

Als die Einladung, auf die Frage des Politischen innerhalb und außerhalb des Fachs Kunstgeschichte zu reagieren, bei mir eintraf, erinnerte ich mich an das Vorwort zu einem Suhrkamp-Taschenbuch. Dieses Buch war zu der Zeit, als ich mein Studium der Kunstgeschichte in Hamburg Anfang der 1980er Jahre aufnahm, bereits vergriffen und hatte eine gewisse Klassiker-Reputation entwickelt, samt dazu gehöriger Patina. In besagtem Vorwort, unterzeichnet mit «Die Autoren – Frankfurt/M. – Marburg, im Mai 1972», findet sich der Hinweis, die «vorliegenden Beiträge» wären nicht möglich gewesen, «ohne das, was an den Universitäten der Bundesrepublik Deutschland, letztlich aber jenseits von ihnen, in Bewegung geraten» sei.<sup>1</sup> *Autonomie der Kunst* war die Gemeinschaftsproduktion einer legendären Marburger Wohngemeinschaft, so wurde es jedenfalls kolportiert. Die sechs Autoren, unter ihnen nur eine Frau, waren im Erscheinungsjahr 1972 alle unter dreißig. In dem bei der *Edition Suhrkamp* verlegten Band widmeten sie sich in ebenso vielen Aufsätzen der *Genese und Kritik einer bürgerlichen Kategorie*, wie es im Untertitel hieß.

Dass zwischen einer «Bewegung» innerhalb und außerhalb der Institutionen einerseits und der Arbeit von Wissenschaftlern und Wissenschaftlerinnen andererseits ein Zusammenhang konstatiert werden kann, mutete mir schon vor über zwanzig Jahren seltsam und fremd an: wie eine Botschaft aus vielleicht besseren, aber definitiv vergangenen Zeiten. Heute erscheint diese Vorstellung gänzlich abwegig (über etwaige Gründe später mehr); im Jahr 1972 jedoch war der Nachhall von '68 ganz offenkundig noch gut hörbar; er konnte sogar als Rahmenbedingung wissenschaftlichen Arbeitens dienen. Studentenrevolte, Hochschulreform und kritische Revision des Fachs, all dies ließ sich kausal verketteten – diesen Anschein macht die Publikation.

Vier Kunsthistoriker mit Soziologie und Sozialpsychologie im Nebenfach sowie zwei Sozialwissenschaftler/innen beschäftigten sich in *Autonomie der Kunst* mit dem dialektischen Umstand, dass «der Warencharakter der Kunst ihr autonomes Wesen nicht auflöst, sondern gerade zur Voraussetzung hat», so dass «autonome Aura und Marktwert der Kunst [...] einander noch heute» bedingen.<sup>2</sup> In einer kritischen Auseinandersetzung mit Theodor W. Adornos *Ästhetischer Theorie* kommt der damals am Institut für Sozialforschung arbeitende Jürgen Fredel zu dem Schluss, die Kritische Theorie ginge weiterhin und fälschlicherweise davon aus, dass das ««ästhetische» Subjekt» mit der «vorgeblich äußeren Natur» konfrontiert sei. Dabei liege das «spezifisch Politische» der Kunst in ihrer Beschäftigung mit der «bestimmten gesellschaftlichen Art und Weise, in der diese Natur technologisch angeeignet» werde. Gegenstand der Kunst (der «ästhetischen Produktion») seien mithin die «Produktionsverhältnisse» und deren Veränderung; sie selbst,

die Kunst, aber solle man keineswegs mit einer «Produktivkraft» im Sinne eines Produktionsmittels» verwechseln.<sup>3</sup>

An anderer Stelle wird von Franz-Joachim Verspohl brechtianisch die «Parteilichkeit der Kunst» als «radikaler Bruch mit der bürgerlichen Vorstellung des Modus Vivendi von Kunst» herausgestrichen.<sup>4</sup> Und Horst Bredekamp findet «Momente einer Vorform von «Parteilichkeit» in den Totentanzdarstellungen des Spätmittelalters und der frühen Neuzeit: Diese denunzierten «kunsterfüllte Herrschaftsaureatik», tendierten zu «Massenrezipierbarkeit» und vernachlässigten den «ästhetischen Reiz» zugunsten «didaktisch-politischer Klarheit in einer Zeit massiver sozialer Spannungen und Kämpfe».<sup>5</sup>

