

Seit den 1960/70er Jahren rücken in der Kunst des globalen Nordens erweiterte Werk- und Produktionsbegriffe in den Blick.¹ Entgegen dem in der Kunstgeschichte tradierten Fokus auf das fertige Werk, der die Produktion als ahistorischen, individuellen Prozess versteht oder kunstphilosophisch als ontologische, stets vorzeitige Genese konzipiert, sind die künstlerischen Produktionsweisen seitdem nicht länger unsichtbar.² Die Kunstgeschichte hat auf diese künstlerische Verschiebung reagiert und die Analyse der künstlerischen Praxis, die seit diesem Paradigmenwechsel notwendigerweise einen breiteren Blick erfordert als die klassische Werkanalyse, um Materialien und Materialität, Techniken, Praktiken, Werkzeuge, Infrastrukturen und künstlerische Arbeit als Akteur:innen der künstlerischen Prozesse erweitert und dazu neue, oft interdisziplinäre Methoden entwickelt.³ Als konkrete Analysekatégorien wurden Produktion und Produktionsverhältnisse aber nur selten herangezogen, obwohl sie all diese Ansätze bündeln und so die Perspektive einer marxistisch-materialistischen Kunstgeschichte aufnehmen könnten. Diese Ausgabe der *kritischen berichte* möchten wir deshalb der Produktion und den Produktionsverhältnissen widmen. Ziel ist es zu fragen, wie eine materialistische Kunstgeschichte der 1970er Jahre mit aktualisierten Produktionsbegriffen weiterentwickelt werden, wie eine linke kritische Kunstgeschichte der Gegenwart sie in ihre Untersuchung einbeziehen und was eine solche Analyse für die Kunstgeschichte und die konkrete Werkanalyse leisten kann.

Die zentrale Annahme der materialistischen Kunstgeschichte der 1970er Jahre, wie sie im Umkreis des Ulmer Vereins und der *kritischen berichte* formuliert wurde, war, dass Kunst stets abhängig von gesellschaftlichen Produktionsweisen entsteht und wirkt. Die meisten Studien, die heute als dieser Kunstgeschichte verpflichtet gelten können, beschäftigten sich mit historischen Kunstwerken und arbeiteten heraus, wie Kunst zu den Produktionsverhältnissen stand und welche Funktionen sie dabei einnahm. Berthold Hinz hat zum Beispiel in seiner Auseinandersetzung mit der Malerei des Nationalsozialismus die Diskrepanz zwischen den bauerlichen Motiven von händischer Feldarbeit in der Kunst und der hochtechnologisierten industrialisierten Kriegsmaschinerie herausgestellt.⁴ Die Produktion als künstlerische Technik oder Technologie stand dabei seltener im Fokus, wie Kunsthistoriker:innen und Literaturwissenschaftler:innen bemängelten. Die marxistische Ästhetik habe, so der Kunsthistoriker O. K. Werckmeister, den «materialen Arbeitsprozeß» vernachlässigt.⁵ Es mangle an «Qualitätskriterien, die aus den konkreten Techniken der Kunstproduktion und den aus ihnen resultierenden spezifischen ästhetischen Wirkungen abgeleitet wären».⁶ In ihrem Entwurf einer «anderen materialistischen

Ästhetik», deren Fokus auf die Produktionsmittel an die marxistische Kapitalismuskritik angelehnt ist, folgerte die Literaturwissenschaftlerin Gisela Dischner 1974 deshalb: «Materialistische Ästhetik kann nicht von der Kunst als Fertigware und ihrer Wirkung (Konsumtion) ausgehen, sondern von der künstlerischen Produktionsweise, von den künstlerischen Produktionsmitteln und der Form des Produkts.»⁷

