

Stellt man die Frage, was ›links‹ ist, dann hat man sich automatisch falsche Prämissen eingehandelt und überzogene Erwartungen geweckt. Denn diese Frage suggeriert, dass sich die Essenz dessen, was ›links‹ ist, ein für allemal bestimmen ließe. Offen bleibt zudem, ob diese Frage auf die Klärung eines politischen Selbstverständnisses zielt oder ob sie der Möglichkeit eines politischen Potentials kunstwissenschaftlicher *Methoden* nachgeht. Dieses politische Potential kunstwissenschaftlicher Methoden wie auch künstlerischer Verfahren soll im Folgenden auf dem Prüfstand stehen. An die Stelle eines ausschließlichen Setzens auf Verfahrensfragen wird aufgrund veränderter Umstände und eines neuen Wertesystems situativ für die Möglichkeit plädiert, Verhaltensweisen und Lebensformen ebenfalls in Betracht zu ziehen.

Nehmen wir einmal an, man würde ›links‹ in einem allgemeineren Sinne als Bekenntnis zu ›Gesellschaftskritik‹ oder zu ›emanzipatorischen Forderungen‹ verstehen, dann würde man sogleich einräumen müssen, dass sich die zu einem bestimmten Zeitpunkt ›kritisch‹ kodierten kunsthistorischen Methoden (etwa *social art history*) oder künstlerischen Verfahren (etwa ›Institutionskritik‹) wie auch jene Forderungen der sozialen Bewegungen nach Autonomie und Selbsterfahrung, die auf Emanzipation ausgerichtet waren, schnell in ihr Gegenteil verkehren können. Beispiele dafür gibt es in Hülle und Fülle: Man denke nur an den Boom der Lifestyle- und Esoterik-Industrie, die derzeit aus dem Autonomie- und Selbsterfahrungspostulat der 70er Jahre Kapital schlägt und ›Entspannung‹ oder das vielbeschworene ›Bei-Sich-Sein‹ zum Ziel einer Selbstoptimierung erklärt, die sich auch im Berufsleben auszahlen soll. Und auch die ›Institutionskritik‹ der 70er Jahre ist längst in den Kunstinstitutionen angekommen und nicht zuletzt dann besonders erwünscht, wenn sie die Form architektonischer Reformvorschläge oder interaktiver Unterhaltungsangebote annimmt. Wobei, nebenbei bemerkt, die erste Generation der institutionenkritischen Künstler/innen keineswegs dafür verantwortlich zu machen ist, dass die von ihnen durchgesetzte Neudefinition künstlerischer Kompetenz mittlerweile zu einem allgegenwärtigen Anforderungsprofil gehört, das vom Künstler verlangt, er möge unausgesetzt kommunizieren, Kontakte, Information und Teamwork groß schreiben, projektförmig arbeiten und sich selbst vermarkten.

Eine vergleichbare Entwicklung haben die Soziologen Luc Boltanski und Eve Chiapello, allerdings auf einem anderen Gebiet, nämlich für die emanzipatorisch ausgerichteten Forderungen der sozialen Protestbewegungen nachgezeichnet: So sei dem Wunsch nach mehr Autonomie am Arbeitsplatz zwar nachgekommen worden, doch um den Preis eines massiven Verlusts an Sicherheit und Vorhersehbarkeit.¹ Folgt man ihrer Darstellung, dann nimmt sich der Kapitalismus wie eine

gierige, alles verschlingende Maschine aus, die noch jede «Kritik» in ein zu befriedigendes Konsumbegehren umzufunktionieren und auf diese Weise zu neutralisieren vermag. Doch diese Vorstellung, dass kritische Einwände am Ende nahtlos absorbiert und vereinnahmt würden, verdankt sich meines Erachtens einer totalisierenden Perspektive, in der etwas Entscheidendes verloren geht: Die Tatsache nämlich, dass mit jedem Zugeständnis an Kritik (etwa in Form der Flexibilisierung von Arbeitszeiten) nicht nur neue Zwänge (Eigenverantwortung), sondern eben auch konkrete Errungenschaften (Überwindung des repressiven fordistischen Disziplinarregimes) einhergehen, die nicht von der Hand zu weisen sind und hinter die es folglich auch nicht zurückzufallen gilt. Es ist außerdem keineswegs so, dass kritische Modelle in jedem Fall grundsätzlich und restlos absorbiert würden. So vermag allein die theoretische Skizzierung der Möglichkeit einer Alternative zum Kapitalismus – einmal im Raum stehend – ihr Potential langfristig, mithin zu einem anderen Zeitpunkt, zu entfalten. Das Wort «Zeitpunkt» ist an dieser Stelle entscheidend, weist es doch darauf hin, dass die Bestimmung dessen, was unter Umständen «gesellschaftskritisch» oder «links» sein könnte, immer nur *situativ* – also im Hinblick auf eine konkrete historische Situation – erfolgen kann.

