sie in Teilen der gegenwärtigen Theater- und Musiklandschaft gang und gäbe ist, und den Netzwerken, Plattformen und Projekten, in denen sich die freie Szene und zeitgenössische bildende Künstler bewegen, oder auch Felder, in denen Verortungen und Institutionen durchaus nicht klar waren, sondern diese Klarheit durch eine vereindeutigende und eindeutig verortende Arbeit sowohl der Protagonisten selbst als auch der späteren Geschichtsschreibung erst allmählich bzw. nachträglich hergestellt wurde.⁵⁵ Wo hier die künstlerische und persönliche Freiheit am größten ist, ist durchaus nicht immer klar auszumachen.

Orte als institutionell gestützte und geographisch bestimmte Rahmungen künstlerischer Praxis zu verstehen, formuliert eine Suchanweisung, die Situierung künstlerischer Arbeit in den verschiedenen Hinsichten und Ebenen in den Blick zu nehmen. Dabei hat der Ortsbegriff nur als relationaler einen Sinn, und durch diese Relationalität kann er umgekehrt die Begriffe des Rahmens und der Institution komplementieren. In der jeweiligen Situierung sind die Überlagerung und Kreuzung

⁵⁴Vgl. Verksted 1: *New Institutionalism* (2003); als wichtiger Bezugspunkt Maria Lind: Learning from Art and Artists. In: Gavin Wade: *Curating in the 21st Century*. Walsall 2000, 87–102.

⁵⁵Vgl. dazu etwa Benjamin Piekut: *Experimentalism Otherwise: The New York Avant-Garde and Its Limits*. Berkeley u. a. 2011.

verschiedener Ordnungen, sind Übergänge und Verschiebungen eher die Regel als die Ausnahme, und gerade sie machen es erforderlich, die Orte dieser Arbeit stets mitzureflekieren und in ihrer Multidimensionalität zu beschreiben. Auf diese Weise kann er in Konjunktion mit dem Materialbegriff dazu dienen, die Topographie zeitgenössischer künstlerischer Arbeit zu erforschen. Die geopolitische Dimension des Ortsbegriffs ist entscheidend für die Frage der Dekolonisierung, der sich auch und gerade die Kunst nicht entziehen kann. Sie wird an verschiedenen Stellen auftauchen, ohne dass ich den entsprechenden Fragen und Diskussion damit gerecht werden könnte. Dies zu versuchen, würde den Rahmen eines Buches sprengen, dessen Fokus woanders liegt.

An dieser Stelle möchte ich von einer Exposition der begrifflichen Matrix in einige exemplarische Untersuchungen übergehen, die jeweils verschiedene Fälle von sich kreuzenden Materiallinien und Ortsveränderungen in den Blick nehmen. In seiner Untersuchung der Zusammenhänge von bildender Kunst und Pop unterscheidet Jörg Heiser vier Formen, in denen künstlerische Disziplinen sich aufeinander beziehen können: über die Adaption von Mitteln oder die Referenz auf Aspekte einer anderen Disziplin, den Kontextwechsel einer ganzen künstlerischen Produktion in eine andere Disziplin, das Doppelleben, bei dem Künstler*innen parallele Karrieren in zwei verschiedenen Disziplinen haben, und die Vermischung von Mitteln oder Medien mit dem Ergebnis einer hybriden Kunstform, einem Intermedium in Dick Higgins' Sinne.⁵⁶ All diese Varianten kommen in den folgenden Kapiteln vor.

Open Access Dieses Kapitel wird unter der Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz (<http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.de>) veröffentlicht, welche die Nutzung, Vervielfältigung, Bearbeitung, Verbreitung und Wiedergabe in jeglichem Medium und Format erlaubt, sofern Sie den/die ursprünglichen Autor(en) und die Quelle ordnungsgemäß nennen, einen Link zur Creative Commons Lizenz beifügen und angeben, ob Änderungen vorgenommen wurden.

Die in diesem Kapitel enthaltenen Bilder und sonstiges Drittmaterial unterliegen ebenfalls der genannten Creative Commons Lizenz, sofern sich aus der Abbildungslegende nichts anderes ergibt. Sofern das betreffende Material nicht unter der genannten Creative Commons Lizenz steht und die betreffende Handlung nicht nach gesetzlichen Vorschriften erlaubt ist, ist für die oben aufgeführten Weiterverwendungen des Materials die Einwilligung des jeweiligen Rechteinhabers einzuholen.



⁵⁶Vgl. Jörg Heiser: *Doppelleben. Kunst und Popmusik*. Hamburg 2015, 29f.

Teil II

Proben



1 Deskilling

In einem programmatischen Text von 1970 bringt Daniel Buren die Ambivalenz der Institutionenkritik auf den Punkt: „Dieser Kontext gilt als neutral, weil man nicht an ihn denkt; und doch löst sich jedes Werk als Werk in nichts auf, wenn es ohne ihn erscheint, also zeitlos und unbegrenzt, ja rein und neutral ist.“⁴¹ Die Rahmungen oder Institutionen, in denen künstlerische Arbeiten erscheinen, sind alles andere als neutral, sie sind aber auch nicht einfach Verzerrungen künstlerischer Gestaltungen, die ohne sie (je nach Vorliebe) besser, reiner, authentischer, kritischer wären. Sich von ihnen vollständig zu befreien, liefe auf eine Auflösung der Sache heraus, auf die Unmöglichkeit, überhaupt noch etwas als Kunst zu produzieren oder zu rezipieren. Wenn es aber keine reine, rahmen- und institutionslose Kunst gibt, kann ihre Institutionen kritisieren nur bedeuten, sie umzubauen. Eine Voraussetzung dafür ist es, sie erst einmal künstlerisch sichtbar zu machen – ohne dass vorweg klar wäre, welcher Art diese Sichtbarkeit sein könnte, und ohne dass es irgendeine Garantie dafür gäbe, dass sie zu tatsächlichen Veränderungen führt.

In diesem Kapitel möchte ich mich drei institutionenkritischen Positionen zuwenden, denen es auf verschiedene Weise um diese Sichtbarkeit geht und die für gewöhnlich nicht in dieser Weise zusammengebracht werden: Buren selbst, Helmut Lachenmann und Mierle Ladermann Ukeles, also zwei Künstler*innen und einen Komponisten derselben Generation, die ihre künstlerische Arbeit nach bzw. inmitten des großen intermedialen Aufbruchs der sechziger Jahre begannen, ohne an ihm wirklich teilzuhaben. Wenn ihre jeweilige Praxis als Reflexion der Orte verstanden werden kann, an denen sie sich situiert findet, so nimmt dies sehr verschiedene Formen an. Ich wähle diese drei sozusagen klassischen Beispiele, weil sie mir exemplarisch für die Weise zu sein scheinen, auf die diese Reflexion in den

⁴¹Daniel Buren: Grenzen/Kritik. In: ders., *Achtung! Texte 1967–1991*. Dresden 1995, 123–142, hier 126.

Feldern der bildenden Kunst und der Musik gestartet ist, und damit auch einiges über diese Felder selbst sagt; aufschlussreich ist gerade auch ihr Kontrast. Ladermann Ukeles bleibt, auch wenn sie in der bildenden Kunst gearbeitet hat und nur dort arbeiten konnte, in gewisser Weise exterritorial.

Es ist hilfreich, sich diese drei Positionen unter dem Gesichtspunkt der Dialektik von *deskilling* und *reskilling* im Kontext der gesellschaftlichen Transformation der Arbeit anzusehen, wie sie John Roberts für die Kunst des 20. und 21. Jahrhunderts in der Folge von Duchamp ausgearbeitet hat. *Deskilling* steht für den Bedeutungsverlust handwerklicher Fertigkeit bis hin zum ausdrücklichen Verzicht, der allerdings nicht am Ende der Entwicklung, sondern an ihrem Anfang steht: in der radikalen Geste der Readymades, mit der industriell gefertigte Gegenstände lediglich ausgewählt und präsentiert wurden. Statt souverän zu gestalten, verlegt sich der Künstler auf „placing, ordering, selecting“.² Künstlerisches Können und künstlerische Intelligenz verschwinden damit nicht oder räumen der Übermacht industrieller Produktion das Feld, sondern verlagern sich auf solche auswählenden, ordnenden, präsentierenden oder auch intervenierenden Tätigkeiten, die ihre eigene Komplexität aufweisen. In dieser Hinsicht muss von einem komplementären *reskilling* gesprochen werden, der Ausbildung eines anderen Typs von Fertigkeit. Ergebnis ist ein Bild von „artists as thinkers and constructors, rather than as the makers of fictive illusions“,³ das Roberts nicht nur bei Duchamp, sondern auch bei den russischen Konstruktivisten findet.

Dabei ist wichtig zu sehen, dass diese Bewegung nicht einer rein kunstimmanenten Logik und Konsequenz folgt, sondern auf die Veränderungen in der gesellschaftlichen Struktur von Arbeit und Arbeitsteilung reagiert, der Art, wie technische Produktivkräfte und Produktionsverhältnisse die reale Arbeitswelt formen; Roberts nennt dies in Anlehnung an Marx „general social technique“.⁴ Als handwerklich perfekter Schöpfer hielte der Künstler der Arbeitswelt des 20. Jahrhunderts lediglich hilflos ein romantisiertes Gegenbild entgegen, dem man nur schwer eine kritische Pointe abgewinnen könnte; als intelligente Produzentin, die die Spielräume des reflexiven und (teil)autonomen Darstellens vor dem Hintergrund und im Kontext industrieller Arbeitsteilung und heteronomer Arbeit und mit Bezug auf sie auslotet, kann sich die Künstlerin real auf die gegenwärtige Wirklichkeit beziehen, ohne sich ihr auszuliefern.

Dies impliziert keine vollständige oder weitgehende Diskursivierung und ein damit einhergehendes Verschwinden materiell realisierter Kunstwerke, wie es etwa in der radikalsten Phase der konzeptuellen Kunst erscheinen mochte. Das Stichwort ist nicht Entmaterialisierung, sondern eine Verschiebung des Verhältnisses zur ma-

² John Roberts: *The Intangibilities of Form. Skill and Deskilling in Art After the Readymade*. London 2007, 88.

³ A. a. O., 26. In diesem Sinne bereits 1988 Benjamin Buchloh: Hans Haacke: Memory and Instrumental Reason. In: ders., *Neo-Avant-Garde and Culture Industry: Essays on European and American Art from 1955–1975*. Cambridge, Mass. 2000, 203–242.

⁴ Roberts: *The Intangibilities of Form*, 82ff.

teriellen Produktion und ein entsprechend verändertes Verständnis künstlerischer Arbeit von handwerklicher zu konzeptueller Präzision.⁵ Nun hat diese Bewegung die einzelnen künstlerischen Bereiche auf sehr verschiedene Weise erfasst und geprägt, und es ist offensichtlich nicht so, dass handwerkliche Fertigkeit heute keine Rolle mehr spielt, auch nicht in der bildenden Kunst, wo die Bewegung am einflussreichsten war. Diese Unterschiede im Umgang mit der Frage oder Herausforderung des *deskilling* und ihren Zusammenhang mit der gegenwärtigen Arbeitswelt herauszuarbeiten, bedürfte einer eigenen ausführlichen Untersuchung.⁶ Hier soll es anhand der drei Beispiele um die konkretere Frage gehen, wie diese Herausforderung sich in der Möglichkeit und Praxis von Institutionenkritik wiederfindet, oder schärfer gefragt, ob sie nicht die Voraussetzung dafür ist, sich überhaupt kritisch auf die Institutionen zu beziehen, unter die man sich „subsumiert“ findet, um noch einmal Gehlens Begriff zu verwenden.

2 Streifen als Marke: Daniel Buren

Aus den kaum auf einen Nenner zu bringenden Heroen der ersten Generation der institutionenkritischen Kunst, Daniel Buren und Marcel Broodthaers in Europa, Ukeles, Hans Haacke und Michael Asher in den USA, sticht Buren vor allem durch die gedankliche und polemische Schärfe seiner theoretischen Reflexionen und durch die Klarheit – oder auch: das monomanisch Stereotype – seiner Arbeit heraus. Er hat in der zweiten Hälfte der sechziger Jahren eine Art Markenzeichen entwickelt, für das er heute noch bekannt ist: „Papier mit senkrechten, jeweils 8,7 cm breiten Streifen, abwechselnd weiß und farbig, auf Innen- und Außenflächen aufgebracht (aufgeklebt): auf Wände, Zäune, Fenster usw., und/oder Stoff/Leinwand/Träger, von denen die beiden äußeren mit matt-weißer Farbe bedeckt sind“.⁷ Das Normierte und eher Dekorative dieser Form, die nicht nur auf Papier ausgeführt wurde, verhindert eine primär ästhetische Wahrnehmung bzw. lässt sie ins Leere laufen – die Poster, Banner, Fahnen etc. können unmöglich als Werke in einem starken Sinne aufgefasst werden, ihnen fehlen Individualität, Ausdruck, jeglicher Verweis auf ein Künstlersubjekt. In ihrem Verzicht auf formale Artikulation haben sie

⁵Das Stichwort der Entmaterialisierung ist wesentlich von Lucy Lippard in die Diskussion eingeführt worden. Der aus naheliegenden Gründen gewöhnlich abgekürzt zitierte Titel des Buches, in dem es sich findet, zeigt aber bereits, dass die Sache um einiges komplizierter ist: *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972: a cross-reference book of information on some esthetic boundaries: consisting of a bibliography into which are inserted a fragmented text, art works, documents, interviews, and symposia, arranged chronologically and focused on so-called conceptual or information or idea art with mentions of such vaguely designated areas as minimal, antiformal, systems, earth, or process art, occurring now in the Americas, Europe, England, Australia, and Asia (with occasional political overtones), edited and annotated by Lucy R. Lippard*, Berkeley u. a. 1973.

⁶In Kap. 7 werden diese Unterschiede am Beispiel von Tanz im Museum eine Rolle spielen.

⁷Daniel Buren: Achtung! In: ders., *Achtung!*, 59–85, hier 63.

offensichtliche Anklänge an die *Minimal Art*, wobei das gänzlich Repetitive und die materielle Belanglosigkeit ihrer Realisierung den Markisen vor Pariser Bistros ebenso viel verdankt wie kunsthistorischen Vorläufern. Sie sind weder anstößig noch auch nur sonderlich interessant, sondern in ihrer ästhetischen Neutralität eher ausdrücklich uninteressant.

Interessant sind die Orte und die Weise ihres Erscheinens. Wenn die gestreiften Poster in Massen im öffentlichen Raum in Paris oder anderswo auftauchen, werden sie als (unaufdringliche) künstlerische Intervention erkennbar. In Burens Worten: „Nur dadurch, daß sie den Blick nicht affiziert, kann die Malerei sichtbar werden.“⁸ Dass es dabei wesentlich um die Schwelle von Innen und Außen der Kunstinstitutionen ging, wurde bereits bei seiner ersten Einzelausstellung 1968 in Mailand deutlich, bei der er die Tür der Galerie mit einem Streifenposter verschloss. Die Streifen markieren so die Schwelle und machen sie gleichzeitig unüberschreitbar. In der Tat kann man hier von einer „Ununterscheidbarkeit von Werk, Träger, Rahmen und dem Ort der Präsentation“⁹ sprechen. Die Institutionen werden klarerweise als Orte markiert und als solche selbst zum Material einer Kunst, deren typisierte, minimale Form alle Ebenen der Rahmung – materiellen Träger, dessen Rückseite, Museum oder Galerie, kulturelle Rahmungen und Grenzen – zugleich anspielt oder markiert und so in eine quasi-Sichtbarkeit holt.

Nur eine Kunst, die dies in aller Konsequenz tut, ist für Buren nicht ideologisch: „Nur wenn die verschiedenen, aufeinanderfolgenden Rahmen/Grenzen in ihrer Bedeutung erkannt sind, kann ein Werk/Produkt, wie wir es auffassen, sich zu diesen Grenzen in Beziehung setzen und sie entschleiern.“¹⁰ Beschränkt sie sich auf einen Teil davon oder entzieht sich dem Problem, indem sie das Museum schlicht verlässt, ist sie zwar nicht mehr idealistisch wie die vorgeblich reine Malerei, aber doch „kleinbürgerlich“, „anekdotisch“, „reaktionär“. Dieses harsche Urteil trifft Duchamp so sehr wie die frühe Konzeptkunst und insbesondere die Land Art, wobei er die komplexe Reflexivität von Robert Smithsons Arbeit entweder ignoriert oder nicht versteht. Dagegen hält er seine eigene Praxis, die dem Anspruch nach all diese Rahmungen, Grenzen und Widersprüche zu ihrem Material macht.

Zwar ist die visuelle Neutralität dieser Kunst dafür die Voraussetzung, aber sie soll doch gesehen und nicht bloß als konzeptuelle Intervention verstanden werden. Sichtbar wird diese „Malerei“ gerade nicht für sich, sondern immer im Verhältnis zu dem Ort, an dem sie auftaucht. Ob die Streifen in der Galerie, außerhalb ihrer oder auf der Schwelle erscheinen, sie funktionieren jeweils anders; weil sie aber nirgends am „richtigen“ Ort und daher auch nirgends deplatziert sind, fungieren sie wie eine Sonde, die die Wirkung der jeweiligen Orte selbst zur Erscheinung bringt. Man könnte sie als theatral im Sinne von Michael Frieds Vorwurf gegen den

⁸ Buren: Grenzen/Kritik, 141.

⁹ Dorothea von Hantelmann: *How to do things with art. Zur Bedeutsamkeit der Performativität in der Kunst*: Zürich/Berlin 2007, 79.

¹⁰ Buren: Grenzen/Kritik, 126.

Minimalismus¹¹ verstehen: Sie intervenieren in eine kulturelle, institutionelle und räumliche Situation und erreichen so idealerweise, dass die Situiertheit der Betrachter*innen innerhalb dieses Zusammenhangs bewusst und gleichzeitig transformiert wird. Diese Situiertheit wird dabei nicht mehr primär als räumlich in einem körperlich-phänomenologischen Sinne wie bei Fried, sondern im hier vorgeschlagenen mehrdimensionalen Sinne des Ortes verstanden.

Institutionenkritik ist für Buren gleichbedeutend mit Ideologiekritik, weil die Institution und die ihr konforme Kunst die materiellen, konventionellen und diskursiven Rahmen zum Verschwinden bringen und die Illusion einer reinen künstlerischen Gestaltung zu produzieren versuchen, in der jede gesellschaftliche Bedingtheit verschwindet. Wie allerdings mit diesen kritischen Erkenntnissen künstlerisch und institutionell weiter zu verfahren ist, bleibt offen – die Streifen geben darüber keine Auskunft. Am Ende des zitierten Texts gibt es einen Hinweis, der allerdings in die Richtung einer kaum mehr als verbalen Radikalität geht: Weil „es noch zu früh ist, sie alle aufzusprengen“,¹² können die Rahmen und Grenzen der Kunst vorerst nur entschleiert werden. Auch wenn das offensichtlich metaphorisch gemeint ist, fühlt man sich doch an das bereits im zweiten Kapitel erwähnte Interview erinnert, in dem Pierre Boulez drei Jahre zuvor vorgeschlagen hatte, die Opernhäuser in die Luft zu sprengen.¹³ Hier wie dort passierte natürlich gar nichts.

Die Flexibilität, mit der die Institutionen der bildenden Kunst (und der Musik) darauf reagiert haben, war und ist der wichtigste Garant ihres Fortbestehens – wobei man am Ende kaum zwischen ihrer kritischen Weiterentwicklung und der neutralisierenden Eingemeindung jener kritischen Impulse unterscheiden kann. Kwon spricht mit einiger Schärfe vom „mutually dependent dance of love and hate between the ‚critical‘ artist and the museum“,¹⁴ in dem die (vorläufige) Zensur als Etappensieg auf dem Weg zum Erfolg erscheint. Auf diese Weise kann dann auch Burens Schließung der Galerie im Rahmen einer kaum mehr als kritisch misszustehenden *Retrospective of Closed Exhibitions* (Fribourg 2016) als Installation wieder auftauchen.¹⁵ Aus dem „Monolog [...], der Streit sucht“,¹⁶ ist eine dekorative Installation geworden.

Dennoch ist Reflexion auf die eigenen Bedingungen der Produktion und Präsentation aus der zeitgenössischen Kunst, und zwar im Dialog mit der theoretischen Auseinandersetzung damit, seit der *institutional critique* nicht wegzudenken.

¹¹ Vgl. Michael Fried: Kunst und Objekthaftigkeit. In: Gregor Stemmerich (Hg.): *Minimal Art. Eine kritische Retrospektive*. Dresden 1995, 334–374. Zur Theatralität der sehr verschiedenen Spielarten der Institutionenkritik vgl. auch Shannon Jackson, *Social Works. Performing Art, Supporting Publics*, New York u. London 2011, Kap. 4.

¹² Buren: Grenzen/Kritik, 142.

¹³ ‚Sprengt die Opernhäuser in die Luft!‘ SPIEGEL-Gespräch mit dem französischen Komponisten und Dirigenten Pierre Boulez. In: *DER SPIEGEL* 40 (1967), 166–174.

¹⁴ Miwon Kwon: In Appreciation of Invisible Work: Mierle Laderman Ukeles and the Maintenance of the ‚White Cube‘. In: *Documents* 10 (1997), 15–18, hier 15.

¹⁵ Vgl. <https://www.fri-art.ch/en/exhibitions/a-retrospective-of-closed-exhibitions>.

¹⁶ Brian O’Doherty: *In der weißen Zelle / Inside the White Cube*. Berlin 1996, 112.

Paradigmatisch für diesen Dialog sind Brian O’Doherty’s bekannte Reflexionen von 1976 über den *white cube*, die architektonische Ideologie der modernen Kunst schlechthin, ihren universalen, dem Anspruch nach unsichtbaren Rahmen, der nichts als sie selbst zur Erscheinung bringt. O’Doherty widmet sich seinen scheinbar neutralen, tatsächlich aber von Konventionen und Ideologien durchdrungenen Wänden, und den Weisen, in denen Künstler*innen sie transparent zu machen, zu transformieren oder zu durchbrechen versucht hatten.¹⁷ In dieser Bewegung sind die Texte, die konzeptuelle Strategien nachvollziehen, explizit machen oder auch erst klären, nicht von den Werken zu trennen – seien sie mitkonstitutiv, wie man es von Joseph Kosuth sagen könnte, oder selbst Teil der Arbeiten, wie es bei Smithson der Fall ist. Dass Buren hier eine recht traditionelle Position einnimmt und „die Malerei“ für sich sprechen lassen will, ändert nichts daran, dass seine Arbeiten unweigerlich und legitimerweise im Kontext seiner Texte gesehen werden. Oder besser: Die Forderung, seine Arbeit vor allem, ausschließlich oder auch überhaupt als Malerei zu verstehen, ist selbst ein diskursiver Zug und streicht sich so gewissermaßen selbst durch.¹⁸

Trotz dieser emphatischen Berufung auf die Malerei setzt Burens Ideologiekritik die von Roberts beschriebene Verschiebung der künstlerischen Fertigkeit voraus. Faktisch bleibt von der Malerei als realer Tätigkeit der Hand des Künstlers nur der lapidare und technisch vollkommen anspruchslose Eingriff übrig, die äußeren beiden Streifen mit weißer Farbe zu bedecken – eine Art Markierung mit dem Zweck, die Arbeiten trotz ihres technisch reproduzierten Charakters als Malerei lesbar zu erhalten. Seine eigentliche Arbeit ist konzeptuell und besteht in der Erfindung der Streifen als „Methode“ und in ihrer jeweils geschickten Platzierung.

Dass die Reproduzierbarkeit und universale Einsetzbarkeit der Streifen jeglichen Ästhetizismus verhindern, hat eine Kehrseite, die einen der Fallstricke konzeptueller Intelligenz sehr deutlich hervortreten lässt: Die Ablehnung von Ausdruck, Stil und Künstlertum zugunsten einer universalen Methode trägt bereits deutliche Züge der Markenbildung und damit der einer gänzlich marktförmigen Kunstwelt angemessenen künstlerischen Strategie. Wie Benjamin Buchloh bemerkt hat, nehmen die Arbeiten von Buren und seinen damaligen Mitstreitern Olivier Mosset, Michel Parmentier und Niele Toroni in demselben Moment, in dem sie die scharfe Trennung zwischen (kreativen) Künstler*innen und (passivem) Publikum aufheben, selbst spektakuläre Züge an und verdichten sich darüber hinaus zu unmittelbar wiedererkennbaren Marken: „the demolition of authorship produces instant brand

¹⁷Vgl. in jüngerer Zeit hier anschließend Julia Voss: *Hinter weißen Wänden / Behind the White Cube*. Berlin 2015.

¹⁸Vgl. Daniel Buren: Warum Texte oder: Der Ort, von dem ich eingreife. In: ders., *Achtung!*, 27–34. Etwas anderes ist es, sie *von der Malerei her* zu denken, wie Thierry de Duve es ja auch für Duchamp fordert (vgl. *Kant After Duchamp*. Cambridge, Mass./London 1996, v. a. Kap. 3). Auch wenn Buren dies nicht explizit macht, könnte man sein Beharren auf dem malerischen Charakter der Streifen allerdings auch auf Frank Stellas Streifenbilder beziehen, über deren erste Ausstellung 1959 Carl Andre damals schrieb: „Frank Stella has found it necessary to paint stripes. There is nothing else in his painting. Frank Stella is not interested in expression or sensitivity. He is interested in the necessities of painting.“ (zit. bei de Duve: *Kant After Duchamp*, 200)

names and identifiable products.“¹⁹ Die „affichages sauvages“, die wilden Plakatierungen seines Streifenmotivs im Stadtraum Anfang der 1970er-Jahre, erscheinen von hier aus als Vorläufer für das, was man heute Guerilla-Marketing nennt. Werbung, Marke und Sache sind hier nicht mehr zu unterscheiden: Die Streifen werben nicht für ein Produkt, sie sind das Produkt.

Was würde man nach all dem als Burens Material bezeichnen? Die materiellen Grundlagen Leinwand oder Papier, Webtechnik, Druckfarbe und -technik und die weiße Farbe für die „malerischen“ Ränder sind nur ein kleiner Teil davon. Die minimalistische Form, der jede innere Artikulation fehlt und die auf das Verhältnis von Figur und Hintergrund verzichtet, gehört ebenso dazu, und die Tatsache, dass sie sich visuell auf ein in der Alltagswelt vorkommendes Muster bezieht, führt zu einer doppelten Genealogie: auf der einen Seite der Minimalismus, der bereits die Prinzipien repetitiver industrieller Fertigung in sich aufgenommen hatte, auf der anderen real industriell gefertigte Gegenstände. In diesem Sinn haben die Streifen etwas von einem minimalistischen „assisted“ oder „rectified readymade“;²⁰ das allerdings entgegen Duchamps Praxis selbst unabsehbar vervielfältigt werden kann. Grundlage dieser Vervielfältigung ist nicht nur die technische Reproduktion, sondern vor allem der „methodische“ Charakter ihrer Anwendung in ganz verschiedenen Kontexten, auf die sie mit wandelbaren äußeren Formen reagiert, von den geklebten Plakaten im öffentlichen Raum über die riesige, hängende Fahne *Peinture-Sculpture* im Guggenheim-Museum in New York 1971, die nach dem Protest anderer Künstler in derselben Ausstellung am Vorabend der Eröffnung abgehängt wurde,²¹ bis zu den durch die John Weber Gallery und über die Straße gespannten Flaggenreihen *Within and Beyond the Frame* ebenfalls in New York 1973.

Aber auch die Orte ihres Erscheinens – in Burens eigenen Begriffen ihre Rahmen – können als Material der Arbeiten bezeichnet werden. Die methodische „Wiederholung von Unterschieden im Hinblick auf dasselbe“²² erreicht hier gewissermaßen eine Umkehrung der normalen Situation: Während in der Galerie oder dem Museum sehr verschiedene Bilder auf einheitlich gestalteten, scheinbar neutralen Wänden erscheinen, werden nun die Bilder konstant und so neutral gehalten, dass man sie gerade noch als bildhaft erkennt, während die Orte jeweils verschieden sind und in ihrer Verschiedenheit hervortreten, allerdings eher in einem funktionalen als einem ästhetischen Sinne. Damit wird der Kunst kein Material von außen zugeführt, sondern die Reflexion verwandelt eine Dimension der künstlerischen Praxis und Präsentation in Material, das zuvor ihren Hintergrund bildete.

Vergleich man sie etwa mit Broodthaers' subtiler und ironischer Auseinandersetzung mit dem Museum als Ort der politischen Inszenierung und Haackes

¹⁹ Benjamin H. D. Buchloh: Conceptual Art 1962–1969: From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions. In: *October* 55 (1990), 105–143, hier 140.

²⁰ So nannte Duchamp seine Arbeiten, die an gefundenen Gegenständen wenige gezielte Eingriffe vornehmen, etwa das Fahrrad-Rad, das auf einen Hocker montiert ist.

²¹ Vgl. dazu Daniel Buren: Abwesenheit – Anwesenheit, rund um einen Umweg. In: ders., *Achtung!*, 169–180.

²² Buren: *Achtung!*, 73 (Hervorhebung getilgt).

Erforschung von Demographie und finanziellen Strukturen der Kunstwelt, so sind Burens Arbeiten im buchstäblichen Sinne plakativ und schematisch, und in dieser Deutlichkeit liegt ihre Wirkung. Allerdings bleiben sie in ihrer Konzeptualität formal, denn über die Markierung von Schwellen und Orten gehen sie nicht hinaus. Hier zeigt sich ein weiterer, diesmal genuin modernistischer Material- und Traditionsstrang: Die Streifen erscheinen als Fortsetzung einer formalen Reflexivität, die sich nun nach den Bedingungen bildlicher Darstellung und der Materialität der Malerei dem Kontext ihres Erscheinens zuwendet, und zwar auf nicht weniger formale Weise. Insofern liegt auch hier eine Reflexion auf „die Bedingungen, denen ein Bild entsprechen muß, damit es überhaupt als Bild erfahren werden kann“,²³ die nun nicht mehr Greenberg folgend in seiner „flatness“ gesucht werden, sondern in seinen gestaffelten Rahmungen. Dabei folgt Buren aber der von Greenberg beschriebenen Reduktion auf das Minimum jener Bedingungen, indem er die Rahmungen als räumlich-institutionelle Differenzen und insofern tatsächlich *rein* auffasst und vorführt. Dass diese Markierung zu weitergehenden Reflexionen über die Logik der Kunstinstitutionen anregt, ist kaum zu bestreiten, aber der einzige explizite Gegenstand dieser Kunst bleibt letztlich die Differenz zwischen Innen und Außen selbst und ihre Subvertierung. Insofern wird die Mehrdimensionalität künstlerischer Orte in dem Moment, wo sie anerkannt wird, auf reine Verhältnisse von Differenzen reduziert.²⁴

3 Realistik im Rahmen: Helmut Lachenmann

Im Falle Helmut Lachenmanns ist die Situation eine grundlegend andere, was eben nicht nur mit seinen persönlichen künstlerischen Entscheidungen zusammenhängt, sondern wesentlich auch mit der Struktur des Ortes, an dem er sich situiert (findet). Lachenmann ist heute einer der international berühmtesten Komponisten, war aber bis in die achtziger Jahre auch dann noch umstritten als revolutionärer Klangverweigerer, als Buren bereits höchst erfolgreich war. Auch er hat zahlreiche Texte verfasst, die sich mit seinen eigenen Arbeiten, aber auch sehr grundsätzlich mit der Situation der Neuen Musik der damaligen Zeit beschäftigen, auch seine Texte sind auf einem hohen reflexiven Niveau und auch hier wird nicht mit harschen Urteilen über Zeitgenossen gespart. Seine tatsächliche künstlerische Praxis ist aber wesentlich ästhetisch und *nicht* konzeptuell. Zwar ist es richtig, dass notierte Musik per se eine konzeptuelle Dimension hat und dass diese auch in Lachenmanns Reflexion auf die konkrete Arbeit der Klangerzeugung explizit wird. Dennoch ist das Ziel dieser

²³ Clement Greenberg: Modernistische Malerei. In: ders., *Die Essenz der Moderne. Ausgewählte Essays und Kritiken*. Dresden 1997, 265–278, hier 272.

²⁴ Isabelle Graw hat Burens Insistenz auf dem Museum angesichts der überragenden Bedeutung des Kunstmarktes als aus der heutigen Perspektive „eigentümlich nostalgisch“ bezeichnet (Jenseits der Institutionskritik. In: *Texte zur Kunst* 15/59: Institutionskritik, 41–53, hier 50). Vor allem aber ist sie *formal*, und es wäre die Frage, ob sich ihr Formalismus nicht auch in Richtung des Marktes wenden ließe. Nur wäre damit wenig gewonnen.

Arbeit, der eigentliche Gegenstand der Komposition, die strukturierte Klanglichkeit. Von einem *deskilling* kann bei Lachenmann keine Rede sein – was im Übrigen fast ausnahmslos für die gesamte Neue Musik bis heute gilt.

Lachenmann hat seinen Ansatz Ende der sechziger Jahre selbst als *musique concrète instrumentale* bezeichnet. Der Titel verrät, dass er sich an Pierre Schaeffers *musique concrète* anlehnt, die mit aufgenommenen Alltagsgeräuschen arbeitete, und sich gleichzeitig klar von ihr abgrenzt: Die Klänge, die verwendet werden, entstammen weitgehend dem traditionellen klassischen Instrumentarium. Während die musikalische Ausbildung normalerweise dahin geht, dem widerspenstigen Material – Holz, Darm, Blech etc. – das Kratzen, Knirschen und Pfeifen auszutreiben und es zugunsten des reinen Tons zum Verschwinden zu bringen, rückt Lachenmann in jener Zeit eben diesen verfeimten Verweis auf die Materialität der Klangkörper und ihrer Bearbeitung in den Mittelpunkt einer Musik, „in welcher die Schallereignisse so gewählt und organisiert sind, daß man die Art ihrer Entstehung mindestens so wichtig nimmt wie die resultierenden akustischen Eigenschaften selbst“.²⁵ Die resultierenden Stücke stellen die Zuhörer*innen vor eine unbekannte Herausforderung, und auch wenn seine tatsächliche kompositorische Praxis traditionellen Kategorien wie Komplexität, Durchbildung und Konsequenz verpflichtet bleibt und das „mindestens“ im zitierten Satz kaum der Wirklichkeit entspricht, war die Anstößigkeit des Klangmaterials der Stücke zu ihrer Zeit beträchtlich.

Exemplarisch sind hier das frühe Cellostück *Pression* von 1969, dessen Titel bereits auf den erhöhten Bogendruck als zentrale Spielweise verweist, und das Streichquartett *Gran Torso* von 1971, das vor allem mit einer differenzierten Palette von Rausch-, Zisch- und Knarrlauten arbeitet. Dabei geht es allerdings nicht um die bloße Erweiterung des Klangrepertoires um ihrer selbst willen, der Lachenmann sehr skeptisch gegenübersteht, sondern eben um die Auseinandersetzung mit den konkreten, materiellen Bedingungen der Klangproduktion, die vor allem dort wahrnehmbar werden, wo sie sich dem herrschenden Ideal des reinen Tons verweigern. Teilweise werden aus diesen neuen Klängen Formgesichtspunkte entwickelt, nachdem sie in „Klangfamilien“²⁶ geordnet und so dem kompositorischen Zugriff zugänglich werden. Das Ergebnis sind Stücke, in denen die Hörer*innen immer wieder von der anstößigen oder rätselhaften Klanglichkeit weg auf die Ebene der Form gezogen werden, der sie folgen können, und ebenso zuverlässig wieder zurück zur aufdringlichen Materialität der instrumentalen Prozesse und Klänge, weil ein gestisches oder gar emotionales Mitgehen kaum möglich ist.

Lachenmann hat immer betont, dass sein Bild als Verweigerer jeglicher Zugänglichkeit ein Missverständnis ist, und gar emphatisch den Begriff der Schönheit in

²⁵ Helmut Lachenmann: *Pression* für einen Cellisten (1969/1970). In: ders., *Musik als existentielle Erfahrung. Schriften 1966–1995*. Wiesbaden 2004, 381.

²⁶ Vgl. etwa Helmut Lachenmann/Clemens Gadenstätter/Christian Utz: Klang, Magie, Struktur. Ästhetische und strukturelle Dimensionen der Musik Helmut Lachenmanns (Podiumsdiskussion). In: Christian Utz/Clemens Gadenstätter (Hg.): *Musik als Wahrnehmungskunst. Untersuchungen zur Kompositionsmethodik und Hörästhetik bei Helmut Lachenmann*. Saarbrücken 2008, 13–66, hier 21.

Anspruch genommen, gleichzeitig aber die kritische Pointe seiner Musik hervorgehoben.²⁷ Wenn er den Gegenstand dieser Kritik beschreibt, ist er ganz auf der Linie der institutionenkritischen Kunst: Er spricht vom „ästhetischen Apparat“ und meint damit

„die tatsächlich verfügbaren Objektivationen dieser ästhetischen Kategorien im Alltag der bürgerlichen Kultur, gemeint als deren Requisiten im weitesten Sinn etwa das gesamte vorhandene und denkbare, überlieferte und neu entwickelte Instrumentarium in Theorie und Praxis, die Musikinstrumente mit ihrer typischen Bauart und der daran gebundenen Aufführungspraxis einschließlich der gebräuchlichen Notation, darüber hinaus alle im Zusammenhang mit unserem Musikbewußtsein und unserer Musikpflege entwickelten und genutzten technischen Mittel, Geräte, Begriffsapparate, Arbeitstechniken, aber auch die in unserer Gesellschaft zuständigen Institutionen und Märkte – wenn man so will: von der Auslage einer Musikalienhandlung bis zur Ehrenkarte der Putzfrau eines Stadtrates beim Gastkonzert der Fischerchöre, von der Hohner-Mundharmonika bis zum beamteten Rundfunksinfonieorchester mit seinen vielen in Quinten gleich gestimmten Geigen und seiner einzigen Baßklarinete.“²⁸

Diese lange Liste unterscheidet sich insofern von Burens abstrakter Aufzählung von Ebenen der Rahmung, als sie materielle Vor- und Einrichtungen, Personen und Praktiken und auch Kontexte umfasst, die außerhalb der Produktions- und Präsentationsorte der jeweiligen Kunst liegen und trotzdem für sie relevant sind. Was hier beschrieben wird, könnte man den Ort oder das Dispositiv der „klassischen Musik“ nennen – im Bewusstsein des problematischen Charakters dieser Kategorie. Klassik ist zuerst einmal der Name einer historischen Periode oder eines Stils, der etwa von Haydn bis Beethoven reicht, hat sich aber in der Alltagssprache als Bezeichnung für die gesamte europäische Kunstmusik eingebürgert. Die besondere Situation der Neuen Musik ist, dass sie institutionell weitgehend innerhalb dieses Dispositivs verortet ist, auch wenn sie sich von den harmonisch-tonalen Formen der Tradition verabschiedet und insofern in einer bestimmten Hinsicht einen radikalen Schnitt vollzogen hat. Der reale Ort ihrer Aufführung bleibt aber in der Regel der Konzertsaal, so wie der Ort ihrer Ausbildung an den vollständig von der „klassischen“ Musik dominierten Musikhochschulen bleibt.²⁹

²⁷Jörn Peter Hiekel scheint mir in seinem kürzlich erschienen Buch einige Schritte zu weit zu gehen, indem er Schönheit und Magie als ästhetische Kategorien Lachenmanns auf eine Weise gegen das Kritische in Stellung bringt, dass dieses nicht nur für spätere Stücke, sondern auch für die früheren Arbeiten weitgehend neutralisiert wird (vgl. *Helmut Lachenmann und seine Zeit*. Lilienthal 2023).

²⁸Helmut Lachenmann: Zum Problem des musikalisch Schönen heute. In: ders., *Musik als existenzielle Erfahrung. Schriften 1966–1995*. Wiesbaden 2004, 104–110, hier 107.

²⁹Vgl. dazu die Untersuchungen von Henry Kingsbury: *Music, Talent, and Performance. A Conservatory Cultural System*. Philadelphia 1988, und Bruno Nettl: *Heartland Excursions. Ethnomusicological Reflections on Schools of Music*, Urbana/Chicago 1995. Zwar sind dies die bislang einzigen ethnographisch/soziologischen Studien zu Musikhochschulen, aber an dieser Stelle ist auch die Forschung im Bereich der bildenden Kunst nicht weiter. Das Buch von Katia Tangian (*Spielwiese Kunstakademie. Habitus, Selbstbild, Diskurs*. Hildesheim u. a. 2010) ist zwar aufschlussreich, aber doch allzu sehr von Ressentiment getragen – von dem allerdings auch Kingsbury und Nettl nicht frei sind. Alle drei sind Insider der jeweilig untersuchten Institution(en).

Das gilt nun aber auch für Lachenmann selbst: Wendet man sich von der detaillierten Aufzählung von Aspekten des „ästhetischen Apparats“ aus Lachenmanns eigenen Stücken zu, so überrascht, wie wenig sie von dem Versprochenen einlösen. Tatsächlich wird im Grunde außer dem Modus der Klangerzeugung kein einziger dieser Aspekte aufgegriffen: Der Komponist behält die auktoriale Kontrolle, die Notation wird den neuen Erfordernissen entsprechend erweitert, aber nicht in Richtung der Offenheit vieler graphischer oder verbaler Notation der 1950er- und 1960er-Jahre, sondern im Hinblick auf Eindeutigkeit, die Distribution erfolgt über die gewohnten Kanäle, die Aufführungsorte sind die gleichen, das Instrumentarium bleibt erhalten und auch das Metier wird nicht aufgegeben, sondern verlagert: Die Stücke verlangen höchste Präzision in der Ausführung und sind daher auf geschulte Spezialist*innen angewiesen, die sich die ungewohnten Spieltechniken selbst erst aneignen müssen. Dabei verlässt sich der Komponist nicht auf die Anweisungen der Partitur, sondern begleitet bis heute den Probenprozess.

Dadurch, dass die Verrichtungen der Musiker*innen an ihren Instrumenten so weit vom Gewohnten entfernt sind, gewinnen sie von allein etwas Theatrales, das diesmal nicht in Friedts Sinne verstanden werden soll, sondern als Moment herausgehobener körperlicher Performativität. Allerdings wird diese Dimension von Lachenmann nicht eigens festgelegt oder als Gestaltung eigenen Rechts ausgebaut, und es gibt keinen performativen Überschuss über die zur Klangerzeugung nötigen Bewegungen. Eher ist es so, dass man den Musiker*innen beim Arbeiten zusieht; diese Arbeit wird vorgeführt, aber nicht ausgestellt, oder auch: Die Arbeit, die sie in jedem Fall verrichten, wird nicht länger zur reinen Ausdruckshandlung verklärt oder hinter dem reinen Ton zum Verschwinden gebracht. Hier liegt die Rede vom Konkreten oder auch einer „Klangrealistik“³⁰ begründet. Diese Realistik ist nach innen gewandt und bleibt ganz auf die konkreten Aktionen selbst bezogen, und die Arbeit kommt ausschließlich in ihrem körperlichen, materiellen und energetischen Aspekt in den Blick. Arbeitsbedingungen, Bezahlung, Beschäftigungsverhältnisse, die strenge Abrichtung im Musikstudium als Zugangsvoraussetzung, auch der eigentümlich stillgestellte Charakter des Instrumentariums kommen nicht vor – aus der angesprochenen Verbeamtung von Orchestermitgliedern wird nichts gemacht, während die prekären Arbeitsbedingungen vieler freischaffender Musiker*innen nicht einmal erwähnt werden.

Indem es überdies eine Arbeit bleibt, die sich nicht wirklich von traditionellen Kategorien handwerklicher Fertigkeit entfernt hat, lässt sich kein inhaltlicher Bezug zur „general social technique“ herstellen, oder nur ein negativer: Die Ausbildung und gewöhnliche Praxis von Musiker*innen in der zeitgenössischen Kunstmusik folgt bis heute weitgehend der Logik des auf die Spitze getriebenen handwerklichen Könnens und setzt sich in dieser Hinsicht der sonstigen gesellschaftlichen Entwicklung dezidiert entgegen. Lachenmanns immanente Kritik dieser Praxis ändert daran letztlich nichts und sie kann es auch mit ihren Mitteln nicht.

³⁰ Helmut Lachenmann: Über mein Zweites Streichquartett („Reigen seliger Geister“). In: ders., *Musik als existentielle Erfahrung*, 227–246, hier 227.

Nun hatte er von „Objektivationen ästhetischer Kategorien“ gesprochen, und es sind und bleiben diese Kategorien, auf deren Veränderung seine Praxis zielt. Man kann in der Tat sagen, dass hier „die Musik auf ihre eigentlichen materialen und medialen Grundbedingungen hin befragt wird“,³¹ aber eben nicht auf ihre institutionellen. Damit hängt auch zusammen, mit welchen Mitteln diese Befragung stattfinden kann oder könnte. Die Antwort, die Lachenmann und nicht nur er geben würde, ist mit musikalischen. Während Burens paralleles Insistieren auf der Malerei etwas gesucht wirkt, muss das Beharren auf musikalischen Mitteln im Bereich der europäischen Kunstmusik gar nicht eigens formuliert werden, weil es so selbstverständlich erscheint. Die zentrale Bestimmung bleibt diejenige von Musik als organisierter Klanglichkeit, auch wenn sie als untrennbar von materiellen Handlungen und Interaktionen vorgeführt wird. Heute bedeutet die Arbeit mit musikalischen Mitteln nicht mehr unbedingt, ausschließlich im Klanglichen zu arbeiten, und diese ausschließende Fixierung ist genau das, gegen das sich Lachenmanns ideologiekritischer Impuls wendet; dennoch bleibt sie ihr unangefochtenes Zentrum, auf das alles andere bezogen werden muss.³² Diese Klanglichkeit und ihre Organisation werden nicht, wie bei Buren die Reste der Malerei, in Situationen eingesetzt, um diese zu klären oder sicht- bzw. hörbar zu machen, sondern weiterhin als solche in den Mittelpunkt gestellt. Daher der Verbleib im Konzertsaal. Die Stücke wollen als solche in konzentrierter und fokussierter Aufmerksamkeit in ihren differenziert organisierten Verläufen gehört und nun auch gesehen werden. Ein „opening the doors of the music to the sounds that happen to be in the environment“³³ geschieht weder im buchstäblichen noch im übertragenen Sinne – zumindest nicht nach außen.

Interessant ist dabei, auf welcher charakteristische Weise das Verhältnis der Texte zu den Stücken anders gelagert ist als bei Buren. Lachenmann beschreibt seine diskursiven Anstrengungen folgendermaßen: „Theoretisch denken, Theorien ableiten und reflektieren heißt kompositorische Erfahrungen, eigene und fremde, vernünftig ordnen und, in Auseinandersetzung mit geltenden Wahrnehmungsmechanismen, spekulativ dorthin weiter treiben, wo das kompositorische Temperament ausschlägt, weil es sich nun seiner Individualität in größerem Zusammenhang bewußt wird.“³⁴

³¹ Rainer Nonnenmann: *Angebot durch Verweigerung. Die Ästhetik instrumentalkonkreter Klangkomponierens in Helmut Lachenmanns frühen Orchesterwerken*. Mainz 2000, 32.

³² Vgl. dazu auch Christian Grüny: Vor und nach der Musik. Für eine anti-essentialistische Philosophie der Musik. In: Wolfgang Fuhrmann/Claus-Steffen Mahnkopf (Hg.): *Perspektiven der Musikphilosophie*. Berlin 2021. Das heißt natürlich nicht, dass es nicht zahlreiche Gegenstimmen gibt, die ein verändertes, enger an den Entwicklungen der zeitgenössischen Kunst orientiertes Musikverständnis propagieren; vgl. etwa G Douglas Barrett: *Contemporary Art and the Problem of Music: Towards a Musical Contemporary Art*. In: *Twentieth Century Music* (2021), 1–26.

³³ John Cage: *Experimental Music*. In: ders., *Silence. Lectures and Writings*. Middletown 1973, 7–12, hier 8. In einem die beiden gegenüberstellenden Text habe ich entsprechend bei Cage von Öffnung und bei Lachenmann, vielleicht nicht ganz gerecht, von Schließung gesprochen: Vgl. Christian Grüny: *Arbeit im Feld des Musikalischen. Cage und Lachenmann als zwei Typen musikalischer Kulturreflexion*. In: Dirk Baecker/Matthias Kettner/Dirk Rustemeyer (Hg.): *Über Kultur. Theorie und Praxis der Kulturreflexion*. Bielefeld 2008, 221–248.

³⁴ Helmut Lachenmann: *Bedingungen des Materials. Stichworte zur Praxis der Theoriebildung*. In: ders., *Musik als existentielle Erfahrung*, 35–53, hier 35.

In gewisser Weise sind die Texte damit näher an der künstlerischen Praxis als bei Buren, denn sie bilden ihren reflexiven Hintergrund, ein kulturelles und historisches Bewusstsein, das Lachenmann als Voraussetzung der eigenen Arbeit beschreibt. Insofern ist die theoretische Reflexion Teil dieser Arbeit. Auf der anderen Seite sind die Texte in keinem Fall als Teil oder Dimension der resultierenden Stücke zu verstehen und damit weiter von ihnen entfernt. Sie bilden den Hintergrund, mischen sich aber nicht in die Arbeiten selbst ein, die ganz für sich genommen werden wollen. Auch Buren wollte ja „die Malerei“ für sich sprechen lassen, aber da seine Texte auch im Selbstverständnis etwas explizit machen, das jene Malerei reicher und besser, aber eben nur implizit darstellen kann, können sie weit eher und auch gegen den Autor als Dimension der methodischen künstlerischen Praxis selbst betrachtet werden.

Als Musiker greift Lachenmann anders als Buren in seinen Texten ohne weiteres auf den Materialbegriff zurück, dessen historische Logik ihm ganz selbstverständlich zu sein scheint. Tatsächlich setzt er in den frühen Jahren einen ungebrochenen Entwicklungs- und Fortschrittszusammenhang voraus, in dem er seine eigene Musik situiert und der im 20. Jahrhundert durch den langen, schwierigen und noch unvollendeten Abschied von der Tonalität geprägt ist. Tonalität wird hierbei in einem denkbar weiten Sinne verstanden, der letztlich auf expressive Selbstbestätigung hinausläuft. Arnold Schönbergs Verabschiedung der harmonischen Tonalität des Dur-Moll-Systems, die das Modell für die Organisation musikalischer Verläufe überhaupt bereitstellte, war von dort aus nur ein erster Schritt. Selbst die serielle Musik, die sich als konsequente Fortsetzung dieser Bewegung verstand und ein ganz für sich genommenes, quasi neutralisiertes Ton- und Klangmaterial rationalen Strukturen unterwarf, bleibt für Lachenmann insofern tonal, als sie noch expressiv gehört werden kann und wird. Dies ist, kann man sagen, der Materialstand, von dem er ausgeht, und sein eigener Schritt zu einer *musique concrète instrumentale* zielt darauf, die konkrete Klanglichkeit auch und gerade in ihrer kulturellen Aufladung und ihrem Verweis auf ihre Produktion ernster zu nehmen. Noch deutlicher als bei Buren wird hier nichts an Material von außen hinzugenommen, und ebenso wie bei diesem wird eine Selbstreflexion angestrengt, die bisher ausgeblendete Dimensionen der Praxis als Material verfügbar macht.

Dabei verbleiben die Stücke ganz in einem musikalischen Innenraum, und die Gegnerschaft gegen „eine Gesellschaft, welche in der Kunst immer wieder die Versöhnung mit sich selbst feiern möchte“, ³⁵ kann für Lachenmann in diesem Innenraum stattfinden, weil jene ideologische Versöhnungsfeier vor allem mit musikalischen Mitteln stattfindet. Dabei fehlt aber in der Rekonstruktion der Materialgeschichte auch dann einiges, wenn man sie nur auf die Musik bezieht, etwa Fluxus und Intermedialität, und auch Cage kommt nur ganz am Rande vor.

Das alles bedeutet natürlich nicht, dass Lachenmanns Stücke aus den späten sechziger und siebziger Jahren uninteressant sind – sie bleiben wichtig und waren in dem, was sie künstlerisch geleistet haben, in der Tat grundlegend. Auffallend ist

³⁵ Helmut Lachenmann: Zur Analyse Neuer Musik. In: ders., *Musik als existentielle Erfahrung*, 21–34, hier 24.

aber die Diskrepanz zwischen dem kritischen Bezug auf den „ästhetischen Apparat“, der sich durch zahlreiche Texte zieht, und der offensichtlichen Abwesenheit eines institutionenkritischen Impulses in der Musik selbst. Das gilt durchaus nicht nur für ihn: Selbst Mauricio Kagel, der in anderer Hinsicht als Lachenmann, nämlich im Musiktheater Radikales geleistet hat, verteidigt im Gespräch über sein 1971 an der Hamburgischen Staatsoper uraufgeführtes Stück *Staatstheater* ausdrücklich sein Festhalten an der „Guckkastenbühne“ als Einrichtung, die die Kontrolle des Dargestellten und der Aufmerksamkeit der Zuschauer*innen garantiert, so weit auch die Folge von Szenen von traditioneller Musik und herkömmlichem Theater entfernt sein mag.³⁶ Auch wenn es Ende der 1960er-Jahre radikalere Versuche gab, die kritische musikalische Praxis auf die Institutionen auszuweiten, etwa das von Cornelius Cardew ins Leben gerufene *Scratch Orchestra* mit seinen offenen, professionelle Musiker*innen wie Künstler*innen anderer Sparten umfassenden Strukturen,³⁷ ist es doch Lachenmann (und in geringerem Maße Kagel), der bis heute die entscheidende Referenz für ein kritisch auf die eigene Praxis bezogenen Komponierens bildet. Nicht zuletzt damit hat es zu tun, dass es im Bereich der Musik weder eine kontinuierliche institutionenkritische Praxis gibt noch einen entsprechenden Diskurs.³⁸ Selbst bei Boulez' bereits angesprochenem Vorschlag, die Opernhäuser zu sprengen, handelt es sich um die scheinbar radikal institutionenkritische Verpackung *ästhetischer* Einwände gegen das, was in diesen Opernhäusern gespielt wurde.

4 Die alltägliche Plackerei: Mierle Laderman Ukeles

Lachenmanns Hinweis auf die „Putzfrau“ könnte in eine ganz andere Richtung führen, wenn diese nicht sofort als Anhängerin eines populistischen Primitivismus denunziert würde, für den in den siebziger Jahren die Fischerchöre stehen (eine freundlichere, aber eher unwahrscheinliche Interpretation wäre, dass Lachenmann ihre scheinbar natürliche Präferenz für kulturindustriellen Schund lediglich als Vorurteil ihres Arbeitgebers entlarven will). Der vorsichtige Hinweis, dass auch für die Aufrechterhaltung des Kunst- und Musikbetriebs Reinigungskräfte notwendig sind, erinnert an Howard S. Becker, der darauf insistiert, die Kunst als kooperative Aktivität sehr verschiedener Akteure zu begreifen,³⁹ und auf künstlerischer Seite eben an Mierle Laderman Ukeles mit ihrer *maintenance art*. *Maintenance*, die Aufrecht-

³⁶Vgl. Mauricio Kagel: Zu Staatstheater. In: ders., *Tamtam. Dialoge und Monologe zur Musik*. München 1975, 89–103, hier 93ff.

³⁷Vgl. Cornelius Cardew: A Scratch Orchestra: Draft Constitution. In: *Musical Times* 110/1516 (1969), 617&619; Michael Parsons (Hg.): *25 Years From Scratch: The Scratch Orchestra*. London 1994.

³⁸Bezeichnenderweise beschäftigt sich der einzige Text, der in der Zeitschrift *Musik & Ästhetik* seit ihrem Erscheinen zur Frage der Institutionen erschienen ist, nicht mit der Musik, sondern mit der bildenden Kunst; vgl. Gabrielle Hoffmann: Kunst und Institution heute. Oder: Arbeiten Institutionen an Künstlern vorbei? In: *Musik & Ästhetik* 19 (2001), 97–104. Vgl. aber Christian Grüny/Brandon Farnsworth (Hg.): *New Music and Institutional Critique*. Heidelberg 2024.

³⁹Vgl. Howard S. Becker: *Art Worlds*. Berkeley/Los Angeles 1982.

erhaltung des Lebens und auch der Infrastruktur der Produktion und Präsentation künstlerischer Arbeit, taucht weder in Lachenmanns Auflistung der Dimensionen des ästhetischen Apparats noch in Burens Staffelnung von Rahmungen auf. Bei letzterem gibt es überhaupt keinen Hinweis darauf, dass neben materiellen und diskursiven Formationen auch menschliche Arbeit involviert sein könnten.