Die materialistische Kunstgeschichte war sich daher einig, dass die künstlerische Produktion, gerade weil sie stets in Produktionsverhältnissen situiert ist, nie neutral sein kann – und das gilt, möchten wir für dieses Heft argumentieren, ebenso für die Produktionsweisen und deshalb auch für die Techniken und Technologien, die in der zeitgenössischen Kunst seit den 1960er Jahren in den Fokus rücken. Künstler:innen bedienen sich explizit zum Beispiel (post-)industrieller Produktionsverfahren und Arbeitsweisen, um sie in ihrer Kunst zu reflektieren und somit die Verflechtungen und Abhängigkeiten innerhalb ihrer Produktionsverhältnisse selbst zur Debatte zu stellen. Deshalb ist es umso erstaunlicher, wenn Forschungen zum *making*, wie sie in den letzten Jahren häufiger aufkommen, künstlerische Techniken als ahistorisch und abstrakt verstehen und im Sinne handlungsorientierter Systematisierungen untersuchen, ohne die Verflechtungen mit sozialen, politischen und ökonomischen Produktionsverhältnissen zu berücksichtigen wie andere Perspektiven unseres Fachs.⁸ Die (queer)feministische Kunstgeschichte bezieht beispielsweise seit den späten 1960er Jahren die Techniken und Arbeitsbedingungen von weiblich gelesenen Künstler:innen als Care-Arbeiter:innen in ihre Analyse ein. Sie habe damit – ebenso wie die Künstler:innen, wie sich hinzufügen lässt – die «Ökonomie des Reproduktionsbereichs» entdeckt, wie Jutta Held argumentiert, und die «traditionelle marxistische Kapitalismusanalyse, die ausschließlich von der Produktion ausgeht, in der sie jegliche Wertbildung fundiert sieht», erweitern und korrigieren können.⁹

Eine solche kritische Produktionsanalyse ist unseres Erachtens auch in weiteren kritischen Theorien angelegt, etwa in einer postkolonialen und antirassistischen Kunstgeschichtsschreibung, die die künstlerische Produktion, deren Bedingungen und die eigenen (post-)kolonialen und rassifizierten Produktionsverhältnisse reflektiert. Mit dem Fokus auf Produktionsweisen als Techniken und Technologien hat der Schriftsteller und Literaturwissenschaftler Louis Chude-Sokei dargelegt, dass es «inzwischen so etwas wie eine Tradition von Schwarzen Theoretiker:innen und Kritiker:innen» gebe, «die Schlüsseltechnologien der Moderne als rassifiziert [zu] beschreiben und als abhängig davon, was der Négritude-Dichter Aimé Césaire koloniale ›Verdinglichung‹ nannte»:¹⁰

«Da wäre zunächst das Sklavenschiff, das versklavte Schwarze entmenslichte, während es die materiellen Grenzen und Bedürfnisse der Moderne sowie deren konzeptuelle und gesellschaftliche Möglichkeiten erweiterte. Zweitens wäre da die Plantage, die karibische Theoretiker:innen von C.L.R. James bis Antonio Benítez-Rojo und auch Sylvia Wynter als entscheidend für die Konstruktion von reglementierten, modernen Subjektivitäten im Vorfeld von industriellen Prozessen bezeichnete. Und schließlich wäre da noch die Entkörnungsmaschine (*cotton gin*), die in Amerika nicht nur die industrielle Revolution einleitete, sondern durch die damit einhergehenden industriellen Prozesse auch die Sklaverei etablierte.»¹¹

Das «Denken über Technologie», schließt Chude-Sokei, «[bleibt] unvollständig [...], wenn es nicht an die lange Tradition der Auseinandersetzung mit Rassismus, Kolonialismus und dem Problemfeld um Körper und Macht gekoppelt wird.»¹² Wichtig sei

es dennoch, «Race und Technologie [nicht] auf den Zusammenhang von *Rassismus* und Technologie zu reduzieren», sondern alle Verschränkungen zu erforschen und deshalb allgemeiner zu fragen, inwiefern neben Klasse und Geschlecht die Differenz- und Ungleichheitskategorie «Race [...] zum Verständnis von Technologie beitragen» kann.¹³ An eine solche politische Perspektive auf die Produktionsweisen möchten wir anknüpfen, um in Anlehnung an Walter Benjamins Vorhaben, das «Instrument der politischen Literaturkritik» zu schärfen, «Instrument[e] der politischen [Kunstgeschichte]» zu gewinnen.¹⁴