Wie die Topoi der Parteilichkeit, der Veränderung der Produktionsverhältnisse und des Warencharakters einen Blick auf die Gegenwart und die Geschichte der Kunst ermöglichten, mit dem sich ein radikales politisches Projekt verbinden ließ, macht nachgerade neidisch. Man merkt noch über dreißig Jahre später, wie mobilisierend es gewesen sein muss, «Autonomie» gegen alle fachinternen Widerstände, aber auch in Abgrenzung von Adorno, als spezifisch «bürgerlichen» Begriff kenntlich zu machen; was es für das Selbstverständnis junger Wissenschaftler/innen bedeutet haben mag, jedwede Rede von der Freiheit der Kunst und der Befreiung durch Kunst ihrer Ideologizität zu überführen.

Die Energie, die in diesen bisweilen schwerfälligen und schulmäßigen marxistischen Analysen der Villenarchitektur oder der Malerei Friedrich Overbecks obwaltete, sucht man im kunsthistorischen Diskurs der Gegenwart vergeblich. Die «Verwirklichung des guten Staates» als «spezifische Aufgabe der Kunst» zu behaupten und die «revolutionäre Perspektive der politischen Ökonomie» (Berthold Hinz) einzufordern, würde kein Antrag bei der Deutschen Forschungsgemeinschaft überleben.<sup>6</sup>

Zum einen ist das Verhältnis zwischen Wissenschaft und künstlerischer Produktion nicht mehr so einfach geregelt, wie es die Texte von 1972 annehmen lassen. Aus dem Fach Kunstgeschichte heraus werden keine Forderungen an die Funktion der Kunst in der Gesellschaft gestellt. Eine Kritik der Praxis, auch der zeitgenössischen, findet nicht statt, jedenfalls nicht in publizierter, expliziter Form. Man richtet an die Kunst keine Erwartungen, und deren analytische Kraft zur Veränderung der Produktionsverhältnisse interessiert wenig. Die Beziehung ist eine kühle, wissenschaftliche und allenfalls von subjektiven Vorlieben strukturierte. Selbst dann, wenn Kunsthistoriker/innen als Kuratoren und Kuratorinnen die direkte Zusammenarbeit mit Künstlern und Künstlerinnen und anderen Kulturproduzenten suchen, sind dies überwiegend temporäre Zweckgemeinschaften im Dienste der Institutionen – auch wenn diese selbst im Zuge dieser Kooperation zum Gegenstand einer künstlerischen Kritik werden (Stichwort: Institutionskritik).

Schon gar nicht ist «Parteilichkeit» (als Qualität ästhetischer Produktion) noch eine operative Kategorie, besonders nicht im Kontext der universitären Kunstwissenschaft. Die Entsorgung marxistischer Theorie und Praxis nach 1968 durch die unterschiedlichsten Agenturen – von der Dekonstruktion bis zur neoliberalen Modularisierung des Wissens, in Teilen sicherlich auch einer aufs Universelle und Anthropologische zielenden Bildwissenschaft – war so erfolgreich, dass Begriffen wie «Parteilichkeit» der Hautgout eines restlos gescheiterten historischen Projekts anhaftet. Widerspruch oder Antagonismus verschwinden in den postpolitischen

Zeiten der Konsensdemokratie, in der alle Interessensgegensätze in Kommissionen und Expertengesprächen verhandelt und letztlich aufgelöst werden.

Geradezu weltfremd mutete es deshalb an, wenn Pierre Bourdieu im Gespräch mit Hans Haacke 1994 vorschlug, «Arbeitsgruppen» zu gründen, «in denen Forscher, Künstler, Theaterleute und Kommunikationsexperten (Werbefachleute, Grafiker, Journalisten usw.) zusammenarbeiten, um Stilmittel und Erkenntnisvehikel zu erfinden (und zu erproben), die gleichzeitig symbolisch wirksam und politisch komplex, stringent und kompromisslos sind, um auf diese Weise eine Kraft zu entfesseln, die den symbolischen Kräften adäquat ist, denen wir trotzen müssen.»<sup>7</sup> – Kräfte bündeln? Um anderen Kräften zu trotzen?