Bei Ukeles steht am Anfang der künstlerischen Praxis, mit der sie bekanntgeworden ist, ein programmatischer Text, nämlich ihr *Maintenance Art Manifesto* von 1969. Er beginnt mit einer grundlegenden Unterscheidung, bei der die psychodynamische und die institutionelle Ebene zusammengebracht werden: auf der einen Seite der Todestrieb, der für Individuierung, Avantgarde, Veränderung steht und mit Entwicklung und dem Neuen zusammengebracht wird, auf der anderen der Lebenstrieb, der für Erhalt und Ausgleich steht und mit der Aufrechterhaltung von Infrastruktur assoziiert ist. Die Kunst steht dabei eindeutig auf der ersteren Seite, während die zweite notorisch vernachlässigt, aber fraglos vorausgesetzt wird. Die meisten Institutionstheoretiker, die das vierte Kapitel zitiert hat, allen voran Arnold Gehlen, schlagen sich demgegenüber klarerweise auf die Seite der Stabilität. Dabei werden Institutionen aber in erster Linie als normative Formen der Handlungsentlastung verstanden; ihre materielle Dimension kommt vor allem dann in Betracht, wenn sie durch ihre eigene Form diese Handlungstypen verkörpert, wie es Gehlen exemplarisch an der Klinge und dem Schneiden zeigt.⁴⁰

Die Arbeit, die die bloße Aufrechterhaltung der Institution bedeutet, erscheint so vor allem in zwei Dimensionen: einmal im Handeln selbst, das in den bereitgestellten Formen stattfindet und sie so perpetuiert, zum anderen in der Herstellung (und Reparatur) jener paradigmatischen Gegenstände. Die *maintenance*, auf die Ukeles hinweist, ist demgegenüber weitgehend unspezifisch und kommt selbst hier nicht vor – es geht ihr um „work that renders itself invisible, and is rendered invisible, in order to make other things („real‘ work?) possible“.⁴¹ Das Reinigungspersonal steht in der Regel ganz am unteren Ende der Werthierarchie und bleibt vollständig unsichtbar; wer es sich leisten kann, putzt nicht einmal seine eigene Wohnung, sondern lässt sie in seiner Abwesenheit reinigen, und zwar in der Regel von einer Frau – die Tätigkeit ist bis heute klar weiblich codiert und wird vor allem von Frauen ausgeführt. Silke Duda, von der eine der wenigen Studien dazu stammt, hält im Vorwort fest: „Ich bin im Rahmen langjähriger Forschungsarbeiten noch keiner Form von Lohnarbeit begegnet, die so hartnäckig ignoriert, so konsequent unter dem Konsens des Verschweigens begraben wurde, wie das Putzen.“⁴² Es ist bezeichnend, dass sie selbst in Beckers Bild der Kunstwelt nicht auftauchen, und dass sie auch kaum als exemplarisch für die „general social technique“ der Gegenwart gelten können. Zwar hat es hier eine Verschiebung des Schwerpunkts von Industriearbeit zu Service- und Care-Arbeit gegeben, die sich auch in der zeitgenössischen künstlerischen Produktion widerspiegelt, aber das Putzen als reine

⁴⁰ Arnold Gehlen: *Urmensch und Spätkultur. Philosophische Ergebnisse und Aussagen*. Bonn 1956, 12f.

⁴¹ Kwon: In *Appreciation of Invisible Work*, 17.

⁴² Silke Duda: *Die unsichtbaren Arbeiterinnen. Frauen in Reinigungsberufen* (Materialien zur Frauenforschung, 11). Bielefeld 1990, 1.

maintenance kommt auch hier bestenfalls am Rande vor. Es erfordert scheinbar kein besonderes Können und ist auch in dieser Hinsicht weiter entfernt von der künstlerischen Tätigkeit als jede andere Arbeit, gemeinsam vielleicht mit der des eindeutig männlich codierten Müllmannes.

Ukeles hat immer wieder im ganz buchstäblichen Sinne im Museum die Position der Putzfrau eingenommen, „[r]endering the invisible visible across the divides of gender, private/public, high/low, and art/everyday life“.⁴³ In der am besten dokumentierten Performance *Hartford Wash* hat sie 1973 zu den Öffnungszeiten in und vor dem Wadsworth Athenaeum die Böden. Fotos zeigen sie auf dem Boden kniend, quasi als Verkörperung des „niedereren“ Charakters dieser Arbeit gegenüber den stehenden Museumsbesucher*innen. Dabei geht es weder um eine Glorifizierung dieser Tätigkeiten noch um ihre Rettung für die hohe Kunst. In ihrem Manifest heißt es unmissverständlich: „Maintenance is a drag. It takes all the fucking time.“⁴⁴

Die Einbeziehung des Alltäglichen oder seine Uminterpretation in einen künstlerischen Vorgang findet sich seit den fünfziger Jahren und wurde wesentlich von Duchamp und Cage inspiriert, aber die meisten Praktiken der sechziger Jahre haben gemeinsam, dass sie Alltagshandlungen als Material nehmen, um daraus besondere Situationen zu schaffen, selbst wenn sie, wie oft bei George Brecht, materialiter in nichts über den Alltagsvollzug hinausgehen. Cages vielzitierte Aussage, auch das Öffnen einer Tür könne Kunst sein, „[i]f you celebrate it“,⁴⁵ ist hier paradigmatisch, und Dantos Formulierung von der „Verklärung des Gewöhnlichen“ trifft in diesem Fall genau.⁴⁶ Dabei geht es allerdings gerade nicht um das Aufrechterhalten von Infrastruktur, sondern immer um einen Überschuss, sozusagen um eine Ausweitung des Reichs der Freiheit. Im Gegensatz dazu ist es nicht Ukeles' Ziel, nun auch noch das Putzen als Feld künstlerischer Gestaltung ohne pragmatischen Zweck zu erobern, zu zelebrieren oder als ironische Geste vorzuführen (wie man es etwa für Brechts *SOLO FOR VIOLIN VIOLA CELLO OR CONTRABASS*, das nur aus dem Wort „polishing“ besteht, oder Ben Vautiers *Audience Piece no. 4*, dessen *score* „After the audience is seated, performers proceed to clean the theater very thoroughly“⁴⁷ beginnt, vermuten kann), sondern eine Umwertung der real notwendigen

⁴³A. a. O., 17.

⁴⁴Mierle Laderman Ukeles: Manifesto! In: *Documents* 10 (1997), 6–7, hier 6. Man kann hier auch an Helke Sanders Film *die allseitig reduzierte Persönlichkeit – redupers* von 1978 denken, der thematisiert, wie die Künstlerin zwischen Kinderbetreuung, Organisation des täglichen Lebens, Lohnarbeit und künstlerischer Arbeit zerrieben wird; vgl. dazu auch Marion von Osten: Irene ist viele! Or What We Call ‚Productive‘ Forces. In: *e-flux journal* 8 (2009), online unter http://worker01.e-flux.com/pdf/article_83.pdf.

⁴⁵Rainer Riehn: Noten zu Cage. In: Heinz-Klaus Metzger/ders. (Hg.): *Musik-Konzepte Sonderband John Cage*, München 1978 97–106, hier 97.

⁴⁶Vgl. Arthur C. Danto, *Die Verklärung des Gewöhnlichen. Eine Philosophie der Kunst*, Frankfurt a.M. 1984.

⁴⁷Brechts *score* ist Teil der *Water Yam*-Sammlung, verfügbar online unter https://monoskop.org/File:Brecht_George_Water_Yam_1963.pdf; Vautier zit. nach Ken Friedman/Owen Smith/Lauren Sawchyn (Hg.): *FluxusPerformanceWorkbook*, Performance Research e-publication 2002, 107 (<https://www.thing.net/~grist/ld/fluxusworkbook.pdf>). Vgl. zu Brecht das folgende Kapitel.

maintenance zu fordern, indem sie sie selbst vollzieht und zur Kunst erklärt. Aber hier gibt es nichts zu feiern oder zu verklären.

Die Aktion *Transfer: The Maintenance of the Art Object*, ebenfalls 1973 in Hartford, eröffnet eine komplexere Konstellation: Die Reinigung einer Vitrine, in der eine Mumie ausgestellt ist, obliegt normalerweise dem entsprechenden Personal. Indem Ukeles selbst diese Reinigung vornimmt, erklärt sie sie und die Vitrine selbst zu einer Arbeit der *Maintenance Art*, die entsprechend gestempelt und zertifiziert wird.⁴⁸ Ab diesem Zeitpunkt ist für ihre Pflege der Kurator verantwortlich und nicht mehr das Reinigungspersonal, das die Kunst selbst nicht anrühren darf. Inbegriff einer solchen Überschreitung ist die sprichwörtliche ahnungslose – und erfundene – Putzfrau, die Joseph Beuys' *unbetitelt (Badewanne)* von 1960 im selben Jahr wie Ukeles' Aktion im Museum angeblich gereinigt und so zerstört habe.⁴⁹ Die Vitrine ist ein Rahmen ganz in Burens Sinne, der hier einen Kompetenzwechsel im hierarchischen Gefüge markiert. *Transfer* „entschleierte“ diesen Rahmen auf deutlich konkretere und reichere Weise als seine abstrakte Markierung in Streifenform.

Maintenance ist dabei offensichtlich nicht auf den Bereich der Kunst, nicht einmal auf den der Öffentlichkeit beschränkt, sondern hat seinen besonderen Ort im Privaten; die Unsichtbarkeit des Putzens weist ihm auch in den Institutionen des öffentlichen Lebens die Rolle des Privaten zu. Unter Berufung auf Carole Pateman bemerkt Helen Molesworth dazu: „it is the private sphere that can help us to rearticulate the public sphere, as opposed to the other way around“.⁵⁰ Die Betonung der Öffentlichkeit als Sphäre des politischen Handelns bei Hannah Arendt und nicht weniger die Vorstellung der Kunst als einer autonomen (oder auch kritischen) Praxis beruhen auf einer Ausblendung der Plackerei, die diese Freiheiten ermöglichen – bei Arendt absichtlich und systematisch, im Falle der Kunst in der Regel durch schlichtes Ignorieren.

Tatsächlich ist es interessant, sich der Sache mit Arendt zu nähern, namentlich mit ihrer Unterscheidung zwischen Arbeiten, Herstellen und Handeln. Die Kunst wird traditionellerweise als *poiesis*, als Herstellen von Gegenständen verstanden, womit sie für Arendt einen Beitrag zur Gestaltung unserer Welt als dem im eigentlichen Sinne menschlichen Raum leistet; Kunstwerke gelten ihr gar als „die beständigsten und darum die weltlichsten aller Dinge“.⁵¹ In dem Moment, wo sie sich von der Produktion von Gegenständen auf die Gestaltung von Aktivitäten verlegt, auf Performance im weitesten Sinne, gibt es drei Wege: Zuerst einmal kann der Übergang ins Performative schlicht als Einbeziehung von Formen künstlerischer

⁴⁸Eine Dokumentation inklusive Ukeles' handschriftlicher Skizze findet sich im zitierten Heft *Documents* 10 (1997), 8–14.

⁴⁹Tatsächlich waren es Mitglieder des SPD-Ortsvereins Leverkusen, die die Wanne in einem Nebenraum des Museums gefunden hatten und sie für eine Feier benutzen wollen. Ein damals in der Rubrik „Kurioses“ publizierter Artikel machte aus den beiden Frauen, kaum zufällig, „Ehefrauen“ von Mitgliedern („Frevel an Beuys' Kunstwanne“, in: *Leverkusener Anzeiger*, verfügbar unter <https://www.ksta.de/kurioses-frevel-an-beuys%2D%2Dkunstwanne-12745832?cb=1618993152801>). Das angegebene Datum, 19.3.2009, ist offenbar das der Digitalisierung. Wann genau der Artikel 1973 publiziert wurde, ist nicht nachzuvollziehen).

⁵⁰Helen Molesworth: *House Work and Art Work*. In: Alexander Alberro/Sabeth Buchmann (Hg.): *Art After Conceptual Art*. Cambridge, Mass./London 2006, 67–86, hier 75.

⁵¹Vgl. Hannah Arendt: *Vita Activa oder Vom tätigen Leben*. München 1981, 155.

Gestaltung verstanden werden, die in anderen künstlerischen Bereichen die Normalität sind. Musik, Tanz und Theater hatten es nie mit der Herstellung von Dingen zu tun, aber die Produktion von Stücken kann ebenso als *poiesis* beschrieben werden. Dann würde sich gar nicht so viel ändern.

Etwas anderes ist es, wenn sich die Praxis dem Handeln und damit dem Bereich der Öffentlichkeit und des Politischen in Arendts Sinne annähert, dem eigentlichen Reich der Freiheit, oder sich der Arbeit assimiliert, der nicht endenden Anstrengung der Selbsterhaltung. Letzteres wäre eine weitere Bestätigung für den von Arendt beklagten „Sieg des Animal laborans“,⁵² der die Unterscheidung zwischen Herstellen und Arbeiten unterschlägt und das Handeln verkümmern lässt, indem das Ökonomische die Öffentlichkeit übernimmt und so die ganze Welt der „Lebensnotdurft“⁵³ unterstellt.

Es wurde vielfach bemerkt, dass die scharfe Trennung zwischen Ökonomischem und Politischem, Privatem und Öffentlichem, Notwendigkeit und Freiheit problematisch sein könnte, weil sie diese Bereiche essentialisiert und ihre ungeschriebene, aber um so wirkungsvollere geschlechtsspezifische Codierung fortschreibt. Auch für unseren Kontext ist die Frage entscheidend, *auf welche Weise* das Ökonomische und Private Platz in der Öffentlichkeit einnimmt. Die Veröffentlichung des Privaten ist nur dann keine Verdrängung, sondern eine potentielle kritische Erweiterung des Politischen, wenn sie das scheinbar Selbstverständliche diskutierbar und kritisierbar macht. In diesem Sinne argumentiert Seyla Benhabib mit Arendt gegen Arendt und hält fest: „Different action-types, like work and labor, can become the locus of ‚public space‘ if they are reflexively challenged and placed into question from the standpoint of the asymmetrical power relations governing them.“⁵⁴ Für unsere Frage heißt das: Das Putzen als solches ist auch dann kein Handeln in Arendts Sinne, wenn es zur Kunst erklärt wird, aber diese Erklärung selbst, das Ausstellen der *maintenance* als Infragestellung der hierarchischen Ordnung von Aktivitäten, ist ein politischer Akt und als solcher eine Form des Handelns.

Es überrascht etwas, dass Kwon Ukeles' Arbeiten in die Entwicklung der ortsspezifischen Kunst einordnet, nach der „the techniques and effects of the art institution as they circumscribe and delimit the definition, production, presentation, and dissemination of art“⁵⁵ zum Gegenstand der kritischen Reflexion werden. Mit dem konkretistischen Starren auf die reale räumliche Situation haben sie nichts zu tun, aber ebenso wenig mit einer Diskursivierung. Tatsächlich ist die Arbeit, die sie vorführen, eine sehr körperliche und materielle, „the materialist activity that supported ‚dematerialized‘ creativity“.⁵⁶ Die Abgrenzungs- und Bestimmungstechniken der Kunstinstitutionen sind hier nicht wirklich der Gegenstand.

⁵²A. a. O., 312.

⁵³A. a. O., 313.

⁵⁴Seyla Benhabib: Feminist theory and Hannah Arendt's concept of public space. In: *History of the Human Sciences* 6/2 (1993), 97–114, hier 104.

⁵⁵Miwon Kwon: *One Place After Another: Site-Specific Art and Locational Identity*, Cambridge, Mass./London 2002.

⁵⁶Jackson: *Social Works*, 88.

Man müsste an dieser Stelle Dispositiv und Infrastruktur unterscheiden: Während der erste Begriff auf die *Formung* von Handlungen, Aussagen und Wissensordnungen bezogen ist, auf „Strategien von Kräfteverhältnissen, die Arten von Wissen unterstützen und von diesen unterstützt werden“,⁵⁷ bezieht letzterer auch die Ermöglichungsbedingungen in einem allgemeineren, unspezifischen Sinne mit ein. Auch ein Gefängnis muss geputzt werden, aber es wird schwerfallen, das Reinigungspersonal als Aspekt des Dispositivs Gefängnis zu beschreiben, während es sicher Teil seiner Infrastruktur ist. Von Entmaterialisierung kann man allerdings in keiner der beiden Hinsichten sprechen.

Der Bereich der bildenden Kunst ist insofern speziell, als die Reinigung in ihm eine Zwischenstellung einnimmt: Auf der einen Seite ist sie auch hier bezogen auf die Institution Teil der unspezifischen Infrastruktur, auf der anderen ist die Reinheit auch im Sinne der physischen Sauberkeit eine wichtige Dimension des *white cube* und das Putzen aus dieser Perspektive konstitutiv für das Funktionieren der Institution. Genauer: Dass es dort *sauber ist*, ist von entscheidender Bedeutung für die Präsentation der Kunst, dass aber *jemand putzt*, kommt trotz allem nicht vor. Die Sauberkeit ist eine Dimension des Dispositivs, die „Putzfrau“ ist Teil der Infrastruktur.

Wie Buren und Lachenmann gewinnt Ukeles das Material ihrer künstlerischen Arbeit aus einer Reflexion auf die Bedingungen ihres Feldes, aber diesmal ist es ein Außen, dessen konstitutiver Charakter noch viel weniger als die Rahmungen der Kunst und die Arbeit an den Instrumenten im allgemeinen Bewusstsein ist und dessen inhaltlicher Bezug zur Kunst selbst erst einmal kaum deutlich ist. Das Private, wie sie es vorführt, ist sowohl auf der individuellen als auch auf der gesellschaftlichen Ebene die Basis nicht nur der künstlerischen, sondern jeglicher öffentlichen Tätigkeit. Es am eigenen Leibe ins institutionelle und diskursive Licht zu rücken, konnte nur im Bereich der bildenden Kunst stattfinden, in dem eine von jedem disziplinären *skill* befreite Performativität und auch die Praxis, durch den ostentativen Vollzug von Alltagshandlungen performativ zu intervenieren, sich als künstlerische Möglichkeit etabliert hatte. Im Bereich der Musik wäre dies kaum lesbar gewesen.

5 Nach der Revolution

Stellt man die drei hier besprochenen Varianten der Institutionenkritik noch einmal gegenüber, so könnte man sagen, dass der Ort der jeweiligen künstlerischen Praxis bei Buren als Unterscheidungsordnung, bei Lachenmann als Dispositiv und bei Ukeles als Infrastruktur gefasst wird. Sieht man sich damit zusammenhängend an, woran genau die Kritik sich jeweils entzündet, so fallen charakteristische Unterschiede auf: Burens Ansatzpunkt ist die bürgerliche Ideologie einer reinen Kunst, die von ihren eigenen Existenzbedingungen nichts wissen will; die damit einhergehende Entpolitisierung und Blindheit gegenüber den ökonomischen Be-

⁵⁷ Michel Foucault: Das Spiel des Michel Foucault. In: ders., *Schriften in vier Bänden: Dits et Ecrits*, Bd. III. Frankfurt a.M. 2003, 391–429, hier 395.

dingungen steht bei ihm weniger im Fokus als etwa bei Broodthaers oder Haacke, rückt aber in der bildenden Kunst insgesamt zunehmend in den Vordergrund. Lachenmann geht es demgegenüber um eine Ideologie des Ausdrucks, um Erbaulichkeit und wohlige Selbstbestätigung, die er in einem großen Teil des Musikbetriebs sieht und für die mal implizit, mal explizit paradigmatisch die Popmusik und allgemeiner die Kulturindustrie steht. Die Utopie ästhetischer Emanzipation, die ein wichtiges Leitbild der Neuen Musik bis in die jüngste Gegenwart bildet, führt zu einem Festhalten an traditionellen Formen künstlerischen Könnens und zu einer deutlichen Abgrenzung von anderen Musikformen, deren potentiell anders gelagerte Intelligenz kaum zur Kenntnis genommen werden kann. Angesichts dessen kann der eigene Ort zwar kritisiert, muss aber immer auch als Refugium der Utopie verteidigt werden. Ukeles schließlich zielt auf die Ideologie der Kunst als eines Reichs der Freiheit, die von ihren eigenen schmutzigen Grundlagen nichts wissen und das Personal, das Tag für Tag dafür sorgt, dass alles funktioniert, im Unsichtbaren lassen möchte. Aber auch „institutions of negation“, wie Marina Vishmidt pointiert formuliert, „need the affirmative moment that is infrastructure – both the technological and the social infrastructures, situated as they are within a global crisis of infrastructures for life, which are ecological and political.“⁵⁸

Das Ergebnis ist, um es pointiert zu sagen, dass Lachenmann alles lässt, wie es ist, seine Stücke aber auch heute noch mit Gewinn gehört werden können, während Buren die Institutionen klug herausfordert, seine Streifen aber heute nur noch als wichtige historische Position zur Kenntnis genommen werden können. Beide sind in ihrem jeweiligen Feld gefeierte Stars. Von diesem auf je verschiedene Weise ambivalenten Erbe zehrt die künstlerische und musikalische Gegenwart.

Auch Ukeles' Arbeiten erscheinen erst einmal eher als historische Position denn als etwas, das heute ein eigenes künstlerisches Interesse wecken könnte, auch wenn man von ihnen Linien in die Gegenwart ziehen könnte. Das Stiften temporärer, sich in künstlerischen Aktionen um ebenfalls private Einrichtungen wie Kochen und Essen oder Wohnen bildender Gemeinschaften, die Bourriauds „relationale Ästhetik“ feiert, bewegt sich in gewisser Weise auf Ukeles' Spuren, ignoriert aber den Dreck ebenso sehr wie die Tatsache, dass viele solcher Einrichtungen tatsächlich „a drag“ sind, der „all the fucking time“ in Anspruch nimmt und kaum Ausgangspunkt reizvoller neuer Formen von Sozialität sein wird; konsequenterweise erwähnt Bourriaud sie mit keinem Wort.⁵⁹ Der Anstoß, den sie mit ihrer Arbeit gegeben hat, wirkt aber bis heute nach, und ihr Anspruch ist in keiner Weise eingelöst.⁶⁰

⁵⁸ Marina Vishmidt: *Between Not Everything and Not Nothing: Cuts Toward Infrastructural Critique*. In: Maria Hlavajova/Simon Sheikh (Hg.): *Former West: Art and the Contemporary After 1989*. Cambridge, Mass. 2017, 265–269, hier 268.

⁵⁹ Vgl. Nicholas Bourriaud: *Relational Aesthetics*. Paris 2002. Diesen Punkt macht Shannon Jackson: vgl. *Social Works*, 77f.

⁶⁰ Sehr unmittelbar aufgegriffen wird er etwa vom *Casco Art Institute* in Utrecht, wo der institutionenkritische Impuls als Frage an die eigene Arbeitsorganisation wachgehalten wird und dabei auch das Putzen der Räume zum Bestandteil der gemeinsamen Arbeit wird: Vgl. Binna Choi/Annette Krauss: *Unlearning Institution: Do as You Present (or Preach)*. In: Paul O'Neill/Lucy Steeds/Mick Wilson (Hg.): *How Institutions Think: Between Contemporary Art and Curatorial Discourse*.

Die Betonung der Infrastruktur und ihrer Bedeutung nimmt der Institutionenkritik endgültig die Möglichkeit, sich auf eine prinzipiell institutionenfeindliche Position zurückzuziehen wie der in der Einleitung zitierte Jan Verwoert.⁶¹ Diese vermeintliche Utopie gerät in eine gefährliche Nähe zu libertären Positionen im US-amerikanischen Sinne einer prinzipiellen Staats- und Institutionenfeindlichkeit, gegenüber der sich Ukeles' „belief in the role of public institutions in the management of the social“⁶² deutlich abhebt. Man muss über diese öffentlichen Institutionen nicht in Jubel ausbrechen, um ihre Unentbehrlichkeit festzustellen und die Sichtbarkeit und Anerkennung der in ihnen im Verborgenen Arbeitenden zu fordern. Als Utopie kann ein Leben ohne Institutionen nur denjenigen erscheinen, die sich so sehr auf sie verlassen können, dass sich es sich leisten können, sie zu ignorieren und all die Putzfrauen und Müllmänner auszublenden. Wer sich entschließt, jahrelang in und mit der New Yorker Stadtreinigung zu arbeiten, wie Ukeles es getan hat, entfernt sich denkbar weit von einem solchen Zustand und verzichtet auch explizit auf den Status der gefeierten Künstlerin.

Am Anfang dieses Kapitels stand die Beobachtung Burens, dass es ohne institutionelle Kontexte der Produktion, der Präsentation, der Verstehens und der Interpretation schlicht keine Kunst gäbe, dass also ihre scheinbare Befreiung auf ihre Auflösung hinausliefe. Ukeles fügt dem die Erinnerung daran hinzu, dass soziales Leben als solches auf Institutionen angewiesen ist, denn „after the revolution, who's going to pick up the garbage on Monday morning?“⁶³

Open Access Dieses Kapitel wird unter der Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz (<http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.de>) veröffentlicht, welche die Nutzung, Vervielfältigung, Bearbeitung, Verbreitung und Wiedergabe in jeglichem Medium und Format erlaubt, sofern Sie den/die ursprünglichen Autor(en) und die Quelle ordnungsgemäß nennen, einen Link zur Creative Commons Lizenz beifügen und angeben, ob Änderungen vorgenommen wurden.

Die in diesem Kapitel enthaltenen Bilder und sonstiges Drittmaterial unterliegen ebenfalls der genannten Creative Commons Lizenz, sofern sich aus der Abbildungslegende nichts anderes ergibt. Sofern das betreffende Material nicht unter der genannten Creative Commons Lizenz steht und die betreffende Handlung nicht nach gesetzlichen Vorschriften erlaubt ist, ist für die oben aufgeführten Weiterverwendungen des Materials die Einwilligung des jeweiligen Rechteinhabers einzuholen.



Cambridge, Mass./London 2017, 66–77. Vgl. auch die Ausstellung *Kochen Putzen Sorgen. Care-Arbeit in der Kunst seit 1960* im Museum Quadrat in Bottrop 2023/24.

⁶¹ Vgl. Jan Verwoert: *Frei sind wir schon. Was wir jetzt brauchen, ist ein besseres Leben. Über den möglichen Wert dessen, was an der Akademie passiert.* In: Heike Belzel/Daniel Birnbaum (Hg.): *kunst lehren – teaching art.* Köln 2007, 80–95, hier 81.

⁶² Jackson: *Social Works*, 78.

⁶³ Ukeles: *Manifesto!*, 6.

1 Events: George Brecht

Das mediale Format der Notation findet sich in den verschiedensten künstlerischen Bereichen. Die dominante Tradition aber, die uneingeschränkt notationsbasiert ist, ist die westliche Kunstmusik, und zwar trotz aller Infragestellungen, Verschiebungen und Medienrevolutionen bis heute. Wie sehr dies das philosophische Verständnis von Musik geprägt hat, sieht man etwa daran, dass Nelson Goodman seinen Begriff der „allographischen Kunst“ ohne jede weitere Einschränkung auf „die Musik“ anwendet, sie also als „zweiphasiges“ Unternehmen zwischen Partitur und Aufführung beschreibt.¹ Offensichtlich gilt dies nicht für jeden Typ Musik.

Die Begriffe Notation und Partitur bezeichnen dabei nicht ganz dasselbe: Notationen sind Typen der Aufzeichnung, Aufschreibesysteme, die in der Regel Aspekte von Schriftlichkeit und Bildlichkeit verbinden (und umgekehrt ist Schrift als Typ von Notation beschrieben worden),² die Partitur ist die konkrete Aufzeichnung eines Stücks, die auf einem bestimmten Notationssystem basiert. Während Notationen sowohl Nachschriften – also nachträgliche Aufzeichnungen musikalischer oder sonstiger Performances – als auch Vorschriften – also Kompositionen, die zur Aufführung bestimmt sind – sein können, ist die musikalische Partitur heute in jedem Fall eine Vorschrift. Die künstlerischen Arbeiten, denen ich mich hier zuwenden will, haben ihren Ausgangspunkt bei dieser Partitur, aber gerade nicht bei ihrer geläufigen Notation, sondern bei ihrer Funktion als Instanz in einer medialen Konstellation. Nun ist der Begriff der Partitur aber derart stark mit der musikalischen Standardnotation verbunden, dass ich an dieser Stelle auf den offeneren englischen

¹ Nelson Goodman: *Sprachen der Kunst. Entwurf einer Symboltheorie*. Frankfurt a.M. 1995, 112ff.

² Vgl. zu diesem ganzen Komplex Sybille Krämer/Eva Kancik-Kirschbaum/Rainer Totzke (Hg.): *Schriftbildlichkeit. Wahrnehmbarkeit, Materialität und Operativität von Notationen*. Berlin 2012.

Begriff *score* zurückgreifen möchte.³ Es fiel schwer, die teilweise sehr kurzen, lapidaren verbalen *scores* von George Brecht, La Monte Young, Yoko Ono und anderen als Partituren zu bezeichnen, aber sie bleiben Vorschriften für mögliche Aufführungen.

1955 stellt John Cage in einem Artikel eine lapidar daherkommende Frage: „Composing’s one thing, performing’s another, listening’s a third. What can they have to do with one another?“⁴ Diese Frage kann nur aus einer Perspektive als radikale Provokation erscheinen, für die der Zusammenhang dieser drei Tätigkeiten vollkommen klar und kaum antastbar erscheint – was in der westlichen Kunstmusik traditionellerweise in der Tat der Fall ist. Zwischen den Instanzen zirkuliert hier eine Entität, die *de jure* identisch bleibt, auch wenn das *de facto* niemals der Fall sein mag: das musikalische Werk.⁵ Cages Frage kann als Aufforderung verstanden werden, diese Identität aufzubrechen, indem die verschiedenen Instanzen und die zwischen ihnen stattfindenden Transformationen ernstgenommen werden. Die notierte Musik wird so gerade nicht als jene medial vollständig integrierte, reine Kunstform gesehen, als die sie von Walter Pater bis Clement Greenberg zum Vorbild der bildenden Kunst genommen wurde, sondern als mehrstellige mediale Konstellation. Damit eröffnet sich die Möglichkeit, dass die einzelnen Instanzen dieser Konstellation ein Eigengewicht gewinnen, das sie zuvor nicht hatten, und gegenüber der Identität des Werks die Differenz zwischen diesen Instanzen hervortritt.⁶

Cage selbst und die später als New York School zusammengefassten Freunde und Kollegen Morton Feldman, Earle Brown und Christian Wolff hatten mit neuen Notationsformen seit Jahren in diese Richtung gearbeitet; ein wichtiger Knotenpunkt der weiteren Entwicklung waren Cages Kurse für „Composition of Experimental Music“ an der New Yorker New School for Social Research in den späten 1950er-Jahren. Hier fand sich eine wechselnde Gruppe von Studierenden zusammen, von denen viele – und interessanterweise fast alle derer, die später selbst erfolgreich wurden – einen Hintergrund in der bildenden Kunst hatten. Die Schlüsselfigur für unseren Kontext ist hier der Maler und Chemiker George Brecht.

Berichten anderer Teilnehmer zufolge war Brecht derjenige, der Cages theoretische Interessen am ehesten teilte, und zwar sowohl in Bezug auf die Frage einer sehr genauen Analyse von Klanglichkeit als auch, zunehmend, im Hinblick auf grundsätzliche Fragen zu *score* und Aufführung, zur Rolle der Zuhörer und zur

³Vgl. dazu auch Christian Grüny: Scores. Notation zwischen Aufbruch und Normalisierung. In: Carolin Ratzinger/Nikolaus Urbanek/Sophie Zehetmayer (Hg.): *Musik und Schrift: Interdisziplinäre Perspektiven auf musikalische Notationen*, München 2019, 135–164.

⁴John Cage: Experimental Music: Doctrine. In: ders., *Silence. Lectures and Writings*. Middletown 1973, 13–17, hier 15.

⁵Zur historischen Entwicklung dieser Instanz vgl. Lydia Goehr: *The Imaginary Museum of Musical Works. An Essay in the Philosophy of Music*. Oxford 1992.

⁶Die bei Komponist*innen und Musikwissenschaftler*innen (heute nicht mehr ganz so) geläufige Vorstellung, die reine Lektüre der Partitur wäre die angemessenste Weise, sich den Stücken zu nähern, spricht dieser nicht wirklich ein Eigengewicht zu, sondern versteht sie lediglich als klarste Repräsentation des primär strukturell bestimmten Werks, das von ihr aus innerlich und damit „rein“ realisiert werden kann.

konzeptuellen Dimension der künstlerischen Arbeit. Wenn man sich seine Notizbücher aus jener Zeit ansieht, so lässt sich eine Verschiebung von mehr oder weniger aufwendigen Plänen für quasi-musikalische Stücke, die aufbauend auf einer komplexen Kombinatorik mit Licht und Klang arbeiten, hin zu immer minimalistischeren Aktionen beobachten, für die schließlich der Begriff des *events* steht – gerade kein herausgehobenes, aufwendig inszeniertes Ereignis, sondern kleine, fast beliebige Vorgänge oder Gegenstände, wobei manchmal unklar bleibt, ob diese durchgeführt bzw. hergestellt oder lediglich beobachtet werden sollen.

Während also die Medien variabel sind, in denen die Stücke realisiert werden, bleibt der *score* die einzige mediale Konstante. Auch wenn Brecht sich nicht als Komponist verstanden hat, wird die mehrstellige Relation zwischen dem vom Künstler gestalteten *score* und einer potentiell unbegrenzten Anzahl von Ausführungen, die von ihm selbst oder auch von beliebigen anderen Personen realisiert werden können, verbindlich für den größten Teil seiner Arbeit. Auch in den Fällen, in denen die *scores* Objekte aufrufen – etwa durch ein lapidares „SUITCASE“ –, geht es ihm nicht um deren Existenz oder Ausstellung, sondern um die Interaktion von Betrachter*innen mit ihnen, und sei es lediglich auf der gedanklichen Ebene. Es sind „indeterminate propositions: realizable equally as an object, a performance, or even a thought“;⁷ die alle gleichermaßen als *event* aufgefasst werden.

Auch wenn *scores* einen, wenn nicht *den* Fokus der Arbeit in Cages Kompositionskurs bildeten, ist Brecht der einzige, der sie auf diese Weise weiterentwickelt und ihnen die zentrale Position in seiner künstlerischen Arbeit gegeben hat. Instruktiv ist hier der Vergleich mit Allen Kaprow, ebenfalls ursprünglich Maler, für den der Übergang zu intermedialen Performances direkt von der Malerei ausging und der schon 1958 in einem Text über Jackson Pollock „entirely unheard-of happenings and events“⁸ anvisiert hatte. Kaprow nennt die Anweisungen zu seinen Happenings „programs“ und spricht ihnen keine entscheidende Rolle zu: Sie seien „just literature, not the happenings themselves“.⁹ Aus dieser Perspektive schreibt er über Brechts *Event scores*: „Their language, like their scale, was minimal, uninflected, and apparently as small in scope operation as in implication. The impression was that you couldn't do much with them, but they were very impressive and very

⁷ Julia Robinson: From Abstraction to Mode: George Brecht's Events and the Conceptual Turn in Art of the 1960s. In: *October* 127 (2009), 77–108, hier 105. Tatsächlich sind einige der *scores*, unter ihnen *SUITCASE*, auch inspiriert von tatsächlich gefundenen Gegenständen – also Nachschriften, die in Vorschriften für mögliche Events umschlagen (vgl. George Brecht/Hermann Braun/Dieter Daniels/Kasper König, : A kind of introduction: A conversation between George Brecht, Hermann Braun, Dieter Daniels, Kasper König, Cologne, August 22, 1991. In: George Brecht: *Notebooks I: June-September 1958*. Köln 1991 (dieser Teil ohne Paginierung)).

⁸ Allen Kaprow: The Legacy of Jackson Pollock In: ders., *Essays on the Blurring of Art and Life*. expanded edition, Berkeley/Los Angeles 2003, 1–9, hier 9.

⁹ Allan Kaprow: How to Make a Happening. ursprünglich veröffentlicht auf LP, Mass Art Inc. M-132; als Text unter <http://primaryinformation.org/files/allan-kaprow-how-to-make-a-happening.pdf>.

elegant.“¹⁰ Man kann in der Tat nichts mit ihnen machen, das mit Kaprows eigenen großen, auf Interaktion zwischen den Teilnehmern und mit der Umgebung setzenden Happenings vergleichbar wäre. Vielleicht sollte man sagen, dass *sie selbst* etwas tun, indem sie in die verschiedenen künstlerischen Kontexte eingespeist werden und dort grundlegende Strukturen in Frage stellen. Insofern sind die Implikationen dieses minimalen „nicht viel“ sehr weitreichend.

Es ist kein Zufall, dass all dies in einem Kontext entstand, dessen disziplinäre Zuordnung suspendiert war, einem sozusagen flottierenden Ort. Die Kurse fanden nicht an einer Musikhochschule statt, sondern an einer Reformhochschule, in der die Künste als Teil einer aufklärerischen Bildung verstanden wurden.¹¹ Der Musikbereich war nicht besonders ausgeprägt, aber mit Cage wurde jemand als Lehrer verpflichtet, der bereits weit über die Musik hinaus wahrgenommen wurde. In seinen Kursen wurden Fragen der künstlerischen Gestaltung zwar von den aktuellen Entwicklungen der Musik aus, aber nicht ausschließlich für die Musik verhandelt. Die Herkunft und die Interessen der Teilnehmer*innen waren so verschieden wie das, was sie aus diesen Kursen mitnahmen, scheinbar ohne dass dies den Austausch und die gemeinsame Arbeit beeinträchtigt hätte. Vielleicht ist dieser Zwischenort der einzige Ort, an dem das Potential radikaler Offenheit, das Liz Kotz benennt, wirklich zur Geltung kommen konnte: „Apparent differences between autonomous works of word art or poetry, instrumental forms of performance instruction, program note or score, and even critical essays and diagrams become indistinct.“¹² Dass sich die Unterschiede zwischen den genannten Formen allerdings schlicht verflüchtigen, trifft die Sache nicht; sie bleiben als offene Frage erhalten, die in jeder neuen Verortung tendenziell anders beantwortet wird.

Seine erste öffentliche Präsentation hat Brecht in Form einer Ausstellung in der Reuben Gallery im Oktober 1959; sie wurde, wie man in den Notizbüchern nachvollziehen kann, wesentlich in der Arbeit mit Cage vorbereitet und markiert eine Übergangssituation zwischen der Herstellung von Kunstwerken, der Zusammenstellung von Gegenständen und der Produktion von *scores* – ihr Titel war passenderweise „Toward events“. Auch in den folgenden Jahren wurden Brechts Arbeiten zu meist im Kontext der bildenden Kunst gezeigt, wo Combines, Assemblagen, Editionen und Aktionen die Szene zu dominieren begannen und die Einflüsse Duchamps und Cages gleichermaßen wahrnehmbar waren. Kotz spricht von zwei Entwicklungssträngen, „object/edition/store“ und „performance/instruction/score“,¹³ wobei diese beiden im Werk Brechts zusammenkommen. Die Herausforderung, die der *score* bildet, wurde dabei allerdings noch kaum wahrgenommen.

¹⁰Allan Kaprow: *Nontheatrical Performance*. In: ders. *Essays on the Blurring of Art and Life*, 163–180, hier 168.

¹¹Vgl. dazu Peter M. Rutkoff/William B. Scott: *New School. A History of the New School for Social Research*. New York u. London 1986, 228ff.

¹²Liz Kotz: *Words to Be Looked At. Language in 1960s Art*. Cambridge, Mass./London 2007, 63.

¹³Liz Kotz: *Object, Action and Ephemera*. In: Armin Hochdörfer/Susanne Neuberger (Hg.): *Konzept Aktion Sprache / Concept Action Language*. Wien 2010, 39–49.

Damit dies geschehen kann, darf er nicht hinter seiner Realisierung verschwinden, sondern muss selbst als Dimension der Arbeit aufgefasst werden können. Das war zum ersten Mal bei einer Gruppenausstellung 1961 in der Martha Jackson Gallery der Fall, wo Brecht sein *Three chair events* ausstellte. Zu sehen war im Ausstellungsraum der *score* selbst mit einem einzigen Stuhl; die anderen beiden standen auf der Toilette und vor der Galerie und wurden sicherlich nicht von allen Besuchern als Teil der Arbeit wahrgenommen. Der Überschuss, den der *score* über seine Ausführung hat, wird auf diese Weise fast ein wenig zu plakativ deutlich; entscheidend ist nicht das Fehlen eines Teils der benannten Gegenstände, sondern die (Aufforderung zur) Reflexion, die er verkörpert: über das Verhältnis von Objekt und Ereignis, über die Entscheidungen des Künstlers und das Verhalten der Rezipient*innen und die Rolle, die sie jeweils spielen, über die Kraft der Sprache, Situationen zu erzeugen, zu vereindeutigen und in der Schwebelage zu lassen, über ihr Eigengewicht usw.¹⁴ Die uneindeutigen, tentativ und definitiv zugleich wirkenden, je leicht verschiedenen Formulierungen der drei *events* tragen dazu entscheidend bei.

1962/3 schließlich veränderten sich die Präsentations- und Rezeptionsbedingungen insofern, als Brecht gemeinsam mit Robert Watts das *Yam Festival* organisierte, das in einem intensiven Monat von Ausstellungen, Konzerten und Performance im Mai 1963 kulminierte. Als Anfang des Festivals setzten sie 1962 eine Praxis fort, die Brecht bereits ein Jahr zuvor begonnen hatte: Sie verschickten *scores* per Post. Damit wird eine Eigenheit von *scores* jeglicher Art explizit, die kaum je vollständig ausgeschöpft wurde: Nicht nur können sie im Prinzip von jedem jederzeit aufgeführt werden, sie sind auch unbegrenzt reproduzierbar. Dass sie selbst dort, wo sie Gegenstände bezeichnen, die Möglichkeit zunichte machen, irgendeinen davon als „Original“ auszuzeichnen (was noch für Duchamps Readymades der Fall war), stellt eine grundlegende Herausforderung für die bildende Kunst dar. Aber auch im Bereich der Musik wird auf Verknappung durch Copyright und Lizenzierung und damit auf Bedingungen gesetzt, die sich nicht aus den medialen Bedingungen der *scores* selbst ergeben. Brechts Idee, sie in der Zeitung zu veröffentlichen, läuft dieser Verknappung entgegen und zieht die letzte Konsequenz aus ihrer Reproduzierbarkeit.

Ebenfalls 1962 fand in Wiesbaden organisiert von George Maciunas das erste Fluxus-Festival statt, das sich auf eigenartige Weise zwischen den Kontexten der bildenden Kunst und der Musik verortete – es trug den Titel *Fluxus. Internationale Festspiele neuester Musik*, fand allerdings im Museum statt. Aufgeführt wurden neben Musikstücken im engeren Sinne und eher theatralen Aktionen (und allen Zwischenformen) auch einige von Brechts *scores*, und von diesem Punkt an wurden Brechts Arbeiten primär im Kontext von Fluxus wahrgenommen. Er selbst

¹⁴Demgegenüber hat Joseph Kosuths berühmtes *One and three chairs* von 1965, das ebenfalls jeweils neu realisiert werden muss, keinen *score*, sondern eine eindeutige Herstellungsanweisung, und zieht so die Differenz der Instanzen tendenziell wieder ein. Was es an Deutlichkeit gewinnt, verliert es an Offenheit; im Vergleich wirkt es didaktisch und eindimensional. Es konfrontiert die Betrachter*innen mit einer expliziten Reflexion auf die Differenz zwischen realem Gegenstand, Bild und Definition und erspart ihnen so die Anstrengung ungeschützten eigenen Nachdenkens.

kommentiert: „In Fluxus there has never been any attempt to agree on aims or methods; individuals with something unnamable in common have simply naturally coalesced to publish and perform their work.“¹⁵ So verschieden die jeweiligen Arbeiten auch waren, es gibt doch einen fast von allen geteilten, durchaus benennbaren Aspekt, nämlich eben die *scores*. Von der Musik aus ist dies natürlich nicht weiter bemerkenswert. Hier ist es die Verschiebung im Hinblick darauf, *was* hier notiert wird und *wie* dies geschieht: nicht mehr komplexe klangliche Konstruktionen, sondern potentiell alles überhaupt nur Denkbare (dass die Fluxusaufführungen bisweilen wie ein neodadaistisches Zirkusspektakel wirkten, lenkt davon eher ab), und zwar in welcher Form auch immer, in der Regel aber über sprachliche Anweisungen.

Die Verortung in der Musik bleibt aber vorläufig. Fluxus wurde als eine Art Kategorie für sich wahrgenommen, als intermedialer und interdisziplinärer Knotenpunkt von Aufführungen, Ausstellungen und Publikationen, an dem Künstler*innen unterschiedlicher Herkunft zusammenkamen und dessen institutionelle Anbindung von Fall zu Fall wechselte. In dieser Hinsicht bildete dies für Brecht in jener Zeit das perfekte Umfeld, denn wie Kasper König erinnert: „I think it has all become so entrenched that it is probably very difficult to imagine your kind of limbo between different fields at that time.“¹⁶ Mit Fluxus konnte er sich zumindest temporär in jenem unklaren Zwischenort einrichten.

Gleichzeitig weist König darauf hin, dass dieser Zwischenort auch ein Zwischenstadium bleiben sollte, denn nach und nach kam es insofern zu einer Normalisierung, als Brecht und andere in ihre jeweiligen Disziplinen reintegriert wurden und Fluxus zu einer historischen Erscheinung wurde. Brecht schreibt nach 1963 keine *Event scores* mehr; von wenigen Ausnahmen abgesehen findet seine Arbeit wieder in der bildenden Kunst statt, und entsprechend dominieren materiell identifizierbare Werke, auch wenn Sprache ein wichtiges Thema bleibt – und er selbst eine Randfigur. Wenn Dick Higgins, ein weiterer Teilnehmer von Cages Kursen, seinen eigenen *Intermedia*-Text von 1966, der die Auflösung medialer Festlegungen und institutioneller Zuordnungen gefeiert hatte, sechzehn Jahre später kommentiert, ist der Ton von einer Abgeklärtheit, hinter der man ein gewisses Maß an Resignation vermuten darf und deren Kontrast zum euphorischen Ton des ursprünglichen Textes frappierend ist: „No reputable artist could be an intermedia artist for long.“¹⁷

Auch für die 1963 von Maciunas unter dem Titel *Water Yam* veröffentlichte Edition von Brechts *Event scores*, die seitdem noch einige Male wieder aufgelegt wurde, hat sich in gewisser Weise die Normalität der bildenden Kunst wieder hergestellt: Zwar zirkulieren die *scores* fast unbeschränkt als Abbildung und lassen sich damit auch beliebig kopieren, aber die Exemplare der originalen (!) Edition sind heute Teil vieler Museumssammlungen, sie sind begehrt und teuer, weitaus teurer und schwerer zu bekommen als etwa die Erstausgaben von Büchern, die in jener

¹⁵George Brecht: Something about Fluxus. In: Alfred M. Fischer (Hg.): *George Brecht. Events: Eine Heterospektive/A Heterospective*. Köln 2005, 234.

¹⁶Brecht/Braun/Daniels/König: A kind of introduction.

¹⁷Dick Higgins: Intermedia. In: ders., *Horizons. The Poetics and Theory of the Intermedia*. Carbondale/Edwardsville 1984, 18–28, hier 27.

Zeit in kleiner Auflage veröffentlicht worden sind, oder gar im engeren Sinne musikalische Partituren. Trotzdem erstreckt sich die Fetischisierung in manchen Fällen auch auf diese Partituren: So schreibt Henrik Folkerts anlässlich einer Ausstellung zu Cages 4'33", dass „it is inevitable that the score will also continue to be treated as a resident of the category of material object“.¹⁸ Es ist Folkerts offenbar vollkommen selbstverständlich, dass auch diese Partitur (bzw. Partituren, denn es gibt drei sehr verschiedene Notationen) in der bildenden Kunst zu verorten ist, denn außerhalb ihrer kann von einer derartigen „Unvermeidbarkeit“ keine Rede sein, wenn damit nicht schlicht gemeint ist, dass auch das beliebig Reproduzierbare *irgendeine* Form der Realisierung braucht, und sei es die als PDF-Datei, über deren Materialität man streiten kann. Die Edition Peters hat anlässlich von Cages 100. Geburtstag eine Partitur aufgelegt, die die drei Notationen vereint und die man sich für wenig Geld beschaffen kann. Autographen können in den Fällen bedeutsam sein, in denen sich von ihnen Rückschlüsse auf den Kompositionsprozess, Varianten etc. ziehen lassen – aber erstens reichen auch dafür gute Reproduktionen aus und zweitens ist bei Cage nichts davon der Fall. Alles andere ist von antiquarischem, aber nicht eigentlich künstlerischem Interesse, denn von einer Originalpartitur zu sprechen ist schlicht ein Kategorienfehler.

Nachdem ich mich recht ausführlich mit George Brecht beschäftigt habe, möchte ich nun anhand einiger Arbeiten kurz auf drei weitere Künstler*innen eingehen, deren teilweise wechselnde Verortung ebenfalls sehr aufschlussreich für unsere Frage ist: La Monte Young, Simone Forti und Yoko Ono, mit einem Seitenblick auf Bruce Nauman und Marina Abramović. Die drei Erstgenannten standen miteinander in Kontakt und waren alle mehr oder weniger stark von Cage beeinflusst.

2 Innenwelten: La Monte Young

La Monte Young war ursprünglich Jazzsaxophonist, kam also aus der musikalischen Praxis zu jenem intermedialen, interdisziplinären Schmelztiegel. Er hat nicht viele, aber dafür sehr einflussreiche verbale *scores* veröffentlicht, von denen hier drei von besonderem Interesse sind: die Nummern 7, 9 und 10 seiner *Compositions 1960*, allesamt der wichtigen von ihm selbst und Jackson MacLow 1963 herausgegebenen *Anthology of Chance Operations* veröffentlicht, in der auch Brecht vertreten war.¹⁹ #7 besteht aus einem handgezeichneten Notensystem mit einer offenen Quinte aus h und fis mit der Anweisung „to be held for a long time“, #9 ist eine Karte, auf der lediglich eine horizontale Linie eingezeichnet ist, und #10 ist ein verbaler *score* mit den Worten „Draw a straight line and follow it“. #7 lässt zwar offen, auf welchem

¹⁸Henrik Folkerts: Keeping Score: Notation, Embodiment, and Liveness. In: *South as a State of Mind* #7 [documenta 14 #2] (2016), 151–169, hier 157; online unter:

https://www.documenta14.de/en/south/464_keeping_score_notation_embodiment_and_liveness.

¹⁹La Monte Young/Jackson Mac Low (Hg.): *An Anthology of Chance Operations*. New York 1963 (ohne Paginierung).

Instrument es zu spielen ist und wie lange es dauert, lässt sich aber nicht anders denn als minimalistisches Musikstück interpretieren. #10 hat eine offensichtliche Verwandtschaft damit, scheint aber auf ein anderes Medium, nämlich die Zeichnung, zu verweisen; in einem etwas metaphorischen Verständnis könnte aber auch #7 als eine mögliche Interpretation gelten. #9 schließlich lässt offen, wie überhaupt damit umgegangen werden soll – Reicht die Betrachtung aus? Sollte es auch als Anweisung verstanden werden? Wenn ja, um was in welchen Medium zu tun? –, könnte aber wiederum als Variante der anderen beiden gelten.²⁰

#10 hat beim ersten Fluxus-Festival eine legendäre Aufführung erfahren: Nam June Paik tauchte seinen Kopf und seine Krawatte in Tinte und zog sie über eine lange Papierbahn. Dies kann als extravagante, aber doch legitime Interpretation gelten, war aber für die Zuschauer*innen eher nicht als solche erkennbar. Durch seinen spektakulären Charakter stellt es den *score* weitgehend in den Schatten, und es ist vielleicht konsequent, dass es am Ende einen eigenen Titel bekam – *Zen for Head* –, so dass Paik selbst als eigentlicher Urheber erschien.

Dabei bleibt Young Musiker, und die Musik bleibt letztlich seine Referenz. In einem formal sehr stark an Cage angelehnten und fortwährend auf ihn bezugnehmenden Vortrag aus dem gleichen Jahr wie die *scores* erwähnt er die Idee „to get inside of a sound“ als Leitvorstellung seiner Praxis: „I began to see how each sound was its own world and that this world was only similar to our world in that we experienced it through our own bodies.“²¹ Man kann dies als Beschreibung von #7 verstehen, aber es wirft auch ein Licht auf die anderen beiden Stücke, die auch vollkommen anders interpretiert werden können. Allerdings wird bereits hier ein Rahmen gesetzt, der die Ausrichtung von Youngs künstlerischer Praxis seit 1962 benennt und bis heute verbindlich bleibt: extrem lange, sehr laute Performances mit Drones, lang angehaltenen Tönen und Tonkombinationen, deren langsame Verschiebungen und innere Veränderungen in der Tat eine Innenwelt des Klangs eröffneten.²²

Damit hat er sich aus der medialen Indeterminiertheit der *scores* verabschiedet und sich einer musikalischen Praxis zugewandt, die sich zwischen Konzertperformances extremer Länge – als *Theater of Eternal Music* mit seiner Frau Marian Zazeela, Tony Conrad, Angus MacLise, John Cale und anderen – und immersiven Klang- und Lichtinstallationen bewegte. Man kann fast sagen, dass er damit nicht

²⁰ Schlicht zu sagen, wir hätten es hier mit „the ‚same‘ structure“ (Kotz: *Words to Be Looked At*, 24) zu tun, erscheint mir deutlich zu stark, auch wenn das „Gleiche“ in Anführungszeichen gesetzt wird. Vielleicht sollte man besser sagen, dass die *scores* sich gegenseitig interpretieren.

²¹ La Monte Young: Lecture 1960 In: *Tulane Drama Review* 10/2 (1965): 73–83, hier 81.

²² Keith Potter treibt diesen Zusammenhang auf die Spitze: „*Composition 1960 #7* can be considered to encompass Young’s entire output. [...] This can also be said of *Composition 1960 #10*.“ (Keith Potter: *Four Musical Minimalists: La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich, Philip Glass*. Cambridge 2000, 52) Wenn Branden Joseph dies mit einem scharfen Kommentar bedenkt, betrachtet er es als exemplarischen Ausdruck einer geläufigen, aber höchst problematischen historischen Rekonstruktion: „This ‚history‘ of minimalism is really a metaphysics and at its most extreme finds in each work’s particular manifestation a recollection (and container) of an unchanging, universal essence.“ (Branden W. Joseph: *Beyond the Dream Syndicate. Tony Conrad and the Arts After Cage*. New York 2008, 38).

nur ein sehr eigenes Verständnis von Musik als räumlich organisierter Klanglichkeit etabliert, sondern sich einen eigenen Ort geschaffen hat: Die Konzerte fanden kaum je in normalen Musiksettings statt, sondern in eigenen Räumen, Lofts von Freunden, Galerien etc., ohne an irgendeinem dieser Orte real und institutionell wirklich zu Hause zu sein, und die *Dream House*-Installation hat seit 1993 einen eigenen, dauerhaften Ort in dem Haus in New York, in dem Young und Zazeela seit den 1960er Jahren wohnen. Young gilt heute nicht nur als Vater des musikalischen Minimalismus, sondern auch als einer der Ahnherren der Sound Art; am größten war sein Einfluss aber vermutlich in der Popmusik.²³ Die *scores* spielen bei all dem keine Rolle mehr, und die mit ihnen verbundene unteilbare Offenheit ist mit Youngs Selbstverständnis und Praxis unvereinbar: Er wurde als „fanatical on the question of artistic control“²⁴ beschrieben – eine Kontrolle, die sich auch auf den Ort und Kontext der eigenen Arbeit erstreckt.

3 Minimalismus und Musealisierung: Simone Forti

Simone Forti ist eine italienischstämmige Tänzerin und Choreographin, die sich in den Jahren, um die es hier geht, in denselben Kreisen bewegte wie Young; sie hatten sich bereits bei Anna Halprins *San Francisco Dancer's Workshop* kennengelernt. Halprin arbeitete mit Improvisation, hatte aber auch bereits *scores* eingesetzt, die vor allem graphische Form hatten.²⁵ Wenn man so auch vermuten kann, dass die Idee, für den Tanz mit *scores* zu arbeiten, aus ihrer Zeit bei Halprin stammte, hat doch die Form, die sie selbst später wählt, mit diesem Vorbild nur noch wenig zu tun. 1961, zwei Jahre nachdem beide nach New York gezogen waren, lud Young Forti ein, einen Abend der Reihe von Performances und Konzerten zu gestalten, die er mit Yoko Ono in deren Loft veranstaltete. Sie nannte die Arbeiten, die sie für diesen Abend vorbereitete, *Dance Constructions*; sie bestehen aus minimalistischen, nüchtern auszuführenden Bewegungsaufgaben. Dieser Minimalismus, „an isolation

²³Vgl. Brandon LaBelle: *Background Noise. Perspectives on Sound Art*. New York/London 2015, Kap. 5; von Brian Eno wird immer wieder der Satz kolportiert, Young sei „the daddy of us all“, ohne dass dafür je eine Quelle angegeben würde (vgl. etwa M.H. Miller: The Man Who Brian Eno Called ‚the Daddy Of Us All‘. In: *The New York Times Style Magazine*. 22.7.2020, <https://www.nytimes.com/2020/07/22/t-magazine/la-monte-young.html>).

²⁴Edward Strickland: *Minimalism: Origins*. Bloomington/Indianapolis 1993, 161.

²⁵Vgl. Libby Worth/Helen Poyner: *Anna Halprin*. London/New York 2004; spezifischer Harmony Wolfe, „Structure and Indeterminacy. Anna Halprin and the Score for *The Five-Legged Stool*“, in: *Kunstlicht* 2/3 (2012), 141–148. Insgesamt hat die Arbeit mit *scores* im Tanz eine längere Tradition, die aber weit weniger kodifiziert war und es bis heute nicht ist: „Contrary to the music tradition, dance practice has never strictly reserved the word ‚score‘ for a specific object, encoded in notation on a piece of paper, indicating a body of work that can then be instantiated with great rigor in performance.“ (Myriam Van Imschoot: *Rests in Pieces: On Scores, Notation and the Trace in Dance*. In: Mathieu Copeland/Julie Pellegrin (Hg.): *Choreographing Exhibitions / Choréographeur l'exposition*. Paris 2013, 32–40, hier 37).

of movement prompted by the constraints of a situation or set of rules“,²⁶ der sich denkbar weit vom Tänzerischen weg und auf Alltagsbewegungen, -aufgaben und -interaktionen zu bewegte, sollte höchst einflussreich für die spätere Arbeit des Judson Dance Theater werden, von dessen Protagonisten zwei, Yvonne Rainer und Steve Paxton, an der Realisierung der *Dance Constructions* beteiligt waren.