Wie ist es vor diesem Hintergrund um das linke Potential kunsthistorischer Methoden und künstlerischer Verfahren bestellt? Diese Frage ruft bei mir unweigerlich das viel umstrittene und für mich auch heute noch ein wenig traumatisch besetzte Symposium *Methodenstreit* vom Dezember 1997 in Erinnerung, das ich gemeinsam mit der Redaktion der Zeitschrift *Texte zur Kunst* in Berlin konzipierte. Traumatisch, weil das, was ursprünglich als methodische Auseinandersetzung mit unseren US-amerikanischen Kollegen im Umfeld der Zeitschrift *October* geplant war, in einen polemischen Streit ausartete, der retrospektiv auch noch unzulänglich verkürzend als «Generationenstreit» rezipiert wurde.² Was sich jedoch bei dieser Gelegenheit in Wahrheit herauskristallisierte, war die Unversöhnlichkeit, mit der sich die Anhänger einer bestimmten Vorstellung von kunsthistorischer Disziplin und Fachwissen und die – tatsächlich jüngeren – Verfechter der *cultural studies*, der Identitätspolitik und der Popkultur als relevantem Wissen einander gegenüberstanden. Was die einen nur als «Kulturindustrie» oder «Spektakelgesellschaft» pauschal verdammt, betrachteten die anderen als eine gesellschaftliche Bedingung, in die man selbst eingespannt ist und die es in ihren Ausdifferenzierungen zu analysieren gilt.

Mit dem bewusst provozierend gehaltenen Untertitel *Was ist linke Kunstkritik?* wollten wir in erster Linie *diskursstrategisch* operieren, um der damals wie heute verbreiteten und zur allgemeinen Entpolitisierung beitragenden Auffassung, dass die Unterschiede zwischen «links» und «rechts» nunmehr aufgehoben seien, die Überzeugung entgegenzusetzen, dass schon die Wahl einer kunstkritischen Methode einen Unterschied mache. Diesen Unterschied wollten wir «politisch» nennen und zwar insofern, als man sich selbst und seinen Gegenstand durch methodische Herangehensweisen zur Gesellschaft in Beziehung setzt und gesellschaftlich verortet – eine Vorstellung, der ich mich auch heute noch anschließend würde, wenn auch mit Einschränkungen. Denn im Unterschied zum «Methodenstreit» würde ich mittlerweile nicht mehr davon ausgehen, dass Methoden und Verfahren *allein* über das politische Potential einer Arbeit entscheiden. Davon wird immer dann selbstverständlich ausgegangen, wenn sich Kunstwissenschaftler/innen im Zuge ihrer Auseinandersetzung mit Gegenwartskunst in erster Linie

um den Nachvollzug künstlerischer Verfahren bemühen und diesen eine Bedeutung zuschreiben, die weit über sie hinausgeht. Zeichnet sich eine künstlerische Arbeit beispielsweise durch aneignende Verfahren oder ein hohes Maß an angeeignetem Material aus, dann wird dieser Aneignungsgeste gewöhnlich viel zugemutet – sie soll das Material aktualisieren, neue Bedeutungen produzieren und die künstlerische Arbeit durch die vermeintliche Interessantheit des angeeigneten Materials am Ende sogar legitimieren.³ Zwar stellen diese Varianten der allegorisierenden Lektüre auch eine historische Errungenschaft dar, zumal sich mit ihnen die Möglichkeit verbindet, nicht mehr von einem «Objekt an sich» auszugehen, sondern dieses als relational verfasst zu betrachten und in Beziehung zu gesellschaftlichen Verhältnissen zu setzen. Gleichwohl wird dem Verfahren auch in einer solchen Perspektive nach meinem Dafürhalten zu viel aufgebürdet.

