

Birte Kleine-Benne

«We'll need to rethink a few things...» Überlegungen zu einer Kunstwissenschaft der nächsten Gesellschaft/en¹

I. Voraussetzungen

(1) «We'll need to rethink a few things» ist die Konklusion eines mittlerweile ikonischen Videos des US-amerikanischen Kulturanthropologen Michael Wesch aus dem Jahr 2007, das die Spezifika des digitalen Textes und die Potenziale digitaler Technologien herausarbeitet: Flexibilität, Veränderbarkeit, Verlinkungsfähigkeit, Referenzierbarkeit, Nachvollziehbarkeit und Kombinationsfähigkeit. Die Feststellung «We'll need to rethink» wird mit der Aufzählung verschiedener Substantive spezifiziert, mit «copyright, authorship, identity, ethics, aesthetics, rhetorics, governance, privacy, commerce, love, family, ourselves». ² Wesch schließt damit inhaltlich wie stilistisch an die kommunikations- und medientheoretischen Studien Marshall McLuhans an, der 1967 in *The Medium Is The Message* statuierte: «All media work us over completely. They are so pervasive in their personal, political, economic, aesthetic, psychological, moral, ethical, and social consequences that they leave no part of us untouched, unaffected, unaltered.» ³ Gesellschaft wird hier im «Medium ihrer Medien» verstanden und damit sind strukturelle Kopplungen und ökologisierende, also Nachbarschaftsverhältnisse angesprochen, von denen noch nicht einmal gewusst werden kann, ob und wie sie schon auf der Bildfläche erschienen sind. Allerdings unterscheidet sich bereits die Vorstellung einer Umwelt- oder auch einer Kontextgebundenheit, also eine Differenzbegrifflichkeit, ganz grundsätzlich von Vorstellungen, wie sie mit den Konzepten von Substanzialität, Wesen, Gesamtsinn, Autonomie und Unabhängigkeit aufgerufen werden. Eine veränderte Differenz-Vorstellung wäre somit selbst als ein Effekt veränderter medialer Verhältnisse anzunehmen.

(2) Der Begriff der «nächsten Gesellschaft» ist den kulturtheoretischen Studien Dirk Baeckers entnommen, der im Rückgriff auf den Soziologen Max Weber und den Wirtschaftsökonomen Peter F. Drucker aktuell beobachtbare Struktur- und Kulturumstellungen mit der Einführung des mittlerweile dominierenden Verbreitungsmediums Computer erklärt.⁴ Baecker entwirft eine genealogische Theorie der medialen Transformationen, die von der Mündlichkeit, der Schriftlichkeit, dem Buchdruck zu den elektronischen und digitalen Medien reiche und als ein «Versuchsballon zur Diagnose der gegenwärtigen Lage der Gesellschaft» dienen könne.⁵ Dabei handelt es sich bei dem Begriff der nächsten Gesellschaft nicht um eine prokrastinierende Verlegenheitsbezeichnung, sondern um die nun gegenwärtige, strukturierende Orientierungsfigur. Unter den veränderten Bedingungen werde die nächste Gesellschaft «sich in allen ihren Formen der Verarbeitung von Sinn, in ihren Institutionen, ihren Theorien, ihren Ideologien und ihren Problemen von der modernen Gesellschaft unterscheiden»⁶ – eine These, die sich mit einem Blick auf die

allgegenwärtigen Änderungen in Politik, Wirtschaft, Recht, Kriegsführung, Arbeit, Bildung, Medizin und Wissenschaft bestätigen lässt.

(3) «Man hat in den letzten zweihundert Jahren kaum begonnen, die moderne Gesellschaft in all ihrer Unwahrscheinlichkeit zu verstehen», bedauert Baecker, da müsse «man sich schon wieder von ihr verabschieden».⁷ Zur modernen Gesellschaft gehören bekanntlich Phänomene wie die Aufklärung, die Vernunft, das Selbst, das Bewusstsein, das Individuum, Autonomie, Intention und Kritik, die augenblicklich unter den «nächsten» Bedingungen in Be- und Überarbeitung stehen. Hier geht es zusammengefasst um eine veränderte Form der Informationsverarbeitung und damit den zentralen Leitbegriffen und Leitfiguren unserer Sinnproduktionen «an den Kragen». Erforderlich ist demnach eine grundsätzliche Auseinandersetzung mit unseren Annahmen, Begriffen, Theorien, Methoden, Oppositionen, Ideologien, Problemen und Institutionen. Wir⁸ stehen damit vor der aktuellen Herausforderung, die Matrix unserer Wissensproduktionen neu zu klären bzw. besser formuliert, die Matrix unserer Wissensproduktionen neu erkunden und neu definieren zu können. Die Digitalisierung stellt uns vor die Herausforderung, die bereits tradierten Kategorien wie Natur, Kultur, Mensch, Gesellschaft⁹, spezifischer und für unseren Fachbereich übersetzt Kunst, Kunstwerk, Künstler/ Künstlerin, Urheber*in, Bild, Intention zur Beschreibung und Beobachtung unserer aktuellen Lage wieder in Frage zu stellen – auf die wir neue Antworten finden können.

(4) Der angedeutete Plural des Terminus *Technicus* «nächste Gesellschaft/en» ist eine begriffliche Transformation zu Vielfalt, Varianten und Variationen von Gesellschaften und mit ihnen unter anderem von Praktiken der Entscheidungsfindungen und Repräsentationspolitiken.¹⁰ Wenngleich die politischen Realitäten gegenwärtig auf einen anderen Trend hindeuten, nämlich auf einförmige Praktiken illiberativer Demokratien, die Kontestation, Herausforderung und Verhandlung zu verunmöglichen versuchen, scheint mir gerade auch eine Gefahr darin zu bestehen, mit einem vereinheitlichenden Blick auf diese momentan bedrohlichen Tendenzen die durchaus zugleich existierenden Varianten und Variationen von Gesellschaften zu vernachlässigen. Eine epistemische Vereinheitlichungspraxis würde eine Dichotomie hervorbringen, die wir bereits hinter uns gelassen haben könnten. So wäre meiner Einschätzung nach auch das idiosynkratisch genealogische Vier-Gesellschaftsformationen-Modell Baeckers, das mit einem eher linearen, gegeneinander abgrenzbaren und epochalen Zeitlichkeitsbegriff arbeitet, nachzustudieren. Ich schlage vor, weder ein Medium (wie die Fotografie, das Telefon, den Film, das TV, den Computer, das Internet, das Smartphone), noch ein Leitmedium herauszustellen, dessen alleinige Dominanz sich angesichts von Medienverbünden, Daten- und Prozessgenerierungen ohnehin relativiert, als zunächst eine Kulturtechnik und zwar die des Konnektierens und mit ihm die Konnektive bzw. das Grundprinzip der Konnektivität zu betonen.¹¹ Hierdurch ergeben sich wiederum veränderte Bedingungen und Hypothesen, die es erlauben, Re-Formatierungen epistemischer und künstlerischer Produktionen zu beobachten. Resultat dieser Entscheidung ist beispielsweise, nicht dem Konzept der Geräteorientierung und Technikdeterminierung «auf den Leim zu gehen», das sich bereits in der kunstbetrieblichen Auslagerung einer sog. digitalen Kunst oder einer Medienkunst äußerte. Ein weiteres Resultat dürfte sein, dass wir damit gewarnt wären, auf dem Terrain der Kunstgeschichte lediglich einen Methodenimport der Bildwissenschaften in «digitale» Themen vorzunehmen und medien-theoretische Überlegungen in der Tradition klassischer Bildbegriffe zu verhandeln.

