

Kunst der Freiheit oder: Von Proudhon zu Szymczyk

**Zum Konzept der documenta 14
und zur aktuellen Diskussion
über die soziale Bestimmung
der Gegenwartskunst**

Der anarchistische Ökonom, Soziologe und Aktivist Pierre-Joseph Proudhon hinterließ 1865 seine Schrift *Du principe de l'art et de sa destination sociale* (*Von den Grundlagen und der sozialen Bestimmung der Kunst*. Übers. u. eingeleitet v. Klaus Herding, Berlin 1988). Darin feiert er die neue Erzieherrolle der Kunst, die sich nunmehr als Hilfsmittel der Vernunft verstünde und „daher künftig nicht mehr Tyrannei, Prostitution und Massenelend fördern“ werde (ebd., 204f.).

PHILOSOPHIE DES ELENDS UND ELEND DER PHILOSOPHIE

Bestätigung dieser „kritischen Theorie“ der Kunst fand Proudhon im Realismus Gustave Courbets. Das Bild *Les casseurs de pierres* galt ihm als ironische Anklage der Industriekultur, die mit all ihren Maschinen doch Armut und Knechtschaft nicht beseitigt habe. Courbet widmete sich also Proudhons Auffassung nach (die der Künstler nicht gänzlich teilte) denselben machtkritischen Ambitionen, die er mit seinen Schriften und Aktivitäten selbst verfolgte. Sein noch vor der 48er Revolution erschienenes Buch *Système des contradictions économiques ou Philosophie de la misère* (*System der ökonomischen Widersprüche oder: Philosophie des Elends*, hg. v. Lutz Roemheld/Gerhard Senft, Berlin 2003) war lange Zeit vor allem bekannt als Gegenstand der unbarmherzigen Kritik durch Karl Marx, der hier das „Elend der Philosophie“ am

Werke sah (*Das Elend der Philosophie. Antwort auf Proudhons ‚Philosophie des Elends‘*, Frankfurt a. M. 1971).

Seine umfassende Gegendarstellung, im Pariser Exil verfasst, entfaltet in der Abgrenzung gegen den utopistischen einen wissenschaftlichen Sozialismus und formuliert bereits wesentliche ökonomische Einsichten, die im *Kapital* später präzisiert wurden. Proudhon ist für Marx die Inkarnation des Kleinbürgers, der sich gegen die soziale Ungerechtigkeit empört, zu ihrer Bekämpfung jedoch unter Umgehung einer adäquaten Auseinandersetzung mit deren Gründen abstrakte Ideen zum Maßstab des politischen Handelns macht: den Glauben an eine sich historisch durchsetzende göttliche Vernunft, die sich durch die freie Bestimmungs-, Entschluss- und Veränderungskraft des Individuums entfalten würde. Dass die Menschen zwar ihre eigene Geschichte machen, aber dies nicht aus freien Stücken, unter selbst gewählten, sondern unter den erst noch zu ergründenden gegebenen und überlieferten Umständen, hat Marx als materialistische Erkenntnis gegenüber der idealistischen Gesellschaftskritik seiner Zeit geltend gemacht. Seine Argumentation und ihre kulturphilosophische Rezeption im 20. Jahrhundert müsste heute, wie dieser Beitrag zu verdeutlichen sucht, wieder Aufmerksamkeit auf sich ziehen.

Proudhon stellte im *Système des contradictions économiques* seinen Darlegungen zum Gebrauchswert und Tauschwert den „freien“ Käufer dem „freien“ Produzenten gegenüber, ohne der Einsicht gerecht zu werden, dass in einer auf Arbeitsteilung und Tausch begründeten Gesellschaft weder der Besitz an Produktionsmitteln noch die Konsumtion vom freien Willen des Einzelnen abhängig, sondern jeweils durch ihre soziale Situation gegeben sind. Somit ist Marx zufolge auch die Auffassung Proudhons, es handle sich bei Angebot und Nachfrage quasi um „zeremonielle Formen,

die dazu dienen, Gebrauchswert und Tauschwert einander gegenüber zu stellen und ihre Versöhnung zu veranlassen“ (Proudhon, zit. 43), eine reine Abstraktion, die etwa von der Konkurrenz zwischen den Anbietenden wie zwischen den Nachfragenden absieht. Mit besonderer Ironie versieht Marx die Aussage Proudhons, dass die „Souveräne“ (zit. 83) sich des Goldes und des Silbers bemächtigt und daraus die fatale Einrichtung des Geldes als des allgemeinen Tauschmittels verantwortet hätten. Durch seine Abschaffung und die Einrichtung auf dem freiwilligen Zusammenschluss basierender, dezentral organisierter wirtschaftlicher Einheiten glaubte Proudhon die Gesellschaft gewaltlos in ein herrschaftsfreies System überführen zu können, das weder den Staat noch die Kirche brauche.