Allerdings hatte Forti die Tänzer*innen mündlich instruiert, was sie zu tun hatten. Es ist bedeutsam, dass es keine aufwendige Choreographie gab und keinen längeren Probenprozess brauchte, sondern eine Reihe von Instruktionen ausreichte. Dass diese Instruktionen direkt weitergegeben und vorerst nicht in Form eines *score* niedergelegt werden, macht aber doch einen Unterschied: Es ist kaum zu vermuten, dass Forti sich auf das unbedingt Notwendige beschränkt hat; sie wird auch über ihren Hintergrund, ihre Motivation, die gewünschte Haltung der Performer*innen etc. gesprochen haben. Erst nach der Aufführung bat Young sie, sich an seinem Buchprojekt zu beteiligen, das später zur erwähnten *Anthology of Chance Operations* werden sollte, und Forti schrieb zwei ihrer Konstruktionen in Form von *scores* auf: *Huddle* und *Slant Board*, die aber hier nur generisch als „Dance construction“ auftauchen. Zusätzlich dazu finden sich noch eine „Dance instruction“, die aus ähnlich minimalistischen Instruktionen besteht, und zwei „Dance reports“, die beobachtete Alltagssituationen skizzieren. Erst jetzt ist es notwendig, jene kondensierende Festlegung zu treffen, die der *score* erfordert: Entschieden wird, was das Wesentliche ist und wie es übermittelt werden soll. Ab jetzt ist kein persönlicher Kontakt mehr erforderlich, und im Prinzip kann jede*r Beliebige die Stücke aufführen.²⁷

Die Nähe zu Brecht ist offensichtlich, es fallen aber auch einige charakteristische Differenzen auf. Ina Blom beschreibt den Unterschied zwischen *score* und Aufführung für Brecht auf eine treffende Weise, die für Forti gerade nicht (und auch für Young nur eingeschränkt) gilt, als „extreme generality of the instruction for an event“, der die „extreme specificity of the realization of the instruction“²⁸ gegenübersteht. Die Spannung zwischen Allgemeinheit und Spezifität kann bei Forti für die Bewegung selbst in Anschlag gebracht werden, verzichtet sie doch auf jede Form von Stilisierung, Ausdruck, in gewisser Weise auf künstlerische Form selbst, ist aber in jeder Ausführung spezifisch und konkret. Dadurch lässt sie sich relativ problemlos in Form einer kurzen Beschreibung notieren, von der aus sie dann reproduziert werden kann.

²⁶Meredith Morse: Simone Forti's Huddle and Minimalist Performance. In: *Australian and New Zealand Journal of Art* 13/1 (2014), 30–41, hier 34.

²⁷Liz Kotz weist darauf hin, dass es in gewisser Weise irreführend ist, Forti von hier aus zu lesen: „The fact that these pieces crystallized as *images* should caution us against assimilating them to the wider practice of text scores.“ (Liz Kotz: *Convergence of Music, Dance, and Sculpture* c. 1961: Reconsidering Simone Forti's *Dance Constructions*. In: Maren Butte u.a. (Hg.): *Assign & Arrange. Methodologies of Presentation in Art and Dance*. Berlin 2014, 31–51, hier 46) Ohne Fortis frühe Arbeiten umstandslos der Arbeit mit *scores* zuzuschlagen, ist es doch bedeutsam, dass sie auch als solche realisiert wurden, und insofern erhellend, sie in diesem Kontext anzusehen.

²⁸Ina Blom: *The Intermedia Dynamic*. In: *Fluxus Virus*. Köln 1992, 214–220, hier 216.

Was auf diese Weise allerdings nicht gleichermaßen gegeben ist, ist das Eigengewicht des *score*, die Akzentuierung der Differenz zwischen ihm und seiner Ausführung und damit auch seine prinzipielle Offenheit. Diese *scores* beschreiben einfache, aber eindeutige Bewegungsabläufe, und sie sind ausschließlich als solche zu realisieren. Es besteht weder Offenheit in Bezug auf die Medien noch sonderliche interpretatorische Freiheit für die Performer*innen, die eine klare Aufgabe zu erfüllen haben (für die sie allerdings, wie Steve Paxton betont, ständig eigene Entscheidungen treffen müssen).²⁹ Entsprechend ist auch die genaue Form des *score* nicht von Bedeutung, und wenn Forti selbst Jahre später von *Huddle* berichtet, reproduziert sie gerade nicht die Anweisungen der ersten Version, sondern gibt eine etwas detailliertere Beschreibung dessen, was zu geschehen hat, und schließt auch noch eine Variante ein, die mit den Worten „The piece has also been formed in a way that ...“,³⁰ also mit Bezug auf tatsächliche Aufführungen vorgestellt wird.

Wenn es dann, noch einmal einige Jahrzehnte später, um das Eingehen der Stücke ins Archiv geht, gehen die Anweisungen noch um einiges weiter: „The pieces come along with a whole package on how to teach each piece, including a video of me teaching each piece and a written narrative on how to teach each piece, what to look out for, how to introduce it ...“ Als Grund dafür nennt Forti die Notwendigkeit, „the presence, the attitude, the aesthetic of the piece“³¹ zu vermitteln. Es scheint, dass sie das Rad bis zu dem Moment zurückdrehen will, wo sie selbst die Performer*innen persönlich instruiert hat.

Es ist weder ein Zufall noch bedeutungslos, dass dieses Archiv ein Museum ist, und zwar nicht irgendeins, sondern das New Yorker MoMA, das sich so als eine Art universale Institution präsentiert, zu dessen Sammlung eben auch Tanzstücke gehören; ich werde im folgenden Kapitel darauf zurückkommen. Dass Forti auf eine derart umfangreiche Einführung besteht, hat sicher auch damit zu tun, dass das Museum für den Tanz zuerst einmal ein fremder Ort ist, in dem vieles von dem wiederhergestellt werden muss, was in seinem eigenen Kontext selbstverständlich wäre. Dazu kommt die zeitliche Entfernung. Dennoch ist das Ausmaß der Kontrolle, das hier ausgeübt werden soll, für so einfache Stücke wie die *Dance Constructions* überraschend. Wir haben es hier in jeder Hinsicht mit einer Musealisierung zu tun: Wo es kein materielles Original gibt, das in die Sammlung aufgenommen werden kann, wird doch zumindest versucht, eine autoritative Version des Stücks zu fixieren und als verbindlichen Maßstab für alle späteren Aufführungen zu definieren. Wenn man dies ernst nimmt, kann etwas nur dann als Aufführung von *Huddle* gelten, wenn es allen Anweisungen genau folgt, seine Haltung und seine Ästhetik trifft und es noch dazu angemessen einführt. Angesichts der Unmöglichkeit physischen Besitzes wird das Museum zu einer Art polizeilicher Instanz, die die Legitimität und

²⁹Zit. in Kotz: *Convergence of Music, Dance, and Sculpture* c. 1961, 47.

³⁰Simone Forti: *Handbook in Motion*. Northampton, Mass ³1998, 59.

³¹https://www.moma.org/explore/inside_out/2016/01/27/moma-collects-simone-fortis-dance-constructions/.

Korrektheit von Aufführungen überwacht.³² Der *score*, sei er nun ursprünglich bildlich oder sprachlich gewesen, wird durch ein multimediales Gesamtpaket ersetzt, in dem er und seine potentielle Offenheit endgültig untergehen.

4 Aufführung oder Reenactment? Yoko Ono und Marina Abramović

Mit einem ähnlichen, aber doch etwas anders gelagerten Problem haben wir es bei meinem letzten Beispiel zu tun, nämlich *Cut Piece* von Yoko Ono. Auch Ono war bereits früh Teil der New Yorker Szene – wie erwähnt war ihr Loft der Ort der von Young und ihr organisierten Reihe –, hatte Cage und auch Maciunas kennengelernt und auch bereits begonnen, *scores* zu verfassen, die sich zwischen kleinen, oft expressiven Aktionen wie *Voice Piece for Soprano* („Scream. / 1. against the wind / 2. against the wall / 3. against the sky“), zwischen Radikalität und Meditation changierenden Anweisungen wie *Laugh Piece* („Keep laughing a week“) und poetischen Evokationen wie *Stone Piece* („Take the sound of the stone aging.“) bewegten.³³ Vergleicht man von hier aus die vier hier behandelten Künstler*innen, so kann man sagen, dass es Brecht um eine zwischen Sprache, Handlung und Gegenstand zirkulierende Reflexion ging, Young um den Klang als Welt, Forti um Handlungen und Konstellationen von Körpern und Ono um Selbstreflexionen und meditative Übungen, auch wenn diese bisweilen drastische Formen annahmen. Das Verhältnis von Sprache, Denken und Wirklichkeit spielt dabei für sie eine ähnlich große Rolle wie für Brecht, wenn auch auf andere Weise.

Cut piece ist ihr sicher bekanntestes Stück, das mit seinem höchst aufgeladenen Aufbau sehr verschiedene Interpretationen erfahren hat.³⁴ Ono hat es 1964 konzipiert und zuerst selbst aufgeführt: Sie saß auf der Bühne vor einem Publikum, vor sich eine Schere. Das Publikum war aufgefordert, mit dieser Schere Teile ihrer Kleidung herauszuschneiden und mitzunehmen. Nach vorsichtigen Anfängen saß Ono schließlich mit nacktem Oberkörper da und bedeckte ihre Brüste mit den Händen. Die Performance endete, als sie selbst sie für beendet erklärte.

Zur Zeit der Aufführung gab es dafür keinen veröffentlichten *score*. Ono war nicht in Youngs *Anthology* vertreten, und auch Ideen einer von Maciunas gestalteten Edition hatten sich nicht materialisiert, aber sie hatte eine Sammlung von *scores* in Form eines Buchs mit dem Titel *Grapefruit* veröffentlicht. Obwohl *Cut piece* im Jahr der Publikation dieses Buchs aufgeführt wurde, ist es nicht vertreten; es erscheint erst in der zweiten, deutlich erweiterten Auflage 1970, nachdem es zum ersten Mal vier Jahre zuvor in einem *Strip Tease Show* betitelten Pamphlet gedruckt worden war.

³²Vgl. dazu auch Carrie Lambert-Beatty: *Performance Police*. unveröff. Vortrag, zit. bei Rebecca Schneider, *Performing Remains. Art and war in times of theatrical reenactment*. London/New York 2011, 129f.

³³Alle in: Yoko Ono: *Grapefruit: A Book of Instructions and Drawings* (1964, erweiterte Fassung 1970). New York 2000, ohne Paginierung.

³⁴Nachgezeichnet bei Kevin Concannon: Yoko Ono's CUT PIECE: From Text to Performance and Back Again. In: *PAJ: A Journal of Performance and Art* 30/3 (2008), 81–93, auch online unter <http://imaginepeace.com/archives/2680>.

Insgesamt kann man sagen, dass *scores* zwar ein wesentliches Moment von Onos Arbeit waren, sie sich aber nie ausschließlich auf sie verlassen hat. So schreibt sie zwei Jahre später in der Vorbemerkung für ihre *9 Concert Pieces for John Cage*: „Since my pieces are meant to be spread by word-of-mouth, most pieces only have titles or very short introductions. Therefore, passing words as to how they were performed previously has become a habit.“³⁵ Während die erste Veröffentlichung von *Cut piece* die Form einer kurzen Beschreibung des Auszuführenden hatte, folgt diejenige in der zweiten Auflage von *Grapefruit* genau dem hier skizzierten Schema. Das Stück findet sich in einem *Record of 13 concert piece performances* überbeschriebenen Abschnitt, dem die eben zitierten Sätze noch einmal vorangestellt sind, wird also gar nicht wirklich als *score*, sondern als Beschreibung von etwas bereits Geschehenem vorgestellt. Auf das einzelne Wort „Cut.“, das für sich genommen an manche *scores* von Brecht erinnert, folgt die eigentliche Beschreibung, die davon spricht, wie das Stück normalerweise von Ono selbst aufgeführt wurde, dann aber mit den Worten „The performer, however, does not have to be a woman“ endet. Auch wenn es auf diese Weise eine Spannung zwischen den ikonischen Aufführungen von Ono selbst und dem *score* gibt, wird auch hier deutlich, dass das Stück durch eine Reihe von Anweisungen konstituiert wird, die immer wieder neu realisiert werden können und es auch wurden, von Männern wie von Frauen. Dass ähnlich wie bei Forti die genaue Form des *score* keine Rolle spielt, ist dafür unerheblich.

Wie Brecht wird Ono vielleicht nicht umstandslos als bildende Künstlerin wahrgenommen, aber doch mit diesem Teil ihres Werks im Bereich der bildenden Kunst verortet (ihre popmusikalische Karriere wird davon weitgehend losgelöst wahrgenommen).³⁶ Zwar ist *Cut piece* anders als *Huddle* nicht Teil von Museums-sammlungen, aber es ist höchst aufschlussreich, wie die bildende Kunst und ihr Diskurs mit dem Stück bisweilen umgegangen sind.³⁷ Ingrid Pfeiffer begreift es als frühes, in früheren Aufarbeitungen oft vergessenes Beispiel für Performancekunst, für die sie Vito Acconci, Marina Abramović und Hermann Nitsch anführt;³⁸ ganz in diesem Sinne nennt Jennifer Allen Onos Wiederaufführung von 2003 ein Reenactment, das mit dem Ziel erfolgt sei, „to ensure the continued existence of her work“.³⁹ Das ist offensichtlich ein grundlegendes Missverständnis, und Kevin Concannon hat vollkommen recht, wenn er festhält, dass „the very notion that Ono *reenacted* her

³⁵Ingrid Pfeiffer/Max Hollein (Hg.): *Yoko Ono: Half-a-wind Show. Eine Retrospektive*. München u.a. 2013, 105.

³⁶Obwohl diese beiden Seiten durchaus nicht so unabhängig voneinander waren, gilt weiterhin: „Noch immer lässt sich die Kunstwelt relativ wenig auf Onos Rolle im Popkontext ein – und die Popwelt weiß kaum etwas über ihre Kunst [...]“ (Jörg Heiser: *Doppelleben. Kunst und Popmusik*. Hamburg 2015, 167).

³⁷Aber nicht immer: Ming-Yuen S. Ma: *ReCut Project* von 2006 bestand darin, das Stück von zahlreichen, in jeder Hinsicht sehr verschiedenen Personen einzeln und in Gruppen aufführen zu lassen und gerade in dieser Diversität die Pointe zu sehen (vgl. Ming-Yuen S. Ma: *ReCut Project*. In: Amelia Jones/Adrian Heathfield: *Perform Repeat Record. Live Art in History*. Bristol/Chicago 2012, 347–350).

³⁸Ingrid Pfeiffer: Die Welt in Balance bringen. Yoko Onos Beitrag zu einer Kunst der Selbst-reflexion von 1955 bis heute. In: dies./Max Hollein: *Yoko Ono: Half-a-wind Show*, 23–35, hier 30.

³⁹Jennifer Allen: ‚Einmal ist keinmal‘. Observations on Reenactment. In: Sven Lütticken (Hg.): *Life, Once More. Forms of Reenactment in Contemporary Art*. Rotterdam 2005, 177–214, hier 213.

own work seems to miss the point of an event score entirely“.⁴⁰ So zu reden entspricht etwa dem, eine Aufführung von Beethovens 9. Symphonie als Reenactment der Uraufführung von 1824 zu bezeichnen.

Dass es Ono neben vielem anderen und berechtigterweise damals darum gegangen sein könnte, an ihre Arbeit zu *erinnern*, ist nicht von der Hand zu weisen. Deren Fortexistenz allerdings ist nicht gefährdet, so lange es noch Exemplare der *scores* gibt – und bereits die Neupublikation von *Grapefruit* ließ ein vollständiges Verschwinden unwahrscheinlich werden. Ono wird hier in einen Kontext einsortiert, in den sie nur bedingt gehört, denn die tatsächliche Sorge um die Fortexistenz und Historisierung des eigenen Werks ist etwas, das zahlreiche Performancekünstler seit einiger Zeit umtreibt, allen voran Abramović.

Fünf Jahre vor der großen Retrospektive im MoMA 2010, mit der sie dieses Ziel erreicht haben dürfte, hatte sie im Guggenheim Museum unter dem Titel *Seven Easy Pieces* eine Reihe ikonischer Performances wiederaufgeführt, darunter zwei eigene. Die Reihe begann mit einem vergleichbaren Missverständnis, wenn wir es nicht als gewaltsame Umdeutung verstehen wollen: Das erste Stück, Bruce Naumans *Body Pressure* von 1974, beruht auf einem *score*. Wenn es Teil einer Ausstellung war, wurde es nicht aufgeführt, sondern in Form eines großen, rosafarbenen Blatts ausgelegt und konnte mitgenommen und von wem auch immer wo auch immer realisiert werden. Abramović macht daraus etwas vollkommen anderes: Sie stellt eine große Glasscheibe auf ein kreisförmiges Podest und führt die Anweisungen, sich mit der größtmöglichen Körperoberfläche an eine Wand zu pressen, sich vorzustellen, man selbst drücke von der anderen Seite dagegen, und sich dann die Wand wegzudenken, an dieser Scheibe aus. Aus der intimen, beliebig wiederholbaren Aktion wird eine grandiose Selbstinszenierung.⁴¹

Es ist bezeichnend, dass es sowohl bei *Cut piece* als auch bei *Body pressure* zu einer solchen Verwechslung kommt. Eine Performance, die zu einem bestimmten Zeitpunkt stattgefunden hat und unwiederbringlich vergangen ist, ist immer noch ein Original, bei dem die singuläre materielle Existenz durch eine singuläre zeitliche Existenz ersetzt worden ist, und mit solchen verlorenen Originalen kann die bildende Kunst offenbar besser umgehen als mit Arbeiten, bei denen die Frage nach dem Original vollständig ins Leere läuft. (Die Musik hätte damit weniger Probleme, erklärt sich aber vorweg für nicht zuständig.) Wenn das künstlerische Reenactment zu einer Art Routinebetrieb wird, transformiert dies ursprünglich als einmalige Aktionen gedachte Performances grundlegend und macht sie stillschweigend zu wiederholbaren Modellen,⁴² deren Aufführung strengen Lizenzbedingungen unterworfen sind. Anwesenheit und Kontrolle der Künstlerin garantieren, dass es sich um als „original“ zertifizierte Reproduktionen handelt.

⁴⁰Concannon: Yoko Onos CUT PIECE, 82.

⁴¹Ihre eigenen Ausführungen dazu zeigen eine vollkommene Verwirrung der Begriffe zwischen *score* und Reenactment (vgl. Marina Abramović: *Seven Easy Pieces*. Mailand 2007, 11).

⁴²Das ist Bruno Nettls Begriff für wiederholbare (hier musikalische) Typen, deren Festlegung sehr unterschiedliche Formen und Grade annehmen kann: Vgl. Bruno Nettle: Thoughts on Improvisation: A Comparative Approach. In: *Musical Quarterly* LX, 1 (1974), 1–19.

Dass dies allerdings die einzige Weise sein soll, der eigenen Arbeit ihre Fortexistenz zu sichern, ist kaum plausibel. Ein Gegenbeispiel wäre Chris Burden, der kurz vor Abramović mit seinen Performances begann und ähnlich wie sie auf drastische Körperlichkeit setzte. Allerdings waren Burdens Performances bei aller Drastik eigentümlich beiläufig und sperren sich eher gegen Reenactments – wer würde sich etwa nochmal in den Arm schießen (*Shoot*, 1971) oder für ein paar Minuten rücklings auf einen VW-Käfer nageln lassen (*Trans-fixed*, 1974) lassen, und was wäre damit gewonnen? Burdens Arbeiten existieren in einer Konstellation mit Foto- und Videodokumentationen und textlichen Bezügen, für die er teilweise selbst gesorgt hat: „Burden produced himself for posterity through meticulously organized textual and visual representations.“⁴³ Sie bilden „distributive“, historisch offene Einheiten, wie Peter Osborne es genannt hat, in denen wir es nicht mit einem Original und einer Reihe von bloß sekundären Dokumentationen und Interpretationen zu tun haben, sondern mit einer Reihe von Instanzen, die *insgesamt* das Werk bilden.⁴⁴ Dies haben sie mit *score*-basierten Arbeiten gemeinsam, wenn auch die Konstellation hier eine andere ist.

Mit den *scores* wird in der bildenden Kunst eine Materiallinie eröffnet, die vorher nicht zur Verfügung stand und die das Potential hat, einige grundlegende Momente in Frage zu stellen bzw. zu transformieren. Zur Debatte steht, was das Gezeigte überhaupt ist, wie die Medien verstanden werden müssen, was im Vordergrund steht, was bewahrt werden muss und kann etc.; für das Museum stellt sich etwa die Frage, wo der *score* verortet werden soll, „either the realm of the archive or the museum’s collection, as an index or reference to liveness or a veritable object of display“.⁴⁵

Der Musikbetrieb hat sich demgegenüber der Herausforderung durch die *event scores* im Grunde ganz entzogen, und Fluxus wird heute primär als Ereignis in der Geschichte der bildenden Kunst behandelt, auch wenn die musikalischen Inspirationen und Elemente natürlich immer erwähnt werden. Exemplarisch ist hier vielleicht der Titel eines Textes von Alexander Klar, der diese sehr klar benennt und aufarbeitet: „Die Geburt von Fluxus aus dem Geist der Musik“ – aber eben nicht *als* Musik.⁴⁶ Dass Ken Friedman insgesamt seine „musicality“⁴⁷ hervorhebt und damit gerade die Tatsache meint, dass die *scores* von jedem Beliebigen aufgeführt werden können, hat hier kaum einen Widerhall gefunden.

⁴³ Amelia Jones: Dis/playing the Phallus. Male Artists Perform Their Masculinities. In: *Art History* 17/4 (1994), 546–584, hier 268. Lütticken geht noch einen Schritt weiter, wenn er behauptet: „[O]ne could also claim that the essence of a performance or event lies in the reproduction that give it an afterlife – photos, films, and videos, descriptions.“ (Sven Lütticken: An Arena in Which to Reenact. In: ders. (Hg.), *Life, Once More*, 17–60, hier 24) Damit allerdings wird das Wertgefälle lediglich umgekehrt, was mir ebenso wenig plausibel erscheint wie die Vergötzung der originalen Präsenz.

⁴⁴ Peter Osborne: *Anywhere or not at all: Philosophy of contemporary art*. London 2013, 48.

⁴⁵ Folkerts: *Keeping Score*, 159.

⁴⁶ Alexander Klar: Die Geburt von Fluxus aus dem Geiste der Musik. Fluxus in Wiesbaden. In: ders. (Hg.), *Fluxus at 50*. Bielefeld 2012, 10–41.

⁴⁷ Ken Friedman: Working with Event Scores: A Personal History. In: *Performance Research: A Journal of the Performing Arts* 7/3 (2002), 124–128.

Von einer Infragestellung von Autorschaft als solcher kann man insofern kaum sprechen, als die Namen der jeweils Ausführenden zwar genannt werden mögen, aber sofort vergessen werden – eine seltene Ausnahme ist Paiks oben erwähnte Ausführung von Youngs *Composition 1960 #10*, die allerdings charakteristischerweise mit einem neuen Titel versehen wurde. Was allerdings tatsächlich radikal in Frage gestellt wird, ist „any idea of authorship as a consistent, cohesive, stylistic unity or development“.⁴⁸ Henry Flynt nennt dies treffend „constitutive dissociation“: „A constitutively dissociated situation comes about because the instigator of the situation alters the aims of the genre from the customary aims, without declaring so.“⁴⁹ Es scheint so, dass keine der beteiligten künstlerischen Disziplinen sonderlich gut mit diesen Dissoziationen umgehen kann. Der kürzlich verstorbene Alvin Lucier bringt die Sache für die Musik auf den Punkt: „The score specifies a task to be accomplished, not a composer’s idea of a fixed object.“⁵⁰ Damit wird auch für die Musik Objektivität als problematisches Ideal beschrieben, und es ist diese Objektivität, die in den jeweiligen Disziplinen auf unterschiedliche Weise unterlaufen wird: In der Musik im Sinne eines strukturell (mehr oder weniger) eindeutig bestimmten Stücks, das sich über die Medien hinweg als identisches durchhält, in der bildenden Kunst als Original, als materiell identisches Artefakt, und in der Performance als zeitlich und räumlich situiertes „Original“, das als einmaliges Ereignis fetischisiert und dann doch als Reenactment beliebig wiederholt wird.

Open Access Dieses Kapitel wird unter der Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz (<http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.de>) veröffentlicht, welche die Nutzung, Vervielfältigung, Bearbeitung, Verbreitung und Wiedergabe in jeglichem Medium und Format erlaubt, sofern Sie den/die ursprünglichen Autor(en) und die Quelle ordnungsgemäß nennen, einen Link zur Creative Commons Lizenz beifügen und angeben, ob Änderungen vorgenommen wurden.

Die in diesem Kapitel enthaltenen Bilder und sonstiges Drittmaterial unterliegen ebenfalls der genannten Creative Commons Lizenz, sofern sich aus der Abbildungslegende nichts anderes ergibt. Sofern das betreffende Material nicht unter der genannten Creative Commons Lizenz steht und die betreffende Handlung nicht nach gesetzlichen Vorschriften erlaubt ist, ist für die oben aufgeführten Weiterverwendungen des Materials die Einwilligung des jeweiligen Rechteinhabers einzuholen.



⁴⁸ Branden Joseph: *Beyond the Dream Syndicate*, 95.

⁴⁹ Henry Flynt: La Monte Young in New York, 1960–62. In: William Duckworth/Richard Fleming (Hg.): *Sound and Light: La Monte Young Marian Zazeela*. Lewisburg/London/Toronto 1996, 44–97, hier 85.

⁵⁰ Alvin Lucier: Notes on Verbal Notation. In: John Lely/James Saunders (Hg.): *Word Events. Perspectives on Verbal Notation*. New York/London 2012 253–254, hier 254.

1 Interferenzen

Die vorigen beiden Kapitel sind vergleichend vorgegangen, indem sie zur gleichen Zeit entstandene, inhaltlich affine Arbeiten aus verschiedenen Disziplinen unter dem Stichwort der Institutionenkritik nebeneinandergelegt bzw. die verschlungenen Wege der medialen Formation des *score* in und durch verschiedene künstlerische Disziplinen nachgezeichnet haben. Beide legten ihren Fokus auf die 1960er- und 70er-Jahre. In diesem Kapitel soll es nun um die Gegenwart gehen, und zwar um den Wechsel einzelner Künstler*innen oder ganzer künstlerischer Bewegungen an andere disziplinäre Orte. Man könnte hier allgemein zwischen Touristen, Überläufern und Nomaden unterscheiden: Manche kommen als Gäste, andere richten sich auf Dauer ein; einige wenige führen eine nomadische Existenz, die sich keinem Ort wirklich zuordnen lässt und so den immer wieder neu zu kalibrierenden Umgang mit den unterschiedlichen Vorstellungen, Normen und Genealogien zur eigenen Normalität gemacht hat.

Während der Blick auf andere künstlerische Felder von Faszination, Irritation, Neid, Bewunderung, Abwertung, verschiedensten Projektionen oder auch schlicht Desinteresse geprägt sein kann, die mindestens so viel über die eigene Lage wie über diejenige der beobachteten Praktiken aussagt, ist der tatsächliche Wechsel oft von beiden Seiten aus von großen Erwartungen begleitet. Der Wechsel aus verschiedenen Disziplinen ins Museum¹ als dem Ort mit den stärksten universalen Ambitionen, der gleichwohl seine eigene Spezifität nicht verleugnen kann, ist dabei heute der paradigmatische Fall, der hier anhand einiger Beispiele behandelt werden soll. Dabei wird der Tanz im Mittelpunkt stehen.

¹Ich verwende „das Museum“ vorläufig als Chiffre für die Institutionen der zeitgenössischen Kunstwelt. Dass es bei dieser abkürzenden Verallgemeinerung nicht bleiben kann, dürfte offensichtlich sein.

Bei einem solchen Wechsel legen sich die Leitbegriffe von Material und Ort von alleine nahe; man kann sagen, dass im Grunde keine theoretische Aufarbeitung von Tanz im Museum um sie herumkommt, auch wenn sie nicht explizit gemacht werden. Trotzdem verspricht ihre explizite Thematisierung eine veränderte Perspektive, insofern sie besonderes Augenmerk auf die Differenzen und Kontexte der jeweiligen Arbeiten und Bewegungen legt. Ihr Ausgangspunkt ist weder eine Genealogie von Tanz und Performance noch eine Institutionenkritik des Museums, sondern sie nähert sich beiden Themen vom spezifischen Phänomen des Übergangs und der Interferenzen, die sich hier ergeben. Dabei stößt man auf kaum kompatible Perspektiven, die wesentlich mit den jeweiligen disziplinären Hintergründen und Interessen zu tun haben. Sie können nicht einfach ausgeräumt werden, sondern müssen als Dimension der in Frage stehenden Bewegung selbst begriffen werden.

Eine prägnante Selbstbeschreibung von Xavier Le Roy bringt einige der genannten Interferenzen auf den Punkt: „I am non-dance in the dance world, but in the art world, I'm dance.“² Le Roys Aussage umschreibt einen Raum von Erwartungen und Zuschreibungen, der einiges an Widersprüchlichkeit enthält. Als Choreograph und Performer ist Le Roy anerkannt, wird aber vielfach eher als Vertreter konzeptueller Performance wahrgenommen denn als Tänzer.³ Wenn er im Museum arbeitet, verschiebt sich diese Wahrnehmung, denn hier erscheinen Material und Verfahren des diszipliniert körperlich agierenden und Körper gezielt in Bewegung bringenden Künstlers fast unvermeidlich als tänzerisch. Der disziplinäre Hintergrund, von dem er abweicht, wird bei diesem Ortswechsel in gewisser Weise mittransportiert und tritt als solcher in Erscheinung – für seine eigene Disziplin mag er „non-dance“ sein, aber hier ist er es *als Tänzer*.

Diese Wahrnehmung hat auch einiges damit zu tun, was das Museum von dem Tänzer und Choreographen will, was es sich von ihm erhofft. Hier wird die Sache etwas komplizierter. Die Motivationen dahinter, Tanz heute im Museum zu platzieren, können sehr verschieden sein, von einem genuinen künstlerischen Interesse an genau den Interferenzen, um die es hier geht, bis zur Hoffnung, dadurch die Sammlung zu beleben und die Institution mit ein wenig frischem Blut zu versorgen. Zu einer von mehreren Möglichkeiten im postmedialen Raum, also zu möglichem Material einer künstlerischen Gestaltung, die sich von Vorstellungen wie Medienspezifität oder Materialgerechtigkeit verabschiedet hat, ist Tanz heute eher noch nicht geworden. In der Regel will das zeitgenössische Museum nicht die Tänzerin als Nicht-Tänzerin, sondern es will auch die Nicht-Tänzerin als Tänzerin. Die Tänzerin selbst wiederum mag sehr Verschiedenes wollen und sich erhoffen. Sie mag von den neuen Möglichkeiten begeistert oder von den Erwartungen und Kategorisierungen irritiert oder abgestoßen sein, aber sie wird sich dem Ruf dieser Kunstinstitution mit ihrem Versprechen auf Wahrnehmbarkeit und kulturelles Kapital kaum entziehen

²Zit. in Shannon Jackson: Introduction. In: dies., *Back Stages. Essays Across Art, Performance, and Public Life*. Evanston 2022, 3–27 hier 10.

³Dass er Choreograph ist, scheint demgegenüber weniger strittig, denn Choreographie hat sich zu einem offeneren Begriff entwickelt; ich komme noch darauf zurück.

können. In dieser Hinsicht hat das Museum etwas von einem „irresistible empire“,⁴ einem Hegemon, dessen Attraktivität ihn so erfolgreich macht.

Am Ende wird diese Logik der Negation und das Spiel mit ihr aber der tatsächlichen Situation nicht gerecht. Als was Tanz und was als Tanz wahrgenommen wird, entzieht sich offensichtlich einer Logik des Entweder-Oder, es ist aber auch nicht vollständig mit der Figur der bestimmten Negation zu fassen. Die Einbeziehung der Kategorie der Performance, die verschiedene Quellen hat und bei allen Überschreitungsbewegungen und manchmal diffusen Verallgemeinerungen ihre innere Diversifizierung behalten hat, verkompliziert die Sache noch, denn die Frage der Kategorisierung künstlerischer Arbeiten wie denjenigen von Le Roy und der Abgrenzbarkeit der Kategorien hängt entscheidend davon ab, wo sie stattfinden und von wo aus die Frage gestellt wird.

Man könnte meinen, dass für die (Kunst-)Musik ganz ähnliches wie für den Tanz gelten sollte. Wenn wir noch einmal auf die im vorigen Kapitel behandelten Bewegungen der 1960er-Jahre blicken, in denen Tanz, Musik, Literatur und bildende Kunst in einem ständigen Austausch standen und für die die New Yorker Galerien als vergleichsweise neutrale Orte erschienen, in denen sich der damalige Aufbruch artikulieren konnte, der verschiedene Disziplinen zusammenbrachte bzw. zwischen ihnen zirkulierte, so sind die beiden Disziplinen hier gleichermaßen beteiligt gewesen. Heute ist die Lage eine deutlich andere: Weder hat es in gleichem Maße und mit vergleichbarer Resonanz musikalische Arbeiten im Museum gegeben, noch haben derartige Ortswechsel auf ähnliche Weise das Selbstverständnis und den Diskurs auf beiden Seiten verändert.

Bojana Cvejić bemerkt dazu: „The ideal music was for art and its culture in the XIXth century is dance in the end of the XXth century and today. The ineffable, inexpressible, universal, infinite in the finite form, transfigure the values (Romantic illusion) that dance promises in the age of liberal capitalism.“⁵ Die Eigenschaften, die hier mit dem Tanz verbunden werden, sind genau dieselben, die mit der Musik verbunden worden sind; offenbar kann diese die entsprechende Rolle nicht mehr ausfüllen. Um es etwas unfreundlich zu formulieren: Die Tendenz zur Fetischisierung des beweglichen menschlichen Körpers ist heute offenbar stärker als die Faszination der scheinbar körperlosen Musik. Vielleicht blickt man so aber auch an den falschen Ort, denn die Idee einer absoluten, reinen Musik gehört einer anderen Zeit an. Wenn heutige Künstler*innen sich auf Musik beziehen, so ist es in der Regel Popmusik, wobei es immer auch um die Momente des Performativen und Medialen und um die Inszenierung geht. Die Neue Musik, also die zeitgenössische Kunstmusik, spielt demgegenüber kaum eine Rolle. Das Feld ist kompliziert, und da wir im Zusammenhang mit Tanz im Museum auf zahlreiche Beispiele und eine einigermaßen umfangreiche Literatur zurückgreifen können, wird dieser Bereich im Mittelpunkt stehen,

⁴ So beschreibt Victoria de Grazia die europäische Nachkriegsperspektive auf die USA: *Irrestitible Empire. America's Advance Through Twentieth Century Europe*. Cambridge, Mass. 2006.

⁵ Bojana Cvejić: To end with judgment by way of clarification. In: Noémie Solomon (Hg.): *Danse. An Anthology*, Paris 2014, 145–157, hier 154.

während ich der Frage der Musik nur einige Nebenbemerkungen widmen werde. Eine genauere Auseinandersetzung damit bleibt ein Desiderat.

Wenn hier von Tanz im Museum die Rede ist, so geht es primär um sein Stattfinden unter den Bedingungen des Museums – bei Tageslicht, mit einem beweglichen Publikum, in offenen Räumen, in denen es keine akustische Isolierung gibt – und nicht um den bloßen Transfer des Dispositivs einer Tanzaufführung oder auch eines Konzerts ins Museum. Nur mein letztes Beispiel weicht davon ein wenig ab. All dies bedeutet eine drastische Veränderung der Aufführungsbedingungen, mit denen die jeweils herrschenden institutionellen Normen eng verbunden sind. Und es ist in beiden Fällen eine Beziehung ungleicher Partner: Von einer nennenswerten Bewegung in die andere Richtung, aus der bildenden Kunst in die Konzertsäle und Theater, kann keine Rede sein.

Le Roys pointierte Aussage macht deutlich, dass bei all dem eine Fokussierung auf die realen Bedingungen des jeweiligen Stattfindens, vor allem die räumliche und zeitliche Organisation, nicht ausreicht, sondern es auch wesentlich um die *Begriffe* gehen muss, unter denen die verschiedenen Beispiele verhandelt werden. „Unter den Bedingungen des Museums“ heißt dann oft auch: mit den Begriffen der bildenden Kunst, die an anderen Materialien und Praktiken gebildet wurden und deren Schärfe und Unterscheidungskraft auf diese Praktiken bezogen bleibt. Tanz, Performance, Bewegung, Musik, Sound, zeitbasierte Künste – keiner dieser Begriffe ist eindeutig oder unschuldig, und sie verändern ihren Sinn an verschiedenen Orten ebenso sehr, wie die künstlerischen Arbeiten selbst ihren Sinn verändern. Wie sehr diese Begriffe die künstlerische Arbeit und ihre Auffassung prägen, weist noch einmal darauf hin, dass das Material durch und durch von Begriffen geprägt ist, auch ohne dass Begriffe zum Material werden.

Die Präsenz tänzerischer Arbeiten in Museen und Galerien erlebte, zumindest was öffentliche Wahrnehmung und diskursive Begleitung angeht, Mitte der 2010er Jahre einen Höhepunkt.⁶ Inzwischen scheint sie sich in gewisser Weise normalisiert zu haben, und die Zahl von Choreograph*innen, die ihren künstlerischen Schwerpunkt ins Museum verlagert haben, wächst. Dies hat eine lange Vorgeschichte, die allerdings keine kontinuierliche Genealogie ergibt, und es hat einen Kontext, der durch das Auftauchen performativer Elemente in die bildende Kunst geprägt ist, die keinen Bezug zum Tanz haben. Beiden Dimensionen möchte ich im folgenden Abschnitt nachgehen, ehe ich mich im dritten einigen Beispielen zuwende. Dabei geht es nicht um Vollständigkeit, sondern um die Fragen, was für Materiallinien hier unterschieden werden müssen und was der Kontext jeweils sehr verschiedener Museen für den Tanz bedeutet. Daher werde ich mich auf wenige prominente, aber als solche exemplarische Fälle beziehen: Von einigen Seitenblicken abgesehen wird es um die maßstabsetzende „Choreographierte Ausstellung“ von Mathieu Copeland an

⁶Natürlich ist das nicht das erste Mal, dass Tanz im Museum erscheint. Claire Bishop identifiziert die gegenwärtige Präsenz von Tanz im Museum als dritte Welle nach den 1930er-/40er- und 1960er-/70er-Jahren (vgl. *The Perils and Possibilities of Dance in the Museum: Tate, MoMA, and Whitney*. In: *Dance Research Journal* 46/3 (2014), 63–76).

der Kunsthalle St. Gallen und um einige Arbeiten gehen, die Anne Teresa De Keersmaker an verschiedenen Orten realisiert hat.

Bei all dem muss noch einmal daran erinnert werden, dass hier nicht disziplinäre Zuordnungen und Normen festgeschrieben werden sollen, als bewegten wir uns noch in einem Raum der Künste, in denen Überschreitungen und Hybridisierungen mit Argwohn betrachtet werden und jede künstlerische Arbeit sich einer quasi polizeilichen Identitätskontrolle zu unterziehen hat. Vielmehr bleibt die Logik von Materialien und Orten bedeutsam für die Frage, worauf sich etwas bezieht, mit welchen Hintergründen es umgeht, welche Genealogien es in Anspruch nimmt und verschiebt und schließlich in welchem Kontext es sich mit all dem situiert. Berücksichtigt man dies nicht, wird man einen großen Teil der künstlerischen Arbeiten der Gegenwart in Wahrnehmung und Urteil verfehlen und das reale Nachleben der Künste ignorieren. Gegenüber diesem Anspruch wird das im Folgenden Ausgeführte insofern zurückbleiben, als es mit relativ groben Kategorien agiert, die eher zum allgemeinen Sortieren der Lage dienen.

2 Welche Bewegung?

Im Rückblick auf seine „choreographierte“ Ausstellung formulierte Copeland einen Satz, an dem sich die Notwendigkeit von Differenzierungen besonders deutlich zeigt: „Movements produce a critical experience of the ephemeral [...]“.⁷ Die Kategorien, die er hier verwendet, sind alle von größtmöglicher Allgemeinheit. Zuerst einmal Bewegung als solche, ohne jede weitere Spezifikation: Festzustellen, dass eine künstlerische Arbeit Körper und Bewegung als Material verwendet, sagt wenig, denn es geht immer um spezifische Körper, mehr noch um ganz verschiedene Modi von Bewegung und auch körperliche Aktionen, in denen die Form der Bewegung überhaupt nicht im Mittelpunkt steht, sowie um je verschiedene räumliche und zeitliche Konstellationen. Ähnliches gilt für das Attribut des Kritischen, das jener entqualifizierten Bewegung zugesprochen wird. Nicht einmal in Bezug auf das Museum, das hier ja im Fokus steht, ist die Anwesenheit körperlicher Bewegung per se kritisch, und ob die Interferenzen bei einem Ortswechsel wie diesem tatsächlich eine kritische Funktion haben, ob sie so gemeint und/oder aufgefasst werden, hängt von der konkreten Arbeit und vielleicht noch mehr von den spezifischen institutionellen Bedingungen ab. Die Kategorie des Ephemereren schließlich, die hier als Eigenschaft der Bewegung schlechthin ins Spiel gebracht wird, zirkuliert zwischen Tanz und Performance, bleibt aber in beiden Bereichen problematisch. Ich werde im Folgenden den Fragen nachgehen, die sich aus Copelands Aussage ergeben: Von was für einer Bewegung ist die Rede, auf was für eine Tradition und was für einen Kontext bezieht sie sich? Nur dann kann die Frage, ob sich mit ihr potentiell ein kritisches Potential

⁷ Mathieu Copeland: *Choreographing Exhibitions: An Exhibition Happening Everywhere, at all Times, with and for Everyone*. In: ders./Julie Pellegrin (Hg.): *Choréographeur l'exposition / Choreographing Exhibitions*. Dijon 2013, 19–24, hier 21.

verbindet, sinnvoll beantwortet werden. Nebenbei ergeben sich daraus auch Hinweise darauf, wieso und für wen eine solche Aussage heute plausibel erscheinen kann.

Als erster Ansatzpunkt kann mit Claire Bishop zwischen „performing arts“ und „visual art performance“ unterschieden werden, um nicht sehr verschiedene Traditionen mit dem gleichen Maßstab zu messen.⁸ Aber auch dies ist noch deutlich zu grob und unterschlägt die Komplexität der Genealogien und suggeriert einmal mehr, dass Performance primär eine Sache der bildenden Kunst ist. Es gibt aber zumindest zwei unterschiedliche Traditionslinien, die zwar nicht immer klar gegeneinander abgegrenzt sind, aber doch aufgrund ihrer Ausgangspunkte in der bildenden Kunst auf der einen und in Tanz und Theater auf der anderen Seite andere Ansätze verkörpern und andere Begriffe von Performance ausgebildet haben. Wenn Bonnie Marranca konstatiert, „it is time that the two different histories of performance that now exist – one in the artworld and the other in the theatre – are brought together for an integrated approach to research“,⁹ so kann damit keine vereinheitlichende Geschichte gemeint sein, die die Differenzen überspielt, sondern eine Aufarbeitung, die das Feld in seiner Heterogenität beschreibt und dabei Unterschieden genauso viel Aufmerksamkeit widmet wie Verbindungen. Ein einheitlicher Begriff von Performance wird dabei nicht herauspringen. Ob es hilfreich ist, von einer Performativität aller Kunst bis hin zur „Performativität des Museums“ zu sprechen, ist eine andere Diskussion; im hier zur Debatte stehenden Kontext ist diese Erweiterung allerdings eher geeignet, die Sache endgültig zu verunklaren.¹⁰ Wenn ich hier einen skizzenhaften Blick auf diese Genealogien werfe, so wird dies anhand von drei Motiven geschehen: dem Theatralen, dem Ephemeren und dem Choreographischen.

Das Theatrale ist vielleicht der schillerndste der drei, weil es über die Jahre von verschiedenen Positionen für ganz unterschiedliche Dinge in Anspruch genommen worden ist: als Situation geteilter Räumlichkeit und Zeitlichkeit, als Illusion, als realer disziplinärer Ort und als Inbegriff des Dazwischen und der Hybridität. Allan Kaprow, dessen Happenings für gewöhnlich als Teil der Vorgeschichte der Performance angesehen werden, hatte noch kein Problem mit dem Theater: Er nannte die Happenings „essentially theater pieces, however unconventional“.¹¹ Voraus-

⁸Vgl. am deutlichsten Claire Bishop: *Black Box, White Cube, Gray Zone: Dance Exhibitions and Audience Attention*. In: *TDR: The Drama Review* 62/2 (2018), 22–42.

⁹Bonnie Marranca: *Performance, A Personal History*. In: dies., *Performance Histories*. New York 2007, 3–23, hier 17. Das ursprünglich verdienstvolle, über die Jahrzehnte immer mehr erweiterte Buch von RoseLee Goldberg ist hier mittlerweile eher ein Negativbeispiel, indem es von einem von der bildenden Kunst aus gedachten Performancebegriff eine unüberschaubare, zunehmend heterogene Menge an Beispielen versammelt, ohne sie wirklich theoretisch aufzuarbeiten – selbst eine choreographische Formalistin wie Anne Theresa de Keersmaeker, von der einige Beispiele des folgenden Abschnitts stammen, hat schließlich einen Auftritt (vgl. RoseLee Goldberg: *Performance Art: From Futurism to the Present*. New York 32011, 215f.).

¹⁰Dorothea von Hantelmann: *How to do things with art. Zur Bedeutsamkeit der Performativität in der Kunst*. Zürich/Berlin 2007, 106. Laut Hantelmann hat „[d]er Begriff der Performativität [...] nichts mit der Kunstform der Performance zu tun“ (ebd., S. 13). Diese vollständige Entkopplung ist wenig hilfreich.

¹¹Allan Kaprow: *Happenings in the New York Scene*. In: ders., *Essays on the Blurring of Art and Life*. Berkeley/Los Angeles 2002, 15–26, hier 17.

setzung dafür, sich auf eine so allgemeine wie unverfängliche Weise auf Theater zu beziehen, ist, dass sich damit kein weiteres Interesse verbindet – weder geht es um Identifikation noch um Abwehr, noch auch um eine Arbeit am Theaterbegriff selbst.

Die Haltung ändert sich grundlegend mit Michael Frieds bekanntem Frontalangriff auf die Minimal Art, auch wenn er eher noch weniger Interesse an der realen künstlerischen Disziplin des Theaters hatte. Im „Kriegszustand“¹² zwischen Theater und wahrer Kunst, so Fried, hat die Minimal Art die Seiten gewechselt und ist „vom Theater korrumpiert und pervertiert“¹³ worden. Theatralität wird hier zu einer Figur, auf die all das projiziert wird, was er an den behandelten Künstlern ablehnt, und das ist in erster Linie die Tatsache, dass sie die Betrachter*innen in eine Situation verwickeln, die sowohl sie selbst als körperliche Wesen als auch die Arbeiten in ihrer Objekthaftigkeit umfasst und die eine potentiell unendliche Dauer hat. Das trennt sie grundlegend von der modernen Malerei, die sich in der Distanz hält und, so Fried, auf einen Schlag erfahren werden kann. Dass beides am klassischen Theater mit seiner klaren Trennung von Bühne und Zuschauerraum und seiner narrativen, teleologischen Zeitlichkeit vorbeigeht, steht auf einem anderen Blatt, und entscheidend für uns heute ist weniger Frieds idiosynkratische Rekonstruktion als die klarsichtige Diagnose der Einführung eines geteilten Raums in einer geteilten Zeit, innerhalb derer mediale Reinheit nicht mehr möglich ist. Man könnte aus dieser Perspektive sagen, dass die Minimal Art gerade nicht medial bestimmt ist, sondern als Situation oder auch als räumlich-zeitlich bestimmter *Ort*, und dass genau dafür Theater als Chiffre fungiert. Überdies kann sie bereits „zeitbasiert“ genannt werden, denn Zeit kommt in der Erfahrung der minimalistischen Objekte ins Spiel und entfaltet sich so zwischen Objekt und Betrachter*in. Es sind eben diese Bestimmungen, „the embodied, temporal quality of the experience of art“,¹⁴ die von der aus der bildenden Kunst stammenden Performancekunst aufgegriffen wurden.

Im Hinblick auf den geteilten Raum wird die konstatierte Situation von den in Frazer Wards Aufarbeitung der Performance in der bildenden Kunst vor allem der 1970er-Jahre behandelten Künstler*innen – Vito Acconci, Chris Burden, Marina Abramović und Tehching Hsieh – noch einmal verschärft, indem ihre Arbeiten das Publikum ganz unmittelbar angehen und keine unbeteiligten bzw., wie der englische Begriff treffend lautet, unschuldigen Zuschauer mehr zulassen. Nicht zufällig scheint Frazers Titel *No innocent bystanders* eher auf die Zeug*innen einer Schlägerei oder eines Verkehrsunfalls als auf die distanzierten Betrachter*innen einer ästhetischen Darbietung zu verweisen. All dies verstand sich als kritisch und wurde auch so aufgefasst – allerdings ist es kaum plausibel, „Bewegung“ als gemeinsamen Nenner zu beschreiben.

Zudem wurde das Theatrale nun nicht etwa, wie man vom Bezug zur Minimal Art her vermuten könnte, positiv in Anspruch genommen, sondern explizit

¹²Michael Fried: Kunst und Objekthaftigkeit. In: Gregor Stemmerich (Hg.): *Minimal Art. Eine kritische Retrospektive*. Dresden/Basel 1995, 334–374, hier 353.

¹³A. a. O., 366.

¹⁴Frazer Ward: *No Innocent Bystanders. Performance Art and Audience*. Hanover, New Hamp. 2012, 29.

abgewehrt – wobei aber ein anderer Aspekt in den Vordergrund rückte, nämlich Illusionismus. Am Ende sollte dies jegliche Form der Darstellung einschließen: „[S]ince it tells of nothing and imitates no one, performance escapes all illusion and representation.“¹⁵ Abramović hat das in ihrer plakativ zuspitzenden Art noch Jahrzehnte später, anlässlich ihrer großen Retrospektive im MoMA, folgendermaßen formuliert: „To be a performance artist, you have to hate theater.“¹⁶ Der Vorwurf ist, dass Theater „nicht wirklich“ ist, während in der Performancekunst das Messer, das Blut und die Gefühle real seien, denn es gehe um „true reality“. Auch hier zeigt sich eine Nähe zur Minimal Art, wobei die Sache wiederum deutlich dramatisiert wird: Abramovićs Insistieren auf der Wirklichkeit des Messers und der Wunde könnten als Verschärfungen von Donald Judds Insistenz auf spezifischen Objekten und wirklichem Raum gelesen werden.¹⁷ Die Dimension der Darstellung und Inszenierung und ihre diskursive und institutionelle Begleitung, die all diese Arbeiten natürlich trotzdem hatten und haben mussten, um nicht unmittelbar in Gewalt oder Pornographie überzugehen, wird demgegenüber heruntergespielt.

Vielleicht muss man es so sagen: In dem Moment, wo in einer bestimmten Hinsicht oder sogar auf mehrfache Weise erkennbar auf Theatralität gesetzt wird,¹⁸ wird die Notwendigkeit verspürt, sich auf einer anderen mit aller Macht vom Theater abzugrenzen. Dabei fungiert gerade der programmatische Hass auf das Theater als Argument, der Performance als solcher eine kritische Position zuzusprechen; in der Kunstwelt allerdings, in der Abramović zum Zeitpunkt dieser Äußerung endgültig arriviert war, kostet diese vehemente Abgrenzung nichts, weil sie ihr gegenüber gerade keine kritische Pointe hat.

Eine vollkommen andere Konstellation finden wir bei den Entwicklungen im Tanz der 1960er-Jahre; das gilt für zahlreiche Strömungen der 1960er-Jahre, deren Austausch immer wieder auch in Museen und Galerien stattfand. Für das Judson Dance Theater und Verwandtes – Yvonne Rainer, Trisha Brown, Steve Paxton, Simone Forti u. a. – stand dabei die Verabschiedung einer ganzen Reihe von Bestimmungen und Selbstverständnissen im Mittelpunkt, die den Tanz wesentlich ausgemacht hatten: vor allem ein von Alltagsbewegungen klar abgegrenztes Bewegungsrepertoire, eine differenzierte Inszenierung von Form und große disziplinäre

¹⁵ Josette Féral: Performance and Theatricality: The Subject Demystified. In: *Modern Drama* 25/1 (1982), 170-181, hier 177.

¹⁶ Zit. in Chris Wilkinson: Noises off: What's the difference between performance art and theatre? In: *The Guardian*, 20.7.2010, <https://www.theguardian.com/stage/theatreblog/2010/jul/20/noises-off-performance-art-theatre>. Der Link zum Interview, auf das in diesem und anderen Artikeln verwiesen wird, führt mittlerweile überall ins Leere bzw. an einen seltsamen Ort, der damit absolut nichts zu tun hat.

¹⁷ Vgl. Donald Judd: Spezifische Objekte. In: Stemmrich: *Minimal Art*, 59–73.

¹⁸ Wie Shannon Jackson zeigt, diene Theatralität als Verfahren in der institutionenkritischen Kunst und auch in der frühen Performance gerade dazu, die institutionelle Infrastruktur der bildenden Kunst, die Modi ihrer Inszenierung sichtbar zu machen und die Situation der Darbietung und Erfahrung zu reflektieren: Vgl. *Social Works. Performing Arts, Supporting Publics*. New York/London 2011, insbes. Kap. 4.

Virtuosität.¹⁹ Der radikalste Ausdruck davon war Yvonne Rainers 1965 veröffentlichtes *No Manifesto*, das all dem und selbst Ausweichbewegungen wie dem Anti-Heroischen, Exzentrizität, Camp und „trash imagery“ und auch der Einbeziehung des Publikums eine Absage erteilte.²⁰

Rainer hatte dies ebenfalls mit der gleichzeitig stattfindenden Entwicklung der Minimal Art zusammengebracht; über direkte persönliche Verbindungen hinaus – Simone Forti war damals mit dem Künstler Robert Morris verheiratet, der auch, ebenso wie Robert Rauschenberg, unter den Performern von Rainers *Parts of Some Sextets* war – ist ihre direkte Gegenüberstellung der Veränderungen in beiden Bereichen unmittelbar einleuchtend.²¹ Auch hier gab es die Situation des geteilten Raums, im Mittelpunkt aber stand diesmal tatsächlich die Bewegung, deren Material auf einem ebenso veränderten Verständnis des Tänzerischen beruhen sollte, wie die Minimal Art sich von der Skulptur absetzte. Die Frage, ob die genannten Künstler*innen ihre Stücke selbst aufführen, ob sie also lediglich als Choreograph*innen oder auch als Tänzer*innen agieren, war hier deutlich weniger bedeutungsvoll als im Falle der Performance im Kontext der bildenden Kunst: In der Regel nahmen sie beide Rollen ein, aber durchaus nicht immer; jenseits von Solostücken waren sie dann ohnehin nur eine*r von mehreren Tänzer*innen.

Auch wenn Theatralität hier weder als Referenz noch als Abstoßungspunkt eine explizite Rolle spielte, kam das Theater doch auf noch einmal andere Weise ins Spiel, die sich etwa noch Jahrzehnte später in Boris Charmatz' Rede von „the historically oppressive control of the theater and the school“²² ausdrückt. Hier geht es nicht um das Theater als künstlerische Form, sondern um die Präsentationsform mit Bühne, Zuschauerraum etc., die ebenso angegriffen wird wie die Disziplinierungsmaschine der Akademie. Ein Teil der von Rainer beschriebenen Verschiebungen lief über die Galerie und das Museum, in denen die Normen und Erwartungen nicht galten, von denen die Tanzwelt geprägt war und teilweise bis heute ist. Damit konnte dieser Wechsel als Befreiung empfunden werden. Auch wenn der größte Teil der hier anschließenden Praxis weiterhin oder wieder auf der Bühne stattfindet, ist „the importance of ‚pedestrian‘ dance, ‚task-oriented‘ dance“ für die gegenwärtige Praxis nicht ohne „dance in galleries, streets, museums or empty beaches in the 1960s“²³ zu denken. Der Ortswechsel war somit ein Mittel, über das eine Verschiebung des Bewegungsmaterials erleichtert werden kann, und man kann sagen, dass die Gale-

¹⁹Vgl. dazu insgesamt Ramsay Burt: *Judson Dance Theater. Performative Traces*. London/New York 2006.