Ist doch das Bild der mathematisierten Maschine kein ikonisches Tafelbild, es ist ein elektronisches Zeitbild, ein algorithmisches Artefakt, eine mathematische Funktion, es verfügt über eine Doppelstruktur und diese Doppelstruktur erfordert veränderte Zugriffs- und Betrachtungsweisen.

(5) Zu der längeren Fluchlinie, die eine Zäsur zwischen der modernen und der nächsten Gesellschaft behauptet, tritt mindestens eine weitere, eine kürzer getaktete hinzu, die annimmt, dass wir uns momentan, nach einer Phase der technologischen Utopien in den 1990er-Jahren und der Phase der techno-politischen Ernützung und Enttäuschung in den 2000er-Jahren, in einer Phase des (Wieder-)Erstarkens von Institutionen und Autoritäten und damit in einer Phase eines revitalisierten Fundamentalismus und Rollback befinden.¹² Mit dieser aktuellen Phase gehen Restriktionen, Revanchismen und Ressentiments einher, sie ist von Politikern wie Bolsonaro, Duterte, Erdogan, Orbán und Trump, von Parteien wie dem ehemaligen Front National (jetzt Rassemblement National), der PiS, der FPÖ und der AfD belastet. Insofern kommt zu der Erfordernis einer Auseinandersetzung mit unseren epistemischen Voraussetzungen durch einen angenommenen epochalen Umbruch auch eine nach meinem Eindruck durch das Brexit-Referendum im Juni 2016, den Putschversuch in der Türkei im Juli 2016 und der Wahl Donald Trumps als Präsident der Vereinigten Staaten von Amerika im November 2016 konsolidierende, tagesaktuell höchst strapazierende Herausforderung durch einen Fundamentalismus hinzu, der mit dem Einsatz von Dekonstruktion, Dekolonialisierung und Institutionskritik bereits überwunden, zumindest hinreichend problematisiert geglaubt schien – doch nun offenbar wieder und neu von uns ‹in die Mangel› genommen werden muss. Mit diesem Befund durchkreuzen sich nicht nur Zeitlinien und Zeitbildungsmodelle, sondern finden weitere Zersplitterungen etwa hinsichtlich der Motivlagen und der Vergewisserungen statt.

(6) Die Konklusion, wie sie bereits im Titel vorweg genommen wurde, lautet: Mit der Einführung digitaler Produktionsverfahren, neuer Steuerungs-, Überwachungs- und Kontrolltechniken, Aufzeichnungs- und Berechnungsformen, Big-Data-Versprechen, von Referentialitäten, Rekursivitäten und Algorithmizitäten sind wir mit wesentlichen Herausforderungen konfrontiert, die auch unsere Forschungen betreffen: Dabei handelt es sich um wissenschaftstheoretische, methodologische, epistemologische, kontextualisierende und interdisziplinierende Aspekte, aufgespannt in kultur-, medien- und politiktheoretische Dimensionen. Dabei handelt es sich auch um grundsätzliche kunstgeschichtskritische Klärungen von Begriffen, Konzepten, Methoden und Ethiken sowie um die Erforschung und Verhandlung von (Be-)Gründungen.

II. Herausforderungen

Die Notwendigkeit, die Matrix unserer Episteme in den Blick zu nehmen, wird umso deutlicher angesichts künstlerischer Arbeiten, die, so meine These, bereits durch die nächsten Gesellschaften kontextualisiert sind. Die folgenden künstlerischen Beispiele sind inspiriert, initiiert und beeinflusst von dynamischen, prozessualen, temporalen, kombinatorischen, diskontinuierlichen, medialen Vorgängen, die zum Beispiel auf elektrifizierten Schaltkreisen, auf Feedbackmodellen, logischer Regelung, Zeitgaben und fluiden Medien beruhen. Sie informieren damit eine Differenz und zwar die Differenz zu einem finalen ausstellbaren, handelbaren, verkaufbaren, inventarisierbaren, archivierbaren Endprodukt, mit dem dazugehörigen

autonomen Künstler und dem kontemplativen Rezipienten sowie den dazugehörigen Institutionen, Medien und Methoden:

2003 stellt UBERMORGEN mit *THE INJUNCTION GENERATOR* auf ipnic.org (*Internet Partnership For No Internet Content*) den Service einer selbstgenerierenden Unterlassungsklage zur Verfügung, um illegal operierende Webseiten mit einem aus gefüllten Standarddokument *Universal Content and/or Domain Removal Form UDCRR* und dem Einfluss von automatisch eingeschalteten DNS-Registraren, Domaininhaber*innen, Rechtsanwält*innen und Journalist*innen vom Netz nehmen lassen zu können.¹³ Bekannt wurde UBERMORGEN 2000 mit ihrer *[V]ote Auction*-Kampagne in Kooperation mit RTMark, die mit dem Untertitel *Bringing democracy and capitalism closer together* parallel zu den US-amerikanischen Präsidentschaftswahlen Bush gegen Al Gore Wähler*innen die Möglichkeit bot, ihre Stimme über eine Online-Auktions-Plattform meistbietend zu versteigern.¹⁴ 13 Gerichtsverfahren wurden angekündigt, vier eingeleitet, alle eingestellt.