Was ich stattdessen vorschlage, kommt einem Drahtseilakt gleich: Einerseits darauf bestehen, dass Methoden und Verfahren tatsächlich gesellschaftspolitische Aussagen machen, sie jedoch andererseits nicht zum primären Kriterium erheben. Tatsächlich greift ja die Art und Weise, wie man sich seinem Gegenstand nähert, durchaus in andere Bereiche ein: Bestimmte Aufteilungen werden vorgenommen. Somit könnten sowohl kunstwissenschaftliche Methoden als auch künstlerische Verfahren als «Prinzipien der politischen Neuverteilung» (Jacques Rancière) begriffen werden – nur dass ich, nebenbei bemerkt, an diesem Punkt nicht so weit gehen würde, Rancières umstandlose Gleichsetzung von ästhetischen und politischen Prinzipien zu unterschreiben.⁴ Gleichwohl würde ich darauf bestehen wollen, dass kunstwissenschaftliche Methoden und künstlerische Verfahren niemals unschuldig sind und eine bestimmte Politik verfolgen.

Das Problem dabei ist nur, dass keine Methode von vornherein Politizität garantiert oder gar *per se* politisch wäre. Wer etwa *social art history* betreibt und sorgsam soziale Hierarchien, politische Kontexte sowie Rezeptionsgeschichte nachzeichnet, ist deshalb nicht vor einer konservativen Reproduktion des Glaubens an den bestehenden Kanon gefeit und kann durchaus schwärmerischem Connaissanceurtum erliegen. Das gilt ebenso für den identitätspolitischen Ansatz, der zwar die soziale Platzierung des Künstlers in Rechnung stellt, zuweilen aber in haltlos verkürzenden Biografismus kippt – so als handle es sich bei künstlerischen Arbeiten um bloße Illustrationen einer als essentiell und gegeben angenommenen Identität. Für die Ebene der künstlerischen Verfahren gilt ebenfalls, dass sich aus dem Optieren für «kollektive Arbeit» keineswegs automatisch Autorkritik ableiten lässt. Ganz im Gegenteil vermag das Kollektiv im Hintergrund, dem Bild des isolierten Geniekünstlers noch Auftrieb zu geben – siehe etwa die Beuys-Rezeption oder die Art und Weise, wie die *Factory* dem Kult um Andy Warhol zuspielte. Auf Verfahren ist somit auch deshalb kein Verlass, weil ihre Bedeutung stets neu verhandelt werden muss. So weisen zum Beispiel «konzeptuelle» Verfahren der *conceptual art*, die ja der offiziellen Kunstgeschichtsschreibung zufolge gegen «Expression» gerichtet sein sollten, häufig Spuren einer ungebändigten Expressivität auf. Das Verfahren allein spricht also niemals für sich und kann das Gegenteil dessen sein, wofür es historisch einsteht.

Es gibt aber noch einen triftigeren Grund, sich nicht mehr ausschließlich auf die Ebene des Verfahrens zu kaprizieren. Dieser liegt in der zugespitzten Definitionsmacht des Kunstmarkts begründet. Der Markt ist der Kunst nicht äußerlich und dies umso weniger, je mehr sich Künstler/innen seinem Zugriff ausgeliefert

sehen. Seine Zwänge ragen bis in die Ebene der Konzeption hinein: Material- oder Formatwahl sind immer auch ökonomisch motivierte oder ökonomische Auswirkungen nach sich ziehende Entscheidungen. Hinzu kommt, dass sich bildende Künstler/innen heute ganz und gar – inklusive ihrer kognitiven und emotionalen Kompetenzen – zu Markte tragen müssen. Es ist ihre Person und ihr Leben, das gleichsam in die Waagschale geworfen wird. Das Leben selbst geht heute gewissermaßen zur Arbeit, und genau aus diesem Grund konnte das Leben dem italienischen Philosophen Paolo Virno ins Zentrum der Politik rücken.⁵ Vor diesem Hintergrund einer biopolitischen Wende, bei der sich der externe Druck auf ‚gesellschaftliche Individuen‘ beständig erhöht und das Gefühl eines schutzlosen Ausgeliefertsein an die Gesetze des Marktes bewirkt, scheint es wenig viel versprechend, sich auf seine Arbeitskraft – sprich seine Kunstproduktion oder seine kunstwissenschaftliche Forschung – zurückzuziehen. Kaum jemand wird sich einen solchen Rückzug leisten können. Außerdem hat sich der Gegenstandsbe- reich dieser Arbeitskraft längst ausgeweitet, sie umfasst mittlerweile, um es in den Worten Vornos zu sagen, «die Summe der verschiedensten menschlichen Vermögen (Sprechen, Denken, Erinnern, Handeln)».⁶