²⁰Ursprünglich war das „Manifest“ ein Absatz in einem Text über ein kurz zuvor realisiertes Stück, es hat aber schnell ein Eigenleben angenommen (vgl. Yvonne Rainer: *Some Retrospective Notes on a Dance for 10 People and 12 Mattresses Called ‚Parts of Some Sextets,‘* Performed at the Wadsworth Atheneum, Hartford, Connecticut, and Judson Memorial Church, New York, in March, 1965. In: *Tulane Drama Review* 10/2 (1965), 168–178, hier 178).

²¹Vgl. Rainer: Ein Quasi-Überblick. a. a. O., 121.

²²Boris Charmatz: Interview with Boris Charmatz. In: *Dance Research Journal* 46/3 (2014), 49–52, hier 50.

²³André Lepecki: Introduction. In: ders. (Hg.), *Dance*. London/Cambridge, Mass. 2012, 14–23, hier 19.

rie – neben dem öffentlichen Raum – als strategische Zwischenstation fungierte: Es ging nicht darum, den Begriff und die Möglichkeiten der bildenden Kunst kritisch zu erweitern, auch nicht um eine Veränderung von deren Institutionen, sondern eher um eine praktische Kritik der Institutionen des Tanzes selbst. Sie zu verlassen, bot die Möglichkeit, an der Bestimmung dessen zu arbeiten, was *Tanz* ist und sein kann, um idealerweise am Ende zu einer entsprechenden Transformation seiner eigenen Institutionen zu führen.

Dabei ist klar, dass das Museum und die Galerie nicht *als solche* eine größere Freiheit verkörpern als die Bühne, sondern das dies nur für eine bestimmte Praxis und aus einer bestimmten Perspektive gilt, und dass ein dauerhafter Übergang dorthin sich früher oder später mit den dortigen Zwängen auseinandersetzen muss. Die geläufige Entgegensetzung zwischen der Freiheit der Betrachterin, die ihre Aufmerksamkeit und Zeit selbstbestimmt einsetzen kann, und der Tanz-, Theater- oder Konzertbesucherin, die an ihren Platz gefesselt und zur Unbeweglichkeit verdammt und dazu gezwungen ist, sich der Zeit des Dargebotenen zu unterwerfen, geht an der Sache vorbei. Sie ignoriert, dass das Funktionieren beider Institutionen auf komplementären Disziplinierungsregimen beruht: mehr oder wenige freie Bewegung bei gegenseitiger Beobachtung im Wissen darum, ständig selbst sichtbar und insofern kontrollierbar zu sein, auf der einen und körperliche Fixierung bei Wegfall der Beobachtbarkeit auf der anderen Seite, wobei das Übertreten des Verbots, visuell und akustisch in Erscheinung zu treten, mit sofortiger Sanktion durch die anderen rechnen kann.²⁴ Wo hier die größere Freiheit herrscht, ist schlechterdings unmöglich zu sagen, denn es war und ist primär der *Ortswechsel*, der Befreiung verspricht.²⁵

Dieser Wechsel kann auf eine weitere Bestimmung bezogen werden, die Fried mit dem Theatralen verbunden hatte, nämlich seinen hybriden Charakter, seinen unreinen Zwischenstatus: „*Was zwischen den Künsten liegt, ist Theater.*“²⁶ Es ist offensichtlich, dass wir es hier einmal mehr mit einer Projektion zu tun haben, aber es ist genau dieses unreine Dazwischen, das in der Folge als wesentliches Merkmal von *Performance*, nicht von Theater ausgemacht wurde. So hält Gerald Siegmund für den Bereich von Theater und Tanz selbst fest: „Für diese grenzüberschreitenden Formen, die sich keiner Gattung mehr eindeutig zuordnen lassen, hat sich *Performance* als eine Art *umbrella term* eingebürgert.“²⁷ Allerdings ist diese Situierung so wenig unumstritten wie das Motiv des Theatralen. Die Betonung des Dazwischen, die Siegmund nun für den *Performance*begriff in den Mittelpunkt stellt, gilt durchaus nicht durchgängig und vor allem nicht überall: Paradoxerweise spielt in der bil-

²⁴Vgl. dazu Tony Bennett: *The Birth of the Museum. History, Theory, Politics*. London/New York 1995; Hanns-Werner Heister: *Das Konzert. Theorie einer Kulturform*, 2 Bde.. Wilhelmshaven 1983.

²⁵Es ist erfrischend, wenn Jérôme Bel die heute geläufige Einschätzung auf den Kopf stellt: „In a museum, I know that people are passing by and looking at me. I have to behave; it is a social situation... In the dark theatre, I'm free. Nobody can see me anymore. It's the height of happiness.“ (Jérôme Bel: In conversation with Mathieu Copeland, London, 22 November 2011. In: Copeland/Pellegrin, *Choreographing Exhibitions*, 49–54, hier 54).

²⁶Fried: *Kunst und Objekthaftigkeit*, 361.

²⁷Gerald Siegmund: *Theater- und Tanzperformance zur Einführung*. Hamburg 2020, 11.

denden Kunst als einem Feld, das sich als postmedial versteht, gerade im Hinblick auf Performance die mediale Reinheit bzw. die Suche danach weit eher eine Rolle als den medial klarer fixierten Disziplinen Tanz und Theater. In diesem Sinne bemerkt Rebecca Schneider: „In the museal context, performance is not in between any number of arts and acts, but is often presented (as in the case of Abramović) as somehow essential and pure in and of itself.“²⁸ Das Gemeinsame kann man darin sehen, dass Performance jeweils als etwas auftritt, das einen *Unterschied* macht und insofern vielleicht auf je verschiedene Weise kritisch genannt werden kann: intermediales Dazwischen im medial bestimmten Feld, eigenes Medium im post-medialen Raum.

Wo dieses kritische Potential an einem angeblichen Wesen der Performance festgemacht wurde, wurde in der Regel auf das zweite Motiv, das des Ephemeren zurückgegriffen. Lange bevor es zu einem, wenn nicht *dem* Definitionsmerkmal der Performance wurde, hatte es bereits den Diskurs um den Tanz begleitet. Die Klage darüber, dass Tanz verschwindet, während Literatur und Malerei bleiben und die Musik zumindest eine etablierte Notation hat, die ihre Reproduktion ermöglicht, findet sich bereits im 16. Jahrhundert, wo als Heilmittel dagegen das Festhalten durch Schrift vorgeschlagen wird, das eine Disziplinierung und historische Überlieferung ermöglicht.²⁹ Allerdings hat sich eine stabile und allgemein anerkannte Notation nie durchgesetzt, und das Verhältnis zwischen dem Tanz als Verschwindendem und der Schrift – und, seit dem 20. Jahrhundert, der Aufnahmetechnologie – als Bleibendem bleibt problematisch. Tanz hält sich in der Spannung zwischen dem Vertrauen auf die Möglichkeit der Konservierung und der Erkenntnis, dass ein wirkliches Festhalten unmöglich ist; diese wiederum changiert zwischen der Trauer über die Vergänglichkeit und der Feier des Ephemeren als „Dauer, die ganz aus gegenwärtiger Energie besteht, aus nichts Dauerhaftem“,³⁰ später als dem sich jeder Indienstahle Entziehenden. In der Philosophie verbindet sich diese Feier der Vergänglichkeit vielfach mit einer Art Vergötzung des tanzenden Körpers, der zu diskursferner Reinheit stilisiert wird; Bojana Kunst macht dieses Motiv in den klassischen Texten von Nietzsche, Mallarmé und Valéry und noch heute bei Badiou aus: „The body of dance is the original body, which is cleared of intellect, separated from discourses, a metaphor for existing in a Dionysian world.“³¹ Mehr noch als bei Copeland ist „der Körper“ hier wesentlich Projektionsfläche.

²⁸ Rebecca Schneider: *Performing Remains. Art and War in Times of Theatrical Reenactment*. London/New York 201, 129. Natürlich gilt auch dies nicht durchgängig, insofern performatives Arbeiten für viele Künstler*innen als künstlerisches Verfahren oder Mittel zur Fortsetzung der unterschiedlichsten Praktiken in Anspruch genommen wird, ohne einen Anspruch auf mediale Reinheit zu erheben.

²⁹ Vgl. dazu André Lepecki: *Inscribing Dance*. In: ders. (Hg.): *Of the Presence of the Body. Essays on Dance and Performance Theory*. Middletown 2004, 124–139.

³⁰ Paul Valéry: *Philosophie des Tanzes*. In: ders., *Werke. Frankfurter Ausgabe in 7 Bänden*, Bd. 6: *Zur Ästhetik und Philosophie der Künste*. Frankfurt a.M./Leipzig 1995, 243–257, hier 249.

³¹ Bojana Kunst: *Subversion of the dancing body: autonomy on display*. In: Solomon: *Danse*, 55–67, hier 57.

Die reale Rückseite dieser Stilisierung ist die Fixierung auf Disziplin, Übung und Technik: Der reine, ursprüngliche Körper der Bewegung muss durch lange, disziplinierende und entindividualisierende Arbeit produziert werden – die Parallelen zur reinen Klanglichkeit der Musik, deren Erzeugung eine mühsame Abrichtung erfordert, sind offensichtlich. Jérôme Bels sarkastische Aussage „there was no way I was going to be a ‚lactic acid addict‘“³² bringt eine grundlegend veränderte Haltung zum Ausdruck, die die schmerzhaften körperlichen Folgen des Trainings nicht länger als Ausweis ihrer Qualität und Ernsthaftigkeit und Schritt auf dem Weg zur Reinheit zu akzeptieren bereit ist. In diesem Sinne beschreibt Kunst eine Verschiebung hin zu „performing the particular“³³ der es nicht um „den Körper“, sondern um *spezifische* Körper geht, die sich der Arbeit der Reinigung und Generalisierung entziehen. Mit dieser Bewegung weg vom klassischen Training bewegt sich der Tanz einen deutlichen Schritt auf die Performance zu, wobei das Verhältnis dieser unterschiedlichen Körpervorstellungen und -praktiken zu Reinheit und Ephemeralität kompliziert ist: Wenn der Schritt zum spezifischen Körper bei der uneinholbaren Vergänglichkeit von dessen Handlungen und Gesten endet, haben wir es letztlich mit der Instaurierung einer neuen, nun gänzlich partikularen Form der Reinheit des Ephemeren zu tun; umgekehrt kann die Reinheit des disziplinär geklärten Körpers auch als Garantie widerstandsloser Wiederholbarkeit verstanden werden.

In den Performance Studies wurde die Seite der Ephemeralität immer weiter zugespitzt bis zu ihrer Verselbständigung zur Performance „in a strict ontological sense“³⁴ die als radikal vergänglich, nicht wiederholbar oder reproduzierbar verstanden wird und gerade dadurch eine kritische Pointe bekommen soll: „Performance clogs the smooth machinery of reproductive representation necessary to the circulation of capital.“³⁵ Es war wiederum die Performance im Kontext der bildenden Kunst, die das Motiv des Ephemeren und der radikalen Nichtwiederholbarkeit mit besonderem Nachdruck in Anspruch genommen hat. Dass dies auch in ihrem Fall ein strategischer Zug gewesen ist und sie sich immer schon in einer Konstellation von spezifischen Körpern, Medien und Diskursen findet, in denen Wiederholbarkeit als Frage und Möglichkeit im Raum steht, wurde verschiedentlich festgehalten.³⁶ Allerdings ist Phelans Position für jede Praxis attraktiv, die mit ihrer eigenen Vergänglichkeit umzugehen hat, und sie wurde auch im Tanz von vielen willkommen geheißen. Tanz von der Performance her oder als Performance zu verstehen, schlägt sich so ganz auf die Seite des Vergänglichen, kann das ehemals Defizitäre endgültig in ein Moment der Überlegenheit umdeuten und rückt die Dimension von Form, Stabilität und Wiederholbarkeit in Richtung einer gewaltsamen Disziplinierung, wenn es sie nicht schlicht ausblendet.

³²Jérôme Bel, zit. in Erin Brannigan: *Dance and the Gallery: Curation as Revision*. In: *Dance Research Journal* 47/1 (2015), 5–25, hier 10.

³³Kunst: Subversion of the dancing body, 59.

³⁴Peggy Phelan: *Unmarked. The Politics of Performance*. London 1993, 148.

³⁵Ebd.

³⁶Vgl. Schneider: *Performing Remains*, u. die Beiträge in Amelia Jones/Adrian Heathfield (Hg.): *Perform Repeat Record. Live Art in History*. Bristol/Chicago 2012.

Aber Tanz kann der Spannung zwischen Reinheit und widerständiger Partikularität, zwischen Ephemeralität und Wiederholbarkeit nicht entkommen. Man kann hier an die von Bruno Nettle im Zusammenhang mit der Improvisation in der Musik vorgeschlagene Kategorie erinnern, die bereits im vorigen Kapitel angespielt wurde: Um deutlich zu machen, dass auf der einen Seite keine Improvisation aus dem Nichts entsteht und auf der anderen Seite keine Komposition (oder Choreographie) ihre Aufführungen vollständig determiniert, spricht Nettle von „Modellen“ unterschiedlicher Dichte und Grade der Fixiertheit.³⁷ Das Werk als Idee vollkommener Bestimmtheit und Wiederholbarkeit und die reine Ephemeralität als Vorstellung uneinholbarer Vergänglichkeit markieren hier die unerreichbaren, phantasmatischen Endpunkte eines Kontinuums. Tanz bewegt sich immer in dieser Spannung, wodurch auch immer Stabilität und Wiederholbarkeit gewährleistet werden sollen – Notation, Beschreibung, Aufzeichnung oder Körpergedächtnis bzw., realistischer, eine wechselnde Konstellation aller dieser Formen der Dauerhaftigkeit. Wenn auf diese Weise noch die rigideste Choreographie keine identische Reproduktion hervorbringen kann und jede Form unilgbare Offenheitsmomente beinhaltet, bleibt die einzelne Aufführung dennoch individuell, und was Dorothea von Hantelmann über die Arbeiten von Tino Sehgal schreibt – sie seien „als Situationen ephemere und singulär, aber [...] strukturell auf Wiederholbarkeit angelegt“³⁸ –, trifft auf *jede* Choreographie zu. Das Ephemere aus dieser Konstellation zu lösen und als die eigentlich ontologische Bedingung auszuzeichnen, erzeugt ein deutlich schiefes Bild.

In den Vordergrund tritt diese Seite des Tanzes in spezifischen Situationen, die *bestimmte* Formen der Stabilität verlangen, denen er sich tendenziell entzieht: in der frühen Neuzeit mit der Etablierung eines Systems der Künste, in dem jede Disziplin ihren festen Ort mit einem Kanon an Autoren und Werken hat, heute eher anlässlich der Situation des Museums, aus der und über die Copeland schreibt. Allgemein ist es das Archiv in einem bestimmten, text- und objektbasierten Verständnis, vor dem der Tanz versagt. In diesem Sinne hält Rebecca Schneider fest, dass die Bestimmung von Performance als Verschwindendes, Ephemeres „a definition well suited to the concerns of art history and the curatorial pressure to understand performance in the museal context where performance appeared to challenge object status and seemed to refuse the archive its privileged ‚savable‘ original“³⁹ ist. In dem Moment, in dem der Tanz in den Kontext des Museums tritt, scheint für ihn das Gleiche zu gelten.

Gerade an der Frage des Originals kann man aber den Unterschied zwischen Tanz und „visual art performance“ noch einmal sehr deutlich festmachen und damit

³⁷Vgl. Bruno Nettle: Thoughts on Improvisation: A Comparative Approach. In: *The Musical Quarterly* 60/1 (1974), 1–19.

³⁸Hantelmann: *How to do things with art*, 150. In der Musik hat sich die Litanei des Ephemeren noch nicht auf die gleiche Weise durchgesetzt, aber die Kategorie des „Drastischen“ im Gegensatz zum „Gnostischen“, die Carolyn Abbate von Vladimir Jankélévitch übernimmt, geht in diese Richtung; vgl. Carolyn Abbate: „Music – Drastic or Gnostic?“, in: *Critical Inquiry* 30/3 (2004), 505–536.

³⁹Schneider: *Performing Remains*, 98.

an das im vorigen Kapitel anhand von Yoko Ono und Marina Abramović Ausgeführte anschließen: „Savable“ im Sinne eines materiellen Eingehens ins Archiv sind sie beide nicht, aber im Falle einer Form, die über Modelle funktioniert und insofern auf Wiederholbarkeit angelegt ist, gibt es schlechthin kein Original. Demgegenüber kann die Performance, die zu einem bestimmten Zeitpunkt in der Vergangenheit stattgefunden hat, als tatsächliches Original fungieren, das als immer bereits Abwesendes auratisiert wird – und am Ende doch wiederholt werden kann, wenn Fragen von Autorschaft und Legitimität geklärt sind. Es sind verschiedene mediale Konstellationen, die zu anderen Typen von Wiederholbarkeit führen, andere – anders trainierte, anders aufgefasste, anders behandelte – Körper, bei aller Nähe anders gelagerte Diskursgeschichten, kurz: ein anderes Material, das hier die Differenz zwischen Tanz und Performance markiert.

Insofern ist auch Schneiders Aussage deutlich zu ungenau, wenn sie schreibt, dass „any time-based art encounters its most interesting aspect in the fold: the double, the second, the clone, the uncanny, the *againness* of (re)enactment“.⁴⁰ Diese Motive lassen sich kaum auf den Tanz beziehen – an der ersten Wiederholung eines Tanzstücks ist ebenso wenig Unheimliches wie an der zehnten. Trotz ihres eigenen Hinweises, dass die Emphase auf Ephemeralität ein Produkt des Museums sein könnte, operiert Schneider hier mit der Rede von „zeitbasierten Künsten“ mit einer Kategorie, für die genau das Gleiche gilt und die noch um einiges ungenauer ist. Auf sie wird noch zurückzukommen sein.

Vom bisher Ausgeführten ist es mehr als erstaunlich, dass sich in den vergangenen Jahren ausgerechnet das dritte Motiv, das des Choreographischen, als verallgemeinerter Begriff etabliert hat: „The currency that ‚performance‘ had as a technical term in the 1990s seems now to be replaced by choreography.“⁴¹ Will man sich wirklich in die Hände dieses „Vereinnahmungsapparats“ begeben, wie André Lepecki Choreographie im Sinne von Deleuze und Guattari beschreibt, und dieses „very specific masculinist, fatherly, Stately, judicial, theological, and disciplinary project“⁴² fortsetzen? Lepecki geht hier von der historischen Konstellation Ende des 16. Jahrhunderts aus, von der schon die Rede war, und beschreibt den Tanz seit dem 20. Jahrhundert wesentlich als Arbeit, sich dieser majoritären Herrschaftstechnik zu entziehen. Um in der Choreographie als solcher allerdings eine „critical discursive force“⁴³ zu finden, bedarf es einer weitergehenden Umdeutung, die etwas mit dem neuerlichen Interesse der Kunstwelt an Tanz (nun im *Unterschied* zur Performance) zu tun hat und ebenfalls in Richtung einer Angleichung des Verschiedenen wirkt, nun aber von der begrifflich anderen Seite. In diesem Kontext hat Jenn Joy den Begriff des Choreographischen als eines übergreifenden Prinzips vorgeschlagen, für das keine Disziplin mehr primäre Zuständigkeit beanspruchen kann und das sie folgendermaßen bestimmt: „To engage choreographically is to position oneself in

⁴⁰A. a. O., S. 6.

⁴¹Bojana Cvejić/Ana Vujanović: *Public Sphere by Performance*. Berlin 2015, 72.

⁴²André Lepecki: *Choreography as Apparatus of Capture*. In: *TDR: The Drama Review* 51/2 (2007), 119–123, hier 122.

⁴³Jenn Joy: *The Choreographic*. Cambridge, Mass./London 2014, 24.

relation to another, to participate in a scene of address [...].“⁴⁴ Das ist sogar noch um einiges allgemeiner als das bereits erweiterte Verständnis von „composition for living bodies“,⁴⁵ das Erin Brannigan am Werk sieht, und fokussiert auf die reale körperliche Begegnung. Konsequenterweise, und um die Verwirrung perfekt zu machen, versieht Joy nun auch, mit direktem Rückgriff auf Phelan, das Choreographische mit dem ontologischen Attribut des Ephemeren. Das ist endgültig abwegig: Wie flexibel und offen auch immer man den Begriff versteht, die Wiederholbarkeit bleibt ihm eingeschrieben.⁴⁶

Was ein so verallgemeinerter Begriff des Choreographischen allerdings auch ins Spiel bringt, ist eine ganz andere Frage, nämlich die nach dem disziplinären Können und nach der Legitimität: Wer kann, wer darf choreographisch arbeiten? Wer darf sich Tänzer*in nennen, und wer will das? Aus Brannigans Diagnose spricht große Skepsis, wenn sie von der Situation als einer Verschiebung spricht, die „first, views visual arts-aligned dance as more innovative than other work, and second, that considers visual artists as being able to turn their hand to choreography with no former experience in/with dance“.⁴⁷ Mit ihrem ersten Punkt benennt sie eine Tendenz, die sowohl mit der früheren Rolle der Galerie als befreiender Ort außerhalb der repressiven Institutionen des Tanzes als auch mit der gegenwärtigen Position des Museums zu tun hat – als sei das Museum der Ort der Zukunft und die Bühne per se Repräsentant einer obsoleten Vergangenheit. Der zweite Punkt ist schwieriger. Tatsächlich stellt sich die Frage, wieso es ein Monopol einer bestimmten disziplinär bestimmten Gruppe auf ein Verfahren wie die Choreographie geben sollte, das man auch unabhängig von dieser spezifischen Expertise bestimmen kann. Die Antwort aus der Tanzwelt (die aus der Musik ganz genauso klingt) lautet vermutlich: Weil man es trotz allem *können* muss, und weil der generalisierte Dilettantismus der unter postmedialen Bedingungen operierenden bildenden Künstler*innen oft wenig überzeugende Resultate hervorbringt.

Man wird die Argumente beider Seiten nicht leicht abtun können. Wenn wir uns an John Roberts' im fünften Kapitel zitierten Ausführungen zu *deskilling* und *reskilling* erinnern, so ging es hier nicht um ein bloßes Absterben handwerklicher Fertigkeiten und Virtuositäten, sondern um eine Verschiebung des künstlerischen Könnens hin zu einer Kompetenz des Auswählens, Zusammenstellens, Intervenierens etc. und um einen reflektierten Umgang mit der diskursiven Dimension konzeptueller Arbeit. Man muss den Begriff gar nicht sonderlich weit dehnen, um diese Kompetenz tatsächlich mit einem veränderten Verständnis von Choreographie zusammenzubringen. Damit ist allerdings nicht gesagt, dass konzeptuelle Fähig-

⁴⁴A. a. O., 1.

⁴⁵Brannigan: *Dance and the Gallery*, 12f.

⁴⁶Einen auf andere Weise verallgemeinerten Begriff von Choreographie schlagen die Autor*innen des von Sabine Huschka und Gerald Siegmund herausgegebenen Bandes *Choreographie als Kulturtechnik* (Berlin 2022) vor: Er entfernt sich von der Bindung an Körper und spricht von geregelter räumlicher Organisation als solcher. Diese Erweiterung setzt an genau dem Aspekt an, der Tanz von Performance *unterscheidet*, und hat insofern wenig mit Joys Vorschlag zu tun.

⁴⁷Brannigan: *Dance and the Gallery*, 7.

keiten beliebig übertragbar sind und dass es keinerlei Wissens um das verwendete Material bedarf, um mit ihm nicht mehr im Sinne disziplinärer Virtuosität, sondern konzeptuell zu arbeiten. Mit den spezifischen formalen Konstellationen umzugehen, die auf verschiedene Traditionslinien zurückzuführen sind und über die schlichte Tatsache menschlicher Körper im Raum hinausgehen, und sei es, um sie zu brechen oder zu verfremden, braucht Fertigkeiten, und eine „Versachlichung und Verdinglichung der theatralen und tänzerischen Codes“⁴⁸ setzt deren Kenntnis voraus. Das gilt auch oder vielleicht insbesondere für die Arbeit mit Laien oder gemischten Ensembles, die sich in verschiedenen Formen bei Bel findet, etwa in *The Show Must Go On* (2001) oder *Gala* (2015), die beide sowohl in Tanzkontexten als auch in Museen aufgeführt wurden, allerdings auch in letzteren Fällen als klar umgrenzte Abendveranstaltungen.

Shannon Jackson hat wiederholt auf die Verwicklungen und Missverständnisse hingewiesen, die sich aus der hier besprochenen Konstellation von Tanz (bzw. *performing arts* allgemein) und bildender Kunst ergeben. Was für eine Art von Fertigkeiten gefordert wird, auf welcher Ebene nach künstlerischer Differenziertheit gesucht und in welche Tradition oder Materiallinie die jeweiligen Arbeiten sich verorten, macht einen Unterschied nicht nur für die Bewertung einer Arbeit, sondern bereits für ihr Verständnis: „If, for instance, we understand a relational work of art to be a revision of sculpture, we encounter it differently than if we understand it to be a revision of theatre or dance.“⁴⁹ Am eigenen Referenzrahmen einer Arbeit vorbeizusehen kann ein produktives Missverständnis sein, das ihre Vielschichtigkeit vergrößert, es kann sie aber auch vollkommen verfehlen.

Es ist verführerisch, die zwei Typen von Virtuosität – disziplinär und konzeptuell – eindeutig dem Tanz auf der einen und der bildenden Kunst auf der anderen Seite zuzuordnen. Jacksons Beobachtungen zufolge lassen sich immer noch viele der interdisziplinären Miss- und Unverständnisse so erklären. Auf der anderen Seite würde dies unterschätzen, wie früh es konzeptuelles Arbeiten im Tanz gab und was für deutliche Reste disziplinären Könnens es in der bildenden Kunst gibt; die Uneinigkeit liegt noch einmal tiefer, nämlich in der Frage, was überhaupt als Können und Virtuosität und was als Konzept zählt: „[W]e might still have different ways of deciding where the Idea is and where the Skill is.“⁵⁰ Ein konzeptueller Zugriff auf eine bestimmte Tradition und ihre Grundannahmen würde nicht einmal als solcher erkannt, wenn man nicht mit dieser Tradition vertraut ist, und auch die Bedeutung des Sichtbaren, etwa der manifesten Bewegungen und der Art ihrer Ausführung, liegt nicht eindeutig zutage.

Es ist genau hier, wo auch die Frage nach dem kritischen Charakter performativer künstlerischer Arbeit verhandelt werden muss; am Theatralen oder Anti-Theatralen, dem Ephemeren oder dem Choreographischen lässt sie sich nicht eindeutig fest-

⁴⁸ Gerald Siegmund: *Abwesenheit. Eine performative Ästhetik des Tanzes*. William Forsythe, Jérôme Bel, Xavier Le Roy, Meg Stuart. Bielefeld 2006, 318.

⁴⁹ Jackson: *Social Works*, 18.

⁵⁰ Shannon Jackson: *The Way We Perform Now*. In: *Dance Research Journal* 46/3 (2014), 53–61, hier 58.

machen. Copelands generalisierende Aussage, die in Bewegung per se eine kritische Pointe fand, ist überhaupt nur aus der institutionellen Perspektive einer Kunstform zu verstehen, deren Gegenstände unablässig mit ihrem eigenen Warencharakter ringen – in der Tat kann man Bewegungen nicht in einem Zollfreilager parken. Aber selbst hier braucht es mehr, um eine „critical counter-attitude to a world saturated with objects“⁵¹ zum Ausdruck zu bringen, die für die frühe Performancekunst sicher in Anschlag gebracht werden kann, aber dem Tanz kaum pauschal zugeschrieben werden kann. Selbst wenn manche derjenigen, die Tanz ins Museum einladen, auf eine solche kritische Pointe abzielen sollten, also eine Art Selbstkritik durch Import fremder Praxis betreiben, ist es doch mehr als zweifelhaft, ob diese Pointe eingelöst werden kann.

Natürlich stellt sich für Tanz und Performance die Frage von Besitz und Marktformigkeit nicht auf die gleiche Weise. Ihre Finanzierungs- und Förderstrukturen sind oft problematisch, die Arbeitsbedingungen prekär, aber sie produzieren keine Gegenstände und sind keine Waren. Wenn es darum gehen soll, *diesen* ökonomischen und institutionellen Hintergrund kritisch anzugehen, muss sicher ein anderer Weg eingeschlagen werden als die Betonung der Ephemeralität. In diesem Sinne kann der Ortswechsel ins Museum auch als Entpolitisierung gelesen werden:

„One of the corollaries of staging the performing arts in an exhibition context is therefore a loss of the antagonistic model of visual art performance, working unpredictably against the institution. The result is a curious depoliticization of performance art: when the performing arts enter the museum, it almost guarantees a lack of institutional critique, because their proper institution is elsewhere, i.e. the theater“.⁵²

Anders und mit den Kategorien des ersten Abschnitts formuliert: In dem Moment, wo auch der Nicht-Tänzer als Tänzer gelesen wird, verliert sich die kritische Pointe seiner Position, die er an seinem eigenen Ort (und die die Performancekünstlerin im Museum) zumindest potentiell hat; nur hier können „disruptive interventions into the order of things“⁵³ überhaupt als solche wahrgenommen werden.

In einer anderen Hinsicht, nämlich für die beteiligten Tänzer*innen, ist beim Wechsel ins Museum sogar eine Verschärfung der prekären Situation zu befürchten, dann nämlich, wenn sie als bloße trainierte Körper aufgefasst werden, die beliebig herziert und eingesetzt werden können, denn „dancers are the most usable and ex-

⁵¹ Copeland: *Choreographing Exhibitions*, 21. Wenn auch Lepecki von eben dieser Möglichkeit von „alternative economies of objecthood in the arts“ spricht und sie aus der Ephemeralität des Tanzes ableitet, spricht er, obwohl selbst Tanzwissenschaftler, erkennbar bereits aus der Perspektive der bildenden Kunst (Lepecki: *Introduction*, 15). Es ist kein Zufall, dass das Buch in der Reihe „Documents of Contemporary Art“ erschienen ist.

⁵² Claire Bishop: *Performance Art vs. Dance: Professionalism, De-Skilling, and Linguistic Virtuosity*. In: Cosmin Costinas/Ana Janevski: *Is the Living Body the Last Thing Left Alive? The New Performance Turn, Its Histories and Its Institutions*. Berlin 2017, 40–45, hier 41.

⁵³ Gerald Siegmund: *Jérôme Bel. Dance, Theatre, and the Subject*. London 2017, 199. Siegmunds Punkt ist hier genau dies: Bels Arbeiten können als kritisch auftreten, gerade weil sie im institutionellen Raum des Tanzes bleiben, auf den sie sich beziehen.

pendable bodies available for work whenever ‚performance‘ needs to be activated“.⁵⁴ Natürlich ist es nicht so, dass die Fragen nach ihren Arbeitsbedingungen, ihrer Anerkennung und ihrer Rolle im künstlerischen Prozess erst in dem Moment virulent werden, in dem sie im Museum erscheinen. Dass aber unter den gegenüber der Bühne veränderten Bedingungen vieles neu verhandelt werden muss, weist noch einmal von anderer Seite darauf hin, dass man mit dem Attribut des Kritischen vorsichtig umgehen sollte.

3 Was für ein Museum?

Wenn Tanz am Anfang des 21. Jahrhunderts wiederum im Museum auftaucht, tut er es vor diesem komplizierten Hintergrund, und er begibt sich in ein selbst heterogenes Feld. Die abkürzende Rede vom Museum im Singular muss an dieser Stelle ausdifferenziert werden, und die Beispiele dieses Abschnitts werden sich wesentlich an der Verschiedenheit der konkreten Orte orientieren. Was für ein Museum es ist, in dem Tanz stattfindet, ist kaum weniger bedeutsam als sein eigenes Verhältnis zu den verschiedenen Material- und Traditionslinien. Ehe ich mich diesen Beispielen zuwende, werde ich einen kurzen Blick auf die generelle Frage werfen, inwiefern und wieso sich heutige Museen für zeitgenössische Kunst für Tanz interessieren und in was für Formen sich dieses Interesse umsetzt.

Wir haben es mit Institutionen zu tun, in denen die Anwesenheit realer Körper in künstlerischer Aktion schon lange kein Skandalon mehr ist. Auch der sprechende Körper und die direkte Interaktion – man denke an so verschiedene Arbeiten wie Dan Grahams *Performer/Audience/Mirror* von 1975 und Andrea Frasers *Museum Highlights: A Gallery Talk* von 1989 – sind lange eingeführt, wenn auch weiterhin alles andere als selbstverständlich.⁵⁵ Trotzdem sind die heutigen Museen und auch der größte Teil der Galerien keine Orte mehr, an denen sich parallele und einander beeinflussende Entwicklungen aus unterschiedlichen Disziplinen miteinander austauschen können, sondern sie repräsentieren eine mit ökonomischer Macht gekoppelte kulturelle Machtposition. Wenn David Velasco über den zeitgenössischen Tanz schreibt, „Modern dance loves a wrong place“, bezieht er sich auf die im vorigen Abschnitt angesprochenen Orte: „a church, a rooftop, a plaza, a street, or a gallery“.⁵⁶ Das MoMA, über das und in dessen Auftrag er hier schreibt, in diese Reihe aufzunehmen, verschleiert die realen Verhältnisse – es ist sicher kein „wrong place“ im selben Sinne wie die anderen erwähnten Orte. Museen für zeitgenössische

⁵⁴Mark Franco/André Lepecki: Editor’s Note: Dance in the Museum. In: *Dance Research Journal* 46/3 (2014), 1–5, hier 2. Ein besonders drastisches Beispiel dafür bietet die Kontroverse um eine von Abramović inszenierte Performance bei einer Spendengala im Museum of Contemporary Art in Los Angeles (vgl. <https://theperformanceclub.org/yvonne-rainer-blasts-marina-abramovic-and-moca-la/>).

⁵⁵Für eine historische Aufarbeitung der großen Bandbreite an performativer Kunst im Museum seit den 1960er-Jahren vgl. Lisa Beißwanger: *Performance on Display. Zur Geschichte lebendiger Kunst im Museum*. Berlin/München 2021.

⁵⁶David Velasco: Preface. In: Thomas J. Lax (Hg.): *Ralph Lemon*. New York 2016, 7–9, hier 7.

Kunst sind im Prinzip für künstlerische Arbeit in allen möglichen Medien und aus allen möglichen Disziplinen aufnahmebereit – oder auch: sie erklären sich für universal zuständig –, aber sie sind keineswegs neutral. Sie treten als die Stützpunkte jener generischen Kunst im Singular auf, von der im ersten Kapitel die Rede war und gegenüber der alle anderen Orte tendenziell als rückständige Peripherie erscheinen.

Das gegenwärtige Interesse des Museums am Tanz ist auch vor dem Hintergrund dieser Vorstellung allgemeiner Zuständigkeit zu sehen. Große, international operierende Häuser wie das MoMA und das Whitney in New York und Tate Modern in London haben seit einiger Zeit Kurator*innen, die sich explizit (auch) um Performance kümmern; Tanz wird, wenn er auftaucht, auch hier jeweils unter diesen Oberbegriff subsumiert. Zum Teil betrifft dies die Sammlung, die mit der Frage umgehen muss, was eigentlich gesammelt und wie es gezeigt werden soll. Naheliegend sind Fotos, Dokumentationen und Relikte vergangener Aufführungen, von denen sich tatsächlich reichlich in den jeweiligen Sammlungen finden; auch *scores* sind dabei. Das Beispiel von Simone Forti im vorigen Kapitel zeigt, wie Arbeiten von dokumentarischem Material und Anweisungen geradezu umstellt und so tendenziell ihrer Offenheit beraubt werden. Bels Assoziation „the horror of the museum (old people’s home, hospital cemetery, aesthetic closure ...)“⁵⁷ scheint hier nicht ganz abwegig – auch wenn sie bei manchen ausschließlich dem Tanz gewidmet Museen noch eher am Platz zu sein scheint, in denen sich überhaupt nichts mehr bewegt.⁵⁸

Auf der anderen Seite soll die möglichst umfassende Materialsammlung bei Forti auch dazu dienen, die Arbeiten auch in Zukunft und ohne jeden Kontakt zur Choreographin selbst aufführen zu können. Wir hätten es dann weniger mit einer *Sammlung* als mit einem *Archiv* zu tun, mit dem aktiv gearbeitet werden kann, oder vielleicht mit einer zwischen beiden changierenden Form. Die umfassende Dokumentation repräsentiert die Seite des Archivs, die Aufforderung zur Wiederaufführung die der Sammlung, die ja nicht nur Dokumente, sondern die Arbeiten selbst enthalten soll: „MoMA acquired the rights to teach, perform, and reconstruct props for nine of her object-centered dances“.⁵⁹ Die Seite der Sammlung impliziert so noch etwas anderes, nämlich *Besitz* und *Kontrolle* und damit Exklusivität statt allgemeiner Zugänglichkeit, anders etwa als die nur wenige Blocks entfernte Jerome Robbins Dance Division der New York Public Library, die z. B. das Archiv von Trisha Brown enthält.⁶⁰

⁵⁷ Jérôme Bel/Boris Charmatz: Emails 2009–2010. In: Copeland/Pellegrin: *Choréographier l'exposition*, 241–250, hier 249 (Jérôme Bel).

⁵⁸ So gibt es im Tanzmuseum des Deutschen Tanzarchivs Köln „Fotografien, Programmzettel, Kritiken, Plakate, Filme, Tagebücher und Briefe von Tänzern und Choreographen, Kostüme und Bühnenbildskizzen sowie Zeugnisse der Auseinandersetzung von Bildenden Künstlern mit dem Thema ‚Tanz‘“ (<https://museenkoeln.de/portal/Tanzmuseum>) – aber keinen Tanz.

⁵⁹ Kathy Halbreich: Shall we dance at MoMA? An introduction. In: Lax: *Ralph Lemon*, 11–17, hier 12.

⁶⁰ <https://www.nypl.org/about/divisions/jerome-robbins-dance-division>.

In den meisten Fällen bleibt es ohnehin beim Besitz von Dokumentationsmaterialien vergangener Aufführungen, insbesondere im Fall von Performances im nicht-tänzerischen Sinne. Was für eine Diskrepanz zwischen diesen Aktionen und dem Modus ihrer Dokumentation potentiell besteht und auch wie groß die Assimilationskraft des Museums ist, wird besonders angesichts dessen deutlich, dass ein nicht geringer Teil der Performances, die in der Vergangenheit am MoMA selbst stattgefunden haben, tatsächlich explizit kritische Interventionen gegen die Warenförmigkeit der Kunst und die ökonomische Macht ihrer Förderer waren (wofür „Bewegung“ allein sicher nicht hinreichend ist). Nachdem die Kunstkritikerin Carol Kino dies konstatiert und zwei Beispiele genannt hat, hält sie lapidar fest: „Documentation from these events is now owned by MoMA [...]“.⁶¹ Das Museum erscheint hier in der Tat als „die Spielbank [...], die bei jedem Einsatz gewinnt“.⁶²

Seit einigen Jahren gibt es aber auch über Sammlung und Archiv hinaus eigens eingerichtete Orte, an denen performative Arbeiten im weitesten Sinne gezeigt werden: 2012 eröffneten The Tanks als Spielort für „live art, performance, film, video art“⁶³ in der Tate Modern, 2019 das Marie-Josée and Henry Kravis Studio für „performance, music, sound, spoken word, and expanded approaches to the moving image“⁶⁴ im MoMA. An der Zusammenstellung der vertretenen Kunstformen ist manches interessant: Film und Videokunst finden sich schon weitaus länger im festen Repertoire der Museen; sie nun mit der Performancekunst zusammenzuordnen, aktualisiert die noch um einiges allgemeinere Kategorie der „zeitbasierten Künste“. Das MoMA geht mit der Einbeziehung anderer Disziplinen noch einmal weiter, indem sogar Musik und „spoken word“ genannt werden. Da diese bisher offensichtlich nicht dem Repertoire angehören, handelt es sich dabei eher um eine Absichtserklärung, die als Versprechen („Wir nehmen euch auf!“) oder Drohung („Wir kriegen euch!“) gewertet werden mag. Kodirektorin Kathy Halbreich knüpft hieran das Versprechen einer veränderten, von Grund auf interdisziplinären theoretischen Bearbeitung: „The history of modern dance, music, and theater will be intimately and routinely connected to that of other art forms.“⁶⁵ Es gibt gegenwärtig keinen anderen Ort, an dem derartiges überhaupt denkbar wäre; ob es realisierbar ist und ob die nötige Multiperspektivität nicht von der bildenden Kunst aus neutralisiert wird, bleibt abzuwarten.

⁶¹ Carol Kino: A Rebel Form Gains Favor. Fights Ensue. In: *New York Times*, 10.3.2010, <https://www.nytimes.com/2010/03/14/arts/design/14performance.html>.

⁶² Paul Valéry: Das Problem der Museen. In: ders., *Werke*, Bd. 6., 445–449, hier 447.

⁶³ <https://www.tate.org.uk/visit/tate-modern/display/tanks>.

⁶⁴ <https://press.moma.org/wp-content/uploads/2019/04/Mission-Statement-for-the-Marie-Josée-and-Henry-Kravis-Studio.pdf>. Dass das Museum hier von „the world’s first dedicated space for performance, process, and time-based art to be centrally integrated within the galleries of a major museum“ spricht, überrascht angesichts des siebenjährigen Londoner Vorsprungs dann doch etwas.

⁶⁵ Halbreich: Shall we dance at MoMA?, 16.

Das, was Bishop „dance exhibitions“⁶⁶ nennt, hält sich auf der Schwelle zwischen einem Gastspiel und dem Auftreten eines legitimen Neuzugangs: über die Länge einer normalen Ausstellung und innerhalb der Öffnungszeiten des Museums dauerhaft stattfindende tänzerische Aktionen. Auch wenn es mittlerweile eine Reihe solcher Ausstellungen gegeben hat, bleiben sie doch Ausnahmerecheinungen; insofern sie sich aber vom äußeren Rahmen ganz dem Standardformat einer Wechselausstellung fügen, beanspruchen sie ein gewisses Maß an Normalität. Die Verschiebungen, die sich hier für den Tanz ergeben, können insgesamt auf den Unterschied und die Spannung zwischen *Ausstellung* und *Aufführung* bezogen werden, auf die Differenzen im Hinblick auf Zeitlichkeit, Räumlichkeit, Zuschauerposition und Art der Beobachtung. Jenseits dieser formalen Bestimmungen kommen der jeweilige konkrete Kontext und dessen kultureller Status ins Spiel, ebenso die Frage, ob die Museen damit zu „places for producing instead of harvesting (or even worse, co-opting) the most experimental and excellent contemporary dance, produced on the poor margins of theater production, for the sake of presentation in the museum and the neoliberal request for ‚audience/visitor development‘“⁶⁷ werden. All dies soll im Folgenden an einigen Beispielen ausgefaltet werden.

Die vermutlich erste dieser Ausstellungen fand abseits der großen, internationalen Häuser statt: Ende 2007/Anfang 2008 kuratierte Copeland in der Kunsthalle St. Gallen und ein Jahr später am Centre d’art contemporain La Ferme du Buisson in Marne-la-Vallée die eingangs erwähnte, jeweils sechswöchige Ausstellung, die ausschließlich aus bewegten Körpern in den ansonsten leeren Ausstellungsräumen bestand. Sechs Künstler*innen und ein Duo – von denen drei aus dem Tanz kamen, drei aus der bildenden Kunst, einer aus dem Theater und einer aus der Musik – hatten Arbeiten beigesteuert, die von drei Tänzer*innen über die ganze Öffnungszeit der jeweiligen Ausstellungsorte aus- und aufgeführt wurden. Ihr Titel war eine schlichte Beschreibung: *Eine choreographierte Ausstellung*.⁶⁸ Sie ist aufschlussreich in ihrer Klarheit und wird daher den ersten Fall bilden, mit dem ich mich beschäftige; bei den weiteren Beispielen werde ich mich mit Anne Teresa De Keersmaeker ins Zentrum sowohl der Tanz- als auch der Kunstwelt bewegen. Diese Ausstellungen bilden eine exemplarische Reihe zunehmender Verschiebung der Balance zwischen den beteiligten Partnern.

Da Copelands Ausstellung weder mit anderen Ausstellungsobjekten noch mit einem ikonischen Gebäude interagieren musste, kann man an ihr die formalen Verschiebungen, allen voran die veränderte Zeitlichkeit in Reinform beobachten. Die Aufführungstage hatten insofern eine Großform, als sie jeweils mit demselben Stück begannen und endeten, *Insiders* von Roman Ondák, ohne dass dies für eine den ganzen Tag überspannende Dramaturgie gesorgt hätte. Für das Publikum wird dies überdies kaum wahrnehmbar gewesen sein. In Bezug auf den jeweiligen Tag

⁶⁶Vgl. Claire Bishop: Black Box, White Cube, Grey Zone: Dance Exhibitions and Audience Attention. In: *The Drama Review* 62/2 (2018), 22–42.

⁶⁷Bojana Cvejić: European Contemporary Dance, before Its Recent Arrival in the Museum. In: Constinas /Janevski: *Is the Living Body the Last Thing Left Alive?*, 29–33, hier 33.

⁶⁸<https://www.kunsthalesanktgallen.ch/de/ausstellung/eine-choreographierte-ausstellung>.

kann man so nicht von einem einzigen Stück sprechen, aber es gab eine interne Gliederung nach den sechs einzelnen Stücken und den von Jennifer Lacey choreographierten Übergängen. Keines dieser Stücke war streng durchchoreographiert, alle bestanden aus mehr oder weniger offenen Anweisungen, wodurch sie für das Publikum eher als durch bestimmte Parameter definierte Situationen erschienen sein mögen. Man könnte Stück und Situation insgesamt als die Pole verstehen, zwischen denen sich derartige Ausstellungen bewegen: Stück im Sinne eines strukturierten Ablaufs, dessen vollständige Wahrnehmung Voraussetzung dafür ist, ihn überhaupt wirklich aufzufassen – ein Ganzes, das nach Aristoteles' basaler Beschreibung das ist, „was Anfang, Mitte und Ende hat“⁶⁹ –, Situation als geskripteter, aber offener Vorgang, den man nicht „vollständig“ erleben kann, weil er gerade kein zeitliches Ganzes bildet, und dem man sich daher für eine selbstgewählte Dauer aussetzt. Damit rückt die zeitliche Dimension der Situation in den Vordergrund, ohne dass die spezifische relationale Konstellation von Aufführung und Publikum, um die es im Zusammenhang mit dem Motiv der Theatralität ging, ganz verschwände. Tatsächlich zeigt sich, dass bereits die zeitliche Struktur selbst solche Konstellationen nahelegt: Bühne und Distanz im Falle des Stücks, Verwicklung und Nähe im Falle der Situation. Am Ende hängt es von ihrer Anlage ab, ob man Beobachter oder Teil einer Situation ist, aber die Dimension der Verwicklung wird sich ebenso wenig ganz tilgen lassen wie die Haltung der distanzierten Betrachtung sich vom Stück als Form trennen lässt.⁷⁰

Unabhängig von der tatsächlichen zeitlichen Struktur der einzelnen Arbeiten kann es sein, dass aufgrund der raumzeitlichen Konventionen des Museums auch klar durchstrukturierte Stücke von den Besucher*innen eher als Situationen aufgefasst werden: Wenn Anfang und/oder Ende verpasst werden, könnten sie eher durch ihre Atmosphäre, einen Bewegungstyp, eine bestimmte Klanglichkeit, wie man mit einer musikalischen Metapher sagen könnte, oder eine Art der Interaktion aufgefasst werden. Tatsächlich dürfte das im Museum in Bezug auf „zeitbasierte“ Arbeiten auch diesseits des Performativen die Standardsituation sein: Wenn man etwa im Rahmen einer Ausstellung auf Videoarbeiten trifft, wie es heute fast unvermeidlich der Fall ist, so konkurrieren diese mit allen anderen Arbeiten um die knappe Ressource der Aufmerksamkeit des Publikums, brauchen aber in der Regel mehr Zeit – nur dass man so gut wie nie weiß, an welchem Punkt man eingestiegen ist. Ein Video in der Mitte anzufangen, zu Ende zu sehen und den Anfang dann nachzuholen ist nur dort eine angemessene Rezeptionsweise, wo es keine narrative Struktur gibt, und bei aller technischen Sorgfalt der Präsentation zeugt die gängige Präsentationspraxis von einem offensichtlichen Desinteresse an der tatsächlichen zeitlichen Struktur der jeweiligen Arbeiten – als reiche die diffuse Kategorie des

⁶⁹ Aristoteles: *Poetik*. Stuttgart 1994, 25 (1450b).

⁷⁰ Gerald Sigmund stellt das Motiv der Situation genau im Sinne dieser Spannung zwischen Verwicklung und Distanz in den Mittelpunkt seiner Auseinandersetzung mit der Performance: „Situationen schaffen Orte und stellen Räume zwischen mindestens zwei Beteiligten [sic] Personen und/oder Dingen her, die ihr Verhältnis als Handelnde, Spielende und Zuschauende in wechselseitiger Bezogenheit aus- und verhandeln.“ (*Theater- und Tanzperformance zur Einführung*, S. 43).

Zeitbasierten aus. Der Loop als beliebte Form könnte von hier aus als Methode erscheinen, die temporale Ganzheit so kurz zu halten, dass auch zerstreute Besucher*innen sie im Vorübergehen wahrnehmen können, sie sich durch Wiederholung einprägt und so gleichsam zu einem temporalen Objekt wird – was die Kritik an „the mindless, numbing looped video“⁷¹ ein wenig relativiert.⁷²

Wie eine Ausstellung aussieht, die sich weitgehend an diese Bedingungen anpasst, kann man an der von Klaus Biesenbach und Hans Ulrich Obrist kuratierten performativen Ausstellung *11 Rooms* 2011 in Manchester sehen, die tatsächlich explizit als „time-based exhibition“ firmierte.⁷³ Hier ging es vor allem um Performance in Abgrenzung vom Tanz, und das jeweils Gezeigte war kaum je ein gestalteter, gerichteter Prozess mit Anfang und Ende – vielleicht mit Ausnahme von Lucy Ravens *What Manchester Does Today The Rest Of The World Does Tomorrow*, das bezeichnenderweise aus Musikstücken bestand –, in einigen Fällen nichts als die andauernde Anwesenheit unbewegter Personen, etwa bei den Arbeiten von Marina Abramović und Santiago Sierra, wo der Zusammenhang mit der Minimal Art noch einmal unmittelbar einsichtig wird. Die Vielzahl von Räumen machte es noch leichter, die Ausstellung im eigenen Tempo zu durchwandern, ohne auch nur nach der spezifischen Zeitlichkeit der einzelnen Arbeiten zu fragen. Und weil die lebendigen Exponate trotz der großen Nähe keinen Ansatzpunkt für tatsächliche Interaktion boten, war der Eindruck nicht der einer in irgendeiner Weise geteilten Zeit, sondern das etwas unbehagliche Gefühl, zum Voyeurismus verurteilt zu sein. In manchen Fällen kann man dieser Erfahrung eine kritische Pointe zuschreiben, etwa bei Joan Jonas' *Mirror Check* von 1970, das die Zuschauer*innen aus feministischer Perspektive in die Position von Voyeur*innen bringt, denen Entscheidendes verborgen bleibt. Das gilt aber durchaus nicht für alle Arbeiten.

Copelands Ausstellung betrafen diese Probleme nur bedingt, weil das jeweils Dargebotene mit nichts anderem konkurrieren musste. Die grundlegende Konvention, dass man die Dauer der Aufmerksamkeit selbst bestimmt und nicht von den präsentierten Arbeiten bestimmen lässt, mag die Wahrnehmung auch hier geprägt haben; insofern es sich aber tatsächlich eher um eine Abfolge von Situationen handelte, war dies nicht gravierend. Wie erwähnt stammten auch die Arbeiten nicht alle von aus dem Tanz kommenden Choreograph*innen, auch wenn sie von Tänzer*innen

⁷¹ Okwui Enwezor: Curating Beyond the Canon. Okwui Enwezor interviewed by Paul O'Neill. In: Paul O'Neill (Hg.): *Curating Subjects*. London 2007, hier 118.

⁷² Wenn Xavier Le Roy in einem Interview betont, er verstehe die kategoriale Unterscheidung zwischen Performing Arts und Performance Art nicht bzw. sie sei für ihn nicht relevant, kann er sich auf genau solche Verfahren, Loop und Standbild, beziehen, wie er sie in seiner zuerst 2012 in Barcelona realisierten Ausstellung „*Retrospective*“ angewandt hat (vgl. Xavier Le Roy: Tanz die Performance. Ein Gespräch mit Heinz Schütz. In: *Kunstforum International* 264 (2019), 108–115, hier 110). Dies erinnert daran, dass die hier angemahnten Unterscheidungen nicht primär auf *Personen*, sondern auf *Institutionen*, genauer auf Materiallinien und Orte bezogen werden müssen.

⁷³ <https://waysofcurating.withgoogle.com/exhibition/11-rooms-exhibitions-manchester>. Bei späteren Iterationen, die der jeweiligen Jahreszahl entsprechend bis *15 Rooms* 2015 in Basel weitere Räume hinzufügten, waren etwa mit Xavier Le Roy und Tino Sehgal deutlich tanzaffinere Positionen vertreten.

ausgeführt wurden. Vor der Folie von *11 Rooms* zeigt sich aber der Unterschied zwischen den *performing arts* und Kunstperformance auch diesseits aller disziplinären Fertigkeiten sehr genau: Während viele der Performer*innen bei Biesenbach und Obrist eine einzige Handlung vollzogen oder Haltung einnahmen und das Publikum sich auf reines Beobachten verlegen musste, ging es bei Copeland um einen Prozess von Bewegung und Interaktion.

Tatsächlich kam im eher intimen Rahmen der Kunsthalle, in der nicht mit riesigen Besucherzahlen zu rechnen war und die Tänzer*innen sogar über längere Strecken ganz allein agierten, der Interaktion zwischen ihnen und den Zuschauer*innen eine besondere Bedeutung zu: In Ermangelung einer klaren räumlichen Grenze und ohne die Möglichkeit, sich in die Masse des Publikums zurückzuziehen, wird die Anwesenheit im selben Raum allein bereits als interaktive Situation erscheinen, ohne notwendigerweise den Beigeschmack des Voyeuristischen zu bekommen. Mehr als bei den folgenden Beispielen kann man hier tatsächlich von „new uses of shared time“⁷⁴ sprechen. Wenn wir diese geteilte Zeit mit Ines Moreno als eigenständige Form der Zeitlichkeit neben Stück und Situation verstehen, können wir somit drei verschiedene Formen unterscheiden: „a suspensive but fragmentary temporality made up of independent parts, an immersive temporality extending over a period, and an inclusive dialogue-type temporality“⁷⁵. Alle diese Formen können, wie klar geworden sein dürfte, sowohl als von spezifischen Arbeiten vorgegebene Zeittypen als auch als Modi der Auffassung verstanden werden, ohne dass die beiden immer miteinander kongruieren müssten. Auf Wiederholbarkeit angelegt sind sie alle, und das hin und her Gleiten zwischen ihnen dürfte für derartige Ausstellungen der Normalfall sein.

De Keersmaekers *Work/Travail/Arbeid* von 2015 hat in seiner ursprünglichen Form mit Copelands Ausstellung gemeinsam, dass es im Ausstellungsraum, hier dem Kunstzentrum WIELS in Brüssel, als einzige Arbeit zu sehen war und insofern die Aufmerksamkeit des Publikums nicht von anderen Ansprüchen abgelenkt war.⁷⁶ Entscheiden musste man sich bisweilen trotzdem, da das Stück selbst in zwei verschiedenen, allerdings verbundenen Räumen stattfand. Tatsächlich bietet es sich hier an, von einem Stück zu sprechen, das in verschiedene Situationen aufgeteilt war: Ausgangspunkt ist das ca. einstündige, ursprünglich für die Bühne konzipierte Tanzstück *Vortex* nach der Komposition *Vortex Temporum* von Gérard Grisey. Prinzip war, wie oft bei De Keersmaeker, eine sehr genaue formale Korrespondenz von Musik und Choreographie und eine Zuordnung der einzelnen Instrumente zu je einem Tänzer/einer Tänzerin bzw. zweien im Fall des Klaviers. Im Bühnenstück

⁷⁴ Marcella Lista: Play Dead: Dance, Museums, and the „Time-Based Arts“. In: *Dance Research Journal* 46/3 (2014), 6–23, hier 21. Man sollte allerdings vorsichtig damit sein, diese geteilte Zeit utopisch aufzuladen, „als reiche bereits eine halbe Stunde eingebildeter Gemeinschaft, um zwei Jahrhunderte akkumulierter Zuständigkeit aufzuheben“ (Kai van Eikels: Herumdemokratisieren. Ansprüche und Wirklichkeiten von Partizipation im Kunstzusammenhang. In: *Kunstforum International* 264 (2019), 98–107, hier 100).

⁷⁵ Inés Moreno: Opening Hours. In: *Dance Research Journal* 46/3 (2014), 77–88, hier 82.