analogue_series#no.2k0023 von GeheimRat ist eine operative Form, die Mail Art, Performance, Intervention, Netz- und Netzwerkkunst als digitale Konzeptkunst synthetisiert und an Machtanalysen, konkret zur Er- und Entmächtigung von Kunst, Subjekt und digitaler Technologie, anschließt.¹⁵ Die prozessuale Arbeit nimmt am 12. März 2003 einen notariell beglaubigten Zertifizierungsakt der wenige Tage zuvor urheberrechtlich markierten Komposition 49_Kennzeichen vor, bei der es sich auf einen ersten Blick um Adressdaten handeln könnte. Hier wird ein in digitalen Kontexten verfasster Subjektivierungsprozess ausprobiert und zwar inmitten eines rechtlich, realpolitisch, logisch und ökonomisch widersprüchlichen Spannungsfeldes: Eine analog kodifizierte Menschkonstruktion mit einer normierenden Referenzier- und Dokumentierbarkeit über Briefkasten und Ausweispapiere prallt auf digital verfasste Kommunikations-, Arbeits- und Sozialverhalten sowie auf die Kommerzialisierung persönlicher Daten und die Algorithmisierung von Menschen. In der Folge unterschiedlicher Regelungsmechanismen kollidieren, erodieren und kollabieren in diesem Kunstprozess bürgerliche Rechte wie Persönlichkeitsrechte, Kunstfreiheit und Wissenschaftsfreiheit.¹⁶

Tools for the next revolution nennen Wachter/Jud ihre Trilogie (seit 2007) und empfehlen mit diesem Titel (wenngleich sie die gegenwärtig überstrapazierte Vokabel der Revolution einsetzen, gleichzeitig aber mit dem Adjektiv an soziologische Beschreibungen der gegenwärtigen Gesellschaft als die ‹nächste› anknüpfen) konzeptuelle Veränderungen des Begriffs (und der Begrifflichkeit) von Kunst, nämlich, diese als Werkzeuge zu begreifen, die eben nicht auf visuellen Oberflächen verbleiben und auf Ästhetik/en reduziert werden können. Zur Trilogie gehören *pici-dae*, *New Nations* und *qual.net*: Mit *New Nations* können neue Top-Level-Domains für Gemeinschaften erstellt werden, die im bestehenden Datennetz noch über keine Präsenz verfügen und nun mit .ti (Tibeter), .ku (Kurden), .uu (Uiguren) oder .te (Tamilen) eigene Kommunikations-, Präsentations-, Repräsentations- und auch Bildstrukturen und -kulturen formieren können.¹⁷

2014 registriert sich Jennifer Lyn Morone als eine Warenmarke (TM) und gründet JLM Inc. («What are you worth?»), um sich, ihren Körper, ihre Gesundheit, ihre (Aus-)Bildung, ihre Persönlichkeit, ihre Kapazitäten, ihre Erfahrungen, ihre Angewohnheiten für einen «better state of life efficiency» zu kapitalisieren (116.594 Dollar für ihren BFA, 168.332 Dollar für ihren MA, 70.002 Dollar für drei Lebensjahre in Deutschland, 106.208 Dollar für acht Lebensjahre in Frankreich) und hieran An-

teile kaufbar zu machen. Mit einer von JLM Inc. vertriebenen *Built-In App* können App-Besitzer*innen die eigenen Lebensdaten sammeln, archivieren, verkaufen, vermieten und sich auf der unternehmenseigenen *Database of ME (DOME)* austauschen, um – so Morone und ihr Team aus Analyst*innen, Programmierer*innen und Ingeieur*innen – der voranschreitenden Datensklaverei zu entkommen.¹⁸

Forensic Architecture¹⁹ ist ein Zusammenschluss von Architekt*innen, Archäolog*innen, IT-Spezialist*innen, Künstler*innen, Filmemacher*innen und Rechtsanwält*innen unter der Leitung von Eyal Weizman mit Sitz am Goldsmiths, University of London. Mit dem Einsatz von 3D-Modellen als analysierendem Werkzeug untersucht FA seit 2011 anzunehmende Menschenrechtsverletzungen, wie etwa den Einsatz von weißem Phosphor (Gaza 2008), Bootsunglücke (Tripolis 2011) und Bombardements von Zivilpersonen (Rafah 2014). Die dreidimensionalen Simulationen wie des syrischen Militärgefängnisses von Saidnaya, der angeblichen Kollaboration der im Mittelmeer Seenotrettung betreibenden Juventa-Besatzung mit libyschen Menschen-smugglern (2017) oder des Mordes an Halit Yozgat 2006 in Kassel durch den NSU entstehen dabei auf der Grundlage von vorhandenem Bild-, Ton- und Textmaterial, also im weitesten Sinne von *found footage*, und werden als Gegenbeweis zu staatlichen Informationspolitiken und damit auch als Beweismittel in Klagen am Europäischen Gerichtshof für Menschenrechte eingesetzt.

Forensic Architecture stand 2018 auf der Liste der Turner-Preisträger*innen – bereits 2015 wurde das Londoner Künstler*innen-, Architekt*innen-, Designer*innen- und Ethnolog*innenkollektiv Assemble²⁰ für das Projekt *Granby Four Streets*²¹, eine gemeinsam mit lokalen Initiativen realisierte DIY-Stadtteilsanierung in Liverpool, mit dem Turner-Preis ausgezeichnet. Dabei ist sowohl für Assemble als auch für Forensic Architecture bemerkenswert, dass die wenigen feuilletonistischen Besprechungen dieser ansonsten mit großer medialer Aufmerksamkeit bedachten Preisverleihung auf die noch ungenügenden Theoretisierungen hinweisen, die ihrerseits mit einer stark personalisierenden Perspektivierung und einer dramatisierenden Stilistik kompensiert werden.²²

Diese und vergleichbare künstlerische Beispiele treten operativ, prozessual, dynamisch, instantan, eingebettet, transversal und transitiv in Erscheinung; sie orientieren sich an generischen und generativen Prozessen; sie existieren nur mit ihren aneinander anschließenden und aufeinander rückverweisenden Einzeloperationen, und zwar nur in ihrer Performierung und nicht als ein leeres Signifikant; sie sind nicht allein als ein Wahrnehmungs-, Beobachtungs- und Reflexivitätsmedium zu definieren; sie sind als eine mediale Konstruktions-, Konkretions-, Hervorbringungs- und Handlungsfunktion zu beschreiben; sie treten multimedial und multimodal kombiniert mit Bildern, Texten, Tönen und Videos auf, die in einem 0/1-Code vorliegen, der wiederum die Kommunikation vielfach bearbeitbar macht. Diese künstlerischen Positionen sind mit den Kennzeichen der Rekursivität, Komplexität, Konnektivität und Interoperabilität ausgestattet, die den bzw. ihren Kontext der elektronischen Informations- und Kommunikationstechnologien fort- und übersetzen, insofern tragen sie mit ihren integralen Kennzeichen Mediales in sich. Mediales ist als Mitakteur eingesenkt und die aufgeführten Kennzeichen weisen darauf hin, dass wir es hier erstens nicht mehr mit mechanischen Vorgängen und einer damit verbundenen Produktkunst zu tun haben, die ausstell-, verkauf-, archivier- und sammelbar ist und dass wir zweitens umfangreichen rezeptorischen, kuratorischen und distributorischen Herausforderungen ausgesetzt sind.