So etwas Ähnliches wie Bourdieus transdisziplinäre Selbstorganisation war im Jahr der Veröffentlichung von *Autonomie der Kunst* auf der von Harald Szeemann 1972 veranstalteten *documenta 5* versucht worden, an der auch Haacke teilgenommen hatte: die Zusammenführung von bildender Kunst und visueller Kommunikation, von Warenkritik und Performance Art; die forcierte, schon von Adorno in den 1960er Jahren bemerkte «Verfransung» der Gattungen; der zumindest symbolische Kampf gegen die Autonomiebehauptung. Aber zu dem Zeitpunkt, als Bourdieu eine Kooperation der Kulturproduzenten und -produzentinnen zur Entfesselung einer «Kraft», die es mit den herrschenden «symbolischen Kräften» aufnehmen kann, ins Auge fasste, war das Jahr 1972 längst Geschichte. Und zwar in einem anderen Sinne («Geschichte») als die Geschichte der Kunst es für die marxistisch inspirierten Autoren und Autorinnen des Suhrkamp-Bandes gewesen war: Nicht als eine Ressource zur Verknüpfung der Kämpfe der Gegenwart, der Bewegung in und jenseits der Universitäten, mit den ästhetischen Kämpfen und sozialen Bewegungen der Vergangenheit, sondern als Spielgeld im Casino der Postmoderne, als historische Referenz für *curatorial studies*-Seminare.

Dabei hat Bourdieus «Arbeitsgruppen»-Idee natürlich alle Berechtigung. Nichts wäre wünschenswerter als eine Zusammenarbeit auf dem gesamten Spektrum von Kulturproduktion und Wissenschaft. Allerdings nicht in der Form, in der man sie in diesen neoliberalen Zeiten vor allem zu kennen glaubt – als dienstbare Demonstration von Netzwerkkompetenz und Teamfähigkeit in einem globalen «Markt» nutzbaren Wissens. Statt in die gouvernementalen Anordnungen und ideologischen Anrufungen einzuwilligen, müsste es darum gehen, die gemeinsamen Interessen der Akteure vor dem Hintergrund der gesellschaftlichen und politischen Entwicklungen zu bestimmen. Zu berücksichtigen wäre, dass sich solche gemeinsamen Interessen lokal und sozial unterscheiden. Dass sie nicht universalisierbar sind. Dass es um die Entwicklung von Taktiken und Strategien geht, die herrschenden «symbolischen Kräften» zu benennen und zu bekämpfen.

Ob die «bürgerliche Kategorie» der «Autonomie» in diesen Kämpfen noch die gleiche Rolle spielen kann wie 1972, ist eine interessante Frage. In Zeiten, in denen die Freiheit der Kunst mit der Freiheit der Märkte so sehr synchronisiert ist, dass sich diese maximale Freiheit weniger in der Suggestion der Autonomie der Kunst als in der Feier ihrer Hybridität auszudrücken scheint, wären die Begriffe zu überprüfen, gegebenenfalls zu erneuern oder neu zu erfinden. In einer düsteren Analyse der Gegenwartskunst kommt der Kunsthistoriker Julian Stallabrass zu dem Schluss, dass angesichts der weiterhin herrschenden «Unfreiheit des Ganzen» (Adorno) die «besonderen Freiheiten der Kunst wie Sand durch die Finger rinnen. Während sie womöglich ein utopisches Fenster auf eine weniger instrumentelle

Welt öffnen, dienen sie zugleich als wirksamer Vorwand der Unterdrückung».<sup>8</sup> Zuvor hat Stallabrass weite Teile der Gegenwartskunst der 1990er und 2000er Jahre als Propaganda neoliberaler Werte kritisiert. Die Öffnung der bildenden Kunst auf alle möglichen Bereiche der Kultur, der Ökonomie und der Politik, ihre zunehmende Verschmelzung mit Prozessen der Wertschöpfung, der Prekarisierung und der flexiblen Entpolitisierung mache aus ihr den idealen Agenten einer Hybridisierung des Sozialen im Interesse des Kapitals. Kunst öffnet gewissermaßen permanent Routen und Kanäle, auf denen das Kapital in die gesellschaftliche Textur eindringen kann. Stallabrass' Fazit ist entsprechend radikal: «Mit der supplementären Autonomie der freien Kunst zu brechen, bedeutet die Masken des freien Marktes zu entfernen. Oder, um es andersherum zu sagen: Wenn der freie Markt als Modell globaler Entwicklung aufgegeben werden muss, dann auch seine Verbündete, die freie Kunst.»<sup>9</sup>