Sein reformerischer Ansatz setzte also bei der Zirkulationssphäre an, hoffte auf die nachträgliche, auf Grund moralischer Einsicht erfolgende Verteilung des Reichtums, den sich die Bourgeoisie durch die Akkumulation des Kapitals und die Ausbeutung der Arbeiterschaft unrechtmäßig angeeignet hatte. Insofern kam der Kunst die – allerdings klassisch rhetorische – Rolle zu, für die Idee des Mutualismus, die Proudhon in einer vorindustriell-agrarischen Produktionsweise musterhaft vorgebildet fand, zu werben. Courbets *Schlafende Spinnerin* zum Beispiel repräsentiert für ihn die vitale Kraft dieser bäuerlichen Lebens- und Arbeitssphäre, die er der verruchten Stadtkultur entgegenhält. Mit Lukács ist in seinem Bildkommentar, der die Permanenz und Vielfältigkeit der bäuerlichen Arbeitstätigkeit und den Augenblick beschwört, in dem ohne Übergang gleichsam der Takt des „schnurrenden Spinnrads“ in den der „langsamen Atemzüge“ der Schlafenden übergeht (*Grundlagen*, 187), die Überhöhung des Alltagslebens und -bewusstseins als eines primitiven spontanen Materialismus oder Realismus zu konstatieren. Ihn kennzeichnet der im Alltag gewissermaßen gelebte „unmittelbare Zusammenhang zwischen Theorie und Praxis“, so dass auch die Grenze zwischen Vorstellung, Traum und Wirklichkeit

fließend wird, die entfremdende Objektivation der Arbeitstätigkeit in ihrer mechanistischen Ausführung überwunden scheint (Georg Lukács, *Ästhetik I*, Neuwied/Berlin 1972, 18).

MARX' KRITIK AM UTOPISTISCHEN SOZIALISMUS

Marx kritisierte den utopistischen Sozialismus Proudhons, obgleich er sich radikal gegen die Auswüchse der kapitalistischen Produktion wandte, als rückwärtsgewandt-reaktionäre Lehre. Nicht das unvermittelte Agieren für Gerechtigkeit birgt seiner Auffassung nach die Chance auf Veränderung. Revolutionäre Praxis kann sich allein auf der Grundlage theoretischen Einblicks in die Gesetzmäßigkeiten des Warentauschs entwickeln, denn diese Gesetzmäßigkeiten erkannte Marx – über die klassische bürgerliche Ökonomie hinausgehend – auch im Produktionsprozess. Hier steht die Ware Arbeitskraft der Ware Geld in Form des Lohns gegenüber, der nach Marx' Analyse niemals ein „gerechter“ sein kann. Die Ausbeutung der Ware Arbeitskraft macht die entscheidende kapitalbildende Abschöpfung des Mehrwerts möglich. Konsequenterweise kann eine gerechte Gesellschaft nur durch die Aufhebung der herrschenden Produktionsverhältnisse herbeigeführt werden und nicht durch freiwillige Einrichtung alternativer, nicht konkurrenzfähiger Gemeinschaften.

Diese Kritik an Proudhons ökonomischer Lehre trifft als Kritik an seinem idealistischen, der gesellschaftlichen Praxis entrückten Denken auch seinen Kunstbegriff, der schon im *Système des contradictions économiques*, worauf Herding in seiner Einleitung zu den *Grundlagen* (34) verwies, Begründung findet. Kunst wird hier, nach dem Muster des oben schon berührten „Zeremoniells“, zur erlösenden, potentiell den auch im Produktionsprozess wirksamen Widerspruch von Tauschwert und Gebrauchswert (als abstrakte und gegenständliche Arbeit) aufhebenden Kraft: „Je mehr die Arbeit kultiviert wird zur Kunst – die doch stets aus dem Handwerk hervorgeht –, desto mehr verliert sie das Widerwärtige und Mühsame“, heißt es dort in einem Textpassus, der eine genuin klassizistische Konzeption der Kunst, im Sinne ei-

ner die stoffliche Natur (hier die der Arbeit) läuternden Kraft, verrät, was notwendig das Missverstehen von Courbets künstlerischem Realismus zur Folge haben muss.