Die exemplarisch genannten, künstlerischen Positionen fordern Diskurse, Entscheidungen, Gesetze, Lehrsätze, Institutionen und Begriffe heraus, mit denen sich dasjenige formiert, was Foucault Dispositiv nannte.²³ Zu den Begriffen gehören neben anderen Künstler, Künstlerin, Rezipienten, Kunstwerk, Fortschritt, Urheberschaft, aber auch Verben wie analysieren, kritisieren, reflektieren, deren Einsatz zu einer Verunklarung führt. Übrigens analog zu den Verfahrenstechniken zum Beispiel von Apple, Facebook und Google, die den Zugriff auf Algorithmen, Soft- und auch Hardware, verhindern, indem sie verkleben, verblassen und verbergen. Ebenso verklebend, verblassend und verborgend erscheint mir der Einsatz des Begriffs der Digitalität, der, ob euphemistisch oder dystopisch eingesetzt, eine Unschärfe mit sich führt, die zu Konfusionen führt – im Übrigen im Unterschied zu der Unterscheidung kontinuierlich und diskret, die äußerst trennscharf argumentieren lässt.²⁴

Wenn nun, wie eingangs angenommen, dekonstruktiv(istisch)e, dekolonialisierende und institutionskritische Perspektivierungen und Mobilisierungen vorgenommen werden, wird deutlich, dass wir uns nicht allein auf mediale, medialisierende, mediatisierende, hard- und software-fetischisierende Fragen beschränken können und dass es sich nicht nur um die Anwendung computergestützter Verfahren und digitaler Ressourcen im Museumsraum, bei der Wissensgenerierung oder für eine Distribution von Kunst handelt. Das hieße nämlich, ‹Digitalität› lediglich im Kontext vorhandener Wirklichkeiten zu denken, und das, obwohl sie neue Wünsche, neue Absichten und neue Interessen weckt.²⁵ Dabei stoßen wir auf eine grundsätzliche Problematik der eingesetzten Begriffe (wie Medium, Individuum, Erfahrung) wie auch von Prämissen, etwa einen unproblematisierten Begriff von Kunst. Wir stoßen auf eine Ästhetik-Orientiertheit von Kunst, auf eine Repräsentations- und Erfahrungslogik und auf (problematische) Grenzziehungen und Differenzsetzungen etwa zwischen Körper und Maschine oder Realität und Virtualität. Wir stoßen auf Spaltungen hinsichtlich Medienkompetenz, Hardwareausstattung und Zugängen (wie zum Beispiel zum Netz, zur Benutzung, zu Informationen, zu Codes), auf Diskriminierungen etwa bei Datenerhebungen und Datenermittlungen, auf Forschungsnotwendigkeiten zu Repräsentationsfragen (Social Media, Influencer und Celebrities), Verführungen²⁶ und Suchtverhalten, auf Datenkolonialismus (etwa bei Apple, Microsoft, Google und Facebook) sowie auf Defizite in Gesetzgebung, Bildung, Finanz- und Gesellschaftspolitik.

III. Konsequenzen

Angesichts einer Kybernetisierung seit etwa 1900, deren Zunahme seit der Mitte des 20. Jahrhunderts sowie einer Dominanz der Computer mit der von-Neumann-Architektur als universeller Maschine seit den 1970er-Jahren (womit auch der Fokus auf die Geräteleistung einherging), etwas später dann die Erfindungen von Internet und Smartphones, drängt sich eine so einfache, wie treffsichere Frage auf: Warum sollten wir uns nicht «darum bemühen, die Grundlagen so umzustellen, dass man verstehen und erklären kann, dass und wie etwas funktioniert»?²⁷

2019 wurde sich im Rahmen verschiedener Veranstaltungen und Publikationen erneut des Kanons, der Kanonbildungs- und Kanonumbildungsprozesse angenommen: Die Contemporary Art Society überschrieb ihre jährliche Konferenz im Mai in London mit *Re-Writing the Canon?*.²⁸ Die forschungsverbundübergreifende Tagung *Spot the Stereotype!* Anfang Juni an der Freien Universität Berlin konzentrierte ihr

Programm auf wissen(schaft)shistorische Methoden und fragte, wo sich wissenschaftshistorisch gewachsene, wirkmächtige Stereotype in der eigenen wissenschaftlichen Arbeitsweise und dem eigenen Untersuchungsgegenstand verstecken und welche Mechanismen wie bestimmen, welches Wissen in den (disziplinären) Kanon eingeht und welches nicht.²⁹ Die Tagung *Dispositiv-Erkundungen, jetzt.* Ende Juni am Institut für Kunstgeschichte der Münchener Ludwig-Maximilians-Universität setzte mit ihrer Prämisse bereits voraus, dass es (der Erprobung) methodisch und historisch neuer Perspektiven für die Kunsthistorik bedarf und nutzte hierfür das Konzept des Dispositivs, um aktuelle «tiefgreifende strukturelle und kulturelle Umwandlungen» beobachten zu können.³⁰ Das Office for Contemporary Art Norway in Oslo veranstaltete im September einen *Day of Thinking Without the Canon*, um auf eine dekanonisierte Zukunft zu spekulieren.³¹ Anfang November debattierte eine Konferenz im Berliner Haus der Kulturen der Welt mit dem programmatischen Titel *De-Centering Narratives* die Rolle der Kunstgeschichte bei der Kanonbildung am Beispiel internationaler Solidaritäts- und Freiheitsbewegungen.³² Mitte November gab der kunsthistorische Forschungsverbund *Bilderfahrzeuge. Aby Warburg's Legacy and the Future of Iconology* an der Humboldt-Universität zu Berlin einem Workshop den signifikanten Titel *Toxic Art History*, um die blinden, vielmehr giftigen Flecke der eigenen Disziplin in den Blick zu nehmen.³³ Ende des Jahres schließlich wurde als Zwischenergebnis der Tagung *Dispositiv-Erkundungen, jetzt.* eine Mitteilung veröffentlicht, mit der sich die Referent*innen aufgrund gegenwärtiger Anfeindungen von Pluralität, Differenz(ierung)en und Dekonstruktionen für eine Reflexion der Verantwortlichkeiten von Kunst, Kunstgeschichte und Kunsttheorie aussprachen.³⁴