⁷⁶ <https://www.rosas.be/en/productions/388-worktravailarbeid>.

wurde zuerst Griséys Komposition vom Ictus Ensemble gespielt, dann der Tanz ohne Musik aufgeführt und schließlich beides zusammengeführt. Für das Museum zerlegte de Keersmaecker das Stück in seine Schichten und Teile, was in der neunstündigen Museumsversion zu einer Vielzahl verschiedener Situationen führte, die nicht an jedem Tag auf gleiche Weise angeordnet waren.⁷⁷

Situationen waren die einzelnen Abschnitte nun aber in einem anderen Sinne als in den Stücken der *Choreographierten Ausstellung*, weil sie für sich genommen klar durchstrukturiert waren, ihnen aber durch die Zerlegung und Dehnung der dramaturgische Rahmen fehlte, in dem sie normalerweise stattfanden. Man fand sich einer Reihe unterschiedlicher Konstellationen gegenüber, gegenüber denen man verschiedene Perspektiven einnehmen konnte, indem man sich auf sie zu, von ihnen weg oder auch durch sie hindurch bewegte, und die bei aller kompositorischen und choreographischen Strenge tatsächlich vor allem durch Bewegungsformen und Klangfarben bestimmt erschienen. Die Musiker*innen waren dabei in die Bewegung einbezogen, und selbst der Flügel geriet, wie schon in der Bühnenversion, in die Spiralbewegung, die das ganze Stück kennzeichnet.

Die Frage der Virtuosität drängt sich hier offenbar noch einmal mit aller Unterschiedenheit auf. So schrieb Bishop nach der ersten Inkarnation des Stücks im WIELS: „After so much conceptual (read: de-skilled) choreography in galleries, the unabashed virtuosity of Ictus and Rosas was exhilarating.“⁷⁸ Es ist unbestritten, dass beide Ensembles auf höchstem Niveau agieren, bemerkenswert ist ihre Virtuosität aber vor allem vor dem Hintergrund, den Bishop hier selbst aufmacht: Die herausfordernde Frage, wer choreographieren und tanzen darf, deren kritische Stoßrichtung eine befreiende Wirkung haben kann, mag zu einer Situation führen, in der man sich nach disziplinar gut ausgebildeten Tänzer*innen und disziplinierten Choreograph*innen sehnt. Während diese Perspektive im WIELS von der Herkunft und den Erwartungen der einzelnen Zuschauer*innen abhing, ergab sie sich bei einigen späteren Inkarnationen von allein aus der Interferenz zwischen dem Stück und seinen Aufführungsorten – Centre Pompidou, Tate Modern, MoMA. Um letzteres als Beispiel zu nehmen: Das Marron Atrium, in dem das Stück stattfand, ist ein sowohl visuell als auch akustisch relativ offener Raum. Von Konzentration durch Ausschließlichkeit konnte hier rein räumlich keine Rede sein, dazu kommt aber noch, dass das Stück nun ganz unmittelbar in den Kontext real anwesender Arbeiten der bildenden Kunst kam, in denen formale Virtuosität gerade keine relevante Kategorie mehr ist: Direkt an das Atrium angrenzend sind die der Kunst von 1970 bis heute gewidmeten Räume.

⁷⁷Dass damit durchaus ungewöhnlicher Weise auch ein Stück Neuer Musik seinen Weg ins Museum fand, wurde von einem Rezensenten ausdrücklich festgehalten: „One of this show’s virtues: it uses MoMA’s vogue for dance to smuggle in contemporary music, with which the museum is far less comfortable.“ (Jason Farago: Viewers, the Dance Floor Is Yours (but Duck the Steinway!). In: *New York Times*. 30.3.2017: <https://www.nytimes.com/2017/03/30/arts/design/as-you-take-in-the-paintings-at-moma-watch-out-for-the-piano.html>).

⁷⁸Claire Bishop: Anne Teresa de Keersmaecker. In: *Artforum International* 53/10 (2015) (<https://www.artforum.com/print/201506/anne-teresa-de-keersmaecker-52254>).

Es zeigt sich, dass die Faszination der Kunstwelt für disziplinäre Virtuosität weiterhin groß ist, so lange sie nicht gerade die des eigenen Feldes ist, und dass gerade hier eine der Motivationen liegt, Tanz – und nicht nicht-Tanz – ins Museum zu holen. Ein Urteil wie „the technique, control and precision of both the dancers and the musicians was breathtakingly evident“⁷⁹ kann man sich bezogen auf die Maltechnik einer zeitgenössischen Künstlerin schlechthin nicht vorstellen. De Keersmaecker ist auch in ihrem eigenen Bereich zwar als formale Innovatorin, nicht aber als institutionelle Kritikerin bekannt, und sie einzuladen entsprang sicher keinem (selbst-)kritischen Impuls. Insofern diese Logiken und Normen aufeinanderprallen, könnte man nun aber doch sagen, dass Tanz (und Musik) und Kunst zumindest Fragen aneinander richten, die sich an dieser Stelle auf die Bedeutung von Disziplin und *deskilling* beziehen: Was bedeutet es, dass Virtuosität an dieser Stelle geschätzt wird, während sie direkt nebenan keine relevante Kategorie mehr ist? Ohne dass das Stück selbst diese Frage explizit machen müsste, ergibt sie sich bereits aus der institutionellen Konstellation des Ortswechsels. Die rein räumliche Nähe macht es schwierig, sich hier schlicht auf unterschiedliche disziplinäre Logiken zurückzuführen, die man eben hinzunehmen habe.⁸⁰

Eine auch in dieser Hinsicht noch einmal vollkommen veränderte Situation finden wir bei meinem letzten Beispiel, noch einmal von De Keersmaecker, die hier mit Némó Flouret zusammenarbeitete: *Forêt*, das Ende 2022 im Louvre aufgeführt wurde.⁸¹ Diesmal handelt es sich um ein spezifisch für diesen Anlass entwickeltes Stück, das außerhalb der Öffnungszeiten des Museums als Abendveranstaltung von etwa zweieinhalb Stunden für ein Publikum von jeweils 500 Personen stattfand. Die elf Tänzer*innen bewegten sich dabei in wechselnden Konstellationen durch die Gemäldegalerien der italienischen und französischen Kunst mit dem Raum dazwischen, in dem die Mona Lisa zu sehen ist. Das Prinzip war von vornherein nicht Konzentration, sondern Dispersion, und auch wenn er dies vom zeitlichen Format nahelegt, fällt es schwer, den Abend als Tanzstück zu bezeichnen. Eher handelte es sich um eine lose Reihe von Situationen, die in eine Gesamtsituation eingelassen waren, die eher Aufführung als Ausstellung war.

Der Gesamtverlauf hatte eine recht klare Form von einem sehr ruhigen Beginn, in denen die Tänzer*innen sich meist liegend in ihren Posen auf die hinter ihnen zu sehenden Bilder bezogen, über eine Reihe kaum verbundener Situationen mit wechselnden Tänzer*innen, meist einzeln oder in kleineren Gruppen, über die Rezitation

⁷⁹Roslyn Sulcas: Dancing as Art, All Day Long. In: *New York Times*. 13.5.2015, <https://www.nytimes.com/2015/05/14/arts/international/dancing-as-art-all-day-long.html>. Gerechterweise muss man sagen, dass Sulcas Bels mit Amateuren arbeitendes, dezidiert nicht virtuos Stück *Gala* in dieser Doppelrezension ebenso hoch lobt, wenn auch aus ganz anderen Gründen.

⁸⁰Dass diese gegenseitige Befragung am Ende nicht wirklich symmetrisch ist, zeigt eine Aussage von Sarah Michelson, die am gleichen Ort eine Aufführung hatte: „It was amazing to experience the wind of the canon blow me and Nicole to smithereens.“ (zit. in Velasco: Preface, 7) Die Bilder werden demgegenüber ganz geblieben sein.

⁸¹Vgl. dazu ausführlich Christian Grüny: Struggling at the Louvre: De Keersmaecker, Beyoncé, Jay-Z. In: *PAJ: A Journal of Performance and Art* 45, 3 (2023), 55–65.

eines Textes von Leonardo da Vinci über die Darstellung der Sintflut und die Verwüstung der Erde und einige Tuttipassagen bis zum Abschluss des von einer Tänzerin a capella gesungenen Chansons *La Joconde*, direkt gegenüber der Mona Lisa, auf die sich das Lied ja bezieht bzw. deren Perspektive es einnimmt. Während der Anfang also räumlich und zeitlich zerstreut war, bündelte es sich am Ende zu einem klaren Punkt, bei dem alle Beteiligten anwesend waren. Die Musik war als unabhängiges Element in die ständige Bewegung einbezogen: Der Musikdramaturg Alain Franco trug zwei Lautsprecher, auf denen die von ihm angefertigte Montage zu hören war, und war unaufhörlich in Bewegung durch die Galerien, so dass sich Treffpunkte und Überschneidungen ergaben, aber keine klare Synchronisation mit den Tänzer*innen.

Formal wurde das Stück von Referenzen auf die Haltungen und Posen der auf den Bildern dargestellten Figuren dominiert, was in der dezidiert naiven Geste des Schlussliedes mündete. Die Frage der Virtuosität nimmt hier eine gänzlich andere Form an als im MoMA: Die Bilder, vor denen die Tänzer*innen sich bewegten, verbinden technische Raffinesse mit kultureller Aufladung, und hier geht es eher darum, sich ihnen gegenüber zu behaupten. Tatsächlich scheint es, als hätten de Keersmaecker und Flouret die eigene Virtuosität deutlich heruntergefahren und vielfach weniger auf Form als auf körperliche Präsenz gesetzt, von der Unbewegtheit des Anfangs bis zur ausgestellten körperlichen Energie und teilweisen Nacktheit in späteren Passagen. In einem Interview beschreibt Flouret das so: „ralentir le temps, réduire les artifices, revenir près du corps humain“.⁸² Verhalten kann der Tanz sich zur formalen Ebene, der inhaltlichen, semantischen Dimension und der historischen Distanz, was auf der einen Seite zahlreiche Möglichkeiten des Bezugs schafft, auf der anderen aber einen gewaltigen Anspruch stellt. Welche Form soll dieser Bezug annehmen – die Illustration? Den ironischen Kommentar? Die formale Korrespondenz? Den Kontrapunkt? Und: Auf welcher Ebene? Gegenüber den Bildern selbst eine kritische Haltung einzunehmen, wäre etwas albern; vielmehr müsste es um die Frage gehen, wie mit ihrer Rolle in unserer gegenwärtigen Kultur und der kaum zu überbietenden kulturellen aufgeladenheit dieses Museums umzugehen ist. Im zitierten Gespräch findet sich diese Perspektive allerdings ebenso wenig wie im Stück selbst, sondern es geht wesentlich um den konkreten Umgang mit einzelnen Bildern.

Dass es letztlich dem Zufall überlassen war, welche Teile des Tanzes man mitbekam, und es unmöglich war, das Ganze zu sehen – bisweilen fanden mehrere Aktionen gleichzeitig an verschiedenen Orten statt, von der unabhängig zirkulierenden Musik einmal abgesehen –, war eine ästhetische Entscheidung, die man verteidigen kann. Dadurch aber, dass man als Teil einer verglichen mit den sonstigen Besucherzahlen relativ kleinen, zerstreuten Gruppe die extrem aufgeladenen Räume des Louvre durchstreifen konnte und in einer Art Schatzsuche immer wieder auf Einzelne traf, die sich den im Museum geltenden Regeln ostentativ widersetzten, bekam der Abend etwas Karnevaleskes, auch Spektakelhaftes. Auch die doppelt codierte Nacktheit vor allem der Tänzerinnen, nämlich als inhaltlicher Bezug auf die omni-

⁸²Thomas Bîrzan: Interview with Anne Teresa De Keersmaecker and Nêmo Flouret. (<https://www.rosas.be/data/public/dataset/file-field/7/717.docx>).

präsenen nackten Frauenkörper auf den Bildern und als vertraute Form, reale Präsenz realer Körper zu inszenieren, wurde zu einer Art Attraktion. Gegenüber diesem Rahmen trat die konkrete Choreographie tendenziell in den Hintergrund.

Überdies ruft jede Bewegung durch die ikonischen Räume des Louvre Erinnerungen an andere solche Bewegungen wach – wenn etwa Flouret selbst durch die Galerien sprintet, denkt man an die Szene aus Godards *Bande à part*, in denen die Protagonist*innen das Museum möglichst schnell rennend durchqueren. Vor allem aber muss das Geschehen gegen eine jüngere Arbeit abgeglichen werden: das Video zu *APESHIT* von Beyoncé und Jay-Z.⁸³ Hier hat man nicht den Eindruck, dass sich diese beiden gegen den Ort behaupten müssen; stattdessen nehmen sie ihn mit großem Selbstbewusstsein in Besitz. Wenn sie in einer der ersten Einstellungen vor der Mona Lisa posieren, so scheint die Aussage zu sein, dass sie hier nicht nur ganz am richtigen Ort sind, sondern dass sie sozusagen auf Augenhöhe mit dem Bild und dem Museum insgesamt verhandeln können. De Keersmaeker und Flouret gelingt dies gerade deswegen nicht wirklich, weil sie diese souveräne Geste, in der der Status der ikonischen Popstars genutzt wird, Schwarze Körper und Schwarze Kultur ins Zentrum der europäischen „Hochkultur“ einzuschreiben, nicht überzeugend einnehmen könnten und auch nicht einnehmen wollen, sondern selbst im Sinne dieser Hochkultur reagieren. Der Gefahr, sich am Ende vor allem mit einem performativen Spektakel in den Dienst einer Institution zu stellen, die trotz Besuchermassen um ihre zeitgenössische Relevanz ringt, können sie auf diese Weise nicht entgehen. Hier gibt es keine „motorcades where we came through“, wie es im Text von *APESHIT* heißt.

Man könnte sagen, dass in der Folge der hier behandelten Beispiele von der Kunsthalle St. Gallen über WIELS und MoMA bis zum Louvre das Museum immer stärker wird, ein immer größeres Eigengewicht bekommt, bis die kulturelle Machtasymmetrie schließlich so groß ist, dass sich es unmöglich wird, sich gegen seine Übermacht zu behaupten. Der Louvre und in seinem Zentrum die Mona Lisa sind in ihrem Funktionieren selbst bereits ein performatives Spektakel, dem man weder mit einem Gegenspektakel noch mit hochkulturellem Formalismus noch auch mit Reduktion beikommt.⁸⁴ In gewissem Sinne ist es konsequent, dass der Tanz im Museum hier endet, und man sieht deutlich, dass es an dieser Stelle eher nicht weitergeht. Das ist natürlich nicht das letzte Wort, und es taugt auch nicht als Grundlage eines Urteils über alles andere, was in den letzten Jahrzehnten an Tanz im Museum stattgefunden hat und heute stattfindet. Trotzdem lässt es als Extrembeispiel die nicht-Neutralität des Museums überdeutlich hervortreten.

⁸³ <https://www.youtube.com/watch?v=kbMqWXnpXcA>. Vgl. dazu ausführlich Liedeke Plate: Dancing at the Museum. Parataxis and the Politics of Proximity in Beyoncé and Jay-Z's ‚APESHIT‘. In: *Stedelijk Studies* 8 (2019), https://stedelijkstudies.com/journal/dancing-at-the-museum-parataxis-and-the-politics-of-proximity-in-beyonce-and-jay-zs-apeshit/#_ednref28.

⁸⁴ Insofern ist es ganz folgerichtig, dass Heinz Schütz seinen Überblick über gegenwärtige Tendenzen in der Performancekunst mit den Selfies in Salle 711, vor der Mona Lisa, beginnt (vgl. Performance: Derivate von Anwesenheit. In: *Kunstforum International* 264 (2019), 46–73).

Überdies ruft es unvermeidlich und mit besonderer Schärfe eine Kritik auf den Plan, die den Tanz im Museum in all seinen Spielarten seit Jahren begleitet: Das Museum der Gegenwart ist Teil einer zunehmend auf spektakuläre Events setzenden Kulturindustrie. Die Einbeziehung von Tanz ist eine Möglichkeit, das Publikum mit solchen Events zu versorgen, und dies überdies auf eine Weise zu tun, die sich die Fetischisierung des menschlichen Körpers zunutze machen kann und trotzdem mit allen Siegeln der Hochkultur ausgestattet ist. Wenn schließlich eine der prominentesten Kuratorinnen in diesem Bereich, Catherine Wood, explizit eine Refetischisierung des Kunstraums fordert, die das Museum „more affecting or more mysterious“⁸⁵ macht, kann man sich hier nur bestätigt fühlen. In einer durch und durch medialisierten Welt gehört zum Spektakel dazu, dass das Geschehen sich gut fotografieren und filmen und möglichst sofort in den sozialen Medien teilen lässt. Dass dies unvermeidlich geschehen wird (und auch bei *Forêt* trotz des ausdrücklichen Fotoverbots geschehen ist), ist eins; richtet sich eine Aufführung explizit daran aus, *instagrammable* zu sein, ist dies gleichbedeutend mit einem hochkulturellen Todesurteil.

Mit Bishop kann man einige Fragen an diese Kritik (die sie selbst noch wenige Jahre zuvor genau so formuliert hatte)⁸⁶ stellen: Könnte es nicht ein einigermaßen reaktionärer Zug sein, unter den realen Bedingungen der Mediatisierung und Zerstreuung der Aufmerksamkeit auf einer realen Präsenz zu bestehen, die sich ganz von all dem abzukoppeln versucht und eine Situation negiert, in die sie längst verwickelt ist? Und wäre es nicht gerade produktiv, sich dieser Wirklichkeit weder entgegenzustemmen noch sie resigniert in Kauf zu nehmen, sondern sie explizit zu reflektieren und so zu einer „zoom lens onto the conflicts underlying technology’s re-shaping of our sensorium“⁸⁷ zu machen? Bishop nennt hier nicht nur das unvermeidliche Faktum medialer Durchkreuzung der Präsenz durch das Publikum, sondern auch formale Strategien der Performer*innen wie den Loop, das lange Halten von (fotografierbaren) Posen, den Glasboden bei Anne Imhofs *Faust* als eine Art metaphorisches Äquivalent des Bildschirms oder allgemeiner des Interfaces. Als Gegenmittel gegen eine allzu schnell einrastende Kritik sind diese Punkte sehr bedenkenswert.

Sie spricht hier von einer „gray zone“, die sich in der Mitte zwischen der *black box* und dem *white cube* hält und die noch nicht auf die gleiche Weise festgelegt ist wie diese beiden Präsentationsformen, „an apparatus in which behavioral conventions are not yet established and up for negotiation“⁸⁸ und der damit vor allem ein Möglichkeitsraum ist. Das ist ein verführerisches Bild. Dennoch lassen sich vom hier Ausgeführten vor allem zwei Einwände formulieren: Zuerst einmal ließe sich

⁸⁵ Catherine Wood: *Game Changing: Performance in the Permanent Collection*. In: Constinas/Janevski, *Is the Living Body the Last Thing Left Alive?*, 54–62, hier 62.

⁸⁶ So hatte sie Tanz im Museum als „presentist spectacle – a way to enliven its mausoleal atmosphere and play into the demands of an experience economy“ bezeichnet (Bishop: *The Perils and Possibilities of Dance in the Museum*, 72).

⁸⁷ Bishop: *Black Box, White Cube, Gray Zone*, 40.

⁸⁸ A. a. O., 38.

fragen, ob die Offenheit, von der hier die Rede ist, tatsächlich existiert. Ein Ort, an dem nicht nur die in einem Bereich geltenden Regeln teilweise suspendiert erscheinen, sondern in dem für einen Moment alles offen ist, so dass sich aus der anfänglichen Unsicherheit neue Konventionen und Verständnisse etablieren müssen, könnte die Möglichkeit eröffnen, verhärtete Darstellungs- und Rezeptionskonventionen aufzubrechen; er erinnert an Dick Higgins' Beschreibungen von *Intermedia*.⁸⁹ Faktisch wäre aber auch dies nur eine Momentaufnahme, ehe die Offenheit zugunsten neuer Regeln zurückgenommen wird. Von den hier behandelten Orten scheint einzig das WIELS in diese Richtung zu gehen, also ein Ort, der gerade keine Sammlung hat und insofern eher interdisziplinäre Kunsthalle als Museum ist.

Der zweite Einwand bezieht sich auf die unterschiedlichen Genealogien, Materiallinien und Ortswechsel, die ich hier nachgezeichnet habe. Von hier aus ist die Suggestion einer einzigen Farbe für alle drei Orte irreführend: So wenig einheitlich *black box* und *white cube* waren und sind, so wenig offen wird die *gray zone* sein. Sie ist durchzogen von Ambivalenzen, Unsicherheiten und Missverständnissen, und es erscheint mir nötig und auch produktiver, diese nachzuzeichnen, als sie in einer Grauzone aufgehen zu lassen. Die Differenzen zwischen Bishops Beispielen (Xavier Le Roy, Maria Hassabi, Anne Imhof etc.) sind so groß, dass man ihnen zumindest die gleiche Aufmerksamkeit widmen muss wie den Gemeinsamkeiten. Und Boris Charmatz' im ersten Kapitel zitierte Bemerkung, „it's as if you had to enter the museum to be legitimized“,⁹⁰ ruft die Machtverhältnisse und die unterschiedlichen Logiken in Bezug auf Material und Diskurse in Erinnerung, die hier herrschen.

Bishops Grauzone wirft noch einmal die grundsätzliche Frage auf, inwiefern es Orte gibt und geben kann, die zwar nicht vollständig generisch oder gar universell sind, an denen aber die Differenzen zumindest temporär auf eine Weise suspendiert sind, dass sich die Dinge in der entstehenden Indifferenzzone neu ordnen oder überhaupt erst entstehen können. Cages Kompositionsklasse an der New School und manche New Yorker Galerien in den 1960er-Jahren waren solche Orte, die großen Museen der Gegenwart sind es nur bedingt. Das folgende Kapitel wird sich dieser Frage anhand einiger Beispiele noch einmal systematisch zuwenden.

⁸⁹Dick Higgins: *Intermedia*. In: ders., *Horizons. The Poetics and Theory of the Intermedia*. Carbondale/Edwardsville 1984, 18–28.

⁹⁰Bel/Charmatz: *Emails 2009–2010*, 246 (Charmatz).

Open Access Dieses Kapitel wird unter der Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz (<http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.de>) veröffentlicht, welche die Nutzung, Vervielfältigung, Bearbeitung, Verbreitung und Wiedergabe in jeglichem Medium und Format erlaubt, sofern Sie den/die ursprünglichen Autor(en) und die Quelle ordnungsgemäß nennen, einen Link zur Creative Commons Lizenz beifügen und angeben, ob Änderungen vorgenommen wurden.

Die in diesem Kapitel enthaltenen Bilder und sonstiges Drittmaterial unterliegen ebenfalls der genannten Creative Commons Lizenz, sofern sich aus der Abbildungslegende nichts anderes ergibt. Sofern das betreffende Material nicht unter der genannten Creative Commons Lizenz steht und die betreffende Handlung nicht nach gesetzlichen Vorschriften erlaubt ist, ist für die oben aufgeführten Weiterverwendungen des Materials die Einwilligung des jeweiligen Rechteinhabers einzuholen.



1 Das Versprechen des Zeitgenössischen

Gibt es Orte der Kunst, die nicht festgelegt sind und an denen alles möglich ist? Orte, die ein Versprechen auf Universalität verkörpern, auch wenn sie es immer nur partiell realisieren können? Nun ist Grauzone kein guter Titel für ein Versprechen, und Unklarheit und Offenheit reichen nicht als Utopie. Das Motiv des Generischen bietet sich erstmal nicht als Alternative an – es fällt schwer, mit ihm eine produktive Öffnung in die Zukunft zu verbinden: Die Assoziation mit einer „deadening embrace of the general“¹ liegt mehr als nahe, einer Neutralisierung und Nivellierung, in der alles Spezifische untergeht. Generische Orte erschienen dann als Nicht-Orte, ersetzbare Durchgangsstationen, in denen alles Mögliche vorkommen kann, aber nichts hängenbleibt.² Tatsächlich wohnt diese Gefahr dem generischen Kunstbegriff selbst inne: Wenn „artist at large“ zu sein und „art at large“³ zu produzieren bedeutet, sich von jedem spezifischen Zusammenhang zu entkoppeln, droht diese Arbeit in einem grauen Raum abstrakter Möglichkeiten unterzugehen. Dieser Gefahr entgehen kann ein solcher Kunstbegriff nur dann, wenn er einen Möglichkeitsraum eröffnet, in dem Neuspezifizierungen möglich und nötig sind, und generische Orte können nur dann produktiv sein, wenn sie als Herausforderungen fungieren, auf reflektierte Weise an solchen Spezifizierungen zu arbeiten. Insofern müsste man das Generische in diesem Sinne mit dem Generativen zusammendenken, also nicht als bloßen Wegfall innerer Differenzierungen und äußerer Grenzen und damit unabhsehbare Zunahme an abstrakten Möglichkeiten, sondern als Antrieb, von dem aus etwas entstehen kann, das trotz allem eine Art Notwendigkeit beanspruchen kann.⁴ In diesem Sinne wäre es kein leeres *anything goes*, sondern verkörperte ein Ver-

¹Rosalind E. Krauss: Reinventing the Medium. In: *Critical Inquiry* 25 (1999), 289–305, hier 305.

²Vgl. Marc Augé: *Nicht-Orte*. München 2011.

³Thierry de Duve: *Kant After Duchamp*. Cambridge, Mass./London 1996, 154, 49.

⁴Für diesen Gedanken habe ich Michael Lüthy zu danken.

sprechen auf Reflexivität in Bezug auf Differenzen und Möglichkeiten und Relevanz im Hinblick auf die gegenwärtige Situation – also das Versprechen des Zeitgenössischen.

Wenn sich mit der Idee, dem Generischen einen Ort zu geben, das Versprechen der als solche erfahrbaren Zeitgenossenschaft verbindet, so geht es nicht nur um die Überwindung disziplinärer Begrenzungen, sondern wesentlich auch um diejenige institutioneller und geopolitischer Limitationen. Ein anspruchsvoller Begriff des Zeitgenössischen hat die Reflexion auf die räumliche, geographische Dimension der Gegenwart in sich aufgenommen. Die Begrenzungen der jeweiligen Situiertheit zu überwinden, beinhaltet dann ein Versprechen auf Repräsentation, auf transnationale oder gar globale Relevanz, auf ein Verbinden auch des radikal Heterogenen, das dazwischen changiert, neue Verbindungen *herzustellen* und bestehende, aber nicht sichtbare Verbindungen *darzustellen*, und all dies erfahrbar zu machen. Ein Rückzug auf das disziplinär und lokal Eigene erschiene angesichts dessen als bewusste Borniertheit.

Wir können hier nochmal auf Peter Osborne zurückkommen, dessen im ersten Kapitel kritisch diskutierte Theorie der Kunst im Singular wesentlich mit einer bestimmten Fassung des Motivs des Zeitgenössischen verbunden ist.⁵ Wenn, wie er behauptet, zeitgenössische Kunst postkonzeptuelle Kunst ist, so lässt sich die Entwicklung hin zu einer nicht auf mediale Logiken aufbauenden Kunst nicht von der Komplikation des Zeitgenössischen, die disziplinäre nicht von der geopolitischen Entgrenzung trennen. Osborne unterzieht den Begriff des Zeitgenössischen einer Neuinterpretation, indem er ihn weder primär als Periodisierung noch im Sinne des Alltagsverständnisses als schlichte Gleichzeitigkeit begreift, sondern als Komplikation zeitlicher und räumlicher Kategorien, die auf eine Neustrukturierung der globalen Temporalität, „eine neue Form historischer Zeit“⁶ hinausläuft, die aber die Moderne nicht einfach ablöst.

Insofern in den vergangenen Jahrzehnten vor dem Hintergrund der notorisch problematischen Diskussion um Globalisierung weiterhin von Moderne die Rede war, so geschah dies unweigerlich unter den Bedingungen der weltweiten Ausdifferenzierung; Stichworte waren hier „global“, „alternative“ oder „multiple modernities“. Von einer „modernity at large“ kann nur gesprochen werden, insofern diese, wie bei Appadurai, als durch elektronische Medien und Migrationsbewegungen radikal diversifizierte kulturelle Form beschrieben wird.⁷ Die vorausgesetzte weltweite Ausbreitung der Moderne war kein friedlicher Prozess, sondern kann nicht vom Kolonialismus getrennt betrachtet werden. Dies gilt auch in um-

⁵Vgl. dazu ausführlicher Christian Grün: Totalisierungen und Fiktionen: Das globale künstlerische Universum. In: *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft* 68/2 (2023), 43–63, Abschnitt III.

⁶Peter Osborne: Die postkonzeptuelle Situation, oder Die kulturelle Logik des Hochkapitalismus heute. In: Georg W. Bertram/Stefan Deines/Daniel Martin Feige (Hg.): *Die Kunst und die Künste. Ein Kompendium zur Kunsttheorie der Gegenwart*. Berlin 2021, 485–507, hier 494.

⁷Vgl. Mike Featherstone/Scott Lash/Roland Robertson (Hg.): *Global Modernities*. London 1995; Dilip P. Gaonkar (Hg.): *Alternative Modernities*. Durham 2001; Shmuel Eisenstadt (Hg.): *Multiple Modernities*. Piscataway 2002; Arjun Appadurai: *Modernity At Large: Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis/London 1996.

gekehrter Richtung: Der Kolonialismus ist die Rückseite der europäischen Moderne, ihre „dunkle Seite“, wie Walter Mignolo sagt. Entsprechend spricht er im Anschluss an Anibal Quijano konsequent von „modernity/coloniality“ als zwei Seiten derselben Medaille.⁸ Multiple Modernen könnten dann auf vergleichbare Entwicklungen an verschiedenen Orten bezogen werden, die aber von einer europäischen Tradition überformt wurden, die sich im Zuge der kolonialen Eroberung und der ökonomischen Globalisierung über die ganze Welt ausgebreitet hat und an den verschiedenen Orten sehr verschiedene Flexionen erfahren hat. Das Ergebnis dieser Flexionen als Heterochronie zu beschreiben, geht nicht mehr von unterschiedlichen Geschwindigkeiten oder Positionen auf einer gemeinsamen Zeitachse aus, sondern nimmt diese Flexionen als Formen mit eigenen Vorgeschichten, Entwicklungslogiken und Gegenwarten ernst.⁹

Auf der anderen Seite gibt es eine manifeste Globalisierung im Sinne der weltweit beinahe ungehinderten Beweglichkeit des Kapitals, die aber nicht für eine Vereinheitlichung von Erfahrungswelten und Handlungsmöglichkeiten sorgt. Osborne beschreibt diese zwei Seiten als „play of forces between the abstractly unifying and temporally self-differentiating power of the universalization of exchange relations at the level of the planet and the persisting complexly interacting multiplicity of relatively territorially discrete, immanently self-differentiating modernities“.¹⁰ Es gibt hier kein Handlungs- oder Erfahrungssubjekt, das die Stelle des Globalen einnehmen könnte.

Wenn das Zeitgenössische nun die Figur eines solchen Subjekts, eines gemeinsamen Erfahrungs- und Handlungsraums bilden soll, wird es als Idee, Problem, Fiktion und Aufgabe beschrieben¹¹ – man müsste Versprechen hinzufügen. Ein solches Subjekt müsste die fragmentierte Einheit miteinander unvereinbarer Zeitlichkeiten verkörpern, die nicht auf einen gemeinsamen Nenner zu bringen sind. Es wäre fiktiv nicht im Sinne der bloßen Imagination, sondern als spekulative Projektion der einzigen Möglichkeit, unter den gegebenen Bedingungen das Ganze zu denken. Das heißt: Dieser Begriff des Zeitgenössischen negiert die irreduzible Pluralität von Perspektiven und Temporalitäten nicht, sondern setzt sie als Grundlage seiner Totalisierung gerade voraus, die als Bewegung verstanden werden muss und niemals als Faktum.

⁸Vgl. etwa Walter D. Mignolo: *The Darker Side of Western Modernity: Global Futures, Decolonial Options*. Durham/London 2011; konkret auf die Ästhetik bezogen Simon Gikandi: *Slavery and the Culture of Taste*. Princeton/Oxford 2011.

⁹In diesem Sinne schreibt Keith Moxey: „historical time is not universal but heterochronic, [...] neither uniform nor linear but rather multivalent and discontinuous“ (*Visual Time. The Image in History*. Durham/London 2013, 1). Die radikalere Variante ist die dekoloniale Rede vom „delinking“, von der Abkopplung von der „colonial matrix of power“ in all ihren Dimensionen von der Staatlichkeit über das Geschichtsdnken und die Anthropologie bis zur Ästhetik; vgl. Walter D. Mignolo/Catherine E. Walsh: *On Decoloniality. Concepts, Analytics, Praxis*. Durham/London 2018; zur Ästhetik Rolando Vazquez: *Vistas of Modernity. Decolonial aesthetics and the end of the contemporary*. Amsterdam 2020.

¹⁰Peter Osborne: *Global Modernity and the Contemporary*. In: ders., *The Postconceptual Condition*. London 2018, 24–41, hier 35.

¹¹Peter Osborne: *Anywhere Or Not At All. Philosophy of Contemporary Art*. London 2013, 22ff.

Für Osborne ist es unter gegenwärtigen Bedingungen *einzig* die Kunst, die ein solches Subjekt fingieren – darstellen – kann. Eine reale Existenz, die über die bloße Idee hinausgeht, kann es aber nur gewinnen, wenn diese Pluralität irgendeine Form der kommunikativen Wirklichkeit annimmt, etwa in Form der Biennalen der zeitgenössischen bildenden Kunst, in denen die Spannung zwischen Lokalem und Globalem innerhalb der Kunstindustrie und gegen sie ausgetragen wird und die Gegenstand des folgenden Abschnitts sein werden. Universal sind sie damit nicht, aber sie wären die einzigen Orte, an denen die prekäre Einheit des Zeitgenössischen überhaupt festgemacht werden kann. Träger dieser Einheit ist dann diese Form der Ausstellung eher als einzelne Kunstwerke, die mit einem solchen Anspruch maßlos überfordert sind: „it is the exhibition that is the unit of artistic significance, and the object of constructive intent.“¹²

Der spekulative Überschuss dieses Anspruchs ist offensichtlich und wird von Osborne explizit gemacht. Aber das ist nicht der einzige Grund, warum jede einzelne Arbeit und jede einzelne Plattform dahinter zurückbleiben wird, das Zeitgenössische als solches zu verkörpern: Die Rede von der generischen Kunst im Singular, die von der bildenden Kunst aus gebildet ist, unterschlägt die unterschiedlichen disziplinären Logiken, die weiterhin im Spiel sind, und nimmt das Geflecht von Materiallinien nicht ernst genug. Wenn wir an dieser Stelle nun doch mit der Kategorie des Generischen arbeiten wollen, so muss dieses selbst spezifiziert werden. Es kommt nur in situierter und damit flektierter Form vor, die nicht deckungsgleich mit räumlichen Situierungen ist. Insofern kann es auch in dieser Hinsicht nur um relative, situierte Allgemeinheit gehen.

Eine der inneren Differenzierungen, mit denen umgegangen werden muss, weil sie nicht einfach zum Verschwinden gebracht werden können, ist der Unterschied zwischen Aufführung und Ausstellung. Das vorige Kapitel hat die Spannung zwischen beiden am Beispiel von Tanz im Museum nachgezeichnet. Nun ist das Format der Ausstellung nicht gleichbedeutend mit der dort im Mittelpunkt stehenden Institution des Museums, dessen Rahmen den von der Sammlung verkörperten Anspruch auf Ordnung und Repräsentativität einschließt. Aber auch Ausstellungen jenseits dieses Rahmens sind nicht neutral: Wo Museen wie das MoMA universale Zuständigkeit als Instanzen der Geschichtsschreibung beanspruchen, tendieren Ausstellungen dazu, universale Zeitgenossenschaft zu beanspruchen. Beispielhaft ist hier eine Aussage Hans Ulrich Obrists: „To go back to the Szeemannian idea, this Gesamtkunstwerk is possible today through the exhibition where you can incorporate all disciplines. So yes, I think the future is the exhibition.“¹³

Ist die Ausstellung das generische Format schlechthin, gar das Format der Zukunft? Obrists Formulierungen zeigen, dass man diese Frage nicht abstrakt, sozusagen ortsunabhängig diskutieren kann. Alle Disziplinen einzubeziehen ist das eine, das andere ist, wo dies geschieht und wie mit ihnen umgegangen wird. Wenn

¹²A. a. O., 167.

¹³Hans Ulrich Obrist: In conversation with Mathieu Copeland: The Fragility of Exhibition, Stroll in Hyde Park, London, 31 October 2011. In: Mathieu Copeland/Julie Pellegrin (Hg.): *Choréographeur l'exposition / Choreographing Exhibitions*. Paris 2013, 167–173, hier 173.

der internationale Starkurator für das von ihm vertretene Format Universalität beansprucht, so ist dies gleichzeitig als Machtanspruch zu verstehen; dass er dafür mit Harald Szeemann die paradigmatische Position des Kurators als Künstler mobilisiert und noch einmal die Wagnersche Idee des Gesamtkunstwerks ins Spiel bringt, macht dies mehr als deutlich. Aufgerufen wird damit das Konzept eines künstlerischen Masterminds, das vollständige Kontrolle über die beteiligten Disziplinen ausübt und sie so zu einem organischen Ganzen zusammenfügen kann, in dem gerade nichts mehr offenbleibt. Vielleicht ist der Kurator heute die einzige Figur, die derartiges in Anspruch nehmen würde – als Vision einer Komponistin wäre es kaum mehr denkbar.¹⁴ Es wäre eine freundliche Lesart, dies schon bei Szeemann selbst als Missverständnis oder eher losen und metaphorischen Bezug auf Wagner zu werten; selbst dann aber geht Obrists Anspruch über die Vorstellung eines Formats oder einer Plattform hinaus, die gegenüber dem in ihr Stattfindenden neutral sind und so zum Stützpunkt des Generischen – oder vielleicht erst einmal eines Miteinanders des sehr Verschiedenen – werden können.

Plausibel ist daran, auch diesseits kuratorischer Hybris, dass sich das Versprechen des Zeitgenössischen zu einem gewissen Grad von der einzelnen Arbeit auf den Ort der Präsentation verschiebt. Etwas Vergleichbares lässt sich für die Aufführung nur bedingt ausmachen – sie scheint zuerst einmal kein Format zu sein, das verschiedene künstlerische Disziplinen aufnehmen und in ihrem Zusammenhang darbieten kann. Das nächste Äquivalent zur Ausstellung als einzelner Veranstaltung wäre wohl das Festival, das unterschiedliche Aufführungen zusammenbringt und an das sich in Bezug auf die disziplinäre Zusammensetzung und die Art des Zusammenhangs ganz ähnliche Frage stellen lassen. Es ist das Festival als Format und nicht die einzelne Aufführung, das als Träger „kultureller Öffentlichkeit“ verstanden worden ist.¹⁵ Allerdings finden sich kaum Festivals, die einen vergleichbaren Anspruch auf disziplinäre Universalität erheben.

Wenn wir allerdings zwischen Ausstellung und Ausstellen, zwischen Aufführung und Aufführen unterscheiden, zeigt sich ein komplizierteres Bild.¹⁶ Das Beispiel von Tanz im Museum hat gezeigt, wie dieser Unterschied auf unterschiedliche Weise bearbeitet werden kann, ohne dass er sich auflöst. Was Obrist von hier aus zu sagen scheint, ist, dass die Ausstellung gleichermaßen Raum für Ausstellen und Aufführen bietet. Rein architektonisch ist das sicher richtig – es ist weitaus einfacher, in einem Ausstellungsraum etwas aufzuführen als etwa in einem Theater

¹⁴Natürlich wird dieser Anspruch nicht von allen seiner Kolleg*innen geteilt; so spricht Enwezor höchst kritisch von „the frightening *Gesamtkunstwerk* evident in mega-exhibitions globally that seem to have overtaken the entire field of contemporary artistic production“ (Okwui Enwezor: *The Postcolonial Constellation: Contemporary Art in a State of Permanent Transition*. In: *Research in African Literatures* 34/4 (2003), 57–82, hier 59). Anders als Obrist hatte Enwezor damals allerdings selbst schon eine dieser Ausstellungen kuratiert und sollte noch eine weitere kuratieren: 2002 die Documenta und 2015 die Biennale von Venedig.

¹⁵Liana Giorgi/Monica Sassatelli/Gerard Delanty (Hg.): *Festivals and the Cultural Public Sphere*. London/New York 2011.

¹⁶Vgl. dazu aus verschiedenen Perspektiven Maren Butte u. a. (Hg.): *Assign & Arrange. Methodologies of Presentation in Art and Dance*. Berlin 2014.

etwas auszustellen. Trotzdem verändert der Gesamtrahmen das Aufgeführte: Wenn es sich nicht lediglich um eine Abendaufführung im Ausstellungsgebäude handelt (oder gar eine Aufführung in einem Theater, die aber im organisatorischen Rahmen einer Kunstbiennale stattfindet), wird auch das Aufführen ausgestellt und insofern anders beobachtet und bewertet. Einbeziehung kann dann produktive Verfremdung oder auch differenzblinde Eingemeindung bedeuten.

Umgekehrt könnte man die Frage stellen, ob nicht das Format der interdisziplinären Ausstellung selbst Momente des Aufführens beinhaltet: Als Teil solcher Ausstellungen werden selbst Bilder in eine Auftrittssituation gebracht und müssen sich in einem inszenierten Kontext behaupten, und manche Installationen sind von vornherein als temporäre Inszenierungen innerhalb der jeweiligen Ausstellung konzipiert. Darüber hinaus könnte man gerade die in regelmäßigem Turnus stattfindenden Großausstellungen insgesamt als eine Art Festivals ansehen, mit allen Charakteristika der intensiven Kunst- und Gemeinschaftserfahrung im temporären Ausnahmezustand.¹⁷

In all diesen Fällen ist es offensichtlich, dass die Orte künstlerischer Produktion und Präsentation nicht neutral sind, sondern das in ihnen Situiertere prägen und es überhaupt erst verständlich werden lassen. Ein Ort, der Allgemeinheit beansprucht, tut dies immer von einem bestimmten Kontext aus, und er muss diese Allgemeinheit entweder aktiv erzeugen und kontrollieren und damit paradoxerweise spezifizieren, oder er muss daran arbeiten, die eigene Bestimmtheit temporär zu suspendieren, um Verschiedenem Raum zu geben, so dass schließlich die konkrete Konstellation des tatsächlich stattfindenden eine je eigene Bestimmtheit hervorbringen könnte. Das hebt die Situiertheit aber nicht auf, sondern transformiert und reflektiert sie. Darauf, das in ihm Stattfindende unter ein vereinheitlichendes Prinzip zu zwingen, müsste ein solcher Ort allerdings sicher verzichten, und insofern ist das Motiv des Gesamtkunstwerk hier wirklich fehl am Platze.

Meine drei Beispiele von Orten, die tatsächlich mit einem solchen Anspruch auftreten oder ihn verkörpern, sind sehr verschieden und müssen daher auch unterschiedlich diskutiert werden: das erwähnte transnationale Netzwerk der Biennalen, das kurze Projekt der Volksbühne unter der Intendanz von Chris Dercon und die Idee eines Projektraums, der einen offenen Ort bereitstellt und diesen über eine Betonung des Prozesshaften und Unfertigen davon abhält, sich zu vereindeutigen und zu schließen, also ein globales Format, ein Fallbeispiel und ein Konzept, das sehr verschiedene Realisierungen erfahren hat. Dabei spielt die Documenta insofern eine besondere Rolle, als an ihrem Beispiel im folgenden Abschnitt unterschiedliche konzeptionelle Ansätze in Bezug auf die Frage von Ausstellung und Aufführung diskutiert werden und im letzten Abschnitt die Documenta fifteen exemplarisch für die Idee des Projektraums behandelt wird. Die Episode der Volksbühne steht für den Versuch, einen generischen Ort zu etablieren, der einmal nicht um die bildende Kunst sondern um die *performing arts* zentriert ist. Bei all dem geht es mir nicht in erster Linie um die Frage der Gelungenheit oder des Erfolgs – Dercon ist bekanntlich desaströs gescheitert –, sondern darum, wie unterschiedlich diese Fälle jeweils funktionieren und was sie über die Möglichkeiten des Generischen aussagen.

¹⁷Diesen Erfahrungen sind Irit Rogoff und Nora Sternfeld in einem Projekt nachgegangen: <https://www.bakonline.org/an-aneccodet-archive-of-exhibition-lives/>.

2 Dezentrierte Netzwerke: Biennalen

Das Format der Biennale – der Terminus hat sich als Oberbegriff für alle in einem regelmäßigen Turnus stattfindenden Großausstellungen der bildenden Kunst etabliert – hat in den vergangenen Jahrzehnten einen unvergleichlichen Siegeszug angetreten: Die *Biennial Foundation* listet heute fast 300 Ausstellungen auf, von traditionsreichen, international als Maßstab geltenden Ausstellungen wie der Biennale in Venedig, derjenigen in São Paolo und der Documenta bis zu eher regional relevanten Veranstaltungen.¹⁸ Der Anspruch eines wirklich globalen künstlerischen Bewusstseins wird hier am ehesten einen Anknüpfungspunkt finden; in diesem Sinne spricht Charles Esche tentativ von „a global form of poetics, not grounded in any one local reality but generated through the interchanges between them in events such as these biennials“.¹⁹ Obrists Behauptung, dass das Ausstellungsformat alle Disziplinen einschließen kann, ist hier in gewisser Weise die schlichte Beschreibung der faktischen Situation: Ausstellungen zeitgenössischer Kunst und insbesondere die Biennalen schließen in der Tat alle möglichen Disziplinen ein. Ehe ich genauer in den Blick nehme, unter welchen Bedingungen dies geschieht, soll es allerdings um die geopolitische Seite gehen.

Hier ist die andere Seite der Biennalen mindestens ebenso deutlich: Wenn die Globalisierung zuerst eine des Kapitals ist und zudem die zeitgenössische Kunst ein weltweit bedeutender Wirtschaftsfaktor, werden auch jene Großausstellungen als internationale Leistungsschauen dieses Wirtschaftszweigs auftreten oder wahrgenommen werden – die Ansammlung riesiger Yachten im Hafen von Venedig ist dafür der paradigmatische Ausdruck. In diesem Sinne nennt Oliver Marchart die Biennalen „Hegemoniemaschinen“,²⁰ und Osborne bezeichnet sie als „Research and Development branch of the transnationalization of the culture industry“,²¹ jeweils ohne ihnen damit ihre Bedeutung für die Artikulation des Zeitgenössischen abzuspochen – tatsächlich sind sie als dezentriertes Netzwerk die einzige erkennbare institutionelle Realisierung der Idee des Zeitgenössischen in seinem Sinne. Inhaltlich ergibt sich eine unlösbare Spannung zwischen einer starken diskursiven Komponente und einem geschärften politischen Bewusstsein auf der einen Seite und auf der anderen einer Situation, in der „many exhibition works are presented to the viewer as if they were preloved *objets de luxe* with a guaranteed pedigree, recog-

¹⁸ <https://www.biennialfoundation.org/network/biennial-map/>. Allerdings finden sich hier auch offensichtlich lokale und/oder nicht mehr aktuelle Beispiele, so dass diese Zahl mit Vorsicht zu genießen ist.

¹⁹ Charles Esche: Introduction: Making Art Global. In: Rachel Weiss u. a.: *Making Art Global (Part 1): The Third Havana Biennial 1989*. London u. a. 2011, 8–13, hier 12.

²⁰ Vgl. Oliver Marchart: The Globalization of Art and the ‚Biennials of Resistance‘: A History of the Biennials from the Periphery. In: *OnCurating 46: Contemporary Art Biennials: Our Hegemonic Machines in Times of Emergency* (2020), 22–29 (https://on-curating.org/files/oc/dateiverwaltung/issue46/OnCurating_Issue46_WEB.pdf).

²¹ Osborne: *Anywhere Or Not At All*, 164.

nized high expense and production values, and often the hint of a genealogy of previous consecrations by other curators“.²²

Die globalisierte Kulturindustrie hat damit die ursprüngliche Funktion der Biennale, nämlich nationale Repräsentation und Selbstvergewisserung aus westlicher Perspektive, zwar nicht zum Verschwinden gebracht, aber doch deutlich überlagert. Die neben den zentral kuratierten Räumen weiterhin bestehenden nationalen Pavillons in Venedig erscheinen heute als eigentümlicher Anachronismus, mit dem die verschiedenen Länder sehr unterschiedlich umgehen – wobei sich nur diejenigen Länder einen quasi postnationalen Umgang leisten können, deren Repräsentation gesichert ist. Herausgefordert wurde diese Repräsentation aber nicht nur durch die globalisierte Ökonomie, sondern wesentlich auch durch die Einrichtung wiederkehrender internationaler Ausstellungen an Orten, die abseits der wirtschaftlichen und politischen Zentren der westlichen Welt lagen. Entsprechend lässt Rafal Niemojewski die Geschichte der *zeitgenössischen* Biennalen nicht mit der Gründung der Biennale von Venedig 1895, sondern mit derjenigen in Havanna 1984 beginnen.²³

Auch die Biennale in Havanna war ein politisches Projekt, das von ihren Protagonist*innen als „utopisch“ beschrieben worden ist, was nicht bedeutet, dass sich damit nicht auch handfeste Interessen verbanden.²⁴ Wenn Luis Camnitzer als eines der damaligen Ziele festhält, „to put Havana back on the map“,²⁵ so benennt er vermutlich die Hauptmotivationen, heute eine solche Ausstellung einzurichten: Eine Biennale verspricht internationale Aufmerksamkeit, wobei gehofft wird, dass die kulturelle Aufwertung der jeweiligen Stadt sich in wirtschaftlichen Erfolg, steigende Touristenzahlen etc. ausmünzen lässt. Rachel Mader spricht treffend von „tensions between site-specific engagement, the event machine, and location marketing“.²⁶ In dieser Hinsicht war die Situation im Havanna der 1980er-Jahre anders, denn die Landkarte war hier noch eine vor allem politisch gedachte. Die Selbstdarstellung Kubas verband sich mit dem Versuch, kulturelle Verbindungen innerhalb der damals noch so genannten Dritten Welt herzustellen, in der ersten Ausgabe beschränkt auf Lateinamerika, ab der zweiten unter Einbeziehung von Afrika und Asien, und sich selbst als Knotenpunkt dieser Verbindungen zu etablieren.

²² John Clark: Biennials as Structures of the Writing of Art History: The Asian Perspective. In: Elena Filipovic/Marieke van Hal/Solveig Øvstebø (Hg.): *The Biennial Reader. An Anthology on Large-Scale Perennial Exhibitions of Contemporary Art*. Bergen/Ostfildern 2010, 164–183, hier 169.

²³ Vgl. Rafal Niemojewski: Venice or Havana: A Polemic on the Genesis of the Contemporary Biennial. In: Filipovic/van Hal/Øvstebø: *The Biennial Reader*, 88–103.

²⁴ Gerardo Mosquera: The Havana Biennial: A Concrete Utopia. In: Filipovic/van Hal/Øvstebø: *The Biennial Reader*, 198–207; Luis Camnitzer: The Biennial of Utopias. In: ders., *On Art, Artists, Latin America, and Other Utopias*. Austin 2009, 208–229. Zu ihrer Geschichte vgl. ausführlich Rachel Weiss: A Certain Place and a Certain Time: The Third Bienal de La Habana and the Origins of the Global Exhibition. In: dies. u. a., *Making Art Global (Part 1)*, 14–69.

²⁵ Camnitzer: *The Biennial of Utopias*, 212.

²⁶ Rachel Mader: How to move in / an institution. In: *On Curating 21: (New) Institution(alism)* (2013), 35–45, hier 36.

Wenn die dritte Biennale von Havanna als Vorreiter einer tatsächlich globalen Kunstwelt bezeichnet wird, wird sie in der Regel in einem Atemzug mit der wenige Monate vorher in Paris eröffneten Ausstellung *Magiciens de la terre* genannt, die ebenfalls Fragen der Repräsentation der nicht-westlichen Welt verhandelte, aber allgemein als deutlich problematischer wahrgenommen wurde.²⁷ Interessant ist diese Gegenüberstellung, insofern wir hier zwei Versuche einer Dekolonisierung als Neuordnung der Kunstwelt vor uns haben, die von entgegengesetzten Positionen ausgehen: von der Peripherie und vom Zentrum. Von hier aus ging die weitere Entwicklung des transnationalen Formats der Biennale in die Richtung einer zunehmenden Infragestellung dieser räumlichen Kategorien selbst. Dass dies im Einzelnen nicht immer als Erfolgsgeschichte erscheint, zeigt Camnitzers ernüchterndes Resümee der Entwicklung der Biennale von Havanna: „The Biennial of Havana has gone from leadership of Latin America to a form of an artistic Ospaal (Organization of Solidarity with the People of Asia, Africa & Latin America), to then become an alternative independent forum, and finally to become a provider to the international market.“²⁸

Diese Bewegung hat insofern zu einer tendenziellen Relativierung der räumlichen Differenzen geführt, als noch die entlegenste Biennale Teil eines internationalen Netzwerks ist, in dem bestimmte Typen von Kunst, bestimmte Diskurse und bestimmte Personen zirkulieren. Die „Transnationalisierung, Translokalisierung und Entnationalisierung“,²⁹ die sich damit vollzieht, hat unweigerlich zu einer partiellen Homogenisierung geführt. So wie das globalisierte Kapital führt auch die globalisierte Kunst zu einer Entspezifizierung der Orte, an denen sie sich niederlässt. Insofern die Kunstwelt ein Teil des globalisierten Kapitalismus ist, gilt allerdings auch für sie, was David Harvey festhält: „Geographical diversity is a necessary condition for, rather than a barrier to, the reproduction of capital. If the geographical diversity does not already exist, then it has to be created.“³⁰ Das im vierten Kapitel aufgegriffene Motiv der „production of locality“³¹ beschreibt dies gut: Biennalen sind Teile der Selbstproduktion von Örtlichkeit in einem globalisierten, aber nicht homogenen Rahmen, in dem Unterschiede und deren Kultivierung trotz aller Homogenisierungstendenzen die Voraussetzung für die Einbindung in ein globales Kunstsystem sind.

Man muss dies komplementieren durch den Versuch der Dezentrierung des Zentrums selbst, für den emblematisch die von Okwui Enwezor kuratierte Documenta 11 von 2002 steht, dreizehn Jahre nach der dritten Biennale in Havanna. Dezentrierung war hier ganz wörtlich zu verstehen, da der Ausstellung in Kassel vier

²⁷Afterall Books betitelten ihre den beiden Ausstellungen gewidmeten Bände, aus denen bereits zitiert wurde, gar als Teil 1 und Teil 2 desselben Projekts, *Making Art Global*: Vgl. Rachel Weiss u. a. *Making Art Global (Part 1)*; Lucy Steeds u. a., *Making Art Global (Part 2): Magiciens de la terre 1989*, Köln 2013.

²⁸Camnitzer: *The Biennial of Utopias*, 223.

²⁹Okwui Enwezor: *Großausstellungen und die Antinomien einer transnationalen globalen Form*. München 2002, 18.

³⁰David Harvey: *The Enigma of Capital and the Crises of Capitalism*, London 2010, 161.

³¹Vgl. Appadurai: *Modernity At Large* 178ff.

diskursive „Plattformen“ in Wien/Berlin, Neu-Delhi, auf St. Lucia und in Lagos vorausgingen, die ihr (als „Plattform 5“) formal gleichgestellt waren. Enwezor machte institutionellen Ernst mit einer Form, die nur von den allerwenigsten oder nur über die im Anschluss publizierten umfangreichen Sammelbände als ganze wahrgenommen werden konnte. Der Effekt der Dezentrierung stellte sich so auch für diejenigen her, die nur in Kassel waren, insofern ihnen ein als essentiell ausgewiesener Teil des Geschehens unzugänglich war und die Präsenz des selbst Gesehenen aushöhlte.³² Adam Szymczyk wiederholte diese Geste noch einmal auf andere Weise, indem er die Documenta 14 auf die Standorte Kassel und Athen verteilte. In beiden Fällen ging es um die Infragestellung der Provinzialität des Zentrums, das sich für die ganze Welt hält.

Diese Selbstdezentrierung bleibt allerdings eher Projekt als Wirklichkeit, und ihre diskursive und kuratorische Hegemonie bleibt, „despite Documenta’s own anti-hegemonic claims“,³³ weitgehend erhalten – oder vielleicht paradoxerweise sogar deswegen: Welche Ausstellung im globalen Süden kann es sich schon leisten, sich auf derart aufwendige Weise in der Welt zu verteilen? Und welche Ausstellung fühlte sich nicht trotzdem bemüßigt, der „mother of all curatorial statements“,³⁴ wie Esche die Documenta nennt, nachzueifern?

Dazu kommen Spannungen zu eher lokal orientierten Traditionen und Widerstände gegen die hegemoniale postmediale Kunst, wie etwa die Etablierung der Dak’Art Off als alternativem Parallelprogramm zur Dak’Art Biennale von Dakar im Senegal zeigt.³⁵ Man könnte sagen, dass sich die Differenz von Zentrum und Peripherie hier auf neue, nicht mehr ausschließlich geographisch festzumachende Weise reproduziert: Das Zentrum hat sich verteilt bis zu einer Situation, in der „by virtue of their power of assembly, international biennales are manifestations of the cultural-economic power of the ‚centre‘, wherever they crop up and whatever they show“.³⁶ Insofern mag es sein, dass zwischen Zentrum und Peripherie nicht die halbe Welt, sondern nur die wenigen hundert Meter zwischen der *Exposition internationale* und den verteilten Orten der Dak’art Off liegen.