Jenseits einer Wahrnehmung des komplexen Vermittlungszusammenhangs der materiellen mit der ideellen Produktion gelangt Proudhon hier zu einem proto-pragmatischen Verständnis von Kunst als einer gesteigerten vitalen Tätigkeit, die als solche gesellschaftliche Konflikte, wie sie sich in der Entfremdung vom Arbeitsprodukt manifestieren, harmonisiert. Herding sah hier „eine gewaltige, heute wieder aktuelle Aufwertung der Kunst im Gesamthaushalt der Gesellschaft“ (ebd., 34). Er bemerkte mit Recht aber auch, dass Proudhons Bestimmung der Kunst als einer Transsubstantiation der gesellschaftlichen Arbeit von Marx in seiner Einleitung zu den *Grundrissen der Kritik der politischen Ökonomie* ad absurdum geführt worden ist in der Bemerkung von der Unvereinbarkeit der antiken Mythologisierung der Natur mit ihrer tatsächlichen Beherrschung durch die große Industrie. Marx folgte darin mit ergänzender Argumentation Hegels Lehre, die die Rolle der Kunst als höchsten Ausdruck der sozialen Wirklichkeit und Wahrheit als uneinholbare Vergangenheit bezeichnet hatte. Diese philosophischen Einsichten in die Getrenntheit von Kunst und objektiver Wirklichkeit werden von Proudhon letztlich unterlaufen mit Hilfe der von ihm aufgerufenen synthetischen Qualität des Alltagslebens.

Die Marx'sche Kritik scheint ob ihrer Triftigkeit dazu geführt zu haben, dass Proudhon, als intellektuelles Leichtgewicht befunden, in aktuellen Anthologien und Essaybänden zur Soziologie der Künste fehlt (vgl. z. B. Christian Steuerwald [Hg.], *Klassiker der Soziologie der Künste. Prominente und bedeutende Ansätze*, Wiesbaden 2017). Auch als Urahn der modernistischen Utopie ist er aus dem Blick geraten. Verborgen blieb die ungeheure Nachwirkung und Aktualität seines romantischen Sozialismus, mit der impliziten Folge, dass man meinte, sich auch der Marx'schen Kritik nicht stellen zu müssen. Stattdessen bricht sich

der Proudhonismus in dem zum „social turn“ mutierten „linguistic turn“ auf verwandelte Weise Bahn, abgefüllt in die neuen Schläuche der jüngeren französischen Philosophie, die dem anarchistischen Denken seit Jahrzehnten den Anstrich eines hochkomplexen antikapitalistischen Intellektualismus zu geben versteht, in dem sich die Ignoranz gegenüber der Marx'schen Kritik der politischen Ökonomie erfolgreich verbirgt.

„FREIHEITÜBUNGEN“: DIE dOCUMENTA 14

Rund 150 Jahre nach dem Erscheinen von Proudhons *Grundlagen* ist es erneut der mit Courbet assoziierte Realismus, der die Kunst in Stellung bringen soll gegen den mittlerweile globalen Kapitalismus, von Adam Szymczyk in seinem einleitenden Essay „Iterabilität und Andersheit: Von Athen aus lernen und agieren“ zum *documenta 14 Reader* in starken Worten angeprangert (München 2017, 17–42). Die im Eingangsbereich der Neuen Galerie in Kassel dargebotene kleine Bleistiftzeichnung *L'aumône d'un mendiant à Ornans* (1868; *Abb. 1*; das zugehörige monumentale Ölgemälde in der Burrell Collection, Glasgow) sollte mit der Darstellung eines subproletarischen Solidaritätsaktes eine programmatische Einführung in das politische Selbstverständnis der d14 liefern. Der beigegebene Text ließ daran keinen Zweifel: „Courbet nahm damit die Dringlichkeit prophetisch vorweg, eine alternative Ökonomie zu erfinden und dem neoliberalen Würgegriff auf unsere menschliche Existenz zu entkommen.“ Schaut man sich das Bild genauer an, gerät man, wie schon aus Anlass der Proudhon'schen Bildkommentare, ins Zweifeln ob dieser sozialromantischen Botschaft.