Als Fortsetzung der beiden vorherigen Kapitel, I. der Zäsursetzung zu/r nächstens Gesellschaft/en und II. der Auswahl hierfür signifikanter künstlerischer Beispiele, möchte ich im Folgenden konkrete Fragen formulieren und damit zuarbeiten, «die Grundlagen so umzustellen», dass die genannten künstlerischen Positionen mit ihren Kennzeichen «verstanden» und «erklärt» werden können, dass und wie sie funktionieren.³⁵ Damit orientiere ich mich epistemologisch sowohl an Baeckers markanter Frage als auch an einer Beobachtung Alois Riegl's, der 1898 die bisherigen Kunstgeschichtsforschungen historisierte, in unterschiedliche Varianten systematisierte und periodisierte und daraus folgend komprimierte, dass «[d]ie Kunstgeschichtsforschung [...] genau das gleiche Bild wie die Kunst der Malerei» liefere.³⁶ Die Überlegung einer möglichen Korrelation und Kausalität von Kunstgeschichtsforschung und ihrem Gegenstand, die ich hieraus ableite, statuiert ein epistemologisches Normativ, dem ich im Folgenden nachkommen möchte – und zwar mit explizit dekonstruktiv(istisch)en, dekolonialisierenden und institutionskritischen Kalkülen.³⁷ Damit ließe sich, so meine Einschätzung, weiter an einer Kunstwissenschaft schreiben, die ihre eigenen Ordnungsprinzipien, ihre Begründungs-, Legitimierungs- und Tradierungsstrategien, ihre Ideologien wie ihre Ausschlussmechanismen, also sich als Beobachterin und Formbildnerin selbstreferenziell streng in den Blick nimmt und im Blick behält. Mit diesen epistemologischen Überlegungen und methodologischen Perspektivierungen und mit dem zusätzlichen Einsatz der Motive Spekulation und Komplexität ändern sich sowohl die Bedingungen als auch die Effekte und damit auch die möglichen Fragen, die zu stellen wären, wie beispielsweise:³⁸

Was wird aus dem vereinheitlichenden und mit Normativen verstrickten Kollektivsingular ‹Kunst›? Wie kann Zeit über ihre Verwendung als eine kunstgeschicht-

liche Chronologie hinaus produktiv gemacht werden? Welche Auswirkungen hat das zum Beispiel auf das Verfahren des Historisierens?³⁹ Was passiert, wenn weiter nicht mehr nur einzelne Autor*innen und ihre Werke in den Blick genommen werden, sondern (in Umwandlung einer Formulierung Armen Avanessians für die Literatur) «arts at large»?⁴⁰ Wie sind angesichts medialer Umkonfigurierungen grundsätzlich die Modalitäten und der Vorgang unserer Sinnbildungen und Sinnprozessierungen zu theoretisieren? Wie können wir uns stärker noch auf Kontingenzen und Ambiguitäten, auf Variabilitäten und Viabilitäten, auf Unerreichbarkeiten und Unruhe einstellen? Und wie darauf, dass wir keine eindeutigen, vielleicht auch keine schlüssigen Antworten finden? Wie ist eine Form, die zumeist ungeprüft vorausgesetzt wird, zu definieren? Was beinhaltet sie, was schließt sie ein, was schließt sie aus und wodurch wird sie ergänzt?⁴¹ Hat das Bild, und zwar sowohl das stille als auch das bewegte, gerade jüngst eine Hochkonjunktur oder handelt es sich hierbei um eine «Einmalerfindung der Gesellschaft», die in jeder Medienepoche existiert/e, mit der Moderne in das Medium der Kunst überging und nun Kontakt zur Digitalisierung aufnimmt?⁴² Wie können rezeptive Einhegungen dynamischer, prozessualer, kybernetisch rückkoppelnder Kunstpraxen, wie sie eingangs vorgestellt wurden, durch eine bildliche, formal-ästhetische Phänomenologie vermieden werden? Wie kann die in der Kunstproduktion praktizierte Repräsentationskritik für die nun politik- und demokratietheoretisch ausgerichteten Interessen an Fragen zur Repräsentationslogik nutzbar gemacht werden? Wohin führt eine entschiedene, strenge Kontextualisierung unserer Untersuchungsgegenstände und Untersuchungsmethoden, wo doch auch an anderer Stelle eine Umweltorientierung und zwar in Form einer Ökologisierung der Gesellschaft gefordert wird und konkret die (ökologischen) Schäden durch einen objektivistischen und reduktionistischen Umgang zu handhaben sind? Wie ist mit der Absage künstlerischer Praktiken an die «Als ob»-Konstruktion umzugehen, die Jacques Rancière für die Kunst seit zwei Jahrhunderten als Prämisse setzte?⁴³ Und wie mit dem «Reality Hunger», der auch in der Literatur und den darstellenden Künsten zu beobachten ist? Wie wären diese prozessualen und prozessierenden, temporären und ontogenetischen, dynamischen und dynamisierenden künstlerischen Beispiele zu kuratieren, zu mediatisieren, zu administrieren, zu lehren? Welche weiteren Potenziale lagern in einem fortgesetzten Einstchluss der praktizierten Ausschlüsse der Kunstgeschichte anderer Kulturen, anderer Begriffe, anderer Orte, anderer Erzählungen, anderer Blicke, anderer Gegenstände, anderer Begehren, die als Geburtsfehler der Kunstgeschichte herausgestellt wurden?⁴⁴ Wie ist mit den intrinsischen Verbindungen von Kunstgeschichte, europäischem, kolonial gestütztem Kapitalismus und der insbesondere deutschsprachigen philosophischen Ästhetik, die geradewegs zu der Theorie autonomer Kunst führte, weiter umzugehen?⁴⁵ Wozu führt, auch den Habitus von Denkformen ins Kalkül zu ziehen? Und wozu, die Fundamentalismen des Fachs kontingent zu setzen? Ändern sich die Letztbegründungen oder ist ganz auf sie zu verzichten? Wird nach dem industrialisierenden, produktorientierten Kapitalismus nun der digitale Kapitalismus, der Datenkapitalismus Einfluss darauf nehmen, was als ‹Kunst› anerkannt ist? Wie ist der Eintritt der Beobachter*innen in den Beobachtungsgegenstand, in die Beobachtungsinstrumente wie auch in den Beobachtungsmodus präziser zu markieren? Verändern sich die Verantwortlichkeiten gegenüber..., ja wem oder was gegenüber: dem Kunstwerk, den Künstler*innen, den Kolleg*innen, der Disziplin, dem einwandfreien Handeln, der Zukunft, dem Algorithmus ...? Was

passiert eigentlich mit uns Kunsthistoriker*innen und Kunsthistoriker*innen im Kontext von Rekursivität, Polykontexturalität, Multiperspektivität und Multi-medialität? Wie wirkt sich das von Vilém Flusser beobachtete veränderte «Denken, Fühlen, Wünschen, Handeln, ja sogar [...] Wahrnehmen und Vorstellen»⁴⁶ aus? Wie sähen weitere Kunstgeschichten aus, die sich von einer Dominanz visueller Kategorien lösen und weitere Logiken daneben stellen?⁴⁷ Was würde passieren, wenn sie über Modelle der Ästhetik und des Wahrnehmbarmachens von Wahrnehmung hinausgingen oder auf die, zumindest im deutschsprachigen Diskurs dominierende Kategorie der ästhetischen Erfahrung verzichten bzw. deren Durchsetzung durch Ökonomien und Politiken anerkennen würden? Und was würde passieren, wenn die Theorien selber weiter komplexiert würden?⁴⁸ Würde die Kunstgeschichte als Disziplin, und dies als eine vorerst letzte Frage, analog dem Gedanken der abgelösten modernen Medienepoche nun in der Epoche der nächsten Gesellschaft/en noch einmal stärker und zwar mit eben diesen Vorzeichen re-formuliert und re-kontextualisiert werden müssen?⁴⁹