Es bleibt die Frage, ob nicht die Idee des Zeitgenössischen selbst von diesem Problem betroffen ist. So schreibt Rolando Vazquez: „The contemporary enforces the colonial difference by instrumenting a separation between those who belong to the now of contemporaneity and those that are relegated to its pastness.“³⁷ Selbst wenn die klare Abgrenzung, von der Vazquez hier spricht, für die von Osborne vor-

³²Für eine eingehende Kritik der Documenta 11 als „watershed in the development of a postcolonial art practice“ vgl. Stewart Martin: A New World Art? Documenting Documenta 11. In: *Radical Philosophy* 122 (2003), 7–19, hier 18.

³³Clark: Biennials as Structures of the Writing of Art History, 167.

³⁴Esche: Introduction: Making Art Global, 9.

³⁵Vgl. dazu Thomas Filitz: Dak’Art Off. Between Local Art Forms and Global Art Canon Discourses. In: *Anthrovision* 7/1 (2019), <http://journals.openedition.org/anthrovision/4841>.

³⁶Osborne: *Anywhere Or Not At All*, 164.

³⁷Vazquez: *Vistas of Modernity*, 57. Irritierenderweise verweist Vazquez kurz zuvor scheinbar zustimmend auf Osborne. Ob dessen Version des Zeitgenössischen seiner Kritik entgeht, bleibt unklar.

geschlagene Idee des Zeitgenössischen nicht mehr gelten soll, könnte sie sich doch auf einer anderen Ebene wieder herstellen: Der Anspruch, die Heterochronie als solche zur Darstellung zu bringen, trennt noch einmal jene, denen diese Perspektive zur Verfügung steht und die über die entsprechenden künstlerischen, reflexiven und institutionellen Mittel verfügen, von denen, für die dies nicht gilt und die in ihrer eigenen Provinzialität eingeschlossen bleiben. Der Unterschied ist nur, dass dies nicht mehr eindeutig auf eine geopolitische Unterscheidung von Zentrum und Peripherie zurückzurechnen ist, sondern auch die in den Zentren produzierte Kunst mittendurch schneidet: Auch der größte Teil dessen, was in Venedig oder Kassel gezeigt wird, erfüllt diesen Anspruch offensichtlich nicht. Trotzdem ist davon auszugehen, dass diese Mittel weiterhin auch geopolitisch sehr ungleich verteilt sind. Ergebnis wäre ein „Allochronismus“ zweiter Ordnung, wenn man so will, ein „denial of contemporaneity“.³⁸

All dies macht deutlich, dass die globale, dezentrierte Reflexivität der Biennalen in der Tat eher eine Aufgabe oder ein Horizont ist als eine stabile Wirklichkeit.³⁹ Wenn die realen Orte der Biennalen auch unter globalisierten Bedingungen eine mitkonstitutive Rolle spielen, bleibt die Frage nach dem Ort auch hier relevant und aufschlussreich, und zwar weder als Residualkategorie, die für ein Minimum an Differenz aufkommt, noch als fixe Referenz, aus der sich klare Bestimmungen ableiten lassen. Die Perspektiven, die diese Unterschiede bedingen, durchkreuzen Differenzen wie die von Zentrum und Peripherie, ohne sie zum Verschwinden zu bringen.

Die Frage nach Unterschieden im Grad und der Art der Einbeziehung disziplinärer Pluralität steht quer zu diesen Differenzierungen, ist aber auch nicht vollständig unabhängig von ihnen – so war etwa einer der Beweggründe zur Etablierung der Dak'Art Off gerade die Abwehr eines postmedialen Kunstbegriffs und der Dominanz installativer Arbeiten zugunsten lokaler Traditionen der Malerei.⁴⁰ In dieser Hinsicht hat jener lokale Widerstand gewisse Parallelen dazu, wie Festivals Neuer Musik sich gegen mediale und diskursive Erweiterungen stemmen, auch wenn die Unterschiede offensichtlich sind: Es gibt hier kein vergleichbares transnationales Netzwerk, das von außen Druck auf einen Ort wie die seit mehr als hundert Jahren bestehenden Donaueschinger Musiktage ausübt, und es gibt auch keinen etablierten eigenen, von der Musik her gedachten, aber über ihre mediale Spezifität hinaus aus-

³⁸Der Begriff des „allochronism“ stammt von Johannes Fabian, der damit die ethnologische Haltung bezeichnet, den untersuchten Bevölkerungen eine gemeinsame Zeitlichkeit abzusprechen – ein „denial of coevalness“ (Johannes Fabian: *Time and the Other. How Anthropology Makes Its Object*. New York 1983, 32).

³⁹Eine weitere Frage ist die der Repräsentation – zur Zusammensetzung der vertretenen Künstler*innen nach Geschlecht und Hautfarbe vgl. Maura Reilly, *Curatorial Activism. Towards an Ethics of Curating*, London 2018. In der von Cecilia Alemani kuratierten Hauptausstellung der Biennale in Venedig 2022 gab es zum ersten Mal überhaupt eine Mehrheit von weiblichen und nicht binären Künstler*innen unter den Ausstellenden (<https://www.labiennale.org/en/art/2022/statement-cecilia-alemani>).

⁴⁰Vgl. Filitz: Dak'Art Off.

geweiteten Begriff einer sozusagen anders flektierten generischen Kunstpraxis.⁴¹ Ein Versprechen des Zeitgenössischen verkörpern diese Orte nur noch sehr bedingt. Auf geographische Orte lassen sich solche konzeptionellen Differenzen in keinem Fall zurückrechnen, und um ihnen nachzugehen, sollen noch einmal einige Ausgaben der Documenta als Beispiel dienen.

Am radikalsten war hier keine tatsächliche Ausstellung, sondern ein nicht realisiertes Konzept: Die ersten Entwürfe von Harald Szeemann, Obrists Gewährsmann für die Ausstellung als Gesamtkunstwerk, sahen vor, die Documenta 5 in ein „100-Tage-Ereignis“ zu verwandeln. Sie sollte als „Interaktionsraum, als begehbare Ereignisstruktur mit sich verschiebenden Aktionszentren“⁴² begriffen werden, ausgehend von Fluxus, Happening und der beginnenden Performancekunst. Die Documenta wäre damit in gewisser Weise tatsächlich zu einer einzigen, kaum zu überblickenden *Aufführung* geworden, innerhalb derer nun umgekehrt das Ausstellen nur ein Element gewesen wäre. Bekanntlich ist es nicht dazu gekommen, und über die ebenfalls nur partielle Realisierung des neuen, vollkommen anderen Konzepts *Befragung der Realität. Bildwelten heute* sagte Szeemann dreißig Jahre später: „Ich konnte in Ruhe eine schöne Ausstellung machen.“⁴³ Dass diese Ruhe durch die teilweise harsche Kritik an der Figur des Kurators – bzw. des „Generaldirektors“, eines erstmals für die Documenta 5 geschaffenen Postens – und seinem Gestaltungsanspruch gestört wurde, steht auf einem anderen Blatt.⁴⁴

Auch wenn Szeemanns offensiver Gestaltungsanspruch nicht von allen seinen Nachfolger*innen geteilt wurde, ist die Verschiebung hin zum Kurator oder der Kuratorin als zentraler Figur, von dem oder der eine umfassende Vision erwartet wird, von Dauer gewesen. Der Anspruch auf einen repräsentativen Überblick, den die ersten Ausgaben noch als unproblematische Fortschritts- und Wiedergutmachungserzählung inszenieren konnten, ging dabei allerdings vorerst verloren. In einem Text zur Documenta 9 schrieb Stefan Germer über jene Tendenz, die für ihn mit dem damaligen Kurator Jan Hoet auf die absurde Spitze getrieben schien: „Aus legitimatorischer Not wurde kuratorische Tugend: weil die documenta anders nicht als durch subjektive Setzung zu rechtfertigen war, geriet sie zur Bühne des sie setzenden Subjekts.“⁴⁵

⁴¹ Natürlich gibt es Diskussionen, die in diese Richtung gehen; vgl. etwa prägnant Johannes Kreidler: Der aufgelöste Musikbegriff. Zerfalls- und Konsolidierungsmomente des Begriffs der „Musik“ heute. In: *Musik & Ästhetik* 80 (2016), S. 85–96. Derlei Vorstöße werden allerdings vorsichtig gesagt sehr kontrovers diskutiert.

⁴² Zit. in: Kunsthalle Wien, Gabriele Mackert/Gerald Matt (Hg.): *Skandal und Mythos. Eine Befragung Harald Szeemanns zur documenta 5*. Wien 2002, 12.

⁴³ A. a. O., 13.

⁴⁴ So sprach etwa Daniel Buren davon, dass die Kunst „nur noch als schmückendes Teilchen einem Museum [dient], das als Kunstwerk weiterlebt“ (Ausstellung einer Ausstellung. In: ders., *Achtung! Texte 1967–1991*. Dresden 1995, 181–183, hier 182; der Text war ursprünglich Teil des Ausstellungskatalogs der Documenta 5).

⁴⁵ Stefan Germer: Documenta als anachronistisches Ritual. In: *Texte zur Kunst* 6 (1992), 49–64, <https://www.textezurkunst.de/de/6/documenta-als-anachronistisches-ritual/#id22>.

In dieser Hinsicht markiert Catherine Davids Documenta X eine Zäsur: Sie war sicher keine weniger starke kuratorische Setzung als die Ausstellungen davor, aber mit ihr kehrte die Vorstellung einer umfassenden Bestandsaufnahme zurück, und zwar nun das erste Mal explizit als Versprechen des Zeitgenössischen, das die globale Dimension thematisierte und von theoretischen Erwägungen flankiert wurde. Das voluminöse Begleitbuch formulierte einen fundamentalen Anspruch, der auch die Ausstellung selbst prägte: „Mit diesem Buch wird der Versuch unternommen, einen politischen Kontext für die Interpretation von künstlerischer Tätigkeit am Ende des zwanzigsten Jahrhunderts abzustecken.“⁴⁶ Neben dem „100 Tage – 100 Gäste“-Programm, bei dem es in Vorträgen, Diskussionen und Performance um künstlerische und politische Fragen ging und bei denen auch Tanz, Theater, Literatur und Architektur vertreten waren, gab es ein mehrtägiges Film- und Theaterprogramm. Damit wollte David „die Heterogenität und widersprüchlichen Beziehungen zeitgenössischer kultureller Praktiken darstellen und die Kunst über die Kunstwelt hinausführen“.⁴⁷

Das „Theaterskizzen“-Programm ist für unseren Kontext besonders interessant, denn es unterscheidet sich deutlich von einem geläufigen Rahmenprogramm. Hier wurde eine Reihe von Künstler*innen eingeladen, die Documenta am Anfang zu besuchen und aufgrund ihrer Eindrücke die Skizze eines Stücks zu entwerfen; all diese Skizzen wurden dann gegen Ende der Ausstellung an einem einzigen Abend als „Theatermarathon“ aufgeführt (und noch zweimal wiederholt). Bemerkenswert ist daran sowohl das Format als auch die Zusammensetzung: Eingeladen waren unter anderem Jan Lauwers mit Needcompany, Meg Stuart, Christoph Marthaler und Anna Viebrock, Stefan Pucher mit Gob Squad und Heiner Goebbels, was im Programm als „Theatermacher (Regisseure, Choreographen, Komponisten)“⁴⁸ zusammengefasst wurde. Tatsächlich haben die Eingeladenen ganz verschiedene disziplinäre Hintergründe: Stuart im Tanz, Marthaler und Viebrock im Theater, Gob Squad in der Performance und Heiner Goebbels in der Musik und dem Musiktheater. Natürlich gibt es zwischen allen diesen Positionen Verwandtschaften, gerade im Hinblick auf die Infragestellung der jeweiligen Herkunftsdisziplin und der Überschreitung ihrer Grenzen, sie aber allesamt als „Theatermacher“ zu bezeichnen, verweist deutlich auf eine Außenperspektive, für die Gemeinsamkeiten wichtiger sind als innere Differenzen. Die übergreifende Kategorie wäre wohl die der *performing arts*; ich komme im folgenden Abschnitt darauf zurück.

In seinem Statement zur Pressekonferenz sprach der Kurator der „Theaterskizzen“, Tom Stromberg, davon, dass der Marathon „die einmalige Chance [ermöglicht], die Veränderungen und Perspektiven des Avantgarde-Theaters mit sämtlichen Uraufführungen an einem Abend zu erleben“.⁴⁹ Abgesehen davon, dass

⁴⁶documenta und Museum Fridericianum Veranstaltungs-GmbH (Hg.): *Politics – Poetics. Das Buch zur Documenta X*, Ostfildern 1997, 24. Die Passage findet sich auch prominent platziert auf der Rückseite des Buchumschlags.

⁴⁷<https://documenta10.de/deutsch/news/theatre/s-david.htm>.

⁴⁸<https://documenta10.de/deutsch/news/theatre/index.htm>.

⁴⁹Tom Stromberg, Statement anlässlich der Pressekonferenz „Theaterskizzen“ am 15. Mai 1997 in Berlin (<https://documenta10.de/deutsch/news/theatre/s-stromberg.htm>).

„Avantgarde-Theater“ sicher kein Begriff ist, den irgendeiner der Eingeladenen als Selbstbeschreibung gewählt hätte, weist dies noch einmal auf das ungewöhnliche Format: Ein Programm mit zehn kurzen Premierens an einem Abend hätte es vermutlich an keinem anderen Ort gegeben. Man könnte dies als Zumutung verstehen, als Versuch, den ungeduldigen Besucher*innen einer Ausstellung der bildenden Kunst einen Blitzkurs in aktuellen Entwicklungen des Theaters zu geben, aber auch als produktive Herausforderung, mit anderen Formaten und Kontexten zu experimentieren und die direkte Gegenüberstellung auszuhalten. Dass Stromberg selbst „Theatermacher“ ist, spricht eher dafür, dass sich hier nicht schlicht über die Bedürfnisse und Erfordernisse des Theaters im weitesten Sinne hinweggesetzt wurde, sondern die Zumutung als tatsächlich sehr bewusst gesetzte Herausforderung verstanden werden muss, die Bettina Masuch und Christel Weiler folgendermaßen formulierten: „[W]ie definiert sich Theater außerhalb des Theaters?“⁵⁰ Gemeint ist damit nicht lediglich ein Verlassen der traditionellen Theaterräume, sondern auch außerhalb seines raumzeitlichen Regimes insgesamt. Auf diese Weise, könnte man sagen, wurde das generative Potential der Ausstellung mobilisiert.

Bemerkenswert ist hier, dass aktuelle Entwicklungen im Theater (im Unterschied etwa zur Musik) für David offenbar ein auch für die Documenta relevanter Teil der zeitgenössischen künstlerischen Produktion waren und, neben den theoretischen Reflexionen und politischen Kontextualisierungen, zum Versprechen des Zeitgenössischen gehörten. Dennoch hatten all diese Veranstaltungen Aufführungscharakter in oder am Rande einer Ausstellung, die weiterhin zum allergrößten Teil aus Objekten und Installationen bestand. Das ist etwas anderes als das traditionelle Programm von Vorträgen, Konzerten, Filmaufführungen etc., aber noch nicht im eigentlichen Sinne Teil der Ausstellung, die als solche unangetastet blieb. Was Jan Lauwers als sein Ziel formulierte, scheint recht genau den Vorstellungen Davids zu entsprechen: „Ich wollte ins Herz der documenta kommen und etwas tun, ohne die documenta zu ändern.“⁵¹

Für den größten Teil aktueller Großausstellungen ist dieser Zwischenstatus seitdem Standard: Eine Ausstellung ohne ein derartiges Begleitprogramm ist kaum noch denkbar, aber es dient eher der Kontextualisierung oder Vervollständigung als der wirklichen Erweiterung oder Transformation. Ob diese Art von Programm jeweils als integraler Teil der Ausstellung verstanden und auch so wahrgenommen wird, kommt auf die Haltung der Kurator*innen dazu an – so werden etwa auf der Webseite der Documenta 13 alle Teilnehmer*innen gleichberechtigt genannt, ob sie unter den Ausstellenden waren, an Abendveranstaltungen teilgenommen haben oder auch zur vorab publizierten *100 Notizen – 100 Gedanken*-Reihe beigetragen haben⁵² –, aber auch auf die Art der Präsentation und den Grad der Integration.

⁵⁰ Bettina Masuch/Christel Weiler: Editorial. In: *Theater der Zeit* 5 (1997). Insert Theaterskizzen auf der Documenta X, III.

⁵¹ Jan Lauwers: No beauty form there, where human life is rare. In: *Theater der Zeit* 5 (1997). Insert Theaterskizzen auf der Documenta X, XXI-XXIII, hier XXII.

⁵² <https://d13.documenta.de/de/#de/teilnehmer/teilnehmer/>.

Mittlerweile finden sich überdies immer mehr performative, nun auch musikalische Arbeiten, die direkt in die Ausstellung integriert werden, was das Problem der unterschiedlichen Zeitregime noch einmal ganz unmittelbar aufwirft. Dass Performer*innen die ganze Dauer der Ausstellung begleiten, ist weiterhin die Ausnahme. Auf der Documenta 12 etwa wurden 2007 die beiden Stücke *Floor of the Forest* (1970) und *Accumulation* (1971) von Trisha Brown täglich, aber nicht kontinuierlich im Ausstellungsraum aufgeführt, womit „erstmal in der documenta-Geschichte 100 Tage lang Tanz-Performances im Museumsraum zu sehen“⁵³ waren; fünf Jahre später, bei der Documenta 13, lief Tino Sehgal's *This Variation* tatsächlich kontinuierlich, ebenso sein *Yet Untitled* bei der Biennale in Venedig im folgenden Jahr; ebenfalls in Venedig saß der Musiker Marco Fusinato 2022 im Australischen Pavillon die meiste Zeit in seiner Installation *DESASTRES* und produzierte mit seiner E-Gitarre mehr oder weniger harschen Noise, wodurch auf einer riesigen Videoleinwand ein ständig wechselnder Bilderstrom gesteuert wurde.⁵⁴ Mit der zeitlichen Struktur seiner Performance hatte er sich ganz an die Bedingungen der Ausstellung angepasst: Es gab keinerlei narrativen oder teleologischen Rahmen, sondern einen kontinuierlichen Strom, in den man beliebig ein- und aussteigen konnte.

Es gibt natürlich ganz handfeste Hindernisse, diese Disziplinen als gleichberechtigte Teilnehmer in das Ausstellungsformat zu integrieren. Manche von ihnen sind ökonomisch und institutionell, und auch sie haben mit den verschiedenen Zeitregimen zu tun. Dass ein Künstler monatelang in der Ausstellung ausharrt, ist kaum zu erwarten; wenn die Daueraufführung von anderen Performer*innen bestritten wird, müssen diese angemessen bezahlt und gepflegt werden, Rückzugsräume haben etc. Tatsächlich ist das kaum je der Fall, und Sehgal ist hier weiterhin die Ausnahme. In einer bestimmten Hinsicht hat aber auch die partielle direkte Einbeziehung nichts am Gaststatus der performativen Arbeiten verändert: Das Format der Ausstellung als solches wird dadurch kaum in Frage gestellt oder transformiert.

Wenn die Biennalen ihren eigenen Anspruch ernstnehmen, kann das nicht das letzte Wort sein. Der generische Kunstbegriff wurde im ersten Kapitel im Hinblick auf die weiterhin bestehende Heterogenität disziplinärer Logiken kritisiert; die Alternative ist aber nicht ein unverbindliches Nebeneinander disziplinärer Verschiedenheit. Stattdessen müsste es darum gehen, neue Produktions- und Präsentationsformen anregen zu können, die über ein „harvesting (or even worse, co-opting)“⁵⁵ des woanders Produzierten hinausgeht, und darum, gegenseitige Kontextualisierungen zu ermöglichen und zu fordern, die dann aber auch alles einbeziehen, was in ihnen stattfindet. Das ist im Moment eher nicht der Fall. Der Anspruch, eine überhaupt nicht mehr flektierte Form des Generischen, einen wirklich

⁵³ <https://www.documenta12.de/index.php?id=1248>.

⁵⁴ Vgl. Alexie Glass-Kantor/Michelle Newton (Hg.): *Marco Fusinato: DESASTRES*. Mailand 2022; Christian Grüny: „Sehnsucht und Katastrophe: Dem Sinn entkommen?“ In: Kathrin Kirsch/ Joe Reinke (Hg.): *SINNE | SINN. Verstehen zeitgenössischer Musik dies- und jenseits von Hermeneutik und Analyse*, i. V.

⁵⁵ Bojana Cvejic: *European Contemporary Dance, before Its Recent Arrival in the Museum*. In: Constinas/Janevski: *Is the Living Body the Last Thing Left Alive?*, 29–33, hier 33.

universalen Ort zu stiften, erzeugt eine Spannung, innerhalb derer sich die Biennalen der zeitgenössischen Kunst heute bewegen. Sie wird nicht zu lösen sein; eher wird es darum gehen, sie möglichst produktiv zu bearbeiten, indem man sich die eigene Situiertheit eingesteht. Jennifer Lacey, die an Copelands im vorigen Kapitel behandelten *Choreographierten Ausstellung* beteiligt war, bemerkt lapidar: „I am not convinced that galleries are where the revolution is going to happen.“⁵⁶ Vermutlich hat sie recht.

3 Mischwesen: Volksbühne Berlin

Es ist bezeichnend, dass als generische, disziplinär offene Orte fast unvermeidlich Institutionen der bildenden Kunst genannt werden. Auch wenn man hier zu Recht den Imperialismus des Museums und die Hybris der Großausstellung kritisiert, muss man doch konzedieren, dass es keine wirklichen Alternativen gibt. Vor diesem Hintergrund werden Orte besonders bedeutsam, die von anderen Ausgangspunkten einen übergreifenden Anspruch versuchen. Die Berliner Volksbühne Berlin während der kurzen Intendanz des belgischen Kurators Chris Dercon gehört dazu: Man kann sie verstehen als Versuch eines disziplinär nicht festgelegten Ortes, der nicht von der bildenden Kunst, sondern von den *performing arts* ausgeht.⁵⁷ Wir haben hier einen vollkommen anders formierten, diesmal ganz konkreten Ort vor uns, an dem und von dem aus sich das Versprechen des Zeitgenössischen noch einmal auf andere Weise stellt, und zwar sowohl in Bezug auf den Zusammenhang des Lokalen und des Transnationalen und als auch auf das Zusammenwirken der verschiedenen Disziplinen.

Zwar handelt es sich um eine recht kurze Episode, die allerdings die künstlerische und kulturpolitische Diskussion in Deutschland auf eine Weise in Aufruhr versetzt hat, die doch bemerkenswert ist. Natürlich ging es um reale Probleme der künstlerischen, wirtschaftlichen und politischen Aufstellung der Volksbühne, ein wesentlicher Teil der Debatte drehte sich aber um symbolische Fragen bzw. wurde von symbolischen Fragen überlagert, die mit disziplinären Verortungen, ökonomischen Bedingungen, kultureller Vorherrschaft, lokaler Verankerung und internationaler Öffnung und mit der Möglichkeit linker Politik zu tun hatten. Das Theater ist es, was all dies verbindet – ein offenbar gerade im deutschen Kontext vollkommen überdeterminierter Begriff, bei dem sich Symbolisches und Reales nicht voneinander trennen lassen. Am Beispiel des Eröffnungsabends wiederum lässt sich die Idee eines disziplinär nicht festgelegten Ortes exemplarisch behandeln, dessen Format die Aufführung ist und nicht die Ausstellung und für das Theater als konkreter Raum von Bedeutung ist.

⁵⁶Conversation with Jennifer Lacey. In: Copeland/Pellegrin: *Choréographeur l'exposition / Choreographing Exhibitions*, 123–128, hier 125.

⁵⁷In unterschiedlichem Maße sind auch die Spielstätten, die sich im „Bündnis internationaler Produktionshäuser“ zusammengeschlossen haben, solche Orte (https://produktionshaeuser.de/ueber_uns/). Insbesondere gilt dies für Kampnagel in Hamburg.

Als am 23. April 2015 offiziell verkündet wird, dass der belgische Kurator Chris Dercon die Leitung der Berliner Volksbühne von Frank Castorf übernehmen soll, war dem bereits eine intensive öffentliche Diskussion vorausgegangen, die durch Gerüchte und inoffizielle Meldungen ausgelöst worden war.⁵⁸ Dercon ist zu jener Zeit Direktor der Tate Modern und damit an einer der exponiertesten und prestigereichsten Positionen der internationalen Kunstwelt, die Volksbühne wird seit 23 Jahren von Frank Castorf geleitet, dessen Vertrag gegen seinen eigenen Willen nicht verlängert werden soll. Die Entscheidung ist auch diesseits jeder inhaltlichen Frage über Dercons Arbeit und seine Ziele ungewöhnlich, weil sie diesmal auf der Leitungsebene ein Crossover zwischen verschiedenen künstlerischen Welten bedeutet – offenbar traut man, genauer der damalige Staatssekretär für Kultur Tim Renner, dem Museumsmann die Kompetenz zum Führen eines Ensembletheaters zu. Das war damals und ist auch heute weit davon entfernt, Normalität zu sein, aber es hat, siehe Obrist, eine gewisse Folgerichtigkeit: Wer Ausstellungen macht, müsste im Prinzip alles können (wobei sich Dercon Marietta Piekenbrock als Programmleiterin an seine Seite geholt hatte, die vom Theater kam und zuvor Chefdramaturgin der Ruhrtriennale gewesen war).

Die Frage, ob die Volksbühne mit Dercon nicht zu etwas ganz anderem gemacht werden soll, begleitete die Diskussion von Anfang an. Dabei ging es um zwei miteinander verkoppelte, aber letztlich ganz verschiedene Punkte: zum einen um die künstlerische Ausrichtung des Hauses, also inwiefern das medial erweiterte Theater, das von Castorf und anderen hier etabliert worden war, fortgesetzt, noch einmal erweitert oder in eine ganz andere Richtung geführt werden würde, zum anderen um die Zukunft des Ensembles und des festangestellten Personals insgesamt. Kurz: Zur Debatte stand, ob die Volksbühne ein Theater bleibt. Wiederum, aber anders als im vorigen Kapitel im Zusammenhang von bildender Kunst, Performance und Tanz, ist „Theater“ hier ein mehrfach codierter Begriff, ohne dass immer klar wäre, welche der verschiedenen Bedeutungsebenen jeweils Spiel sind: Theater ist hier Disziplin, Institution und Präsentationsform. Die Dimensionen der Disziplin und der Institution waren die Kernpunkte, um die sich die Debatte drehte, während die Frage der Präsentationsform beim Eröffnungsabend auf exemplarische Weise zu beobachten war. Die kulturelle und politische Rolle der Volksbühne in Berlin wurde auf vielfältige, nicht immer überzeugende Weise mit all diesen Punkten verknüpft, und natürlich kann die Entwicklung nicht behandelt werden, ohne die politische und ökonomische Dimension miteinzubeziehen. Trotzdem ist es hilfreich, nicht die ganze Betrachtung von vornherein von ihr überlagern zu lassen.

In einem etwa in der Mitte seiner kurzen Intendanz gegebenen Interview bezeichnete Dercon das Haus als „neuartiges Mischwesen“ und sprach von einer „experimentelle[n] Produktionsform“.⁵⁹ Der ursprüngliche Plan für dieses Mischwesen

⁵⁸ Für eine Chronik der Debatte in diesen Monaten vgl. https://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=10862:chronik-des-berliner-theaterstreits&catid=242&Itemid=62.

⁵⁹ Chris Dercon: „Wir sind ein neuartiges Mischwesen“. Chris Dercon im Gespräch mit Barbara Behrendt. *Deutschlandfunk*, 26.12.2017, https://www.deutschlandfunk.de/volksbuehnen-intendant-chris-dercon-wir-sind-ein-neuartiges.911.de.html?dram:article_id=406833).

umfasste mehr als die Volksbühne selbst, nämlich neben dem schon lange dazugehörenden Prater und das Kino Babylon noch einen riesigen Hangar am ehemaligen Flughafen Tempelhof, der mit dem Architekten Francis Kéré zu multidisziplinären, flexiblen Spiel- und Ausstellungsstätten umgebaut werden sollte. Zum mitgestaltenden Kreis sollten noch dazu die Choreograph*innen Mette Ingvarsen und Boris Charmatz, der Filmregisseur Romuald Karmakar, die Theaterregisseurin Susanne Kennedy und der Komponist Ari Benjamin Meyers gehören. René Pollesch, der die Kontinuität zur alten Volksbühne markiert hätte, war ebenfalls eingepplant, hatte aber abgelehnt. Offenbar schwebte Dercon tatsächlich eine Art generischer Ort vor, dessen Ausgangspunkt ausnahmsweise nicht Museum oder Biennale, sondern die Bühne im weitesten Sinne und deren primäres Format nicht die Ausstellung, sondern die Aufführung ist. Es ging um die Einrichtung einer interdisziplinären, auf mehrere, sehr verschiedene Orte verteilten *Performing Arts*-Plattform, also einer ganz anderen Flexion des Generischen als das postmediale Museum.

Aus der Perspektive des Theaters könnte man nun bereits diesen Schritt in Richtung interdisziplinärer Allgemeinheit als eine Art nivellierenden Übergriff verstehen, wie es auch vielfach geschah. Die Kategorie der „darstellenden Künste“ ist hierzulande vor allem auf organisatorischer Ebene relevant, aber kaum je als Beschreibung einer Einheit auf künstlerischem Gebiet. Es gibt zahlreiche Hochschulen für Musik und darstellende Kunst und eine noch größere Zahl an Mehrsparten-theatern, in denen Sprechtheater, Tanz, Konzertmusik und Oper unter einem institutionellen Dach zusammengefasst sind, aber in beiden Fällen geht organisatorische Einheit meist mit klarer innerer Differenzierung einher. Die *performing arts* nun nicht als organisatorische, sondern als künstlerische Kategorie aufzufassen, kann hier wie die Drohung einer Entgrenzung erscheinen, durch die die einzelnen Disziplinen ihr Profil verlieren, das in allen der genannten Bereiche stark durch ein je spezifisches Metier, durch mühsam erworbenes disziplinäres Können geprägt ist. Insofern beruht das Operieren mit der Kategorie der *performing arts* hier weniger auf einem Missverständnis aus der Außenperspektive als auf einer bewussten Neusortierung, die allerdings durch Übergänge und Zwischenformen zwischen Tanz, postdramatischem Theater und Performance vorbereitet war (einmal mehr ist die Musik nur bedingt Teil dieses Kontextes). Selbst wenn auch diese Perspektive für manche inneren Differenzen und unterschiedlichen Bedürfnisse blind gewesen sein mag, hätte sie sich doch gerade in Form der Herausforderung des metierzentrierten Selbstverständnisses der einzelnen Disziplinen als produktiv erweisen können.

Was das für eine Veränderung bedeutet hätte, zeigen einige Reaktionen in der Presse: „Theater wird hier vom Format her gedacht. Vom, um bei Piekenbrocks Formulierung zu bleiben, ‚Setting‘, nicht von der Schauspielerpersönlichkeit.“⁶⁰ Format und Setting stehen für eine bestimmte Produktions- und Darstellungsform, und zwar für eine solche Form neben anderen. Voraussetzung ist ein vergleichender

⁶⁰Christine Wahl: Was der Abgang von Sophie Rois bedeutet. In: *Tagesspiegel*. 11.12.2017, <https://www.tagesspiegel.de/kultur/was-der-abgang-von-sophie-rois-bedeutet-5805271.html>.

Blick, für den dieser Typ „Persönlichkeit“ tatsächlich Teil eines bestimmten Metiers ist, das er nicht unbedingt kategorisch verwirft, mit dem er sich aber so wenig wie mit irgendeinem anderen Metier vollständig identifiziert. Klar war aber, dass das Sprechtheater, das bei Castorf selbst längst in etwas transformiert worden war, das mit dem traditionellen Stadttheaterprogramm nur noch wenig zu tun hat, hier endgültig aus dem Zentrum verdrängt werden würde.

Interessanterweise wurde nun diese Art der Programmierung als solche mit dem Museum assoziiert: „Die Volksbühne atmet mehr den Geist eines Museums als den eines Theaters“.⁶¹ Das Museum steht hier nicht für die Ausstellung, oder doch nur in einem übertragenen Sinne: Es ist die Interdisziplinarität, das Denken in Formaten, Gegenüberstellungen und Übergängen selbst, um die es hier zu gehen scheint. Insofern das zeitgenössische Museum als Inbegriff der disziplinär nicht vollständig festgelegten Institution gelten kann, wie erfolgreich auch immer es dabei agiert, ist die zitierte Beobachtung vollkommen richtig, denn zu einer solchen Institution sollte auch die erweiterte Volksbühne werden. In Abgrenzung zu allen Universalitätsansprüchen wäre diese aber klarerweise situiert gewesen, nämlich um ein Theater zentriert und auf die *performing arts* fokussiert – also gerade keine Erweiterung oder Variante des Museums, sondern eine Übertragung seines „Geistes“ auf einen disziplinär anderen Ort. Vielleicht hätte dieser Ort mehr von einem Mischwesen mit gleichberechtigten Anteilen haben können, als es dem Museum mit seiner kulturellen Dominanz und auch den Biennalen möglich ist. Er wäre in der Tat kein Theater im Sinne einer bei allen Erweiterungen disziplinär eindeutig definierten Institution mehr gewesen, aber auch nicht unbedingt, wie befürchtet wurde, Repräsentant einer „art-in-general“, die noch dazu „in the service of capitalist city marketing and event culture“⁶² stehen würde – also letztlich eine Art Kunstbiennale im Theaterpelz.

Die Assoziation eines solchen Ortes mit den Institutionen der bildenden Kunst prägte allerdings auch die Wahrnehmung desjenigen, der ihn leitet. Dercon ist Kurator, was mittlerweile von einer Berufs- oder Tätigkeitsbezeichnung zu einer vollkommen überdeterminierten Figur geworden ist.⁶³ Die Diskussion über Macht und Eigenständigkeit des Kurators, die sich exemplarisch mit Szeemann verbindet, wurde und wird im Bereich der bildenden Kunst selbst geführt, aber als Figur hat sich der Kurator/die Kuratorin weit darüber hinaus verbreitet. Als reflektierte Form des Auswählens und Zusammenstellens, die sich ihrer gesellschaftlichen Verantwortung bewusst ist, wurde das Kuratieren auch in anderen künstlerischen Feldern als relevant aufgegriffen; in der Regel soll damit vor allem eine Zunahme an Reflexion und

⁶¹ Christine Dössel: Die Volksbühne atmet mehr den Geist eines Museums als den eines Theaters. In: *Süddeutsche Zeitung*. 17.11.2017, <https://www.sueddeutsche.de/kultur/theater-die-volksbuehne-atmet-mehr-den-geist-eines-museums-als-den-eines-theaters-1.3746007>.

⁶² Sven Lütticken: Art as immoral institution. In: *Texte zur Kunst*. 3.10.2017, <https://www.textezurkunst.de/de/articles/sven-lutticken-volksbuehne-occupation/#id14>.

⁶³ Vgl. pointiert Gioia dal Molin: Die Kuratorin. In: Alban Frei/Hannes Mangold (Hg.): *Das Personal der Postmoderne. Inventur einer Epoche*. Bielefeld 2015, 185–194.

Geschichtsbewusstsein bezeichnet werden, nach der die Gegenwart verlangt.⁶⁴ Wenn nun ein Kurator zum Intendanten gemacht werden soll, ergibt sich eine ganze Reihe von Fragen. Die Vermutung lag nahe, dass Dercon die Intendantenrolle nicht einfach übernehmen, sondern mehr oder weniger deutlich in Richtung seiner eigenen disziplinären Herkunft umdefinieren würde. Ob dies wiederum als Drohung einer feindlichen Übernahme oder als Versprechen eines Anschlusses an die entscheidenden Diskurse der Gegenwart gewertet wurde, hing von der jeweiligen Perspektive ab. Besonders deutlich wird dies, wenn Dercon als „Kurator“ in Anführungszeichen bezeichnet wird – als handelte es sich nicht um eine etablierte und mehr oder weniger klar definierte Berufsbezeichnung, sondern um eine Art modischen Unfug, dem man sich nicht anschließen müsse.⁶⁵ Die aggressive Ignoranz, die hier zutage tritt, hinterließ ihre Spuren noch bei Verteidigern Dercons: Auf die Ankündigung des Bühnenbildners Bert Neumann hin, weder er noch eine*r der anderen Volksbühnen-Künstler*innen würden mit „irgendeinem Kurator“ zusammenarbeiten, verwahrte sich Peter Raue gegen diese Bezeichnung, die er als böswillige Diffamierung verstand.⁶⁶

Über die Frage hinaus, was es künstlerisch bedeutet hätte, das Prinzip des Intendanten, des in der Regel selbst künstlerisch tätigen künstlerischen und Verwaltungsleiters, durch das des Kurators zu ersetzen, verbinden sich damit organisatorische Fragen, die die Rolle des Theaters als Institution betreffen oder auch: grundlegend in Frage stellen.⁶⁷ Wenn die Aufgabe des Kurators das Zusammenstellen ist, so wird damit weniger die Ausgestaltung der Sammlung assoziiert als die Programmierung temporärer Konstellationen in Form von Ausstellungen, was die Frage nach Status eines festen Stabes an Mitarbeitern aufwirft. Dabei geht es vor allem um das schon zu Castorfs Zeiten relativ kleine Ensemble; auch die weit größere Zahl an sonstigen festangestellten Mitarbeitern, also der gesamte Apparat des Theaters, wäre in einem Haus, das sein Programm vor allem mit wechselnden Gastspielen bestreitet, zum Teil überflüssig. Berührt wird damit sowohl das deutsche Modell des Stadt- und

⁶⁴ So bemerkt etwa Sigrid Gareis: „A conceptual-curatorial approach to programming creates the starting point for the well-founded and critical discussion that is so often lacking in the field of dance and theatre.“ (What is a Curator in the Performing Arts?). In: *OnCurating 55: Curating Dance: Decolonizing Dance* (2023), 5–10, hier 8 (https://on-curating.org/files/oc/dateiverwaltung/issue55/PDF_to_Download_55/OnCurating_55_WEB.pdf); allgemeiner Dena Davida/Jane Gabriels/Marc Pronovost/Véronique Hudon (Hg.): *Curating Live Art. Critical Perspectives, Essays and Conversations in Theory and Practice*. New York/London 2018; zur Musik Brandon Farnsworth: *Curating Contemporary Music Festivals. A New Perspective on Music's Mediation*. Bielefeld 2020.

⁶⁵ So Klaus Völkel in der veröffentlichten Fassung seines Beitrags zum nach Dercons Abgang veranstalteten „Vorsicht Volksbühne“-Kongress: „Wider das Zufallstheater“. In: *Theater der Zeit, Sonderausgabe: Vorsicht Volksbühne! Das Theater. Die Stadt. Das Publikum*. (August 2018), 4–6, hier 5. Bemerkenswert ist, dass hier kein schlecht informierter Journalist spricht, sondern ein Dramaturg und langjähriger Leiter der Ernst-Busch-Schauspielschule.

⁶⁶ Peter Raue: Die Volksbühne braucht neue Impulse. In: *Der Tagesspiegel*, 24.4.2015, <https://www.tagesspiegel.de/kultur/die-volksbuhne-braucht-neue-impulse-6328132.html>.

⁶⁷ Dass der Intendant kaum als Lichtgestalt gegenüber der Machtfigur des Kurators dienen kann, zeigt überdeutlich die Studie von Thomas Schmidt: *Macht und Struktur im Theater. Asymmetrien der Macht*. Wiesbaden 2019. Das sogenannte generische Maskulinum erscheint angesichts derart patriarchalischer Strukturen an dieser Stelle angebracht.

Staatstheaters, das sich gegen ökonomischen Druck und politische Übergriffe zu wehren hat, als auch die spezifische Rolle der Volksbühne in Berlin und darüber hinaus. Über die institutionelle Form des Staatstheaters im Gegensatz zur freien Szene, den Wert finanzieller Sicherheit und die Balance zwischen institutionellem Apparat und künstlerischer Flexibilität ist viel diskutiert worden.⁶⁸ Ein solches Theater auf eine Weise umzuwidmen, dass die staatliche Förderung letztlich in andere Kanäle geleitet worden wäre, konnte kaum anders denn als Bedrohung eines ganzen künstlerisch-institutionellen Modells an einem seiner exponiertesten Beispiele verstanden werden.

An dieser Stelle haben Dercon und Piekenbrock offenbar mit wenig Fingerspitzengefühl agiert, um es vorsichtig zu sagen; das Gegenstück zum offen zur Schau gestellten Ressentiment wurde hier von vielen als weitgehendes Desinteresse wahrgenommen. Es mag nicht von Anfang an geplant gewesen sein, die Volksbühne zu einem Gastspielhaus umzubauen, wie es vielfach kritisiert wurde, aber die Entwicklung ging tatsächlich in genau diese Richtung – die offene Weigerung eines großen Teils der Mitarbeiter, sich überhaupt an der Sache zu beteiligen, hat die Sache sicher nicht besser gemacht. Dass die Vorstellung, die staatliche Finanzierung durch die massive Einwerbung zusätzlicher Fördermittel aufzustocken, unrealistisch war, war schnell zu erkennen; daran aber hing die Realisierung des ganzen Projekts. Insofern wäre es auch ohne den Widerstand gescheitert, der ihm von vielen Seiten entgegenkam.⁶⁹ Ganz abgesehen von der künstlerischen Ausrichtung sind Tate Modern und Volksbühne im institutionellen und geographischen Sinne kaum vergleichbare Orte – auch wer für ein Museum in London vermögende Förderer gewinnen konnte, wird daran bei einem Theater in Berlin scheitern.

Von der realen Finanzierungsstruktur und den tatsächlichen Plänen abgesehen ergab sich aus all diesen Motiven – Museum, Kurator, London, private Sponsoren, auch die Musikindustrie, aus der Kultursenator Renner kam – in der Debatte ein Assoziationscluster, durch das Dercon eindeutig als Repräsentant einer neoliberalen kulturpolitischen Wende erschien, als dessen Gegenbild man sich stilisieren konnte. Man muss einige der wirklich groben Entgegensetzungen in Erinnerung rufen, um eine Vorstellung vom Ausmaß der Stereotypisierung zu bekommen. So sprach der Theaterwissenschaftler Joachim Fiebach davon, „dass man das lästige, unangenehm politisch-kritische, anarcho-aufsässige und plebejisch-schmuddelige Haus satt hatte und es in sein philosophisches, kulturpolitisches und klassensoziales Gegenstück verkehren wollte: in ein lokales Zentrum leerer Jetset-Hochglanz-Darstellungen heutiger globalisiert charakterloser bürgerlicher Hochkultur“.⁷⁰ Die Kehrseite die-

⁶⁸Vgl. etwa exemplarisch Wolfgang Schneider (Hg.): *Theater entwickeln und planen. Kulturpolitische Konzeptionen zur Reform der Darstellenden Künste*. Bielefeld 2013. Auch wenn das Buch bereits zehn Jahre alt ist, hat sich die Grundkonstellation nicht wesentlich geändert.

⁶⁹Vgl. dazu die Aufarbeitung von John Goetz/Peter Laudenbach: Chronologie eines Desasters. Die 255 Tage von Chris Dercon. In: *Süddeutsche Zeitung*. 13.4.2018, <https://www.sueddeutsche.de/projekte/artikel/kultur/intendant-der-volksbuehne-chris-dercons-scheitern-e608226/>.

⁷⁰Joachim Fiebach: Altes denken für ein Neues. In: *Theater der Zeit, Sonderausgabe: Vorsicht Volksbühne!*, 73–74, hier 73.

ser Kaskade von Klischees ist Renners Rede von „Diversität und Soft Power gegen Chorgeist [gemeint ist wohl Corpsgeist, CG] und Machismo, Teamgeist gegen Heldenkult“⁷¹ und die Diffamierung der Derconkritiker als reaktionäre Provinzler.

Vieles von dem, was in diesem Zusammenhang gesagt und geschrieben wurde, ist von erschreckender Grobheit, manches auch wirklich abstoßend,⁷² aber es ist als Symptom doch aufschlussreich. Es macht deutlich, wie die mit den Namen Castorf und Dercon identifizierten Ausrichtungen weit über künstlerische Fragen hinaus wie Magnete wirkten, an denen sich Diskurse in einer Eindeutigkeit der Zuordnung und Entgegensetzung sortierten, die sich ansonsten kaum findet. Die scheinbare Konfrontation zwischen Neoliberalen und Reaktionären darf nicht darüber hinwegtäuschen, dass sich auf beiden Seiten dezidiert linke Positionen fanden, deren Polarisierung an andere gegenwärtige Debatten erinnert. Diedrich Diederichsen sah „eine zuvörderst antirassistische, anti-antisemitische, feministisch-postkoloniale Richtung und eine eher zuvörderst gentrifizierungskritische, zuweilen anti-imperialistische, sozial und lokal argumentierende Linke, die mit den Traditionen einer Arbeiterklasse-Marxismus nicht vollständig brechen wollte und von Touristen genervt ist“⁷³ und wies darauf hin, dass diese klare Sortierung politisch kaum zu halten ist. Dass sie sich trotzdem gerade hier auf eine solche Weise hergestellt hat, spricht noch einmal dafür, was für eine Kohäsionskraft spezifische *Orte* in allen hier unterschiedenen Bedeutungen erzeugen – disziplinär, institutionell, räumlich/architektonisch und geopolitisch. Das Material, also die tatsächliche künstlerische Arbeit und die Linien, in die sie sich stellt oder die sie aufmacht, geriet demgegenüber weitgehend in den Hintergrund, und die beteiligten Künstler*innen mussten den Eindruck haben, in einer Debatte zerrieben zu werden, in der es nur noch peripher um ihre eigene Arbeit ging.

Nicht zuletzt wurde auch die Frage verhandelt, wie sich das Lokale und das Trans- oder Internationale zueinander verhalten. Aufschlussreich in Bezug auf die vor jeder Haltung oder Entscheidung unterschiedliche *Wahrnehmung* sind hier Dercons Entscheidung, die ‚Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz‘ in ‚Volksbühne Berlin‘ umzubenennen, und die Reaktionen darauf. Wo eine Kulturinstitution genau in ihrer Stadt situiert ist, mag aus der Perspektive desjenigen, der aus einem anderen Land auf sie blickt, eher wie verzichtbares Lokalkolorit erscheinen. Ein Beharren auf diesem lokalen Bezug würde sich einer internationalen Bedeutung geradezu in den Weg stellen, wenn es sich nicht ohnehin nur um ein Überbleibsel aus anderen Zeiten handelt, das problemlos beseitigt werden kann. Insofern mag es sein, dass die Namensänderung ursprünglich nicht einmal als sonderlich bedeutsamer oder kontroverser Schritt gedacht gewesen ist.

⁷¹ Tim Renner in seinem Abschiedsbrief als Kultursenator an Dercon und Piekenbrock, zit. in Goetz/Laudenbach: Chronologie eines Desasters.

⁷² „Wenn die Hauptstadt irgendwas nicht dringend braucht, ist es noch eine weitere Bühne, auf der einbeinige albanische Transgender-Performer die Verbrechen der Deutschen im Hererokrieg nachtanzen.“ (Matthias Heine: Das Gelaber vom Labor. In: *Die Welt*, 21.4.2015, https://www.welt.de/print/welt_kompakt/kultur/article139840164/Das-Gelaber-vom-Labor.html).

⁷³ Diedrich Diederichsen: Weder Wohnung noch Währung. In: *Texte zur Kunst* 105 (2017), 158–163, hier 159, <https://www.textezurkunst.de/de/105/weder-wohnung-noch-waehrung/>.

Aus der Berliner Perspektive stellte sich die Sache grundlegend anders dar, indem die Nennung der Adresse in doppelter Weise symbolisch aufgeladen ist: auf der einen Seite mit einem tatsächlich lokalen, aber politisch bedeutsamen Verweis auf einen Stadtbezirk, der in den Jahrzehnten seit der Wiedervereinigung durch und durch gentrifiziert worden ist und in dem die Volksbühne sich als der letzte Posten eines anderen Verständnisses urbaner Wirklichkeit verstehen kann, auf der anderen durch den Namen Rosa Luxemburg, der hier stellvertretend für eine linke Politik steht, die sich im Festhalten an einer sozialistischen Zukunftsvision der nivellierenden, kulturindustriell getriebenen Internationalisierung ausdrücklich widersetzt. Von hier aus gesehen muss die Streichung des Verweises auf diese reale und symbolische Verortung wie ein „affront beyond compare“⁷⁴ erscheinen, als Signal, dass die lokalen Gegebenheiten ignoriert und die Assoziationen mit Luxemburg als verzichtbare linke Folklore betrachtet werden. So betrachteten Dercons Pläne einiges mit der Etablierung einer Biennale in einem Land abseits der europäischen und nordamerikanischen Zentren gemeinsam, die sich zu den lokalen Gegebenheiten wie ein Kolonisator verhält.

Natürlich kann man argumentieren, dass die Volksbühne nicht Inbegriff des Widerstandes gegen die Gentrifizierung von Mitte ist, sondern ein Teil von ihr, wenn nicht einer ihrer Motoren, und dass die Luxemburg-Referenz wenig mehr als eine Leerformel ist, durch die man folgenlos versichern kann, immer auf der richtigen Seite zu stehen. Trotzdem ist es richtig, dass die Pläne von Dercon und Piekenbrock sich eher wenig um die Einbettung in die kulturelle und politische Landschaft Berlins gekümmert haben.⁷⁵ Auch das Thema der Stadt als exemplarischer Schauplatz der Teilung und Wiedervereinigung, das durch die weithin sichtbare „OST“-Aufschrift auf der Volksbühne präsent gehalten wurde, schien keine wesentliche Rolle zu spielen. Das hat wesentlich mit dem Referenzrahmen zu tun, innerhalb dessen jeweils agiert wurde – eine internationale, post-mediale (Kunst-)Szene, deren Vergleichsgesichtspunkte eher die Zentren der zeitgenössischen Kunst sind, und eine eher regionale, aber international wahrnehmbare (Theater-)Szene, der es eher um die spezifische Rolle im unmittelbaren Kontext geht. Auch hier ist die Polarisierung nicht zwingend und eine Vermittlung nicht unmöglich, aber sie ist offenbar gescheitert.

Die Besetzung der Volksbühne durch das Kollektiv „Staub zu Glitzer“ im September 2017 hätte dem möglicherweise eine neue Perspektive hinzufügen können, und das erklärte Selbstverständnis als „a collective anticapitalist, feminist, antiracist, and queer transmedial theatre production“⁷⁶ schien geeignet, sowohl die polarisierende Spaltung der Linken, die Diederichsen beschrieben hat, als auch die künstlerische Alternative zwischen medien-spezifischer und postmedialer Praxis zu unterlaufen. Man kann hier das Potential für einen Moment der Offenheit, des nicht Festgelegten erkennen, in dem künstlerisch und institutionell die Karten hät-

⁷⁴ Sarah Waterman: Art After All. In: *Theatre Survey* 59/2 (2018), 276–281, hier 278.

⁷⁵ Eine Einordnung der Volksbühnenepisode in eine systematische Analyse der kulturpolitischen Entwicklung Berlins seit 1989 mit Fokus auf der Theaterszene findet sich bei Brandon Woolf: *Institutional Theatrics. Performing Arts Policy in Post-Wall Berlin*. Evanston 2021.

⁷⁶ Waterman: Art After All, 276.

ten neu gemischt werden können. Die unmittelbaren institutionellen Forderungen bestanden in der Absetzung Dercons (der ausdrücklich nicht persönlich angegriffen werden sollte), der Wiedereinstellung alles künstlerischen Personals, eines Neustarts der Diskussion um die Zukunft der Volksbühne und die Etablierung von kollektiven Strukturen.

Die politischen Erklärungen des Kollektivs, das sich mit der Besetzung in „B61-12“ (nach der Bezeichnung der kleinsten Nuklearwaffe der USA) umbenannt hatte, waren weitreichend, und die Vision eines kollektiv geführten, inklusiven Theaters schien fast gleichbedeutend mit der Überwindung des Kapitalismus zu sein: „This theater stands for a possible world – free of nationalism, free of military threat, free of exploitation and slavery, free of racism and gender injustice. The Volksbühne Ost on Rosa-Luxemburg-Platz stood and stands for a potential society without classes, in which all people can peacefully coexist in equitable living conditions.“⁷⁷ Dass solche Erklärungen die Rolle künstlerischer und kultureller Praxis in der Gesellschaft und den exemplarischen Charakter ihrer Räume maßlos überschätzten, ist das eine; das andere ist die offensichtliche Sympathie für die alte Volksbühne, die auch hier bisweilen zu einer Art real existierender Utopie verklärt wurde. All dies ließ es unsicher erscheinen, ob man es hier nicht vielleicht doch nur mit einer Mischung aus plakativer Nostalgie und Selbstüberschätzung zu tun hatte – wobei es ohne ein gutes Maß an Selbstüberschätzung vielleicht nicht geht. Wenig überraschend haben sich Dercon und der Berliner Senat nicht darauf eingelassen, das Theater nach einigen Tagen räumen lassen und so das Bild des autoritären Kolonisators auf das Schönste bestätigt.

Auch wenn sich Kultur- und Institutionenpolitik auf diese Weise durchgängig vor die künstlerische Arbeit geschoben haben, muss nun doch am Beispiel des Eröffnungsabends im Theater selbst ein Blick auf die tatsächliche künstlerische Arbeit geworfen werden. Man kann sagen, dass dieser Abend, dem schon einige Veranstaltungen am Flughafen Tempelhof vorausgegangen waren, in einem Belagerungszustand stattfinden musste, diskursiv ohnehin, aber auch real: Das Theater wurde von Polizisten bewacht, weil eine Wiederauflage der Besetzung befürchtet wurde. Im Innenraum war die funktionale Trennung der Räume aufgehoben, und alle Bereiche, die Foyers so sehr wie der Theatersaal, wurden zu Aufführungsorten. Dies bedeutete für das Publikum einiges an Unklarheit und Unsicherheit, weil es kaum eindeutig gerahmte Stücke gab und Übergänge nicht immer klar orchestriert waren. Geboten wurde ein Musikstück von Meyers im unbestuhlten Saal mit performativen Elementen von Sehgal, der lediglich die Theatermechanik agieren ließ, mehrere Stücke von Sehgal im Foyer unter den sich unterhaltenden Zuschauer*innen, parallel dazu laufende Filme und schließlich drei Stücke von Beckett im nun bestuhlten Saal, nach dem sich aus dem Publikum herausschälende Performer*innen singend die Stühle wegräumten und den Abend so spielerisch beendeten.

⁷⁷ B61-12: Presseerklärung vom 22.9.2017, archiviert auf <https://web.archive.org/web/20171106154820/https://b6112.de/2017/09/29/press-release-transmedia-theater-project-b61-12/>.

Ekkehard Knörer, der als einer der wenigen die „Intelligenz und Stringenz dieses Abends“ lobte und ihn einen „so faszinierenden wie beunruhigenden Anfang“ nannte, schrieb dazu: „Es geht um das Theater als Museum, Darstellung als Performance, Beginnen als Schon-begonnen-Haben, Interaktion als Aneinander-Vorbei. Also Zwischenzustände.“⁷⁸ Von Zwischenzuständen kann hier also institutionell, disziplinar, zeitlich und räumlich, mithin im Hinblick auf Material und Ort in jeglichem Sinne gesprochen werden, und wiederum wird dafür das Motiv des Museums bemüht. Theater im eigentlichen Sinne gab es mit Becketts *Nicht ich* erst ganz zum Schluss, und auch dort nur in einer Form, deren radikaler Reduktion das gegenwärtige Theater eher ratlos gegenübersteht. Während hier die Rezeptionssituation der Tradition folgte, war sie bei den ersten Stücken – oder, im Sinne des vorigen Kapitels, Situationen – recht unklar: Bei der Eingangsperformance wusste man nicht, was für einen Status das Gesehene und Gehörte hat, worauf man achten sollte, was die zeitliche Logik der Sache war, kurz wie man sich überhaupt dazu verhalten sollte; den späteren interaktiven Performances von Sehgal fehlte jegliche klare Rahmung, so dass sie sich mit dem Bedürfnis des Publikums nach Bier und Kommunikation überlagerten.

Das ist, könnte man sagen, eine Grauzone in Reinform, in der fast nichts vorab geklärt ist, und genau hier setzt Michael Lüthy mit seiner Kritik an. Wenn er von Grenzen der Entgrenzung spricht, so ist es ihm nicht um eine neuerliche Befestigung klarer disziplinärer Zuständigkeiten und Materialbestände zu tun, sondern um die „relationale Logik“, „die je besonderen Erfahrungsmodalitäten im Zusammenspiel von Werk und Rezipient, innerhalb derer die einzelnen Künste sich entfalten“.⁷⁹ Dass der Eröffnungsabend diesen unterschiedlichen Relationalitäten nicht genügend Aufmerksamkeit widmete, sorgte ihm zufolge nicht für eine produktive Verunsicherung, sondern für die Unmöglichkeit einer Rezeption, die den einzelnen Arbeiten gerecht wird. Für Lüthy zog dies auch die Beckettstücke in Mitleidenschaft, auch wenn die Situation hier recht traditionell blieb: Sie wirkten museal, schienen als Vorgeschichte der performativen Wende präsentiert zu werden und bildeten insofern eher ein Fenster in die Vergangenheit als ein Angebot an die Gegenwart – von der Schwierigkeit, sich nach der vorher herrschenden Diffusion noch konzentriert auf sie einzulassen, ganz abgesehen. Hier zeigt sich die mögliche Kehrseite der Einrichtung einer realen Grauzone: Wenn Genealogien und mit ihnen Rezeptionsnormen und Interpretationsformen unklar werden und den Zuschauer*innen nicht mehr eindeutig erkennbar ist, wie sie sich zu verhalten haben, kommt es schlimmstenfalls zu einer vollständigen Neutralisierung, in der alles im Nebel der Unklarheit verschwindet.