«Anstatt nämlich zu fragen: wie steht ein Werk zu den Produktionsverhältnissen der Epoche? ist es mit ihnen einverstanden, ist es reaktionär oder strebt es ihre Umwälzung an, ist es revolutionär? – anstelle dieser Frage oder jedenfalls vor dieser Frage möchte ich eine andere Ihnen vorschlagen. Also ehe ich frage: wie steht eine Dichtung zu den Produktionsverhältnissen der Epoche? möchte ich fragen: wie steht sie *in* ihnen? Diese Frage zielt unmittelbar auf die Funktion, die das Werk innerhalb der schriftstellerischen Produktionsverhältnisse einer Zeit hat. Sie zielt mit anderen Worten unmittelbar auf die schriftstellerische *Technik* der Werke. Mit dem Begriff der Technik habe ich denjenigen Begriff genannt, der die literarischen Produkte einer unmittelbaren gesellschaftlichen, damit einer materialistischen Analyse zugänglich macht.»¹⁵

Unser Interesse gilt daher Fragestellungen, die die Kunstwerke in und im Spannungsfeld zu ihren Produktionsverhältnissen verorten und analysieren – also inmitten des Verdampfens «[a]lles Ständische[n] und Stehende[n]», inmitten einer globalisierten Produktion, die globale und postkoloniale Ungleichheiten bestärkt und in der Künstler:innen als Produzent:innen agieren, inmitten eines neoliberal strukturierten Kapitalismus, der längst Kunst und Universitäten eingenommen hat, sowie eines zwischen Spekulationswerten und prekären Arbeitsbeziehungen changierenden Kunstfelds.¹⁶ Wir interessieren uns für Ansätze, die die heterogenen Konstellationen herausstellen, anstatt sie zu übergehen. Wie genau die künstlerischen Praktiken *in* diesen Produktionsverhältnissen stehen, lässt sich erst untersuchen, wenn letztere sichtbar gemacht werden, seien sie sozial, ökonomisch, politisch, persönlich, häuslich, privat, kuratorisch oder künstlerisch. Diesen Differenzierungen entsprechend unterscheiden sich auch die Herangehensweisen und Perspektiven der Beiträge in diesem Heft, die die Produktion in historischer, sozialer, geschlechtlicher und politischer Hinsicht unterschiedlich bestimmen. Sie befragen die verschiedenen Arbeitsweisen, Praktiken, Theorien, Materialien, Infrastrukturen, die industriellen oder postindustriellen Techniken, die Medienindustrie, Geschlechterpolitiken und das Selbstverständnis von Künstler:innen als Produzent:innen, ohne dass damit sämtliche Perspektiven und Analysekriterien der Produktion versammelt wären.

Anmerkungen

1 Vgl. Lucy Lippard: *Six Years. The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*, Berkeley/Los Angeles/London 1997 (1973); Peter Bürger: *Theorie der Avantgarde*, Göttingen 2017 (1974), S. 77; Sabeth Buchmann: *Denken gegen das Denken. Produktion, Technologie, Subjektivität bei Sol LeWitt, Yvonne Rainer und Hélio Oiticica*, Berlin 2007.

2 Vgl. Wolfgang Thierse: «Das Ganze aber ist das, was Anfang, Mitte und Ende hat.» Problemgeschichtliche Beobachtungen zur Geschichte des Werkbegriffs, in: Ders./Karlheinz Barck/Martin Fontius (Hg.): *Ästhetische Grundbegriffe. Studien zu einem historischen Wörterbuch*, Berlin 1990, S. 378–414, hier S. 383; Sebastian Egenhofer: *Produktionsästhetik*, Zürich 2010.