Die Kunsttheorien, die zu entwerfen wären – und hier möchte ich in Fortsetzung der vorangehenden Kapitel so vorsichtig wie forsch spekulieren und komplexieren – lassen aus ihrer Kenntnis um das Verschiedene Unterschiede und Widersprüche gleichwertig nebeneinander stehen, die sie zuvor ausfindig gemacht, bezeichnet und beobachtet haben. Die Kunstgeschichten, die zu erzählen wären, thematisieren auch den Vorgang des Historisierens, der nun unübersichtlich und in Korrelation mit ihren Untersuchungsgegenständen ausfällt. Dabei würden sie sich nicht mehr nur bevorzugt für Wahrnehmungen, Visuelles und Verbildlichtes interessieren, ob als Methode oder als ihren Forschungsgegenstand. Im kunstwissenschaftlichen Interesse stünden auch Operativitäten in ihrem jeweiligen Medium, ohne sich auf algorithmische, numerische oder digitale Modelle zu beschränken. Praxeologisch ausgerichtete, disziplinäre Bündnisse würden beispielsweise mehr- oder multidimensionale, komplexe Zeitmodelle und Topographien entdecken bzw. erfinden lassen. Die Institutionen, die zu erhalten oder womöglich neu zu gründen wären, würden Performativität und Komplexität zulassen, sie würden Widersprüchlichkeit und Widerständigkeit, Zweifel und Diss(id)enz möglich machen und möglich halten. Die Ideologien, die zur Konfrontation führten, wären vorerst Virtualität, Interaktivität und Immateriabilität, und der technologische Paradigmenwechsel würde inklusive seiner politischen, sozialen, rechtlichen, wirtschaftlichen, militärischen und religiösen Interessen weiter erforscht werden, ohne auf Expertisen im Bereich der Technologien zu verzichten.⁵⁰

Anmerkungen

- 1** Dieser Text ist die überarbeitete Fassung eines Vortrags, den ich am 24. November 2018 mit ähnlichem Titel im Rahmen der Tagung *Das Digitale – Latenzraum einer pluralistischen Kunst- und Bildgeschichte?* des Ulmer Vereins – Verband für Kunst- und Kulturwissenschaften e.V. gehalten habe.
- 2** Michael Wesch, *The Maschine is Us/ing Us (Final Version)*, 8. März 2007, Website, https://youtube.com/watch?time_continue=2&v=NLI-GopyXT_g, Zugriff am 31. Dezember 2019.
- 3** Marshall McLuhan / Quentin Fiore, *The Medium is the Message: An Inventory of Effects*, New York 1967, S. 26.
- 4** Vgl. Dirk Baecker, *Studien zur nächsten Gesellschaft*, Frankfurt am Main 2007.
- 5** Dirk Baecker, *4.0 oder Die Lücke die der Rechner lässt*, Berlin 2018, S. 11.
- 6** Baecker 2007 (wie Anm. 4), S. 8.
- 7** Baecker 2018 (wie Anm. 5), S. 34.
- 8** Auf der Tagung *Ist Kunst widerständig? Eine Revision von Kritischer Theorie und Postmoderne am Kunstgeschichtlichen Institut der Goethe-Universität in Frankfurt am Main vom 25. bis 27. Oktober 2018 merkte O. K. Werckmeister an, dass wenn «wir» gesagt würde, er nicht dazu gehören.*
- 9** Vgl. Dirk Baecker, Wie verändert die Digitalisierung unser Denken und unseren Umgang mit der Welt?, in: *Handel 4.0: Die Digitalisierung des Handels – Strategien, Technologien, Transformationen*, hg. v. Rainer Gläf u. Bernd Leukert, Berlin 2016, S. 3–24, online verfügbar über: https://catjects.files.wordpress.com/2015/06/wie_veraendert_digitalisierung.pdf, hier S. 3, Zugriff am 31. Dezember 2019.
- 10** Ich danke Burcu Dogramaci für diesen zugleich dekonstruierenden wie dekolonialisierenden Hinweis, weise aber darauf hin, dass Baecker hier den Max Weber'schen operationalen Gehalt von Gesellschaft «als den Zusammenhang einer Regelung von Fortsetzungsbedingungen der Kommunikation» meint und nicht die Behauptung einer singulären, universalen oder gar totalisierenden Gesellschaft, die in dem Singular mitzuschwingen droht. Baecker 2015 (wie Anm. 9), S. 14.
- 11** Vgl. Birte Kleine-Benne, Konnektive, gesichtet im Kontext gegenwärtiger Formenwechsel, in: *Working Together in der Kunst der nächsten Gesellschaft?*, hg. v. dies., 2010, Website, https://workingtogether.eyes2k.net/bkb_Konnektive.pdf, Zugriff am 31. Dezember 2019. Vgl. auch dies., Soviel Vernetzung war nie. Kunsthistorische Überlegungen zum Grundprinzip der Konnektivität, in: *Kollektive Autorschaft. Alternatives Handeln und Denkmödell*, hg. v. Rahel Mader (Kunstgeschichten der Gegenwart, Bd. 10), Bern 2012, S. 101–121, online verfügbar über: https://bkb.eyes2k.net/download/2012_bkb_Soviel_Vernetzung.pdf, Zugriff am 31. Dezember 2019.
- 12** Vgl. hierzu Felix Stalder, *Kultur der Digitalität*, Berlin 2016. Vgl. hierzu auch die Konferenz *Concerning Matters and Truths. Postmodernism's Shift and the Left-Right-Divide* des Graduiertenkollegs *Das Reale in der Kultur der Moderne* der Universität Konstanz vom 4. bis 6. Oktober 2018 im Haus der Kulturen der Welt Berlin, Website, https://www.hkw.de/de/programm/projekte/veranstaltung/p_142387.php, letzter Zugriff am 31. Dezember 2019.
- 13** *The Injunction Generator*, UBERMORGEN, seit 2003, Website, <http://ipnic.org>, Zugriff am 31. Dezember 2019.
- 14** */Vote-Auction*, UBERMORGEN, 2000, Website, <http://www.vote-auction.net>, Zugriff am 31. Dezember 2019.
- 15** *analogue_series#no.2k0023*, Geheimrat, seit 2003, Website, <https://geheimrat.com/2k0023.html>, Zugriff am 31. Dezember 2019.
- 16** Weiteres vgl. Birte Kleine-Benne, Für eine operative Epistemologie. Für und wider eine Krise der Theorie, in: *Kunsttexte*, Sektion Gegenwart, Nr. 1, 2017, Thema: Nachdenken über Methoden der Kunst- und Bildwissenschaften, <https://doi.org/10.18452/7362>, Zugriff am 31. Dezember 2019.
- 17** *New Nations*, Wachter/Jud, seit 2009, Website, <http://new-nations.net>, Zugriff am 31. Dezember 2019.
- 18** *JLM INC.*, Jennifer Lyn Morone, seit 2014, Website, <http://jenniferlynmorone.com>, Zugriff am 31. Dezember 2019.
- 19** *Forensic Architecture*, seit 2010, Website, <https://forensic-architecture.org>, Zugriff am 31. Dezember 2019.
- 20** *Assemble*, seit 2010, Website, <https://assemblestudio.co.uk>, Zugriff am 31. Dezember 2019.
- 21** *Granby Four Streets*, Assemble, seit 2013, Website, <https://assemblestudio.co.uk/projects/granby-four-streets-2>, Zugriff am 31. Dezember 2019.
- 22** Vgl. hierzu u. a. Jörg Schindler, Zeugen der Anklage, in: *Spiegel*, 26. Oktober 2018, Nr. 44, S. 128–129, <https://spiegel.de/plus/forensic-architecture-zeugen-der-anklage-a-00000000-0002-0001-0000-000160311527>, Zugriff am 31. Dezember 2019.
- 23** Vgl. Michel Foucault, *Dispositive der Macht. Über Sexualität, Wissen und Wahrheit*, Berlin 1978, S. 119–120.
- 24** Quelle: E-Mail-Korrespondenz mit Jan Claas van Treeck im Februar/März 2016.
- 25** Vgl. Vilém Flusser, *Krise der Linearität*, Bern 1988, S. 7.