⁷⁸Ekkehard Knörer: Uns ist doch Beckett versprochen. Zur Eröffnung der Dercon-Volksbühne. In: *Merkur*. 12.11.2017 (<https://www.merkur-zeitschrift.de/2017/11/12/uns-ist-doch-beckett-versprochen-zur-eroeffnung-der-dercon-volksbuehne/>).

⁷⁹Michael Lüthy: Begrenzung der Entgrenzung. Eine Rückbesinnung auf künstlerische Eigenlogiken. Unveröff. MS.

Das hat natürlich auch damit zu tun, dass der Theaterraum, anders als der Museumsraum, für gewöhnlich gerade nicht so funktioniert. Im Hinblick auf choreographische Arbeiten im Rahmen von Ausstellungen spricht Kirsten Maar von „architecture’s potential to assign and arrange, its ability to construct a specific situation, to include or exclude, to set up specific rules, to create transitions and counterpoints as well as a compositional syntax that the movement may or may not obey“⁸⁰. Theaterräume sind hier rein architektonisch deutlich rigider und unflexibler; indem Dercon und Piekenbrock den in dieser Hinsicht mehr als eindeutigen Theaterraum aufgebrochen haben, konnten sie sich gerade nicht mehr auf das Regelungspotential der architektonischen Konfiguration verlassen, stellten aber auch nicht wirklich etwas anderes an seine Stelle. Hier ging es nicht um Verschiebungen wie die Platzierung des Publikums auf der Bühne, ein bespieltes Foyer oder im Publikum verteilte Schauspieler*innen, was man alles kennt, sondern um eine weitergehende Nivellierung der räumlichen Anordnung. Das Ergebnis hielt sich zwischen der produktiven Verunsicherung, die Knörer konstatierte, und der Verhinderung einer angemessenen Rezeption, die Lüthy fand. Man hätte dies als den interessanten, noch nicht endgültig durchdachten Anfang von etwas auffassen können, dessen genaue Gestalt sich noch finden muss – wenn der kulturpolitische Kriegszustand dies nicht bereits unmöglich gemacht hätte. So war es eher der Anfang eines sich längst abzeichnenden Endes.

Wenn wir Kulturpolitik mit Brandon Woolf als „a performative practice of infrastructural imagining“⁸¹ verstehen, so hatten die Volksbühne unter Castorf, das gescheiterte Projekt Dercons und die kurze Besetzung durch B61-12 alle ihre eigenen Qualitäten und Probleme. Nachdem Dercon schließlich zurückgetreten war, reichte die infrastrukturelle oder institutionelle Phantasie offenbar nicht dazu aus, die Qualitäten aller drei Varianten – das Theater als medial erweitertes Zentrum linker Reflexion, die Einrichtung beweglicher transdisziplinärer Räume und die radikale Offenheit und Forderung nach kollektiven Entscheidungen und kollektiver Führung – in die weitere Planung einzubeziehen. So bleibt es dabei, dass die Intendanz von Dercon als unerfreuliche, aber glücklicherweise vergangene Episode einer Institution wahrgenommen wird, die keiner grundlegenden Überholung bedarf. Die Fragen aber, die die Dercon-Episode aufgeworfen hat, und die Möglichkeiten, die sie zumindest am Horizont hat erscheinen lassen, liegen weiterhin auf dem Tisch.

4 Projekträume

Die Auseinandersetzung mit den Biennalen der zeitgenössischen Kunst und mit der Volksbühne hat noch einmal daran gezeigt, dass auch der Anspruch des Generischen die Situiertheit allen künstlerischen Arbeitens nicht tilgen kann. Das mag trivial klingen, die theoretischen Erwägungen dieses Buches und die Auseinandersetzungen mit verschiedensten künstlerischen Arbeiten und Konstellationen sollten

⁸⁰ Kirsten Maar: Exhibiting Choreography. In: Butte u. a.: *Assign & Arrange*, 93–112, hier 106.

⁸¹ Woolf: *Institutional Theatrics*, 8.

aber gezeigt haben, dass sich daraus alles andere als triviale Probleme und Möglichkeiten ergeben. Nicht Situiertheit ist das Problem, sondern ihre fehlende Reflexion, nicht die Unmöglichkeit wirklicher Allgemeinheit, sondern reale Schließung. Von hier aus möchte ich abschließend auf eine Organisationsform eingehen, die bisher noch überhaupt nicht Thema war: die Form des Projekts. Das Projekt, scheint es, verkörpert eine generative Form von Offenheit und kann damit eine Gegenkraft gegen die Übermacht institutionellen Beharrungsvermögens bilden.

Es mag überraschen, dass am Ende dieses Buches ausgerechnet auf die Form des Projekts gesetzt werden soll, und es ist in der Tat erklärungsbedürftig. Für die meisten zeitgenössischen Künstler*innen ist das Projekt die Organisationsform, die ihre tägliche Arbeit prägt, und die primäre Assoziation dürfte nicht oder nicht mehr das Versprechen von Offenheit sein, sondern eher die Prekarität realer Arbeitsverhältnisse. Projektarbeit ist immer noch einer der Schlüsselbegriffe gegenwärtiger ökonomischer Organisation, insbesondere des Unternehmertums und seiner Ideologie – der mittlerweile sprichwörtliche „neue Geist des Kapitalismus“. In ihrer Analyse der Managementliteratur des späten 20. Jahrhunderts finden Luc Boltanski und Ève Chiapello all das, was die Organisation künstlerischer Arbeit heute ausmacht – „schlanke Unternehmen, die mit einer Vielzahl an Beteiligten *vernetzt* arbeiten, eine Arbeitsorganisation in *Team-* bzw. *Projektform*, die auf eine Befriedigung der Kundenbedürfnisse abzielt, und eine allgemeine Mobilisierung der Arbeiter dank der *Visionen* ihrer Vordenker“. ⁸² Das Projekt steht im Mittelpunkt dieses Diskurses, den Andreas Reckwitz und andere mit einer Verallgemeinerung des Kreativitätsdispositivs zusammengebracht haben, über die die Künstlerfigur popularisiert und normalisiert wurde. Dabei ging es nicht um die Produktion von Kunstwerken, sondern um die Praxis der künstlerischen Arbeit, die wesentlich als projektförmig verstanden wurde. ⁸³

Der tendenzielle Zerfall dauerhaft institutionalisierter Arbeitsverhältnisse und die Betonung von Projekt, Netzwerk und Mobilität hat gerade in der Kunst für eine Prekarisierung gesorgt, die noch um einiges drastischer ist als in anderen Bereichen. ⁸⁴ Die nicht-, halb- oder parainstitutionellen Strukturen, von denen insbesondere die Welt der bildenden Kunst zunehmend geprägt ist, verlangen ständige Mobilität, die Bereitschaft und vor allem die soziale und ökonomische Möglichkeit, sich physisch an den Ort der Welt zu bewegen, an dem etwas zu sehen oder zu tun ist. Mobilität wird so, in Lane Relyeas Worten, zu einem „medium through which particularly oppressive forms of hierarchy now exert themselves“. ⁸⁵ Damit geht eine inhaltliche Flexibilität einher, bei der größtmögliche Freiheit nicht mehr

⁸² Luc Boltanski/Ève Chiapello: *Der neue Geist des Kapitalismus*. Konstanz 2003, 112.

⁸³ Vgl. Andreas Reckwitz: Vom Künstlermythos zur Normalisierung kreativer Prozesse. In: ders., *Kreativität und soziale Praxis. Studien zur Sozial- und Gesellschaftstheorie*. Bielefeld 2016.

⁸⁴ So ist etwa laut der Künstlersozialkasse für die bei ihr versicherten Musiker*innen für das Jahr 2023 mit einem durchschnittlichen Jahreseinkommen von € 15.718 zu rechnen. Es fällt schwer, es als Zeichen der Hoffnung zu sehen, dass dieser Wert „erstmalig über dem vorpandemischen Niveau“ liegt (<https://miz.org/de/statistiken/ksk-musik>).

⁸⁵ Lane Relyea: *Your Everyday Art World*. Cambridge, Mass./London 2013, 13.

vom Zwang unterscheidbar ist, sich jederzeit alle Möglichkeiten offenhalten zu müssen. Relyea kommentiert die typische Selbstbeschreibung „I make stuff“: „All verb, no predicate. All open-ended adaptability and responsiveness, no set vocation.“⁸⁶ Man kann dies als neoliberale Außenseite der *post-medium condition* betrachten.

Es kann nicht diese Gestalt von Projektarbeit sein, auf die wir unsere Hoffnung in Sachen generative Offenheit setzen. Wenn die Idee eines Projektraums weiterhin einen Ort der Neuverhandlung disziplinärer Logiken, eine Befragung der eigenen geopolitischen Wirklichkeit und gesellschaftlichen Situierung verspricht, so muss damit eine andere Organisationsform künstlerischen Arbeitens beschrieben werden als die neoliberale Prekarisierung aller Arbeitsverhältnisse.

Man kann an dieser Stelle einen großen Schritt zurück zu einem philosophischen Begriff des Projekts machen. Das Motiv des Projektraums taucht an zentraler Stelle auch bei Osborne auf, wo es für eine vergleichbare Offenheit steht. Er bemerkt en passant, dass er sich nicht dafür interessiert, was in gegenwärtigen Institutionen als Projektraum firmiert – tatsächlich ist „a series of small exhibitions presented to inform the public about current researches and explorations in the visual arts“,⁸⁷ wie beispielsweise die langjährige Projects-Reihe am MoMA beschrieben wird, etwas ganz anderes. Insofern ist es produktiv, von einem philosophischen Projektbegriff auszugehen – auch wenn es kaum überzeugend ist, die Frage seiner tatsächlichen institutionellen Realisierung dauerhaft auszusparen.

Ansatzpunkt ist Friedrich Schlegel, in dessen Athenäums-Fragmenten sich ein Abschnitt findet, der eigens der Form des Projekts gewidmet ist. Projekte werden hier als „Fragmente aus der Zukunft“⁸⁸ bezeichnet. Sehr einfach verstanden könnte das *Noch nicht* der Projekte dem *Nicht mehr* eines herkömmlichen Verständnisses von Fragment gegenübergestellt werden. Auf diese Weise die Gleichzeitigkeit gegenwärtiger Unfertigkeit und der Idee zukünftiger Vollendung zu betonen und das Projekt als das jetzt noch nicht Fertige zu bestimmen, dessen Vollendung zwar scheitern kann, aber doch anvisiert ist, ist natürlich nicht falsch, aber eher trivial. Aber Schlegel geht weiter: Als Fragmente aus der Zukunft, die als solche komplementär zu Fragmenten aus der Vergangenheit sind, sind Projekte *konstitutiv* unfertig und als solche offen.

Projekt in diesem Sinne ist weder eine Organisationsform von Arbeit noch eine Momentaufnahme auf dem Weg zur Vollendung, sondern eine Form *sui generis*. Diese Form soll sich in der Spannung zwischen Gegenwart und Zukunft, zwischen realer Unfertigkeit und idealer Vollendung halten und diese kultivieren und darstellen. In Schlegels Worten wäre das Projekt „transzendental“,⁸⁹ indem es nicht ein-

⁸⁶ A. a. O., 5.

⁸⁷ Kathy Halbreich: Forty Years of Projects. <https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/calendar/projects/FortyYearsofProjects.pdf>.

⁸⁸ Friedrich Schlegel: Athenäums-Fragmente. In: ders., *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*. Erste Abteilung, Zweiter Band: Charakteristiken und Kritiken I (1796–1801). München u. a. 1967, 165–255, hier 168 (Nr. 22).

⁸⁹ A. a. O., 169.

fach ein historischer Gegenstand ist, sondern mit seiner inneren Spannung im Hier und Jetzt zukunftsorientierte Geschichtlichkeit als solche verkörpert und reflektiert. Es stellt, wie es in einer berühmten Formulierung heißt, „das Produzierende mit dem Produkt“⁹⁰ dar, oder vielmehr: es ist das Produzierende als Produkt. Gemeint ist hier nicht die produzierende Person, sondern das künstlerische Verfahren, die Art und Weise künstlerischen Denkens und Gestaltens. Es geht also nicht darum, Künstler*innen bei der Arbeit zuzusehen, sondern um die Darstellung künstlerischen Denkens in Form eines endgültig unfertigen Produkts, das nicht vollständig der eigenen Verfügung entspringt bzw. über diese hinausgeht.

Ein Projektraum wäre dann ein Ort, der solche Darstellungen ermöglicht und ermutigt und der künstlerische Arbeiten so kontextualisiert, dass sie auf derartige Weise sichtbar werden, der also gerade nicht ihre Abgeschlossenheit und Autonomie hervorhebt. Philosophisch gesehen, so Osborne, müssten alle kritischen Kunstinstitutionen der Gegenwart derartige Projekträume sein – was sie offenbar nicht sind. Auch die Auflistung der mit dem Motiv assoziierten Attribute lässt skeptisch werden: „Each of the terms associated with the institutional history of project space – new, young, original, experimental, innovative, initiative, difficult, controversial, speculative, risky – derives its basic cultural significance from its place within the constellation of early Romanticism.“⁹¹ Ungeachtet dieser Herkunft wirken sie in dieser Ballung heute so, als entstammten sie einer PR-Kampagne für das neoliberale Unternehmer- und Kreativitätsdispositiv insbesondere der Tech-Industrie.

Die Aufgabe wäre unter anderem, diese Attribute vom Anspruch an Personen zu lösen und als Eigenschaften von Räumen neu zu bestimmen. Insofern geht es weder um das unternehmerische Subjekt noch den „Projektemacher“ als faszinierende Sozialfigur an der Schwelle der Institutionalisierung, „[n]icht mehr belächelnswehler oder nur lächerlicher Bastler und noch nicht ehrenwerter Beamter“,⁹² noch auch um die „Versöhnung experimenteller, radikaler Praktiken des einzelnen Künstlers mit den widerstrebenden, unvorhersehbaren und asymmetrischen Verhältnissen, aus denen sich die Welt zusammensetzt, in der solche Kunst entwickelt und hergestellt wird“.⁹³ Eine solche Gegenüberstellung künstlerischer Freiheit und Radikalität und institutionellen Zwängen und Hierarchien wird der Lage nicht gerecht. Das Problem ist dabei weniger, dass der Begriff der Versöhnung zu harmonistisch wirkt, als dass Offenheit, Experiment, Risiko etc. ganz auf der Seite der Künstler*innen verortet oder auch: sie ihnen aufgebürdet wird. Projektraum wäre die paradoxe Form eines institutionell garantierten, aber sich selbst deinstitutionalisierenden Raums, der generative Offenheit nicht nur zulässt, sondern aktiv ermöglicht. Er wäre keine Grauzone, die lediglich Bestimmungen verschwimmen lässt, und auch noch mehr

⁹⁰ A. a. O., 204 (Nr. 238).

⁹¹ Osborne: *Anywhere or not at all*, 168f.

⁹² Georg Stanitzek: Der Projektemacher. Projektionen auf eine ‚unmögliche‘ moderne Kategorie. In: Markus Krajewski (Hg.): *Projektemacher. Zur Produktion von Wissen in der Vorform des Scheiterns*. Berlin 2004, 29–48, hier 47.

⁹³ Okwui Enwezor: Kunstausbildungen jenseits der Modelle der Wirtschaft. In: Heike Belzel/ders. (Hg.): *kunst lehren teaching art*. Köln 2007, 73–75, hier 75.

als ein generischer Ort, der für reale Möglichkeiten steht. Er müsste ein reflexiver Ort sein, der darüber hinaus seine eigenen Bestimmungen, Verbindungen und Hintergründe thematisiert und erfahrbar macht. Entsprechend bestimmt Osborne Projekträume als „hubs in informational networks, in which the social relations conditioning artistic practices of various sorts are increasingly laid bare as an inherent part of those practices themselves“.⁹⁴

Die documenta fifteen erscheint mir exemplarisch dafür, die Idee des Projekt-raums nicht als umgrenzten Teil einer Ausstellung, als eingehegten Raum für den Ausnahmezustand innerhalb der Normalität zu realisieren, sondern die Ausstellung in ihrer Gesamtheit prägen zu lassen. Man kann an ihr sowohl die Möglichkeiten als auch die Probleme einer solchen Realisierung beobachten. In der öffentlichen Wahrnehmung wurde all dies weitgehend von der Diskussion um den Antisemitismus überlagert, um die es hier dezidiert nicht gehen soll. Nur so viel: Es gab in dieser Ausstellung Arbeiten, die sich nicht verteidigen lassen und die auch durch historische und kulturelle Kontextualisierung nicht zu retten sind. Zwar hatte man bisweilen den Eindruck, dass ein Teil der deutschen Öffentlichkeit nur darauf gewartet hatte, eine dezidiert postkoloniale, die Perspektive des globalen Südens in den Mittelpunkt stellende Ausstellung zur diskreditieren, es gab aber auch differenziertere Kritik, die sich direkt auf einen zentralen Punkt des postkolonialen Diskurses bezog, nämlich auf seine Betonung von Situation und Kontext und seine Ablehnung universalistischer Ansprüche.⁹⁵

Hito Steyerl fand hier ein eigenartiges Missverhältnis zwischen diesem Anspruch und der mangelnden Reflexion auf die reale Situietheit in Deutschland und formulierte scharf, „dass in der postkolonialen Theorie alles situiert und kontextualisiert werden muss, außer es findet in Deutschland statt“.⁹⁶ Das allerdings trifft den Kern der Sache, um die es auch hier geht. Es handelt sich tatsächlich um eine neue Situation: Sensibilität für lokale Gegebenheiten zu zeigen ist eine Forderung, die vor allem für Veranstaltungen abseits der traditionellen Zentren erhoben wird. Nimmt man aber das Gebot der Dezentrierung, der „Provinzialisierung Europas“⁹⁷ ernst, so müssen die Kontexte dieser Provinz ebenso Berücksichtigung finden wie alle anderen – nicht als angeblicher Repräsentant eines Allgemeinen, sondern als selbst spezifisch. Natürlich sind Dezentrierung und Provinzialisierung weiterhin eher Postulate als Wirklichkeiten, so dass die Klage über Nichtberücksichtigung

⁹⁴ Osborne: *Anywhere Or Not At All*, 172.

⁹⁵ Eine andere Kritik, die jegliche Kontextualisierung als Kulturalisierung ablehnt, die unmittelbar in die Unterwerfung unter diktatorische Regime führt, und darauf insistiert, dass „Künstler [...] einen sinnstiftenden Weltblick nur aus der Logik des individuellen Gestaltens heraus“ erschaffen, sei hier nur am Rande erwähnt – weil sie nämlich zeigt, wie nötig eine Intervention wie die ruangrupas bei allen Problemen war (Bazon Brock: Der Fluch der guten Tat. In: *Süddeutsche Zeitung*. 30.6.2022, <https://www.sueddeutsche.de/kultur/documenta-gastbeitrag-bazon-brock-1.5612588>).

⁹⁶ Hito Steyerl: Kontext ist König, außer der deutsche. In: *ZEITonline*. 3.6.2022, <https://www.zeit.de/kultur/kunst/2022-06/documenta-15-postkoloniale-theorien-kunst-kontextualisierung/komplettansicht>.

⁹⁷ Dipesh Chakrabarty: *Provincializing Europe. Postcolonial Thought and Historical Difference*. Princeton/Oxford 2000.

einen Unterton larmoyanter Selbstgerechtigkeit hat. Für Steyerl geht es aber weniger um die Befindlichkeiten einer weiterhin privilegierten Gesellschaft, sondern um ein Ausblenden realer Probleme in Deutschland, etwa der eigenen kolonialen Vergangenheit und des verbreiteten Rassismus, das auch für diese Gesellschaft selbst bequem ist.

All das ist richtig. Wenn ich hier eine freundlichere Lesart der *documenta fifteen* vorschlage, so nicht, weil ich diese Unzulänglichkeiten ignorieren möchte, sondern um zu zeigen, dass die Form des Projektraums im Prinzip die Möglichkeit bietet, sie zu adressieren. Dass die Reflexivität, für die er steht, faktisch Grenzen hat, ist wohl unvermeidlich. Beides, Reflexivität und blinde Flecke, Offenheit und ihre Grenzen lassen sich hier exemplarisch beobachten.

Dass die Reaktionen – und das Schweigen – der Kurator*innen auf die genannte Kritik mitunter wenig hilfreich und angemessen waren, hat unter anderem etwas mit der Dispersion von Verantwortung zu tun, die sich durch die Kollektivstrukturen ergab.⁹⁸ Diese Dispersion wiederum hängt tatsächlich mit der Form des Projektraums zusammen: Die grundlegende kuratorische Entscheidung von *ruangrupa* war es, die Verantwortlichkeit noch einmal über die eigene kollektive Struktur hinaus auszuweiten, indem zahlreiche weitere Kollektive eingeladen wurden, denen weitgehende kuratorische und, in einem definierten Rahmen, finanzielle Freiheit gelassen wurde. Die erste und entscheidende Setzung der Kurator*innen war so der Verzicht auf Setzung und Kontrolle, ein Setzen auf komplexe kommunikative Prozesse, in denen sich die Sache ohne zentrale Kontrolle entwickeln kann. Das bedeutet allerdings, dass dieses temporäre Kollektiv keine Adresse hat, an die sich Forderungen nach Einzelverantwortung richten lassen, so dass nach außen schlimmstenfalls jener Eindruck einer diffusen Nicht-Struktur, eines „kollektiven Zustand[s] ohne Zuständigkeit“⁹⁹ entstehen konnte, in der jedes individuelle Handeln neutralisiert wird. Auch ist es richtig, dass „[d]er Verzicht auf formale Hierarchie [...] weite Räume für informale Hierarchien [öffnet], samt den nicht durch Formalität eingehegten Möglichkeiten des Machtgebrauchs“.¹⁰⁰ Es liegt in der Natur der Sache, dass solche informellen Dynamiken der Beobachtung von außen weitgehend entzogen bleiben; der Verdacht des massiven Machtmissbrauchs Einzelner scheint sich allerdings nicht bestätigt zu haben.

Die Ausstellung als ganze bewegte sich in einer Spannung zwischen dem Etablieren eines Projektraums und der Dokumentation oder gar dem Vorführen von Projekten. Das Augenmerk der Kurator*innen lag klarerweise auf ersterem; so bemerken sie im Handbuch zur Ausstellung: „[M]aking a ‚showcase‘ of collective

⁹⁸Vgl. zu all dem den Abschlussbericht des fachwissenschaftlichen Begleitgremiums: https://www.documenta.de/files/230202_Abschlussbericht.pdf.

⁹⁹Kai van Eikels: *Synchronisieren. Ein Essay zur Materialität des Kollektiven*. Berlin 2020, 82. Hier setzt auch Joanna Warsza an, wenn sie „responsibility and visual literacy“ als unverzichtbare Anforderungen zur Geltung bringt (vgl. dies.: *The Elephant is Bigger Than the Room*. In: *Paletten* 329 (2022) (<https://paletten.net/artiklar/the-elephant-is-bigger-than-the-room>)).

¹⁰⁰Peter Laudenbach/Kai Matthiesen/Judith Muster: Kollektiv und Desaster. Organisationschaos bei der *Documenta* und im Theater. In: *Süddeutsche Zeitung*, 10.7.2022, <https://www.sueddeutsche.de/kultur/documenta-kulturbetrieb-kollektiv-und-desaster-1.5618342>.

practices, done by many already in many art centers, would be a trap“;¹⁰¹ stattdessen sollte es um „dynamic activities that are experienced rather than viewed as static objects“¹⁰² gehen. All diese Varianten haben ihre eigenen Schwierigkeiten. Beim Vorführen kollektiver Praktiken liegt das Problem am offensten zutage, weil es einem touristischen Blick entgegenkommt, für den das Gezeigte primär *interessant* ist und das Beobachten fremder Praktiken im Extremfall in die Nähe von Menschausstellungen gerät. Die Dokumentation läuft demgegenüber Gefahr, auf ein reines Informieren hinauszulaufen, das weder Partizipation erlaubt noch künstlerisch interessant ist; umgekehrt kann sich die künstlerisch anspruchsvolle Gestaltung von Dokumentationen den Vorwurf einhandeln, die dargestellten Praktiken weiter zu neutralisieren, indem sie für ein internationales Kunstpublikum aufbereitet und so ästhetisch goutierbar gemacht werden.

Die Einrichtung eines Raums, in dem „dynamische Aktivitäten“ *stattfinden* können, statt lediglich dokumentiert zu werden, müsste eine der Grundbedingungen für einen wirklichen Projektraum sein. Aber was bedeutet es, dass sie „erfahren“ oder „erlebt“ werden? In einem einige Wochen vor der Eröffnung geführten Gespräch sagte Farid Rakun, Mitglied von *ruangrupa*: „Die *documenta* ist ein permanenter Prozess und so offen wie die meisten Werke oder Projekte. Alles wird sich während der 100 Tage weiterentwickeln.“¹⁰³ Die Beschreibung trifft das, was auch tatsächlich geschah. Der weiterhin zugängliche Kalender zeigt eine kaum überschaubare Menge an Einzelveranstaltungen, die sich an den drei „Meydan“-Wochenenden¹⁰⁴ noch einmal bündelten; zusätzlich dazu waren viele der Ausstellungen nicht statisch, sondern veränderten sich ebenfalls. Die Vielzahl an performativen und partizipativen Aktionen, Konzerten etc. hätte es selbst dann unmöglich gemacht, alles zu sehen, wenn man 100 Tage vor Ort gewesen wäre – zumal manche Dinge erst im Kalender auftauchten, nachdem sie stattgefunden hatten. Die raumzeitliche Organisation verschob sich vom Vorhandensein des Ausgestellten zugunsten des Stattfindens verschiedenster Aktionen, und damit wurde auch die disziplinäre Gliederung deutlich weniger bedeutsam. Dass die Vorstellung einer Totalität, die man im Ganzen zur Kenntnis nehmen kann, damit endgültig verloren ging, war hier nicht das Ergebnis einer didaktischen Entscheidung der Kurator*innen auf Kosten einzelner Positionen, sondern ergab sich aus der kollektiven und parallelen Aktivität aller Beteiligten.¹⁰⁵

Die einzige Weise, eine touristische Beobachtung dieses „permanenten Prozesses“ zuverlässig zu verhindern, war eine tatsächliche und nicht lediglich inszenierte

¹⁰¹ *ruangrupa/Artistic Team documenta fifteen: Lumbung*. In: dies., *documenta fifteen Handbook*. Berlin 2022, 10–41, hier 30.

¹⁰² A. a. O., 36.

¹⁰³ Heinz-Norbert Jocks: *ruangrupa: Go with the flow, oder: Die Genesis des kollektiven Rhizoms*. Ein Gespräch mit Mitgliedern des indonesischen Kurator*innenkollektivs. In: *Kunstforum International* 183: *documenta fifteen* (2022), 50–63, hier 58.

¹⁰⁴ <https://documenta-fifteen.de/kalender/meydan-1-freitag/>.

¹⁰⁵ Ich danke Joshua Weitzel, der seit Jahren als Kunstvermittler auf der *Documenta* tätig ist, für seine hilfreichen Einschätzungen.

Beteiligung des Publikums – aber auch diese wird problematisch, wenn sie die Distanz verschleiert, die in vielen Fällen zwischen dem deutschen und internationalen Kunstpublikum und den vielen aus den Ländern des globalen Südens stammenden, offen politischen Projekten besteht. Vor diesem Hintergrund fällt noch einmal ein anderes Licht auf eine tendenziell frustrierende Erfahrung, die man als Besucher*in ebenfalls machen konnte: So viel Beteiligung und Einbeziehung es auch gab, vielfach hatte man den Eindruck, etwas sich real Ereignendes zu verpassen, weil es entweder bereits stattgefunden hatte, später stattfinden würde oder an einem anderen Ort stattfand. Aber das könnte genau der Punkt sein: nämlich dass ein beträchtlicher Teil der Aktivität nicht auf Beobachtung ausgerichtet ist und sich dieser notwendigerweise entzieht. Das ist noch einmal etwas anderes als die Verlagerung ganzer Teile der Ausstellung an andere Orte wie bei Enwezors Documenta 11 und Adam Szymczyks Documenta 14, weil hier sozusagen innere Lücken im Beobachtbaren reflexiv vorgeführt wurden.

Ich möchte ein konkretes Beispiel herausgreifen, das aber weniger besondere Gelungenheit, sondern eher das Problem markiert, mit dem ein Projektraum, der das Versprechen des Zeitgenössischen exemplarisch verkörpert, notwendigerweise umzugehen hat: das des Entzugs. Es geht um das marokkanische Kollektiv LE 18, das im Ganzen der documenta fifteen marginal war, aber dennoch exemplarisch ist. LE 18 beschreiben sich selbst als multidisziplinären, gemeinschaftsbasierten Kulturraum in Marrakesch, als kollektiven Raum eher als ein Kollektiv von Personen. Auf der Webseite heißt es prägnant: „LE 18 ist ein Raum, der Raum gibt.“¹⁰⁶ Vermutlich könnte man diesen konkreten Ort in Marrakesch als Projektraum bezeichnen; aufschlussreich ist aber vor allem sein Transfer nach Kassel.

Wenn man den dort von LE 18 gestalteten Ort unvorbereitet aufgesucht hat, fiel vor allem seine Leere auf: LE 18 bespielte mehrere gewölbartige Räume, die vom Innenhof des WH22 abgingen und in denen sich einige dokumentarische Materialien fanden, Bücher, Broschüren, und eine Reihe von Sesseln und Sofas. Man konnte sich setzen und informieren, aber es gab keine besondere Aufbereitung oder Präsentation dieser Materialien. Am Ende befand sich ein sehr kleiner Raum, in dem ein Fernseher und ein Sessel standen und eine Auswahl an hierzulande kaum bekannten marokkanischen Filmen, die man sich ansehen konnte. Letzteres wirkte eher wie die Geste eines Angebots als eine echte Möglichkeit, denn die Rezeptionssituation war so eigenartig, dass vermutlich kaum jemand sie angenommen hat. Das Versprechen des Titels *A Door to the Sky, or a Plea for Rain*, der eine markante künstlerische Arbeit erwarten ließ, wurde nicht eingelöst.¹⁰⁷ Außer den Filmen gab es überhaupt keine Kunst zu sehen, und erst recht keine dynamische Aktivität.

Es waren die Diskussionsveranstaltungen mit Mitgliedern des Kollektivs, die die Sache aufschließen konnten. Sie berichteten davon, dass ursprünglich etwas ganz anderes geplant gewesen wäre, nämlich eine reguläre Ausstellung mit Arbeiten zahlreicher mit dem Ort verbundener Künstler*innen. Nach langer Planung und vie-

¹⁰⁶ „LE 18 est un espace qui donne de l'espace.“ (<https://www.le18marrakech.com/a-propos>).

¹⁰⁷ *A Door to the Sky* ist der Titel eines Films von Farida Belyazid von 1988, der auch im Gloria-Kino zu sehen war (<https://documenta-fifteen.de/en/calendar/a-door-to-the-sky-1988/>).

len Diskussionen hatten sie sich schließlich dazu entschlossen, dies abzusagen. Der Grund dafür lag in der radikalen Dekontextualisierung, der die Arbeit ausgesetzt gewesen wäre: Der Projektraum LE 18 wäre zu einer Ausstellung fertiger Arbeiten einzelner Künstler*innen geronnen, die nicht für den internationalen Kunstbetrieb gemacht worden sind und sich dort möglicherweise auch nicht behaupten könnten, und zwar nicht aus mangelnder Qualität, sondern weil ihnen ihr Kontext nicht äußerlich ist. Den Raum zu einem „Ort für Gespräche und Austausch über die Prozesse, Herausforderungen und Misserfolge, die während der Vorbereitung und Teilnahme an der documenta fifteen entstanden sind“,¹⁰⁸ zu machen, war insofern näher an der Idee des Kollektivs, als es eine Ausstellung gewesen wäre. Dabei ging es nicht nur um das eigene Projekt, sondern unter dem Titel „Undoing Documenta“ auch um den Austausch zwischen verschiedenen Kollektiven und Einzelnen. Dieser Ort war tatsächlich ein Projektraum, wenn auch in einem anderen Sinne: Die reale geopolitische und institutionelle Distanz zwischen dem Projekt in Marokko und der Ausstellung in Deutschland wurde weder ignoriert noch überbrückt, sondern diskursiv zum Thema gemacht, und zwar unter tatsächlicher Beteiligung aller.

Die Leere der Räume von LE18 ist etwas grundlegend anderes als die Leere der Eingangsräume des Fridericianums bei der Documenta 13, die nur von einem Luftzug durchzogen wurde (eine Arbeit von Ryan Gander), und der Rückzug des Kollektivs ist etwas anderes als Kai Althoffs Rückzug aus persönlichen Gründen, der durch die Kuratorin Carolyn Christov-Bakargiev zu einer konzeptuellen Geste aufgewertet wurde, indem sie seinen Absagebrief in diesen leeren Räumen ausstellte.¹⁰⁹ Im Gegensatz dazu machen LE18 die Abwesenheit von Kunst nicht neuerlich zu Kunst, sondern lassen sie als begründete Lücke bestehen.

Man mag hier eine Kapitulation der künstlerischen Arbeit und das Ausweichen auf ein anderes Feld sehen, aber die Motivation für diese Bewegung wurde klar benannt und konnte gemeinsam verhandelt werden. Gerade hier zeigte sich das Ziel von *ruangrupa* besonders deutlich: Die gesamte Ausstellung als Projektraum zu begreifen schloss die Möglichkeit ein, sich dem Imperativ des Ausstellens zu entziehen und so den realen Entzug der an einem anderen Ort situierten Praxis zu thematisieren. Der Rahmen der internationalen Großausstellung garantierte, dass diese Thematisierung wahrgenommen werden konnte und insofern nicht wirkungslos verpuffte. Als bescheidenes Fragment aus der Zukunft kann dieses Projekt insofern bezeichnet werden, als es auf nicht-naive Weise einen Austausch vorführt, der Hierarchien und Distanzen nicht leugnet oder ignoriert, sondern thematisiert. Es dekonstruiert jede Naivität in Bezug auf die Möglichkeit unmittelbarer Begegnung und bruchloser Übertragung von Praxisformen und -zusammenhängen und ermöglicht trotzdem reale Kontakte, deren Zukunft offen ist, ohne dass sie mit Erwartungen überlastet würden. Insofern hat auch sie ein offensichtliches generatives Potential.

¹⁰⁸ <https://documenta-fifteen.de/lumbung-member-kuenstlerinnen/le-18/>.

¹⁰⁹ Zu einer Kontextualisierung dieser Absage in Althoffs Arbeit insgesamt vgl. Maja Hoock: *Gegenwart im Gestern – Kai Althoff*, <https://tech-journalism.com/die-gegenwart-im-gestern-neu-erschaffen/>. Ob Althoff die Absage selbst als eine solche Geste verstanden wissen wollte, oder Christov-Bakargiev sie erst dazu gemacht hat, ist dabei eher sekundär.

Sowohl das Vorgehen von LE 18 als auch die grundsätzliche Herangehensweise von *ruangrupa* lassen sich mit dem zusammenbringen, was Raunig und Novotny als „institutive Praxen“ bezeichnet haben, als kritische Arbeit innerhalb von Institutionen, die sich weder umstandslos vereinnahmen lässt noch ein reines Außen imaginiert, sondern eine Art inneren Exodus vollzieht, der gleichzeitig institutierend ist, indem er etablierte Kategorien und Organisationsformen zurückweist *und* transformiert. Es geht um „eine positive Form des Abfallens, eine Flucht, die gleichzeitig institutive Praxis ist“,¹¹⁰ und dies scheint mir vor allem *ruangrupa*'s Vorgehen gut zu beschreiben: Sie haben die Rolle des oder der Verantwortlichen übernommen und gleichzeitig evakuiert, indem sie die Verantwortung in ihrem eigenen Kollektiv und über es hinaus verteilt haben.

Die geläufige Vorstellung eines Projektraums denkt diesen als starke kuratorische Setzung, als institutionell garantierten und stabilisierten Ort, an dem Festlegungen zumindest temporär in der Schwebelage gehalten werden können. Eine solche klare Rahmung und Eingrenzung ist gleichzeitig eine präventive Schadensbegrenzung: An einem solchen Ort, der in der Differenz zur neben ihm stattfindenden Normalität definiert ist, kann nicht so viel schiefgehen, und wenn etwas schiefgeht, bleibt es zumindest im Rahmen. Im Falle der *documenta fifteen* konnte tatsächlich eine Menge schiefgehen, oder besser: Sie war als ganze prekär und vom Scheitern bedroht. Die Idee des *lumbung*, der gemeinsam genutzten Reisscheune, die *ruangrupa* zur Grundlage der gesamten Ausstellung gemacht haben oder zumindest als Beschreibung ihrer Praxis angeboten haben, macht die ganze Sache im Prinzip zu einem gemeinsamen Projekt.¹¹¹ Natürlich wurde nicht jeder Aspekt der *Documenta* von dieser Kollektivität erfasst, aber das drohende Scheitern wäre ein gemeinsames Scheitern gewesen – mit der zusätzlichen Gefahr, dass die gemeinsame Verantwortung sich in eine bloße Dispersion von Verantwortlichkeit auflöst, bei der es, wie im Antisemitismusstreit, am Ende niemand gewesen sein will. Das Beispiel von LE18 zeigt überdies, dass Kollektivität und Teilhabe sich unter Umständen bei allem guten Willen nur bedingt herstellen lassen, vor allem zwischen geopolitisch weit voneinander entfernten Orten.

In gewisser Hinsicht lässt die *documenta fifteen* ein Nachleben nicht nur der Künste, sondern der Kunst im kollektiven Singular am Horizont auftauchen, von dem die gleichzeitig stattfindende Biennale in Venedig nichts erahnen ließ: eine internationale Großausstellung, die die Form der Präsentation von Werken in weiten Teilen unterläuft und die Grenzen zwischen Produkt und Produzierendem, zwischen künstlerischem und gesellschaftlichem Handeln, zwischen Kurator*innen, Künstler*innen und Publikum verschwimmen lässt, ein unübersichtlicher Projektraum, der trotz allem auf eine solche Weise nur im Rahmen der Institutionen der Kunstwelt stattfinden kann. Die *Documenta*, deren fünfjähriger Turnus die Singularität der einzelnen Ausstellung als Experimentierfeld und kuratorisches Statement besonders prägnant hervortreten lassen, garantierte größtmögliche Sichtbarkeit.

¹¹⁰Stefan Nowotny/Gerald Raunig: *Institutive Praxen. Bruchlinien der Institutionskritik*. Wien 2008, 25.

¹¹¹Vgl. <https://documenta-fifteen.de/lumbung/>.

Mir scheint, dass Brandon Woolfs Idee einer performativen Praxis infrastruktureller Einbildungskraft gut beschreibt, was hier am Werk ist: die Verflechtung des Künstlerisch-Performativen, Gesellschaftlichen, Institutionellen und Spekulativen zu einem unübersichtlichen, kaum kontrollierten Projekt-raum.¹¹² Ein solcher Raum ist näher an van Eikels' vorsichtiger Utopie einer temporären, beweglichen, nicht in der Projektion eines idealen Kollektivs gegründeten Synchronisierung als an Osbornes von einer klaren, normativen Vorstellung dessen, was an der Zeit und der Fall ist, geprägtem Raum: „Es atmet in mir nicht deshalb auf, weil Vieles mir wie Wiederholungen von Einem vorkommt, sondern das Viele deutet ein unterhaltendes Zusammenhängen an im Verweis auf ein Weiteres, wiederum aus Vielem Zusammengespieltes.“¹¹³ Man darf vermuten, dass auf dieses Übermaß an spekulativer Einbildungskraft ein Rückzug in eine relativ ein-dimensionale Sicherheit kuratorischer und künstlerischer Normalität folgen wird. Aber auch hier gilt, wie im Fall der Volksbühne: Fragen und Möglichkeiten liegen ebenso auf dem Tisch wie Probleme und Kritik. Was aus ihnen gemacht wird, ist offen.

Open Access Dieses Kapitel wird unter der Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz (<http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.de>) veröffentlicht, welche die Nutzung, Vervielfältigung, Bearbeitung, Verbreitung und Wiedergabe in jeglichem Medium und Format erlaubt, sofern Sie den/die ursprünglichen Autor(en) und die Quelle ordnungsgemäß nennen, einen Link zur Creative Commons Lizenz beifügen und angeben, ob Änderungen vorgenommen wurden.

Die in diesem Kapitel enthaltenen Bilder und sonstiges Drittmaterial unterliegen ebenfalls der genannten Creative Commons Lizenz, sofern sich aus der Abbildungslegende nichts anderes ergibt. Sofern das betreffende Material nicht unter der genannten Creative Commons Lizenz steht und die betreffende Handlung nicht nach gesetzlichen Vorschriften erlaubt ist, ist für die oben aufgeführten Weiterverwendungen des Materials die Einwilligung des jeweiligen Rechteinhabers einzuholen.



¹¹²Woolf: *Institutional Theatrics*, 8.

¹¹³Van Eikels: *Synchronisieren*, 90f.



Am Eingang zur Ausstellung wird der Besucher von einer Art Zeremonienmeister empfangen, der nach seinem Namen fragt und diesen dann laut in den Ausstellungsraum ruft – ich bin als Gast anerkannt und angekündigt und betrete den Innenraum. Der Einstieg ist ein wenig maniert, aber die Art der Markierung des Eintretens trifft den Charakter des Ganzen. Man betritt einen Raum, dem man nun für eine Zeit angehört, so wie alle anderen; allerdings nicht im etwas pathetischen Sinne einer temporären Gemeinschaft, sondern eher in einem losen Mit- oder Nebeneinander, in dem reale Interaktion und gegenseitiges Desinteresse gleichermaßen zugelassen sind. Die Ausstellung, die ich betreten habe, ist die zweite Station der ersten großen Retrospektive von Pierre Huyghe 2014 im Museum Ludwig in Köln. Sie soll hier im Hinblick auf ihre raumzeitliche Artikulation betrachtet werden.¹

Eine Retrospektive besteht für gewöhnlich in einer repräsentativen Auswahl der Arbeit eines einzelnen Künstlers oder einer Künstlerin, die einen vergleichenden Überblick über die Entwicklung erlaubt. In gewisser Weise steht sie für die endgültige Musealisierung auch dessen, was seinen Ort von Anfang an im Museum hatte. Auch wenn der Begriff der Retrospektive aus der bildenden Kunst stammt, gibt es auch in anderen Disziplinen Vergleichbares, etwa die Konzertreihe, und noch nicht einmal die angeblich ephemere, unwiederholbare Performance muss hier außen vor bleiben. Problematischer sind ortsspezifische Arbeiten, die sich nicht ohne weiteres ins Museum transferieren lassen, und Aktionen, die eine klare historische Situierung haben. Sie werden für gewöhnlich in Form der Dokumentation eingeschlossen.

Huyghe bewegt sich mit seinen Arbeiten genau in diesem nur schwer einzusammelnden Bereich, und seine Retrospektive funktioniert grundlegend anders. Sie umfasst Filme, Fotos, Zeichnungen, eine Partitur, Installationen, Objekte, lebende Wesen und Performances, also die ganze Palette an Materialien und Formaten, die man von postmedialer Kunst erwartet. Allerdings verfehlt diese Aufzählung, worum

¹Vgl. dazu den Ausstellungskatalog: Emma Lavigne (Hg.): *Pierre Huyghe*. München 2014.

es geht: Die ganze Ausstellung ist eine einzige raumzeitliche Komplikation, und das jeweils Gezeigte ist ein Moment dieser Komplikation. Das degradiert es nicht zur bloßen Illustration einer Frage oder eines Prinzips; im Gegenteil geht es um das jeweils Spezifische. Auch für diese Ausstellung gilt, was Huyghe zwei Jahre vorher bemerkt hat: „Es geht um eine Verzeitlichung der Ausstellung, um ihre Programmierung und ihre Rhythmik – also ihre Präsentation oder ihr Verschwinden, ihr Zögern, ihre fragile Existenz, ihre Weigerung sich zu fixieren.“²

Amelia Barikin beschreibt Huyghes Arbeit insgesamt als Versuch, „to get a handle on the present“.³ Für ihn ist damit allerdings nicht nur die Zeit gemeint, sondern die Frage der Anwesenheit, des geteilten Raums: des Hier und Jetzt. Gegenwärtigkeit in den Griff zu bekommen hat hier nichts mit der Fetischisierung von Präsenz und Ephemeralität zu tun, sondern geht von vornherein von ihrer Komplikation aus bzw. erzeugt und vergrößert sie systematisch. Anwesenheit ist immer bezogen auf und durchzogen von Abwesenheit, denn hier verweist beinahe jede Arbeit auf etwas, das früher an einem anderen Ort stattgefunden hat: Videos und Fotos dokumentieren Aktionen und Installationen, ein Film zeigt eine reale Antarktisexpedition, die auf einer imaginären Expedition beruhte, und ihre Reinszenierung auf einer Eisbahn im New Yorker Central Park (*A Journey That Wasn't*), ein paar Schuhe auf einem Podest sind die Reste einer Performance, die früher an einem anderen Ort stattgefunden hat (*Singing in the Rain*), ein Teppich aus dem Verwaltungstrakt des Museums zeigt die Spuren jahrelanger Wege (*Teppichboden*), eine durch die Ausstellung wandernde Person mit einem vor das Gesicht geschnallten leuchtenden Buch (*Player*) zitiert den Film *The Host and the Cloud*, der eine Aktion in einem verlassenen Museum dokumentiert, eine schrundige, schwärzliche Eisfläche wiederholt eine Installation aus dem Kunsthaus Bregenz, aber der Eisläufer, der auch hier noch auf ihr gefahren ist, ist nicht mehr da (*L'Expédition scintillante, Acte 3 (Black Ice Stage)*), die Statue eines Frauenakts, auf deren Kopf sich ein Bienenschwarm niedergelassen hat, und der Hund *Human* stammen aus der Arbeit *Untilled* auf der Documenta 13 zwei Jahre zuvor, selbst die temporären Wände der Ausstellung sind aus ihrer früheren Inkarnation im Centre Pompidou mitgenommen worden.

James Meyers im vierten Kapitel aufgegriffener Begriff der „functional site“ scheint eine perfekte Beschreibung dieser Verhältnisse zu bieten: „a locus of overlap of text, photographs and video recordings, physical places and things [...] a temporary thing, a movement, a chain of meanings devoid of a particular focus“.⁴ Was dieser Begriff beschreibt, ist nicht mehr eigentlich ein Ort, weder im physischen noch im geographischen, institutionellen oder diskursiven Sinne, sondern ein sich verschiebender Zusammenhang von Orten und Zeiten. Man könnte sagen, dass es das einzelne Werk ist, das diesen Zusammenhang herstellt oder besser: sich in diesem Zusammenhang verkörpert, wie es Osborne mit seinem Begriff der distributiven Einheit des postkonzeptuellen Werks tut, wo von einer „radically distributive – that

²Marie-France Rafael : *PIERRE HUYGHE „on site“*. Berlin 2012, 25.

³Amelia Barikin: *Parallel Presents: The Art of Pierre Huyghe*. Cambridge, MA/London 2012, 1.

⁴James Meyer: *The Functional Site*. In: *Documents* 7 (1996), 20–29, hier 21.

is, irreducibly relational – unity of the individual artwork across the totality of its multiple material instantiations, at any particular time⁵ ausgegangen werden soll. Wir hätten es dann in Huyghes Ausstellung mit jeweils einer Dimension oder einem Aspekt der Werke zu tun, deren Distribution sich als Verweis auf ein Anderswo und eine andere Zeit zeigt, Werke, die wesentlich und notwendig zum großen Teil *abwesend* sind. Was wir tatsächlich sehen, sind Wiederholung, Überbleibsel, Spur, Dokumentation, Performance und Geschehen.

Letzteres scheint dabei eine besondere Rolle einzunehmen, beruht es doch auf gemeinsamer Anwesenheit, und während sich noch die mit Fischen und Krustentieren bevölkerten Aquarien als eine Art bewegtes Bild betrachten lassen, ist der durch die Ausstellung streifende Hund mit dem rosafarbenen Bein unzweifelhaft real und bewegt sich auf demselben Boden wie die Besucher*innen. Die Begegnung mit ihm, so scheint es, findet wirklich im Hier und Jetzt statt, ohne von sich weg zu weisen. Nur: Er reagiert so gut wie gar nicht auf Versuche der Kontaktaufnahme, weder mit Zu- noch mit Abwendung, sondern setzt seinen Weg unbeeindruckt fort, so dass am Ende die Interaktion mit den anderen Arbeiten, mit den Filmen, den Objekten, dem Staub auf dem Boden, realer erscheint als die mit dem lebenden Tier. Wenn es tatsächlich denselben Ort bewohnt wie ich, bewohnt es ihn nicht auf dieselbe Weise, so dass auch hier eine innere Differenz spürbar wird, die die gemeinsame Präsenz von sich selbst entfernt.

Auch wenn die Begriffe des funktionalen Ortes und der distributiven Einheit des Werks offensichtlich etwas an Huyghes Arbeiten treffen, stehen sie in gewisser Weise doch quer zur Erfahrung der Ausstellung. Sie suggerieren eine Erfahrung, die wesentlich von Abwesenheit und Lücken geprägt ist, so wie es Enwezor und Szymczyk systematisch herstellen wollten und wie es sich bei der documenta fifteen immer wieder von allein herstellte. Auch hier ist es zweifellos so, dass man das allermeiste verpasst hat und vermutlich nicht einmal die Filme, die auch hier keine Zeitsignatur tragen, alle im Ganzen ansehen wird – allein *The Host and the Cloud* ist über zwei Stunden lang. Aber die tatsächliche Erfahrung ist nicht die der Abwesenheit, sondern die einer sehr dichten und komplexen Präsenz. Die raumzeitliche Dispersion alles Ausgestellten zeigt sich schnell: Die Ausstellung ist kein Ganzes, sie stellt kein Ganzes dar und sie lässt sich nicht als ganze erfahren. Auch hier ist eine frühere Beschreibung von Huyghe selbst treffend: „Es gibt keine geteilte Erfahrung und keine ausgesprochene und domestizierende Anrede an einen Betrachter. Es gibt nur Zeugen in einem Garten.“⁶ In Bezug auf einen Garten wäre das Ideal der Vollständigkeit, die Vorstellung, alles sehen zu können oder zu müssen, von vornherein abwegig, und tatsächlich überträgt sich etwas davon.

Man kann sich an manchen Orten sehr lange aufhalten, etwa bei der unwirklichen Licht- und Nebelinstallation *L'Expédition scintillante, Acte 2 (Light Box)* mit Musik von Erik Satie, oder auch nur kurz vorbeistreichen – wo es keine „domestizierende Anrede“ gibt, gibt es auch keine falsche Weise der Rezeption. Distribution und Dispersion sind hier paradoxerweise kein Hindernis für Präsenz, und dass sich

⁵Peter Osborne: *Anywhere Or Not At All: Philosophy of Contemporary Art*. London 2013, 48.

⁶Rafael: *PIERRE HUYGHE „on site“*, 31.

keine der gezeigten Arbeiten bei sich selbst beruhigt, ist kein Grund für Unruhe. Am Ende relativiert sich noch die Vorstellung der distributiven Einheit: Das Fest, das Huyghe für die Bewohner des Ortes Streamside Knolls erfunden hat, ist eines, der Film, der dieses Fest dokumentiert (*Streamside Day*) ist ein anderes (und meine Erfahrung eines Teils dieses Films in der sehr spezifischen Situation und dann später noch einmal im Ganzen zu Hause am Computer ist ein drittes). Natürlich verweisen sie aufeinander, aber man muss sie nicht als Teile einer über Zeit und Raum verteilten Sache auffassen, und es ist nicht einzusehen, was damit gewonnen wäre, ihren Zusammenhang als eigenen Ort zu begreifen. Alles, was stattfindet, findet jetzt statt – selbst die Schuhe, die unverändert auf ihrem Podest stehen, und die Fotos, bei denen wirklich fast nichts von dem übrigbleibt, was sie dokumentieren.

In dieser Hinsicht hat die gesamte Ausstellung etwas von einer Aufführung. Während die Einbeziehung performativer Arbeiten ins Museum ein Ausstellen des Aufführens ist, haben wir es hier mit einem Aufführen des Ausstellens zu tun. Dies geht deutlich über die Betonung der „realitätserzeugende[n] Dimension“⁷ aller Kunst hinaus, die mit dem Topos der Performativität bezeichnet worden ist, und es betrifft die Ausstellung als ganze. Sie wirkte wie ein komplexes Gesamtgeschehen, innerhalb dessen auch die für sich genommen relativ stummen und künstlerisch nur bedingt interessanten Fotos eine Rolle spielten. Die an diesem Geschehen beteiligten realen Personen und Organismen werden so gerade nicht in einer kategorialen Differenz zu den Objekten und Videos wahrgenommen, wie es normalerweise der Fall wäre. Dass ihr Handeln ausgestellt wird, wird durch den Aufführungscharakter der Ausstellung ausbalanciert.

Huyghes Material stammt aus Readymades, unterschiedlichsten Weisen, sich selbst entwickelnde Prozesse anzustoßen, performativen Arbeiten innerhalb der bildenden Kunst, inszenierter Fotografie, konzeptuellen Strategien und anderem mehr. Vor allem aber ist sein Material das *Verhältnis* zwischen all dem – Aktion und Dokumentation, Übergang und Relation, Handeln und Geschehenlassen. Woran auch immer er konkret arbeitet, immer sind es diese Beziehungen, auf die sich die Gestaltung bezieht. Für sich genommen ist auch dieser Museumsraum ein generischer Ort nur im Sinne des temporären Einsammelns und Versammelns, aber Huyghes Arbeiten machen ihn zu einem generativen Möglichkeitsraum im Sinne des vorigen Kapitels. Alles, was hier stattfindet, ist spezifisch, nichts allgemein, und vielleicht kann der Raum der Ausstellung in einem anderen Sinne als funktionaler Ort beschrieben werden, als ein Ort, der die Relationalität aller Orte und die Pluralität der Zeiten in sich aufgenommen hat und zur Darstellung bringt, ohne sie in einen einheitlichen Gesamtrahmen zu zwingen. Nichts ist nur hier und jetzt, und doch findet alles, was stattfindet, hier und jetzt statt, denn mehr ist nicht zu haben. Aber mehr braucht es auch nicht.

Die Ausstellung von Pierre Huyghe kann es sich leisten, mit Entfernung und Entzug auf eine Weise umzugehen, die nicht Mangel, sondern Fülle bedeutet. Es ist kein Zufall, dass es ein weißer, europäischer Mannes ist, der das Privileg hat, auf

⁷Dorothea von Hantelmann: *How to do things with art. Zur Bedeutsamkeit der Performativität in der Kunst*. Zürich/Berlin 2007, 12.

diese Weise zu arbeiten und ausgestellt zu werden, und dies scheint uns weit weg von den am Ende des vorigen Kapitels verhandelten Fragen zu bringen. Trotzdem bietet die Ausstellung ein Bild eines gelungenen Zusammenhangs von Orten und Zeiten an, das ihre Heterogenität nicht verschleiert oder verschleift und sie doch versammeln kann. Eine solche Versammlung muss nicht von einer einzigen Person verantwortet und zusammengehalten werden – ein Name ist am Ende zu wenig. Was, wenn wir die Art, wie sie Raum und Zeit artikuliert, als kollektiven Projekt-raum denken, der weder auf disziplinären Grenzen noch auf seinem festen Platz und seinem Status als Zentrum beharrt?

Open Access Dieses Kapitel wird unter der Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz (<http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.de>) veröffentlicht, welche die Nutzung, Vervielfältigung, Bearbeitung, Verbreitung und Wiedergabe in jeglichem Medium und Format erlaubt, sofern Sie den/die ursprünglichen Autor(en) und die Quelle ordnungsgemäß nennen, einen Link zur Creative Commons Lizenz beifügen und angeben, ob Änderungen vorgenommen wurden.

Die in diesem Kapitel enthaltenen Bilder und sonstiges Drittmaterial unterliegen ebenfalls der genannten Creative Commons Lizenz, sofern sich aus der Abbildungslegende nichts anderes ergibt. Sofern das betreffende Material nicht unter der genannten Creative Commons Lizenz steht und die betreffende Handlung nicht nach gesetzlichen Vorschriften erlaubt ist, ist für die oben aufgeführten Weiterverwendungen des Materials die Einwilligung des jeweiligen Rechteinhabers einzuholen.