Aber die Hoffnung stirbt zuletzt: Es gibt eine ästhetische Praxis, die auch der am Londoner Courtauld Institute lehrende Wissenschaftler akzeptieren würde. Sie versucht, «sich selbst von der Dienstbarkeit gegenüber dem Kapital zu befreien.»<sup>10</sup> Wie eine solche Kunst aussehen könnte, bleibt bei Stallabrass jedoch ebenso im Dunkeln wie in *Autonomie der Kunst*. Bei allen Unterschieden der Terminologie und des Kontextes der jeweils zeitgenössischen Kunstproduktion liegt ein und dieselbe Antwort auf die doppelte Frage nach dem, «was links ist» und nach dem, «was übrig bleibt», nahe – über Jahrzehnte hinweg. Adorno hat sie formuliert, als er nach einer Kunst verlangte, «die für das spricht, was der Schleier [den das Zusammenspiel von Institutionen und falschem Bedürfnis webt] zudeckt.»<sup>11</sup> Dieses «Sprechen-Für» der Kunst, dieses «hegelsche Motiv von der Kunst als Bewusstsein von Nöten» (Adorno), kann weiterhin als Kriterium gelten.<sup>12</sup> Anhand dieses Motivs sollten wissenschaftliche Programme entwickelt werden: für die Erforschung alter ebenso wie zeitgenössischer Kunst, aber auch für eine Bildkulturwissenschaft, die nicht bei der wohlfeilen Erfassung des Offensichtlichen in der Visualität der Gegenwart stehen bleibt. Vielleicht findet man so auch Anzeichen dessen, was heute an den Universitäten, «letztlich aber jenseits von ihnen, in Bewegung» gerät.<sup>13</sup> Allerdings wären die Begriffe der «Bewegung» zu aktualisieren. Die politischen Kämpfe, auf die sich eine universitäre Theorie und Praxis beziehen könnte, haben heute andere Formen und Formate als jene, mit denen man 1972 noch glaubte rechnen zu können. Die diffusen Kollektivitäten der *multitude* entziehen sich solidarischen Adressen und wissenschaftlichen Interessen eher, als dass mit ihnen ein wie immer geartetes «gemeinsames» Projekt ins Auge zu fassen wäre. Doch lassen die zunehmenden sozialen Diskrepanzen auch in Westeuropa eine Wiederbelebung traditioneller Formen des Widerstands und der politischen Organisation erwarten. So schließt an die Erforschung der visuell-künstlerischen Konstitution von Körpern und Subjekten womöglich bald verstärkt die Untersuchung des *body politic* innerhalb und außerhalb der Universitäten, innerhalb und außerhalb der Kunst an.

## Anmerkungen

- 1 «Vorwort», in: *Autonomie der Kunst. Zur Genese und Kritik einer bürgerlichen Kategorie*, mit Beiträgen von Michael Müller, Horst Bredekamp, Berthold Hinz, Franz-Joachim Verspohl, Jürgen Fredel, Ursula Apitzsch, Frankfurt am Main 1972, S. 7.
- 2 Ebd.
- 3 Jürgen Fredel, «Kunst als Produktivkraft. Kritik eines Fetischs am Beispiel der Ästhetischen Theorie Th. W. Adornos», in: ebd., S. 231–253, hier: 252–253.
- 4 Franz-Joachim Verspohl, «Autonomie und Parteilichkeit: «Ästhetische Praxis» in der Phase des Imperialismus», in: ebd., S. 199–230, hier S. 229.
- 5 Horst Bredekamp, «Autonomie und Askese», in: ebd., S. 88–171, hier S. 169.
- 6 Berthold Hinz, «Zur Dialektik des bürgerlichen Autonomie-Begriffs», in: ebd., S. 173–198, hier S. 198.
- 7 Pierre Bourdieu u. Hans Haacke, *Freier Austausch. Für die Unabhängigkeit der Phantasie und des Denkens*, übers. v. Ilse Utz u. Hans Haacke, Frankfurt am Main 1995, S. 111.
- 8 Julian Stallabrass, *Art Incorporated. The Story of Contemporary Art*, Oxford 2004, S. 201.
- 9 Ebd.
- 10 Ebd.
- 11 Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, Frankfurt am Main 1970, S. 35.
- 12 Ebd.
- 13 Vgl. «Vorwort», in: *Autonomie der Kunst*, S. 7.