- 26** Vgl. Anna-Verena Nosthoff / Felix Maschewski, *Die Gesellschaft der Wearables. Digitale Verführung und soziale Kontrolle*, Berlin 2019.
- 27** Dirk Baecker, *Komplexitätsforschung III. Der imaginäre Zustand*, 2017, <https://kure.hypothesos.org/274>, Zugriff am 31. Dezember 2019.
- 28** *Re-Writing the Canon*, Konferenz der Contemporary Art Society, London, 14. Mai 2019, Website, <http://www.contemporaryartsociety.org/event/cas-annual-conference-rewriting-canon>, Zugriff am 31. Dezember 2019.
- 29** *Spot the Stereotype!*, Konferenz an der Freien Universität Berlin, 6.–7. Juni 2019, Website, <https://blogs.fu-berlin.de/stereotypes>, Zugriff am 31. Dezember 2019.
- 30** *Dispositiv-Erkundungen*, jetzt., Tagung an der LMU München, 28.–29. Juni 2019, Website, https://bkb.eyes2k.net/2019_Tagung_Dispositiv-Erkundungen.html, Zugriff am 31. Dezember 2019.
- 31** *Imaginary Leaps into a Decanonized Future*, Seminar, Office for Contemporary Art Norway, 28. September 2019, Website, <https://www.oca.no/programme/notations/imaginary-leaps-into-a-decanonized-future-20190928-1700>, Zugriff am 31. Dezember 2019.
- 32** *De-Centering Narratives*, Haus der Kulturen der Welt, Berlin, 2. November 2019, Website, https://www.hkw.de/de/programm/projekte/veranstaltung/p_160627.php. Diese Konferenz war Teil eines schon länger angelegten Unternehmens des HKW zum Thema Kanon-Fragen, Website, 2016, https://www.hkw.de/de/programm/projekte/2016/kanon_fragen/kanon_fragen_start.php, jeweils Zugriff am 31. Dezember 2019.
- 33** *Toxic Art Histories*, Workshop an der Humboldt Universität zu Berlin, 8.–9. November 2019, Website, <https://www.kunstgeschichte.hu-berlin.de/veranstaltungen/workshop-toxic-art-histories-hosted-by-the-cluster-of-excellence-matters-of-activity>. Siehe hierzu auch: Nina Lucia Groß und Magdalena Grüner, »Toxische Kunstgeschichte. Die giftigen Partikel einer Disziplin«, in: *Monopol*, 12. November 2019, <https://www.monopol-magazin.de/die-giftigen-partikel-einer-disziplin>, jeweils Zugriff am 31. Dezember 2019.
- 34** *Dispositiv-Erkundungen*, jetzt., Website, https://bkb.eyes2k.net/2019_Dispositiv-Erkundungen_Mitteilung-Statement.pdf, Zugriff am 31. Dezember 2019. Eingeladen wurde zu einem wissenschaftstheoretisch, methodologisch und epistemologisch ausgerichteten Projekt, das etablierte normative Wissenspraktiken, Argumentationsstrukturen und Bildrhetoriken verhandeln will.
- 35** Vgl. Baecker 2017 (wie Anm. 27). Vgl. hierzu auch meine Ausführungen in: Birte Kleine-Benne, *When Operations Become Form. Für eine Kunst(wissenschaft) der Komplexität*, in: *engagee. politisch-philosophische Einmischungen: Maschine-Werden*, 2017, Wien, S. 67–73, online verfügbar über: <https://engagee.tumblr.com/post/166360087415/when-operations-become-form>, Zugriff am 31. Dezember 2019.
- 36** Alois Rieg, *Kunstgeschichte und Universalgeschichte*, in: *Festgaben zu Ehren Max Bödinger's von seinen Freunden und Schülern*, Innsbruck 1898, S. 449–457, hier S. 456.
- 37** Zu den Auseinandersetzungen der *kritischen berichte* hiermit verweise ich u. a. auf Heft 2, 2012, Jg. 40, *Universalität der Kunstgeschichte?*, Heft 4, 2014, Jg. 42, *Aufbruch und Reform in der Kunstgeschichte seit 1960*, Heft 4, 2015, Jg. 43, *Postdemokratie*, Heft 1, 2016, Jg. 44, *Ästhetik(en) des Widerstands* und Heft 4, 2016, Jg. 44, *Gend r.*
- 38** Zum Thema Spekulation verweise ich auf die ausgewählten Publikationen: Levi Bryant / Nick Srnicek / Graham Harman (Hg.), *The Speculative Turn. Continental Materialism and Realism*, Melbourne 2011. Donna Haraway, *SF: Speculative Fabulation and String Figures*, Berlin 2012. Armen Avanessian (Hg.), *Realismus Jetzt. Spekulative Philosophie und Metaphysik für das 21. Jahrhundert*, Berlin 2013. *Texte zur Kunst*, 2014, Jg. 24, Heft 93, *Spekulation*. PARSE Journal, 2017, Issue #7, Autumn, *Speculation*, <https://parse-journal.com/article/introduction-to-speculation>. Hito Steyerl, *Duty Free Art. Kunst in Zeiten des globalen Bürgerkrieges*, Zürich 2018. MaHKUscript, 2019, Volume 3, Issue 1, *Whatever Speculation*. Zum Thema Komplexität verweise ich auf die begleitende Webseite meiner Vorlesung *Eine Kunstgeschichte der Komplexität*, im Sommersemester 2012, am Institut für Kunstgeschichte der Ludwig-Maximilians-Universität München und die hier notierten Literaturhinweise, abrufbar über: <https://bkb.eyes2k.net/VILMU2012.html>, jeweils Zugriff am 31. Dezember 2019.
- 39** Vgl. hierzu auch die Jahrestagung des ZfL Historisieren. *Fragen an ein Verfahren der Geistes- und Kulturwissenschaften*, 6.–7. Dezember 2019, Website, <https://www.zfl-berlin.org/veranstaltungen-detail/items/historisieren-fragen-an-ein-verfahren-der-geistes-und-kulturwissenschaften.html>, Zugriff am 31. Dezember 2019.
- 40** Spekulative Poetik, Website, <http://spekulative-poetik.de>. Programmatik des Projekts. Vgl. hierzu auch den Exzellenz-Cluster 2020 *Temporal Communities: Doing Literature in a Global Perspective* an der Freien Universität Berlin, Website, <https://www.temporal-communities.de>, Zugriff am 31. Dezember 2019. Vgl. hierzu auch Okwui Enwezors Einschätzung, dass, »um zu begreifen, was die Avantgarde von heute ausmacht, man nicht auf dem Gebiet der zeitgenössischen Kunst ansetzen [darf], sondern bei der Kultur und Politik beginnen [muss], ebenso wie im ökonomischen Bereich, der alle Beziehungen bestimmt«. Okwui Enwezor, *Die Black*