Literatur

- Abramović, Marina: *Seven Easy Pieces*. Mailand 2007.
- Adorno, Theodor W.: *Ästhetische Theorie (Gesammelte Schriften 6)*. Frankfurt a.M. 1973.
- Adorno, Theodor W.: Die Kunst und die Künste. In: ders. *Gesammelte Schriften 10.1: Kulturkritik und Gesellschaft I*. Frankfurt a.M. 1977, 432–453.
- Adorno, Theodor W.: *Philosophie der neuen Musik (Gesammelte Schriften 12)*. Frankfurt a.M. 1977.
- Adorno, Theodor W.: Reaktion und Fortschritt. In: ders./Kfeneck, Ernst: *Briefwechsel 1929–1964*. Berlin 2020, 320–327.
- Ahmed, Sara: *On Being Included. Racism and Diversity in Institutional Life*. Durham/London 2012.
- Althusser, Louis: Ideologie und ideologische Staatsapparate. In: ders.: *Ideologie und ideologische Staatsapparate. Aufsätze zur marxistischen Theorie*. Hamburg 1977, 108–153.
- Appadurai, Arjun: *Modernity At Large: Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis/London 1996.
- Arendt, Hannah: *Vita Activa oder Vom tätigen Leben*. München 1981.
- Aristoteles: *Poetik*. Stuttgart 1994.
- Augé, Marc: *Nicht-Orte*. München 2011.
- Baecker, Dirk: Der Überschuss. In: Baecker, Dirk: *Kulturkalkül*. Berlin 2014, 129–142.
- Barikin, Amelia: *Parallel Presents: The Art of Pierre Huyghe*. Cambridge, Mass./London 2012.
- Barrett, G Douglas: Contemporary Art and the Problem of Music: Towards a Musical Contemporary Art. In: *Twentieth Century Music* (2021), 1–26.
- Bateson, Gregory: Eine Theorie des Spiels und der Phantasie. In: Bateson, Gregory: *Ökologie des Geistes. Anthropologische, psychologische, biologische und epistemologische Perspektiven*. Frankfurt a.M. 1981, 241–261.
- Becker, Howard S.: *Art Worlds*. Berkeley/Los Angeles 1982.
- Beißwanger, Lisa: *Performance on Display. Zur Geschichte lebendiger Kunst im Museum*. Berlin/München 2021.
- Bel, Jérôme/Charmatz, Boris: Emails 2009–2010. In: Copeland, Mathieu/Pellegrin, Julie (Hg.): *Choréographier l'exposition / Choreographing Exhibitions*: Dijon 2013, 241–250.
- Belting, Hans: *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*. München 1990.
- Bennett, Tony: *The Birth of the Museum: History, Theory, Politics*. London/New York 1995.
- Berg, Karen van den: Fragile Productivity: Artistic Activities Beyond the Exhibition System. In: dies./Pasero, Ursula (Hg.): *Art Production Beyond the Art Market?* Berlin 2013, 45–76.
- Berg, Karen van den: Socially Engaged Art and the Fall of the Spectator since Joseph Beuys and the Situationists. In: Berg, Karen van den/Jordan, Cara M./Kleinmichel, Philipp (Hg.): *The Art of Direct Action: Social Sculpture and Beyond*. Berlin 2019, 1–40.
- Bergson, Henri: Das Mögliche und das Wirkliche. In: ders., *Denken und Schöpferisches Werden. Aufsätze und Vorträge*. Hamburg 1993, 110–125.
- Bertram, Georg W.: *Kunst. Eine philosophische Einführung*. Stuttgart 2005.

- Bertram, Georg W.: *Kunst als menschliche Praxis. Eine Ästhetik*. Berlin 2014.
- Bertram, Georg W./Deines, Stefan/Feige, Daniel Martin (Hg.): *Die Kunst und die Künste. Ein Compendium zur Kunsttheorie der Gegenwart*. Berlin 2021.
- Bippus, Elke/Huber, Jörg/Nigro, Roberto: *Ästhetik x Dispositiv. Die Erprobung von Erfahrungsfeldern*. Zürich 2012.
- Bîrzan, Thomas: Interview with Anne Teresa De Keersmaecker and Némo Flouret, <https://www.rosas.be/data/public/dataset/file-field/7/717.docx>.
- Bishop, Claire: Participation and Spectacle: Where Are We Now? In: Nato Thompson (Hg.): *Living as Form. Socially Engaged Art From 1991–2011*. New York/Cambridge, Mass. 2012, 34–45.
- Bishop, Claire: The Perils and Possibilities of Dance in the Museum: Tate, MoMA, and Whitney. In: *Dance Research Journal* 46/3 (2014), 63–76.
- Bishop, Claire: Anne Teresa de Keersmaecker. In: *Artforum International* 53/10 (2015), <https://www.artforum.com/print/201506/anne-teresa-de-keersmaecker-52254>.
- Bishop, Claire: Performance Art vs. Dance: Professionalism, De-Skilling, and Linguistic Virtuosity. In: Constinas, Cosmin/Janevski, Ana: *Is the Living Body the Last Thing Left Alive? The New Performance Turn, Its Histories and Its Institutions*. Berlin 2017, 40–45.
- Bishop, Claire: Black Box, White Cube, Gray Zone: Dance Exhibitions and Audience Attention. In: *TDR: The Drama Review* 62/2 (2018), 22–42.
- Blom, Ina: The Intermedia Dynamic. In: *Fluxus Virus*. Köln 1992, 214–220.
- Boas, Franz: *Primitive Art*. New York 1955.
- Boltanski, Luc/Chiapello, Ève: *Der neue Geist des Kapitalismus*. Konstanz 2003.
- Boon, Marcus/Levine, Gabriel: Introduction: The Promise of Practice. In: dies. (Hg.), *Practice*. Cambridge, Mass./London 2018, 12–23.
- Boulez, Pierre: „Sprengt die Opernhäuser in die Luft!“ SPIEGEL-Gespräch mit dem französischen Komponisten und Dirigenten Pierre Bouardieu. In: *DER SPIEGEL* 40 (1967), 166–174.
- Bourriaud, Nicolas: *Relational Aesthetics*. Paris 2002.
- Brannigan, Erin: Dance and the Gallery: Curation as Revision. In: *Dance Research Journal* 41/1 (2015), 5–25.
- Brecht, George: Something about Fluxus. In: Fischer, Alfred M. (Hg.): *George Brecht. Events: Eine Heterospektive/A Heterospective*. Köln 2005.
- Brecht, George/Braun, Hermann/Daniels, Dieter/König, Kasper: A kind of introduction: A conversation between George Brecht, Hermann Braun, Dieter Daniels, Kasper König, Cologne, August 22, 1991. In: Brecht, George: *Notebooks I: June–September 1958*. Köln 1991 (ohne Paginierung).
- Brock, Bazon: Der Fluch der guten Tat. In: *Süddeutsche Zeitung*. 30.6.2022, <https://www.sueddeutsche.de/kultur/documenta-gastbeitrag-bazon-brock-1.5612588>.
- Brown, Steven: Toward a Unification of the Arts. In: *Frontiers in Psychology* 9 (2018), 1938.
- Buchloh, Benjamin H. D.: Conceptual Art 1962–1969: From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions. In: *October* 55 (1990), 105–143.
- Buren, Daniel: Warum Texte oder: Der Ort, von dem ich eingreife. In: ders.: *Achtung! Texte 1967–1991*. Dresden 1995, 27–34.
- Buren, Daniel: Grenzen/Kritik. In: ders.: *Achtung! Texte 1967–1991*. Dresden 1995, 123–142.
- Buren, Daniel: Abwesenheit – Anwesenheit, rund um einen Umweg. In: ders.: *Achtung! Texte 1967–1991*. Dresden 1995, 169–180.
- Buren, Daniel: Ausstellung einer Ausstellung. In: ders., *Achtung! Texte 1967–1991*. Dresden 1995, 181–183.
- Bürger, Peter: *Theorie der Avantgarde*: Frankfurt a.M. 1974.
- Bürger, Peter: *Nach der Avantgarde*, Weilswist 2014.
- Burt, Ramsay: *Judson Dance Theater. Performative Traces*. London/New York 2006.
- Butte, Maren u.a. (Hg.): *Assign & Arrange. Methodologies of Presentation in Art and Dance*. Berlin 2014.
- B61–12: Presseerklärung vom 22.9.2017, <https://web.archive.org/web/20171106154820/https://b6112.de/2017/09/29/press-release-transmedia-theater-project-b61-12/>.

- Cabanne, Pierre: *Gespräche mit Marcel Duchamp*. Köln 1972.
- Cage, John: Experimental Music: Doctrine. In: ders., *Silence. Lectures and Writings*. Middletown 1973, 13–17.
- Callon, Michel/Latour, Bruno: Die Demontage des großen Leviathans: Wie Akteure die Makrostruktur der Realität bestimmen und Soziologen ihnen dabei helfen. In: Belliger, Andréa/Krieger, David J. (Hg.): *ANThology. Ein einführendes Handbuch zur Akteur-Netzwerk-Theorie*. Bielefeld 2006, 75–102.
- Camnitzer, Luis: The Biennial of Utopias. In: ders., *On Art, Artists, Latin America, and Other Utopias*. Austin 2009, 208–229.
- Cardew, Cornelius: A Scratch Orchestra: Draft Constitution. In: *Musical Times* 110/1516 (1969).
- Casey, Edward S.: *Getting Back into Place. Toward a Renewed Understanding of the Place-World*. Bloomington/Indianapolis 1993.
- Cavell, Stanley: A Matter of Meaning It. In: ders., *Must We Mean What We Say?* New York 1969, 213–237.
- Cavell, Stanley: Automatism. In: ders., *The World Viewed: Reflections on the Ontology of Film*. Cambridge, Mass./London 1979, 101–108.
- Cavell, Stanley: The Specificity of Media in the Arts. In: *Journal of Aesthetic Education* 19/4 (1985), 5–20.
- Chakrabarty, Dipesh: *Provincializing Europe. Postcolonial Thought and Historical Difference*. Princeton/Oxford 2000.
- Charmatz, Boris: Interview with Boris Charmatz. In: *Dance Research Journal* 46/3 (2014), 49–52.
- Choi, Binna/Krauss, Annette: Unlearning Institution: Do as You Present (or Preach). In: O'Neill, Paul/Steeds, Lucy/Wilson, Mick (Hg.): *How Institutions Think: Between Contemporary Art and Curatorial Discourse*. Cambridge, Mass./London 2017, 66–77.
- Clark, John: Biennials as Structures of the Writing of Art History: The Asian Perspective. In: Filipovic, Elena/Hal, Marieke van/Øvstebø, Solveig (Hg.): *The Biennial Reader. An Anthology on Large-Scale Perennial Exhibitions of Contemporary Art*. Bergen/Ostfildern 2010, 164–183.
- Concannon, Kevin: Yoko Ono's CUT PIECE: From Text to Performance and Back Again. In: *PAJ: A Journal of Performance and Art* 30/3 (2008), 81–93.
- Copeland, Mathieu: Choreographing Exhibitions: An Exhibition Happening Everywhere, at all Times, with and for Everyone. In: ders./Pellegrin, Julie (Hg.): *Choréographeur l'exposition / Choreographing Exhibitions*. Dijon 2013, 19–24.
- Cox, Christoph/Jasky, Jenny/Malik, Suhail (Hg.): *Realism Materialism Art*. Annandale-on-Hudson/Berlin 2015.
- Crampton, Jeremy W./Elden, Stuart (Hg.): *Space, Knowledge and Power. Foucault and Geography*. Aldershot 2007.
- Cvejić, Bojana: To end with judgment by way of clarification. In: Solomon, Noémie (Hg.): *Danse. An Anthology*, Paris 2014, 145–157.
- Cvejić, Bojana/Vujanović, Ana: *Public Sphere by Performance*. Berlin 2015.
- da Vinci, Leonardo: *Sämtliche Gemälde und die Schriften zur Malerei*. München 1990.
- Dahlhaus, Carl: Adornos Begriff des musikalischen Materials. In: ders., *Schönberg und andere. Gesammelte Aufsätze zur Neuen Musik*. Mainz 1978, 336–342.
- Dahlhaus, Carl: Abkehr vom Materialdenken? In: *Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik* XIX. Mainz 1984, 45–55.
- Dahlhaus, Carl: Grundlagen der Musikgeschichte. In: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. 1: *Allgemeine Theorie der Musik I*. Laaber 2000, 11–155.
- Danto, Arthur C.: *The Transfiguration of the Commonplace. A Philosophy of Art*. Cambridge, Mass./London 1981.
- Danto, Arthur C.: *Die Verklärung des Gewöhnlichen*. Frankfurt a.M. 1991.
- Danto, Arthur C.: *Kunst nach dem Ende der Kunst*. München 1996.
- David, Dena/Gabriels, Jane/Pronovost, Marc/Hudon, Véronique (Hg.): *Curating Live Art. Critical Perspectives, Essays and Conversations in Theory and Practice*. New York/London 2018.
- Davies, Stephen: *The Artful Species*, Oxford 2012.
- de Duve, Thierry: *Kant After Duchamp*. Cambridge, Mass./London 1996.

- Deleuze, Gilles/Guattari, Felix: *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie*. Berlin 1992, 11–42.
- Dercon, Chris: „Wir sind ein neuartiges Mischwesen“. Chris Dercon im Gespräch mit Barbara Behrendt. *Deutschlandfunk*, 26.12.2017, https://www.deutschlandfunk.de/volksbuehnen-intendant-chris-dercon-wir-sind-ein-neuartiges.9111.de.html?dram:article_id=406833.
- Derrida, Jacques: Signatur Ereignis Kontext. In: ders., *Randgänge der Philosophie*. Wien 1999, 325–351.
- Descola, Philippe: *Die Formen des Sichtbaren. Eine Anthropologie der Bilder*. Berlin 2023.
- Dickie, George: *Art and the Aesthetic: An Institutional Analysis*. Ithaca 1975.
- Dickie, George: *The Art Circle: A Theory of Art*. New York 1984.
- Diederichsen, Diederich: Weder Wohnung noch Währung. In: *Texte zur Kunst* 105 (2017), 158–16.
- Dissanayake, Ellen: *Homo Aestheticus. Where Art Comes From and Why*. New York 1992.
- documenta und Museum Fridericianum Veranstaltungs-GmbH (Hg.): *Politics – Poetics. Das Buch zur Documenta X*, Ostfildern 1997, 24.
- Dössel, Christine: Die Volksbühne atmet mehr den Geist eines Museums als den eines Theaters. In: *Süddeutsche Zeitung*. 17.11.2017, <https://www.sueddeutsche.de/kultur/theater-die-volksbuehne-atmet-mehr-den-geist-eines-museums-als-den-eines-theaters-1.3746007>.
- Douglas, Mary: *How Institutions Think*. Syracuse 1986.
- Duda, Silke: *Die unsichtbaren Arbeiterinnen. Frauen in Reinigungsberufen* (Materialien zur Frauenforschung, 11). Bielefeld 1990.
- Dufrenne, Mikel: *Phénoménologie de l'expérience esthétique*. Paris 1953.
- Durkheim, Émile: *Regeln der soziologischen Methode*. Darmstadt/Neuwied, 41976.
- Dutton, Denis: A Naturalist Definition of Art. In: *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 64/3 (2006), 367–377.
- Duve, Thierry de: *Kant After Duchamp*. Cambridge, Mass./London 1996.
- Eikels, Kai van: Herudemokratisieren. Ansprüche und Wirklichkeiten von Partizipation im Kunstzusammenhang. In: *Kunstforum International* 264 (2019), 98–107.
- Eikels, Kai van: *Synchronisieren. Ein Essay zur Materialität des Kollektiven*. Berlin 2020.
- Eisenstadt, Shmuel (Hg.): *Multiple Modernities*. Piscataway 2002.
- Enwezor, Okwui: Curating Beyond the Canon. Okwui Enwezor interviewed by Paul O'Neill. In: O'Neill, Paul (Hg.): *Curating Subjects*. London 2007.
- Enwezor, Okwui: *Großausstellungen und die Antinomien einer transnationalen globalen Form*. München 2002.
- Enwezor, Okwui: The Postcolonial Constellation: Contemporary Art in a State of Permanent Transition. In: *Research in African Literatures* 34/4 (2003), 57–82.
- Enwezor, Okwui: Kunstausbildungen jenseits der Modelle der Wirtschaft. In: Belzel, Heike/ders. (Hg.): *kunst lehren teaching art*. Köln 2007, 73–75.
- Esche, Charles: Introduction: Making Art Global. In: Weiss, Rachel u.a.: *Making Art Global (Part 1): The Third Havana Biennial 1989*. London u.a. 2011, 8–13.
- Fabian, Johannes: *Time and the Other. How Anthropology Makes Its Object*. New York 1983.
- Farago, Jason: Viewers, the Dance Floor Is Yours (but Duck the Steinway!). In: *New York Times*. 30.3.2017, <https://www.nytimes.com/2017/03/30/arts/design/as-you-take-in-the-paintings-at-moma-watch-out-for-the-piano.html>.
- Farnsworth, Brandon: *Curating Contemporary Music Festivals. A New Perspective on Music's Mediation*. Bielefeld 2020.
- Featherstone, Mike/Lash, Scott/Robertson, Roland (Hg.): *Global Modernities*. London 1995.
- Feige, Daniel Martin: *Kunst als Selbstverständigung*. Münster 2012.
- Feige, Daniel Martin: *Computerspiele. Eine Ästhetik*. Berlin 2015.
- Feige, Daniel Martin: Zwischen den Künsten. Entgrenzung und Rekonstitution in der Neuen Musik. In: *Musik & Ästhetik* 84 (2017), 14–29.
- Féral, Josette: Performance and Theatricality: The Subject Demystified. In: *Modern Drama* 25/1 (1982), 170–181.

- Filipovic, Elena/Hal, Marieke van/Øvstebø, Solveig: Biennialogy. In: dies. (Hg.), *The Biennial Reader. An Anthology of Large-Scale Perennial Exhibitions of Contemporary Art*. Bergen/Ostfildern 2010, 12–27.
- Filitz, Thomas: Dak' Art Off. Between Local Art Forms and Global Art Canon Discourses. In: *Anthrovision* 7/1 (2019), <http://journals.openedition.org/anthrovision/4841>.
- Finke, Marcel: *Prekäre Oberflächen: Zur Materialität des Bildes und des Körpers am Beispiel der künstlerischen Praxis Francis Bacons*. Berlin/München 2015.
- Fleck, Ludwik: *Entstehung und Entwicklung einer wissenschaftlichen Tatsache. Einführung in die Lehre vom Denkstil und Denkkollektiv*. Frankfurt am Main 1980.
- Flynt, Henry: Concept Art (Provisional Version). In: Young, LaMonte (Hg.): *An Anthology of Chance Operations*. New York 1963 (ohne Paginierung).
- Flynt., Henry La Monte Young in New York, 1960–62. In: Duckworth, William/Fleming, Richard (Hg.): *Sound and Light: La Monte Young Marian Zazeela*. Lewisburg/London/Toronto 1996, 44–97.
- Focillon, Henri: *Das Leben der Formen*. Bern 1954.
- Folkerts, Henrik: Keeping Score: Notation, Embodiment, and Liveness. In: *South as a State of Mind* #7 [documenta 14 #2] (2016), 151–169.
- Forti, Simone: *Handbook in Motion*. Northampton, Mass ³1998.
- Foucault, Michel: *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*. Frankfurt a.M. 1971.
- Foucault, Michel: Fragen an Michel Foucault zur Geographie. In: Michel Foucault: *Schriften in vier Bänden, Bd. III: 1976–1979*. Frankfurt a.M. 2003, 38–54.
- Foucault, Michel: Das Spiel des Michel Foucault. In: ders., *Schriften in vier Bänden: Dits et Ecrits*, Bd. III. Frankfurt a.M. 2003, 391–429.
- Franco, Mark/Lepecki, André: Editor's Note: Dance in the Museum. In: *Dance Research Journal* 46/3 (2014), 1–5.
- Fraser, Andrea: From the Critique of Institutions to an Institution of Critique. In: Alberro, Alexander/Stimson, Blake (Hg.): *Institutional Critique. An Anthology of Artists' Writings*. Cambridge, Mass./London 2009, 408–417.
- Fried, Michael: Kunst und Objektivität. In: Stemmrich, Gregor (Hg.): *Minimal Art. Eine kritische Retrospektive*. Dresden 1995, 334–374.
- Friedman, Ken: Working with Event Scores: A Personal History. In: *Performance Research: A Journal of the Performing Arts* 7/3 (2002), 124–128.
- Friedman, Ken/Smith, Owen/Sawchyn, Lauren (Hg.): *FluxusPerformanceWorkbook*, Performance Research e-publication 2002, <https://www.thing.net/~grist/ld/fluxusworkbook.pdf>.
- Gallie, Walter Bryce: Art as an Essentially Contested Concept. In: *The Philosophical Quarterly* 6/23 (1956), 97–114.
- Gaonkar, Dilip P. (Hg.): *Alternative Modernities*. Durham 2001.
- Gareis, Sigrid: A conceptual-curatorial approach to programming creates the starting point for the well-founded and critical discussion that is so often lacking in the field of dance and theatre. (What is a Curator in the Performing Arts?). In: *OnCurating* 55: *Curating Dance: Decolonizing Dance* (2023), 5–10, https://on-curating.org/files/oc/dateverwaltung/issue55/PDF_to_Download_55/OnCurating_55_WEB.pdf.
- Gehlen, Arnold: Über die Geburt der Freiheit aus der Entfremdung. In: *Archiv für Rechts- und Sozialphilosophie* 40/3 (1952), 338–353.
- Gehlen, Arnold: *Urmensch und Spätkultur. Philosophische Ergebnisse und Aussagen*. Bonn 1956.
- Gehlen, Arnold: *Moral und Hypermoral. Eine pluralistische Ethik*. Frankfurt a.M./Bonn 1969.
- Georgina Born: Music and the Social. In: Clayton, Martin/Herbert, Trevor/Middleton, Richard (Hg.): *The Cultural Study of Music. A Critical Introduction*. London/New York ²2012, 261–274.
- Germer, Stefan: Documenta als anachronistisches Ritual. In: *Texte zur Kunst* 6 (1992), 49–64, <https://www.textezurkunst.de/de/6/documenta-als-anachronistisches-ritual/#id22>.
- Gikandi, Simon: *Slavery and the Culture of Taste*. Princeton/Oxford 2011.
- Giorgi, Liana/Sassatelli, Monica/Delanty, Gerard (Hg.): *Festivals and the Cultural Public Sphere*. London/New York 2011.

- Glass-Kantor, Alexie/Newton, Michelle (Hg.): *Marco Fusinato: DESASTRES*. Mailand 2022.
- Goehr, Lydia: *The Imaginary Museum of Musical Works. An Essay in the Philosophy of Music*. Oxford 1992.
- Goethe, Johann Wolfgang von: ‚Die schönen Künste in ihrem Ursprung, ihrer wahren Natur und besten Anwendung‘ betrachtet von J. G. Sulzer. In: ders., *Berliner Ausgabe*, Bd. 19: *Kunsttheoretische Schriften und Übersetzungen: Schriften zur bildenden Kunst I*. Berlin 1973.
- Goetz, John/Laudenbach, Peter: Chronologie eines Desasters. Die 255 Tage von Chris Dercon. In: *Süddeutsche Zeitung*, 13.4.2018, <https://www.sueddeutsche.de/projekte/artikel/kultur/intendant-der-volksbuehne-chris-dercons-scheitern-e608226/>.
- Goffman, Erving: *Frame Analysis. An Essay on the Organization of Experience*. New York 1974.
- Goffman, Erving: *Rahmen-Analyse. Ein Versuch über die Organisation von Alltagserfahrungen*. Frankfurt a.M. 1977.
- Goldberg, RoseLee: *Performance Art: From Futurism to the Present*. New York 32011.
- Gombrich, Ernst: *Geschichte der Kunst*. Berlin 162005.
- Goodman, Nelson: *Sprachen der Kunst. Entwurf einer Symboltheorie*. Frankfurt a.M. 1995, 112ff.
- Graw, Isabel: Jenseits der Institutionskritik. In: *Texte zur Kunst* 15/59: *Institutionskritik*, 41–53.
- Grazia, Victoria de: *Irrestitible Empire. America's Advance Through Twentieth Century Europe*, Cambridge, Mass. 2006.
- Greenberg, Clement: Zu einem neueren Laokoon. In: ders., *Die Essenz der Moderne. Ausgewählte Essays und Kritiken*. Dresden 1997, 56–81.
- Greenberg, Clement: Modernistische Malerei. In: ders., *Die Essenz der Moderne. Ausgewählte Essays und Kritiken*. Dresden 1997, 265–278.
- Grüny, Christian: Arbeit im Feld des Musikalischen. Cage und Lachenmann als zwei Typen musikalischer Kulturreflexion. In: Baecker, Dirk/Kettner, Matthias/Rustemeyer, Dirk (Hg.): *Über Kultur. Theorie und Praxis der Kulturreflexion*. Bielefeld 2008, 221–248.
- Grüny, Christian: *Kunst des Übergangs. Philosophische Konstellationen zur Musik*, Weilerswist 2014.
- Grüny, Christian: Körper. In: Klein, Richard/Kreuzer, Johann/Müller-Doohm, Stefan (Hg.): *Adorno-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart 2019.
- Grüny, Christian: Scores. Notation zwischen Aufbruch und Normalisierung. In: Ratzinger, Carolin/Urbanek, Nikolaus/Zehetmayer, Sophie (Hg.): *Musik und Schrift: Interdisziplinäre Perspektiven auf musikalische Notationen*, München 2019, 135–164.
- Grüny, Christian: Vor und nach der Musik. Für eine anti-essentialistische Philosophie der Musik. In: Fuhrmann, Wolfgang/Mahnkopf, Claus-Steffen (Hg.): *Perspektiven der Musikphilosophie*. Berlin 2021.
- Grüny, Christian: Totalisierungen und Fiktionen: Das globale künstlerische Universum. In: *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft* 68/2 (2023), 43–63.
- Grüny, Christian: Helden zwischen allen Stühlen. Über Hannes Seidls *We Can Be Heroes*. In: Seidl, Hannes/Ruhöfer, Felix (Hg.): *We Can Be Heroes. Eine Oper in 8 Räumen*. Frankfurt a.M. 2024, 162–175.
- Grüny, Christian: Struggling at the Louvre: Anne Teresa de Keersmaeker and the Carters Face to Face with the Tradition. In: *PAJ: A Journal of Performance and Art* 45, 3 (2024), S. 55–65.
- Grüny, Christian: Sehnsucht und Katastrophe: Dem Sinn entkommen? In: Kirsch, Kathrin/Reinke, Joe (Hg.): *SINNE |SINN. Verstehen zeitgenössischer Musik dies- und jenseits von Hermeneutik und Analyse*, i.V.
- Haacke, Hans: Memory and Instrumental Reason. In: ders., *Neo-Avant-Garde and Culture Industry: Essays on European and American Art from 1955–1975*. Cambridge, Mass. 2000, 203–242.
- Haffter, Christoph: *Musikalischer Materialismus. Eine Philosophie der zeitgenössischen Musik*. Weilerswist 2023.
- Halbreich, Kathy: Forty Years of Projects, <https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/calendar/projects/FortyYearsofProjects.pdf>.
- Hantelmann, Dorothea von: *How to do things with art. Zur Bedeutsamkeit der Performativität in der Kunst*. Zürich/Berlin 2007.
- Harvey, David: *The Enigma of Capital and the Crises of Capitalism*, London 2010.

- Harvey, David: *The Geography of Capitalist Accumulation. A Reconstruction of Marxian Theory*. In: ders., *The Ways of the World*. London 2017, 37–58.
- Hauriou, Maurice: Die Theorie der Institution und der Gründung (Essay über den sozialen Vitalismus). In: ders., *Die Theorie der Institution und zwei andere Aufsätze*. Berlin 1965, 27–66.
- Hegel, G.W.F.: *Vorlesungen über die Ästhetik I* (Werke in zwanzig Bänden Bd. 13). Frankfurt a.M. 1970.
- Hegel, G.W.F.: *Vorlesungen über die Ästhetik II* (Werke in zwanzig Bänden Bd. 14). Frankfurt a.M. 1970.
- Heine, Matthias: Das Gelaber vom Labor. In: *Die Welt*, 21.4.2015, https://www.welt.de/print/welt_kompakt/kultur/article139840164/Das-Gelaber-vom-Labor.html.
- Heiser, Jörg: *Doppelleben. Kunst und Popmusik*. Hamburg 2015.
- Heister, Hanns-Werner: *Das Konzert. Theorie einer Kulturform*, 2 Bde. Wilhelmshaven 1983.
- Hiekel, Jörn Peter: *Helmut Lachenmann und seine Zeit*. Lilienthal 2023.
- Higgins, Dick: Intermedia. In: ders., *Horizons. The Poetics and Theory of the Intermedia*. Carbondale/Edwardsville 1984, 18–28.
- Hindrichs, Gunnar: *Autonomie des Klangs. Eine Philosophie der Musik*. Berlin 2014.
- Hoffmann, Gabrielle: Kunst und Institution heute. Oder: Arbeiten Institutionen an Künstlern vorbei? In: *Musik & Ästhetik* 19 (2001), 97–104.
- Holert, Tom: *Knowledge Beside Itself. Contemporary Art's Epistemic Politics*. Berlin 2020.
- Hoock, Maja: Gegenwart im Gestern – Kai Althoff, <https://tech-journalism.com/die-gegenwart-im-gestern-neu-erschaffen/>
- Huschka, Sabine/Siegmund, Gerald (Hg.): *Choreographie als Kulturtechnik*. Berlin 2022.
- Imschoot, Myriam Van: Rests in Pieces: On Scores, Notation and the Trace in Dance. In: Copeland, Mathieu/Pellegrin, Julie (Hg.): *Choreographing Exhibitions / Choréographier l'exposition*. Paris 2013, 32–40.
- Jackson, Shannon: *Social Works. Performing Arts, Supporting Publics*. New York/London 2011.
- Jackson, Shannon: The Way We Perform Now. In: *Dance Research Journal* 46/3 (2014), 53–61.
- Jackson, Shannon: Introduction. In: dies.: *Back Stages. Essays Across Art, Performance, and Public Life*. Evanston 2022, 3–27.
- Jackson, Shannon: When ‚Everything Counts‘: Experimental Performance and Performance Historiography. In: dies.: *Back Stages. Essays Across Art, Performance, and Public Life*. Evanston 2022, 107–125.
- Jackson, Shannon: Resist Singularity. In: dies.: *Back Stages. Essays Across Art, Performance, and Public Life*. Evanston 2022, 127–132.
- Jennifer Allen: ‚Einmal ist keinmal‘. Observations on Reenactment. In: Sven Lütticken (Hg.): *Life, Once More. Forms of Reenactment in Contemporary Art*. Rotterdam 2005, 177–214.
- Jocks, Heinz-Norbert: ruangrupa: Go with the flow, oder: Die Genesis des kollektiven Rhizoms. Ein Gespräch mit Mitgliedern des indonesischen Kurator*innenkollektivs. In: *Kunstforum International* 183: documenta fifteen (2022), 50–63.
- Jones, Amelia: Dis/playing the Phallus. Male Artists Perform Their Masculinities. In: *Art History* 17/4 (1994), 546–584.
- Jones, Amelia/Heathfield, Adrian (Hg.): *Perform Repeat Record. Live Art in History*. Bristol/Chicago 2012.
- Joseph, Branden W.: *Beyond the Dream Syndicate. Tony Conrad and the Arts After Cage*. New York 2008.
- Joy, Jenn: *The Choreographic*. Cambridge, Mass./London 2014.
- Kagel, Mauricio: Zu Staatstheater. In: ders., *Tamtam. Dialoge und Monologe zur Musik*. München 1975, 89–103.
- Kager, Reinhard: Einheit in der Zersplitterung. Überlegungen zu Adornos Begriff des „musikalischen Materials“. In: Klein, Richard/Mahnkopf, Claus-Steffen (Hg.): *Mit den Ohren denken. Adornos Philosophie der Musik*. Frankfurt a.M. 1998, 92–114.
- Kaprow, Allan: Happenings in the New York Scene. In: ders., *Essays on the Blurring of Art and Life*. Berkeley/Los Angeles 2002, 15–26.

- Kaprow, Allan: How to Make a Happening (LP), Mass Art Inc. M-132, <http://primaryinformation.org/files/allan-kaprow-how-to-make-a-happening.pdf>.
- Kaprow, Allan: The Legacy of Jackson Pollock In: ders., *Essays on the Blurring of Art and Life*. expanded edition, Berkeley/Los Angeles 2003, 1–9.
- Kingsbury, Henry: *Music, Talent, and Performance. A Conservatory Cultural System*. Philadelphia 1988.
- Kino, Carol: A Rebel Form Gains Favor. Fights Ensue. In: *New York Times*, 10.3.2010, <https://www.nytimes.com/2010/03/14/arts/design/14performance.html>.
- Klar, Alexander: Die Geburt von Fluxus aus dem Geiste der Musik. Fluxus in Wiesbaden. In: ders. (Hg.), *Fluxus at 50*. Bielefeld 2012, 10–41.
- Klein, Richard: *Musikphilosophie zur Einführung*. Hamburg 2014.
- Knörer, Ekkehard: Uns ist doch Beckett versprochen. Zur Eröffnung der Dercon-Volksbühne. In: *Merkur*. 12.11.2017 (<https://www.merkur-zeitschrift.de/2017/11/12/uns-ist-doch-beckett-versprochen-zur-eroeffnung-der-dercon-volksbuehne/>).
- Kotz, Liz: *Words to Be Looked At. Language in 1960s Art*. Cambridge, Mass./London 2007.
- Kotz, Liz: Object, Action and Ephemera. In: Hochdörfer, Armin/Neuberger, Susanne (Hg.): *Konzept Aktion Sprache / Concept Action Language*. Wien 2010, 39–49.
- Kotz, Liz: Convergence of Music, Dance, and Sculpture c. 1961: Reconsidering Simone Forti's *Dance Constructions*. In: Maren Butte u.a. (Hg.): *Assign & Arrange. Methodologies of Presentation in Art and Dance*. Berlin 2014, 31–51.
- Krämer, Sybille/Kancik-Kirschbaum, Eva/Totzke, Rainer (Hg.): *Schriftbildlichkeit. Wahrnehmbarkeit, Materialität und Operativität von Notationen*. Berlin 2012.
- Krauss, Rosalind E.: *A Voyage on the North Sea: Art in the Age of the Post-Medium Condition*. New York 1999.
- Krauss, Rosalind E.: Reinventing the Medium. In: *Critical Inquiry* 25 (1999), 289–305.
- Krauss, Rosalind E.: *Under Blue Cup*. Cambridge, Mass. 2011.
- Kreidler, Johannes: Der aufgelöste Musikbegriff. Zerfalls- und Konsolidierungsmomente des Begriffs der „Musik“ heute. In: *Musik & Ästhetik* 80 (2016), S. 85–96.
- Kristeller, Paul Oskar: The Modern System of the Arts. A Study in the History of Aesthetics I. In: *Journal of the History of Ideas* 12/4 (1951), 496–527.
- Kristeller, Paul Oskar: The Modern System of the Arts. A Study in the History of Aesthetics II. In: *Journal of the History of Ideas* 13/1 (1952), S. 17–46.
- Kubler, George: *Die Form der Zeit*. Frankfurt a.M. 1982.
- Küpper, Joachim/Menke, Christoph: Einleitung. In: dies. (Hg.), *Dimensionen ästhetischer Erfahrung*. Frankfurt a.M. 2003, 7–15.
- Kwon, Miwon: In Appreciation of Invisible Work: Mierle Laderman Ukeles and the Maintenance of the ‚White Cube‘. In: *Documents* 10 (1997), 15–18.
- Kwon, Miwon: One Place After Another: Notes on Site Specificity. In: *October* 80 (1997), 85–110.
- Kwon, Miwon: *One Place After Another: Site-Specific Art and Locational Identity*. Cambridge, Mass./London 2002.
- LaBelle, Brandon: *Background Noise. Perspectives on Sound Art*. New York/London 2015.
- Lachenmann, Helmut: Zur Analyse Neuer Musik. In: ders., *Musik als existentielle Erfahrung. Schriften 1966–1995*. Wiesbaden 2004, 21–34.
- Lachenmann, Helmut: Zum Problem des musikalisch Schönen heute. In: ders., *Musik als existenzielle Erfahrung. Schriften 1966–1995*. Wiesbaden 2004, 104–110.
- Lachenmann, Helmut: Pression für einen Cellisten (1969/1970). In: ders., *Musik als existentielle Erfahrung. Schriften 1966–1995*. Wiesbaden 2004, 381.
- Lachenmann, Helmut/Gadenstätter, Clemens/Utz, Christian: Klang, Magie, Struktur. Ästhetische und strukturelle Dimensionen der Musik Helmut Lachenmanns (Podiumsdiskussion). In: Christian Utz/Clemens Gadenstätter (Hg.): *Musik als Wahrnehmungskunst. Untersuchungen zur Kompositionsmethodik und Hörästhetik bei Helmut Lachenmann*. Saarbrücken 2008, 13–66.
- Lambert-Beatty, Carrie: Performance Police. unveröff. Vortrag, zit. bei Schneider, Rebecca: *Performing Remains. Art and war in times of theatrical reenactment*. London/New York 2011.
- Lange-Berndt, Petra (Hg.): *Materiality*. London 2015.

- Langer, Susanne K.: *Fühlen und Form. Eine Theorie der Kunst*. Hamburg 2018.
- Langer, Susanne K.: *Philosophie auf neuem Wege. Das Symbol im Denken, im Ritus und in der Kunst*. Frankfurt a.M. 1984.
- Latour, Bruno: On interobjectivity. In: *Mind, Culture, and Activity* 3/4 (1996), 228–245.
- Latour, Bruno: *Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft*. Frankfurt a.M. 2007.
- Latour, Bruno: *Das terrestrische Manifest*. Berlin 2018.
- Laudenbach, Peter/Matthiesen, Kai/Muster, Judith: Kollektiv und Desaster. Organisationschaos bei der Documenta und im Theater. In: *Süddeutsche Zeitung*. 10.7.2022, <https://www.sueddeutsche.de/kultur/documenta-kulturbetrieb-kollektiv-und-desaster-1.5618342>.
- Lauwers, Jen: No beauty form there, where human life is rare. In: *Theater der Zeit* 5 (1997). Insert Theaterskizzen auf der Documenta X, XXI-XXIII.
- Lavigne, Emma (Hg.): *Pierre Huyghe*. München 2014.
- Layton, Robert: *The Anthropology of Art*. Cambridge 2019.
- Lepecki, André: Inscripting Dance. In: ders. (Hg.): *Of the Presence of the Body. Essays on Dance and Performance Theory*. Middletown 2004, 124–139.
- Lepecki, André: Choreography as Apparatus of Capture. In: *TDR: The Drama Review* 51/2 (2007), 119–123.
- Lepecki, André: Introduction. In: ders. (Hg.), *Dance*. London/Cambridge, Mass. 2012, 14–23.
- Lind, Maria: Learning from Art and Artists. In: Wade, Gavin: *Curating in the 21st Century*. Walsall 2000, 87–102.
- Lista, Marcella: Play Dead: Dance, Museums, and the „Time-Based Arts“. In: *Dance Research Journal* 46/3 (2014), 6–23.
- Loos, Adolf: Das Prinzip der Bekleidung. In: ders., *Gesammelte Schriften in zwei Bänden*, Bd. 1. Wien 1962, 105–112.
- Lopes, Dominic McIver: *Beyond Art*. Oxford 2014.
- Lucier, Alvin: Notes on Verbal Notation. In: Lely, John/Saunders, James (Hg.): *Word Events. Perspectives on Verbal Notation*. New York/London 2012 253–254.
- Luhmann, Niklas: *Die Kunst der Gesellschaft*. Frankfurt a.M. 1995.
- Lüthy, Michael: Begrenzung der Entgrenzung. Eine Rückbesinnung auf künstlerische Eigenlogiken. Unveröff. MS.
- Lütticken, Sven: An Arena in Which to Reenact. In: Lütticken, Sven (Hg.), *Life, Once More. Forms of Reenactment in Contemporary Art*. Rotterdam 2005, 17–60.
- Lütticken, Sven: Art as immoral institution. In: *Texte zur Kunst*. 3.10.2017, <https://www.textezurkunst.de/de/articles/sven-lutticken-volksbuhne-occupation/#id14>.
- Mackert, Gabriele/Matt, Gerald (Hg.): *Skandal und Mythos. Eine Befragung Harald Szeemanns zur documenta 5*. Wien 2002.
- Mader, Rachel: How to move in / an institution. In: *On Curating 21: (New) Institution(alism)* (2013), 35–45.
- Marchart, Oliver: The Globalization of Art and the ‚Biennials of Resistance‘: A History of the Biennials from the Periphery. In: *OnCurating 46: Contemporary Art Biennials: Our Hegemonic Machines in Times of Emergency* (2020), 22–29, https://on-curating.org/files/oc/dateiverwaltung/issue46/OnCurating_Issue46_WEB.pdf.
- Marranca, Bonnie: Performance, A Personal History. In: Marranca, Bonnie: *Performance Histories*. New York 2007, 3–23.
- Martin, Stewart: A New World Art? Documenting Documenta 11. In: *Radical Philosophy* 122 (2003), 7–19.
- Massey, Doreen: *Space, Place, and Gender*. Minneapolis 1994.
- Masuch, Bettina/Weiler, Christel: Editorial. In: *Theater der Zeit* 5 (1997). Insert Theaterskizzen auf der Documenta X, III.
- Menninghaus, Winfried: *Wozu Kunst? Ästhetik nach Darwin*. Berlin 2011.
- Merleau-Ponty, Maurice: Das Auge und der Geist. In: ders., *Das Auge und der Geist. Philosophische Essays*. Hamburg 2003.
- Meyer, James: The Functional Site, In: *Documents* 7 (1996), 20–29.

- Mignolo, Walter D.: *The Darker Side of Western Modernity: Global Futures, Decolonial Options*. Durham/London 2011.
- Mignolo, Walter D./Catherine E. Walsh: *On Decoloniality. Concepts, Analytics, Praxis*. Durham/London 2018.
- Miller, M.H.: The Man Who Brian Eno Called ‚the Daddy Of Us All‘. In: *The New York Times Style Magazine*. 22.7.2020.
- Ming-Yuen S. Ma: ReCut Project. In: Amelia Jones/Adrian Heathfield: *Perform Repeat Record. Live Art in History*. Bristol/Chicago 2012, 347–350.
- Mitchell, W.J.T.: *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*. Chicago/London 2005.
- Molesworth, Helen: House Work and Art Work. In: Alberro, Alexander/Buchmann, Sabeth (Hg.): *Art After Conceptual Art*. Cambridge, Mass./London (2006), 67–86.
- Molin, Gioia dal: Die Kuratorin. In: Frei, Alban/Mangold, Hannes (Hg.): *Das Personal der Postmoderne. Inventur einer Epoche*. Bielefeld 2015, 185–194.
- Moreno, Inés: Opening Hours. In: *Dance Research Journal* 46/3 (2014), 77–88.
- Morse, Meredith: Simone Forti’s Huddle and Minimalist Performance. In: *Australian and New Zealand Journal of Art* 13/1 (2014), 30–41.
- Moxey, Keith: *Visual Time. The Image in History*. Durham/London 2013.
- Naumann, Barbara/Strässle, Thomas/Torra-Mattenklott, Caroline (Hg.): *Stoffe. Zur Geschichte der Materialität in Künsten und Wissenschaften*. Zürich 2006.
- Nettl, Bruno: *Heartland Excursions: Ethnomusicological Reflections on Schools of Music*. Urbana/Chicago 1995.
- Nettl, Bruno: Thoughts on Improvisation: A Comparative Approach. In: *The Musical Quarterly* 60/1 (1974), 1–19.
- Noë, Alva: *Strange Tools. Art and Human Nature*. New York 2015, 103.
- Nonnenmann, Rainer: *Angebot durch Verweigerung. Die Ästhetik instrumentalkonkreten Klangkomponierens in Helmut Lachenmanns frühen Orchesterwerken*. Mainz 2000.
- Nowotny, Stefan/Raunig, Gerald: *Instituierende Praxen. Bruchlinien der Institutionskritik*. Wien 2008.
- O’Doherty, Brian: *In der weißen Zelle / Inside the White Cube*. Berlin 1996.
- Obrist, Hans Ulrich: In conversation with Mathieu Copeland: The Fragility of Exhibition, Stroll in Hyde Park, London, 31 October 2011. In: Copeland, Mathieu/Pellegrin, Julie (Hg.): *Choréographeur l’exposition / Choreographing Exhibitions*. Paris 2013, 167–173.
- Ono, Yoko: *Grapefruit: A Book of Instructions and Drawings*. New York 2000.
- Osborne, Peter: Survey. In: ders. (Hg.), *Conceptual Art*. London/New York 2002.
- Osborne, Peter: *Anywhere Or Not At All: Philosophy of Contemporary Art*. London 2013.
- Osborne, Peter: Global Modernity and the Contemporary. In: ders., *The Postconceptual Condition*. London 2018, 24–41.
- Osborne, Peter: The Terminology is in Crisis. Postconceptual Art and New Music. In: ders., *The Postconceptual Condition*. London 2018, 184–199.
- Osborne, Peter: Die postkonzeptuelle Situation, oder Die kulturelle Logik des Hochkapitalismus heute. In: Bertram, Georg W./Deines, Stefan/Feige, Daniel Martin (Hg.): *Die Kunst und die Künste. Ein Kompendium zur Kunsttheorie der Gegenwart*. Berlin 2021, 485–507.
- Osten, Marion von: Irene ist viele! Or What We Call ‚Productive‘ Forces. In: *e-flux journal* 8 (2009).
- Parsons, Michael (Hg.): *25 Years From Scratch: The Scratch Orchestra*. London 1994.
- Penzin, Alexej: The Soviets of the Multitude: On Collectivity and Collective Work. An Interview with Paolo Virno. In: *Mediations: Journal of the Marxist Literary Group* 25/1: *Marx, Politics... and Punk* (2010), 81–90.
- Pfeiffer, Ingrid/Hollein, Max (Hg.): *Yoko Ono: Half-a-wind Show. Eine Retrospektive*. München u.a. 2013.
- Phelan, Peggy: *Unmarked. The Politics of Performance*. London 1993.
- Piekut, Benjamin: *Experimentalism Otherwise: The New York Avant-Garde and Its Limits*. Berkeley u.a. 2011.

- Plate, Liedeke: Dancing at the Museum. Parataxis and the Politics of Proximity in Beyoncé and Jay-Z's ‚APESHIT‘. In: *Stedelijk Studies* 8 (2019), https://stedelijkstudies.com/journal/dancing-at-the-museum-parataxis-and-the-politics-of-proximity-in-beyonce-and-jay-zs-apeshit/#_ednref28.
- Platon: *Der Staat*. Darmstadt 1971.
- Potter, Keith: *Four Musical Minimalists: La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich, Philip Glass*. Cambridge 2000.
- Rafael, Marie-France: *PIERRE HUYGHE „on site“*. Berlin 2012.
- Rainer, Yvonne: Some Retrospective Notes on a Dance for 10 People and 12 Mattresses Called ‚Parts of Some Sextets,‘ Performed at the Wadsworth Atheneum, Hartford, Connecticut, and Judson Memorial Church, New York, in March, 1965. In: *Tulane Drama Review* 10/2 (1965), 168–178.
- Rancière, Jacques: *Das Unbehagen in der Ästhetik*. Wien ²2008.
- Rancière, Jacques: *Aisthesis. Vierzehn Szenen*. Wien 2013.
- Raue, Peter: Die Volksbühne braucht neue Impulse. In: *Der Tagesspiegel*, 24.4.2015, <https://www.tagesspiegel.de/kultur/die-volksbuhne-braucht-neue-impulse-6328132.html>.
- Rebentisch, Juliane: *Ästhetik der Installation*. Frankfurt a.M. 2003.
- Rebentisch, Juliane: *Theorien der Gegenwartskunst zur Einführung*. Hamburg 2013.
- Reckwitz, Andreas: Vom Künstlermythos zur Normalisierung kreativer Prozesse. In: ders., *Kreativität und soziale Praxis. Studien zur Sozial- und Gesellschaftstheorie*. Bielefeld 2016.
- Relyea, Lane: *Your Everyday Art World*. Cambridge, Mass./London 2013.
- Riehn, Rainer: Noten zu Cage. In: Metzger, Heinz-Klaus/ders. (Hg.): *Musik-Konzepte Sonderband John Cage*, München 1978, 97–106.
- Roberts, John: *The Intangibilities of Form. Skill and Deskilling in Art After the Readymade*. London 2007.
- Robinson, Julia: From Abstraction to Mode: George Brecht's Events and the Conceptual Turn in Art of the 1960s. In: *October* 127 (2009), 77–108.
- Roesner, David: *Musicality in Theater. Music as Model, Method and Metaphor in Theater-Making*. Farnham 2014.
- Roy, Xavier Le: Tanz die Performance. Ein Gespräch mit Heinz Schütz. In: *Kunstforum International* 264 (2019), 108–115.
- ruangrupa/Artistic Team documenta fifteen: Lumbung. In: ruangrupa & Artistic Team documenta fifteen: *documenta fifteen Handbook*. Berlin 2022, 10–41.
- Rutkoff, Peter M./Scott, William B.: *New School. A History of the New School for Social Research*. New York u. London 1986.
- Schlegel, Friedrich: Athenäums-Fragmente. In: ders., *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*. Erste Abteilung, Zweiter Band: *Charakteristiken und Kritiken I (1796–1801)*. München u.a. 1967, 165–255.
- Schmidt, Thomas: *Macht und Struktur im Theater. Asymmetrien der Macht*. Wiesbaden 2019.
- Schneider, Rebecca: *Performing Remains. Art and War in Times of Theatrical Reenactment*. London/New York 201.
- Schneider, Wolfgang (Hg.): *Theater entwickeln und planen. Kulturpolitische Konzeptionen zur Reform der Darstellenden Künste*. Bielefeld 2013.
- Schütz, Heinz: Performance: Derivate von Anwesenheit. In: *Kunstforum International* 264 (2019), 46–73.
- Shiner, Larry: *The Invention of Art: A Cultural History*. Chicago 2001.
- Siegmund, Gerald: Abwesenheit. Eine performative Ästhetik des Tanzes. William Forsythe, Jérôme Bel, Xavier Le Roy, Meg Stuart. Bielefeld 2006.
- Siegmund, Gerald: *Jérôme Bel. Dance, Theatre, and the Subject*. London 2017.
- Siegmund, Gerald: *Theater- und Tanzperformance zur Einführung*. Hamburg 2020.
- Smithson, Robert: The Spiral Jetty. In: ders., *The Collected Writings*. Berkeley u.a. 1996, 141–153.
- Stanitzek, Georg: Der Projektemacher. Projektionen auf eine ‚unmögliche‘ moderne Kategorie. In: Krajewski, Markus (Hg.): *Projektemacher. Zur Produktion von Wissen in der Vorform des Scheiterns*. Berlin 2004, 29–48.

- Steyerl, Hito: Kontext ist König, außer der deutsche. In: *DIE ZEIT*, 3.6.2022, <https://www.zeit.de/kultur/kunst/2022-06/documenta-15-postkoloniale-theorien-kunst-kontextualisierung/komplettansicht>.
- Strickland, Edward: *Minimalism: Origins*. Bloomington/Indianapolis 1993.
- Strum, Shirley/Latour, Bruno: Redefining the social link: from baboons to humans. In: *Social Science Information* 26/4 (1987), 783–802.
- Sulcas, Roslyn: Dancing as Art, All Day Long. In: *New York Times*. 13.5.2015, <https://www.nytimes.com/2015/05/14/arts/international/dancing-as-art-all-day-long.html>.
- Tangian, Katia: *Spielwiese Kunstakademie. Habitus, Selbstbild, Diskurs*. Hildesheim u.a. 2010.
- Ukeles, Mierle Laderman: Manifesto! In: *Documents* 10 (1997), 6–7.
- Valéry, Paul: Philosophie des Tanzes. In: ders., *Werke. Frankfurter Ausgabe in 7 Bänden*, Bd. 6: *Zur Ästhetik und Philosophie der Künste*. Frankfurt a.M./Leipzig 1995, 243–257.
- Vazquez, Rolando: *Vistas of Modernity. Decolonial aesthetics and the end of the contemporary*. Amsterdam 2020.
- Velasco, David: Preface. In: Lax, Thomas J. (Hg.): *Ralph Lemon*. New York 2016, 7–9.
- Verwoert, Jan: Frei sind wir schon. Was wir jetzt brauchen, ist ein besseres Leben. Über den möglichen Wert dessen, was an der Akademie passiert. In: Belzel, Heike/Birnbaum, Daniel (Hg.): *kunst lehren teaching art*. Köln 2007, 80–95.
- Vishmidt, Marina: Between Not Everything and Not Nothing: Cuts Toward Infrastructural Critique. In: Hlavajova, Maria/Sheikh, Simon (Hg.): *Former West: Art and the Contemporary After 1989*. Cambridge, Mass. 2017, 265–269.
- Völkel, Klaus: Vorsicht Volksbühne“-Kongress: „Wider das Zufallstheater. In: *Theater der Zeit, Sonderausgabe: Vorsicht Volksbühne! Das Theater. Die Stadt. Das Publikum*. (August 2018), 4–6.
- Voss, Julia: *Hinter weißen Wänden / Behind the White Cube*. Berlin 2015.
- Wagner, Monika: *Das Material der Kunst. Eine andere Geschichte der Moderne*. München 2001.
- Wahl, Christine: Was der Abgang von Sophie Rois bedeutet. In: *Tagesspiegel*. 11.12.2017, <https://www.tagesspiegel.de/kultur/was-der-abgang-von-sophie-rois-bedeutet-5805271.html>.
- Walton, Kendall: Aesthetics – What? Why? And Wherefore? In: *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 65/2 (2007), 147–160.
- Ward, Frazer: *No Innocent Bystanders. Performance Art and Audience*. Hanover, New Hamp. 2012.
- Warf, Barney/Arias, Santa: Introduction: the reinsertion of space in the humanities and social sciences. In: dies. (Hg.), *The Spatial Turn. Interdisciplinary Perspectives*. London/New York 2009, 1–10.
- Warsza, Joanna: The Elephant is Bigger Than the Room. In: *Paletten* 329 (2022), <https://paletten.net/artiklar/the-elephant-is-bigger-than-the-room>.
- Waterman, Sarah: Art After All. In: *Theatre Survey* 59/2 (2018), 276–281.
- Weibel, Peter: Kunst als offenes Handlungsfeld. In: ders., (Hg.): *Offene Handlungsfelder. Open Practices. Prassi aperta*. Österreichischer Pavillon, 45. Biennale von Venedig. Wien 1999, 9–21.
- Weiner, James (Hg.): *Aesthetics is a cross-cultural category*. Manchester 1994.
- Weisheit, Katharina/Skrandies, Timo (Hg.): *Bewegungsmaterial. Produktion und Materialität in Tanz und Performance*. Bielefeld 2016.
- Weiss, Rachel u.a.: *Making Art Global (Part 1): The Third Havana Biennial 1989*. London 2011.
- Wilkinson, Chris: Noises off: What’s the difference between performance art and theatre? In: *The Guardian*, 20.7.2010.
- Wilson, Samuel: Notes on Adorno’s „Musical Material” During the New Materialisms. In: *Music & Letters* 99/2 (2018), 260–275.
- Wolfe, Harmony: Structure and Indeterminacy. Anna Halprin and the Score for *The Five-Legged Stool*. In: *Kunstlicht* 2/3 (2012), 141–148.
- Woolf, Brandon: *Institutional Theatrics. Performing Arts Policy in Post-Wall Berlin*. Evans-ton 2021.
- Worth, Libby/Poynor, Helen: *Anna Halprin*. London/New York 2004.
- Young, La Monte: Lecture 1960 In: *Tulane Drama Review* 10/2 (1965): 73–83.
- Young, La Monte/Mac Low, Jackson (Hg.): *An Anthology of Chance Operations*. New York 1963.

Internetressourcen

<https://documenta10.de/deutsch/news/theatre/s-david.htm>
<https://documenta10.de/deutsch/news/theatre/index.htm>
<https://documenta-fifteen.de/kalender/meydan-1-freitag/>
<https://documenta-fifteen.de/en/calendar/a-door-to-the-sky-1988/>
<https://documenta-fifteen.de/lumbung-member-kuenstlerinnen/le-18/>
<https://documenta-fifteen.de/lumbung/>
<https://d13.documenta.de/de/#de/teilnehmer/teilnehmer/>
<https://museenkoeln.de/portal/Tanzmuseum>
<https://press.moma.org/wp-content/uploads/2019/04/Mission-Statement-for-the-Marie-Josée-and-Henry-Kravis-Studio.pdf>
https://produktionshaeuser.de/ueber_uns/
<https://theperformanceclub.org/yvonne-rainer-blasts-marina-abramovic-and-moca-la/>
<https://waysofcurating.withgoogle.com/exhibition/11-rooms-exhibitions-manchester>
<https://www.biennialfoundation.org/network/biennial-map/>
https://www.documenta.de/files/230202_Abschlussbericht.pdf
<https://www.documenta12.de/index.php?id=1248>
<https://www.documenta14.de/de/artists/22790/bronzefiguren-aus-dem-benin>
<https://www.bakonline.org/an-aneccodet-archive-of-exhibition-lives/>
<https://www.fri-art.ch/en/exhibitions/a-retrospective-of-closed-exhibitions>
<https://www.kunsthalesanktgallen.ch/de/ausstellung/eine-choreographierte-ausstellung>
<https://www.labiennale.org/en/art/2022/statement-cecilia-alemani>
<https://www.le18marrakech.com/a-propos>
<https://miz.org/de/statistiken/ksk-musik>
https://www.moma.org/explore/inside_out/2016/01/27/moma-collects-simone-fortis-dance-constructions/
https://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=10862:chronik-des-berliner-theaterstreits&catid=242&Itemid=62
<https://www.rosas.be/en/productions/388-worktravailarbeit>
<https://www.tate.org.uk/visit/tate-modern/display/tanks>