Wir sehen uns folglich mit einer Situation konfrontiert, in der die Person des Künstlers respektive die Art und Weise, wie er sie inszeniert, für Wertbildungs- prozesse eine große Rolle spielt. Wird die Persönlichkeit des Künstlers als glaub- würdig empfunden, dann strahlt sie gewissermaßen auf sein Werk ab, das dann ebenfalls als überzeugend gilt. Der Markt will nicht nur die Früchte unserer Arbeit, er will unseren ganzen Einsatz. Es käme meines Erachtens einer Verkennung die- ser veränderten Lage gleich, wenn man sich nach wie vor auf das Verfahren kap- rizieren und ihm emanzipatorische oder kritische Fähigkeiten zusprechen würde. Dies nicht zuletzt deshalb, weil bestimmte Verfahren wie «Appropriation» oder «Serialität» ihr spezifisches Potential wenn überhaupt dann unter anderen histo- rischen Bedingungen entfaltet haben. Aus diesem Grund würde ich vorschlagen, den Schwerpunkt zu verlagern und darüber hinaus zu untersuchen, wie Künstler/ innen und Kunstwissenschaftler/innen sich selbst und ihre Arbeit angesichts die- ser externen Zwänge platzieren. An welchen Punkten gelingt es ihnen, dem neo- liberalen Anforderungsprofil ein Schnippchen zu schlagen, auch in Anbetracht der Tatsache, dass sie sich bis zu einem gewissen Grade auf sein Wertesystem ein- lassen müssen, wenn sie nicht gänzlich aus ihm herausfallen wollen. Haben sie Methoden gefunden, Teile ihres Lebens und ihrer Arbeit dem Zugriff des Marktes vorzuenthalten, diesen zu täuschen, fehlzuleiten oder zu frustrieren, ohne dafür den Preis der Nichtanerkennung zahlen zu müssen?

Keine Sorge – diese Fragestellung soll nicht etwa haltlosem Biografismus Tür und Tor öffnen. Das Leben, um das es hier geht, ist stets inszeniert – mithin wirklich und inszeniert zugleich. Und die Entscheidungen, die ich zu untersu- chen vorschlage, können durchaus in künstlerischen Verfahren aufscheinen. Kei- ne inquisitorische Überprüfung der ‚authentischen‘ Lebensführung also, sondern eine Ausweitung der Kriterien dahingehend, dass nun auch in Betracht gezogen wird, wie externe Zwänge jeweils verhandelt werden. Schließlich erweisen sich die Übergänge zwischen der künstlerischen oder kunstwissenschaftlichen Heran- gehensweise ‚selbst‘ und diesem ‚Tun‘, das gegebenenfalls auch ein ‚Lassen‘ sein kann, als fließend, da keine klare Grenze mehr zwischen Lebens- und Arbeitswei- sen zu ziehen ist.

Anmerkungen

- 1 Vgl. hierzu: Luc Boltanski u. Eve Chiapello, *Der neue Geist des Kapitalismus*, Konstanz 2003.
- 2 Vgl. hierzu: «Stimmen zum Methodenstreit», in: *Texte zur Kunst*, 1998, März, Nr. 29, S.79–95.
- 3 Vgl. hierzu: «Verfahren haben ihren Preis. Ein Gespräch von Isabelle Graw mit Johanna Burton», in: *Texte zur Kunst*, (Thema: Kunstgeschichte), 2006, Juni, Nr. 62, S. 96–109.
- 4 Vgl. hierzu Jacques Rancière, *Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien*, Berlin 2006.
- 5 Vgl. hierzu Paolo Virno, *Die Grammatik der Multitude. Öffentlichkeit, Intellekt und Arbeit als Lebensformen*, Wien 2005.
- 6 Virno 2005 (wie Anm. 5), S. 114.