- Box, in: *Documenta11_Plattform 5: Ausstellung*, Ostfildern-Ruit 2002, S. 42–55, hier S. 45.
- 41** Vgl. Kleine-Benne 2017 (wie Anm. 16).
- 42** Vgl. Baecker 2007 (wie Anm. 4). Vgl. auch Daniel Hornuff, *Bildwissenschaft im Widerstreit*, München 2012.
- 43** Jacques Rancière, *Ist Kunst widerständig?*, Berlin 2008, S. 27. Vgl. ebd., S. 34–35.
- 44** Vgl. Wolfgang Kemp 1991, Kontexte. Für eine Kunstgeschichte der Komplexität, in: *Texte zur Kunst*, 1991, Jg. 2, Nr. 2, S. 88–101, hier S. 96. Als Formen und Varianten des Einschlusses vormals praktizierter Ausschlüsse siehe die Forschungen im deutschsprachigen Bereich u. a. von Sabeth Buchmann, Elke Bippus, Burcu Dogramaci, Verena Krieger, Katja Kwastek, Kerstin Pinther, Ingeborg Reichle, Bénédicte Savoy, Viktoria Schmidt-Linsenhoff, Ruth Sonderegger, Änne Söll, Kerstin Stakemeier und Yvonne Spielmann.
- 45** Vgl. Ruth Sonderegger, *Zur Kolonialität der europäischen Ästhetik*, Videoaufzeichnung des Vortrags vom 8. Dezember 2016, online über: <https://www.fernuni-hagen.de/videostreaming/ksw/forum/20161208.shtml>, Zugriff am 31. Dezember 2019. «Die Gewalt der Kolonialität ins Zentrum zu stellen ist mir wichtig, weil sie in Bezug auf die Disziplin der Ästhetik bislang viel weniger Aufmerksamkeit bekommen hat als beispielsweise Fragen von Gender und Klasse.» Ruth Sonderegger, Kants Ästhetik im Kontext des kolonial gestützten Kapitalismus. Ein Fragment zur Entstehung der philosophischen Ästhetik als Sensibilisierungsprojekt, in: *Sensibilität der Gegenwart. Wahrnehmung, Ethik und politische Sensibilisierung im Kontext westlicher Gewaltgeschichte*, Sonderheft 17 der *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft*, hg. v. Burkhard Liebsch, Hamburg 2018, S. 109–125, hier S. 110.
- 46** Flusser 1988 (wie Anm. 25), S. 7.
- 47** Vgl. hierzu u. a. die Ausgabe *Bild vs. Kunst von Texte zur Kunst*, 2014, Jg. 24, Heft 95.
- 48** Vgl. Warren Weavers Unterscheidung von «Problems of Simplicity», «Problems of Disorganized Complexity» und «Problems of Organized Complexity» in *Science and Complexity* von 1948 (<http://people.physics.anu.edu.au/~tas110/Teaching/Lectures/L1/Material/WEAVER1947.pdf>) und William Ross Ashbys Kritik an bisherigen Untersuchungsmethoden für einfache statt für komplexe und dynamische Systeme in *An Introduction to Cybernetics* von 1956 (<http://pespmc1.vub.ac.be/books/IntroCyb.pdf>, jeweils Zugriff am 31. Dezember 2019.). Für die Fortsetzung in der Kunstgeschichte siehe Kemp 1991 (wie Anm. 44).
- 49** Vgl. hierzu auch Hannah Riede / Laura Gorriahn, *Frauen** in der Politischen Theorie. Eine feministische Kritik am Zustand unserer Disziplin, in: *Theorieblog. Politische Theorie, Philosophie & Ideengeschichte*, 26. November 2019, Website, <https://www.theorieblog.de/index.php/2019/11/frauen-in-der-politischen-theorie-eine-feministische-kritik-am-zustand-unserer-disziplin>, Zugriff am 31. Dezember 2019.
- 50** Diese Thesen sind Ergebnisse von Gesprächen u. a. mit Mischa Kuball, Susanne Jaschko, Erwin Liedke a.k.a. erwin GeheimRat, Iris Dressler, Armin Medosch und Yvonne Spielmann im Rahmen meiner Gesprächsreihe *Für eine Kunst der nächsten Gesellschaft*, im Sommer 2012, eine Veranstaltung des Department Kunstwissenschaften der Ludwig-Maximilians-Universität München sowie eine Kooperation der Klasse Medienkunst, Akademie der Bildenden Künste München und dem Institut für Kunstgeschichte der LMU München, Website, <https://artnextsociety.net>, Zugriff am 31. Dezember 2019.