- 3 Vgl. Caroline A. Jones: *Machine in the Studio. Constructing the Postwar American Artist*, Chicago/London 1996; Monika Wagner: *Das Material der Kunst. Eine andere Geschichte der Moderne*, München 2001; *Work Ethic*, hg. v. Helen Molesworth, Ausst.-Kat., The Baltimore Museum of Art, University Park 2003; Christina Kiaer: *Imagine No Possessions. The Socialist Objects of Russian Constructivism*, Cambridge 2005; Julia Bryan-Wilson: *Art Workers. Radical Practice in the Vietnam War Era*, Berkeley/Los Angeles/London 2009; Petra Lange-Berndt (Hg.): *Materiality. Documents of Contemporary Art*, London/Cambridge 2015; Glenn Adamson/Julia Bryan-Wilson: *Art in the Making. Artist and Their Materials from the Studio to Crowdsourcing*, London 2016; Friederike Sigler (Hg.): *Work. Documents of Contemporary Art*, London/Cambridge 2017; Marina Vishmidt: *Beneath the Atelier, the Desert. Critique, Institutional and Infrastructural*, in: Marion von Osten. *Once We Were Artists (A BAK Critical Reader in Artists' Practice)*, hg. v. Maria Hlavajova/Tom Holert, Utrecht 2017, S. 218–235; Danielle Child: *Working Aesthetics. Labour, Art and Capitalism*, London u. a. 2019; Magdalena Bushardt/Henrike Haug (Hg.): *Geteilte Arbeit. Praktiken künstlerischer Kooperation*, Wien u. a. 2020; Friederike Sigler: *Arbeit sichtbar machen. Strategien und Ziele in der Kunst seit 1970*, München 2021; Dominic Rahtz: *Metaphorical Materialism. Art in New York in the Late 1960s*, Leiden/Boston 2021.
- 4 Vgl. Berthold Hinz: *Die Malerei im deutschen Faschismus. Kunst und Konterrevolution (= Kunstwissenschaftliche Untersuchungen des Ulmer Vereins für Kunstwissenschaft)*, München 1974.
- 5 O. K. Werckmeister: *Ideologie und Kunst bei Marx u. a. Essays*, Frankfurt am Main 1974, S. 32.
- 6 Ebd., S. 30.
- 7 Gisela Dischner: *Sozialisationstheorie und materialistische Ästhetik*, in: chris bezzel u. a. (Hg.): *Das Unvermögen der Realität. Beiträge zu einer anderen materialistischen Ästhetik*, Berlin 1974, S. 69–128, hier S. 69.
- 8 Vgl. Adamson/Bryan-Wilson 2016 (wie Anm. 3); *The Everywhere Studio*, Ausst.-Kat., Miami, The Institute of Contemporary Art, München u. a. 2017; Michael Petry: *The Art of Not Making. The New Artist/Artisan Relationship*, London 2011.
- 9 Vgl. Jutta Held: *Paradigmen einer feministischen Kunstgeschichte*, in: Wolfgang Kersten (Hg.): *Radical Art History. Internationale Anthologie. Subject: O. K. Werckmeister*, Zürich 1997, S. 178–192, hier S. 181; *Kochen Putzen Sorgen. Care-Arbeit in der Kunst seit 1960*, hg. v. Friederike Sigler/Linda Walther, Ausst.-Kat. Bottrop, Josef Albers Museum Quadrat, Ostfildern-Ruit 2024.
- 10 Louis Chude-Sokei: *Technologie und Race. Essays der Migration*, Berlin 2023, S. 89–90.
- 11 Ebd., S. 90.
- 12 Ebd.
- 13 Ebd., S. 8–9.
- 14 Walter Benjamin: *Der Autor als Produzent. Ansprache im Institut zum Studium des Faschismus in Paris am 27. April 1934*, in: Ders.: *Gesammelte Schriften*, hg. v. Rolf Tiedemann/Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main 1980, Bd. 2.2, S. 683–701, hier S. 684.
- 15 Ebd., S. 685–686.
- 16 Karl Marx/Friedrich Engels: *Manifest der Kommunistischen Partei*, in: Dies.: *Werke*, Berlin (Ost), Bd. 4, 1972, S. 459–493, hier S. 465.