Eine hochaufschießende, ausgemergelte Bettlergestalt mit verbeultem Zylinder reicht einem zerlumpten barfüßigen Kind eine Münze. Beobachtet wird diese Szene von einem knurrend das Fell aufstellenden Straßenkötter und von einer ihren Neid mit dunkel grimmiger Miene bekundenden, ärmlich gekleideten Frau, die vor einem kümmerlichen Planwagen hockend einen Säugling stillt – ähnlich dem von Linda Nochlin einst

Abb. 1 Gustave Courbet, L'aumône d'un mendiant à Ornans, 1868. Graphit auf Papier, 22,7 × 22,1 cm. Sammlung Sterling and Francine Clark Art Institute Williamstown, Mass. Installationsansicht, Neue Galerie, Kassel, documenta 14. Foto: Mathias Völzke [http://www.documenta14.de/de/artists/21961/gustave-courbet]



erörterten irischen Bettelweib in Courbets gemalter Kunsttheorie seines Atelierbildes (*L'Atelier du peintre. Allégorie Réelle déterminant une phase de sept années de ma vie artistique [et morale]*, 1855). Im Unterschied zu anderen – sentimentalischen – Darstellungen der Wohltätigkeit, die die Armen den noch Ärmeren angedeihen lassen, versagt Courbets Darstellung jeden sinnlichen oder moralischen Genuss. Die Gestalten sind ohne körperliche Attraktivität; das Kind schirmt mit der Hand seine Nase ab, um sich vor den schlechten Gerüchen seines Wohltäters zu schützen! Nicht nur wirkt die Zeichnung wie eine klassenmäßig abgestufte Paraphrase auf die ländlich-bürgerlichen *Demoiselles de village* (1851/52; Abb. 2), die einem Hirtenmädchen ein Almosen geben. Von der Anpreisung einer besonders ethischen Haltung, wie sie nach Proudhon nun auch die Kuratoren der d14 in Courbets Malerei ausmachen, ist in diesem Bild ebensowenig zu sehen wie in jenem. Der teils gierige, teils versonnene Blick des Bettlers auf das Kind zeigt sich ebenso wie die modische Gespreiztheit der wohl-tätigen *Demoiselles* von der sozialen Lage geprägt, die Courbet auch durch die Form – Idylle hier, Groteske dort – schärfstens bezeichnet, ohne ei-

nen Standpunkt außerhalb der Verhältnisse zu suggerieren. Die Idylle ist keine, die Groteske nicht volkstümlich oder komisch. Die kritische Arbeit spielt sich somit in der künstlerischen Form ab, in ihrem ikonoklastischen Bezug auf die Formgesetze der Gattung, was mit Adornos *Ästhetischer Theorie* durchaus fassbar wäre. Sie ist neben der gleichermaßen unvollendeten Ästhetik von Georg Lukács die einzige, die der Marx'schen Soziologie ausführlich gerecht zu werden versuchte.

Die Documenta-Macher ziehen den älteren utopistischen Ansatz vor, der das kritische Potential der Kunst an ihren traditionellen Status als Ideenkunst zurückbindet. Nur dadurch ist verständlich, dass Szymczyk seinen Auftrag als Kurator und Autor darin erblickt, fast ausschließlich auf die „neokoloniale, patriarchale, heteronormative Ordnung der Macht und des Diskurses“ einzuge-

hen, die „trotz kritischer Analysen und emanzipatorischer Aktionen“ der vergangenen Jahrzehnte die Gegenwart beherrsche (Iterabilität und Andersheit, 25). In der Form der Klage führt er die entsprechenden Zwänge an, denen das Großprojekt Documenta seit der Gründung 1955 unterliege. Die Kunst selbst scheint von alledem unberührt. In den wenigen ihr gewidmeten Passagen wechselt die Tonart von der Klage zur inbrünstigen Eloge: „Fortschrittliche künstlerische Kräfte“ hätten sich seit dem Realismus des 19. Jahrhunderts der Funktionalisierung zum Requisite der staatlichen oder wirtschaftlichen Macht widersetzt und seien sich heute der biopolitischen Macht repressiver Institutionen bewusst (ebd., 34).

ROMANTISCHER SOZIALISMUS RELOADED

Vierorts ist in Kommentaren und Kritiken zur d14 die Ausmusterung der ästhetischen Form gegenüber einem überbordenden politischen Missionseifer bemängelt und als Kulmination eines seit den 1990er Jahren schwelenden Problems beschrieben worden. Den Anfang einer Analyse dieses Problems könnte die Einsicht in die oben in Aussicht genommene fortdauernde Wirkung eines romantischen Sozialismus Proudhon'scher Prägung darstellen. Die von Szymczyk für die d14 empfohlenen künstlerischen Verfahren und theoretischen Überlegungen lassen deutlich die Kontinuität einer solchen operationalen Ästhetik erkennen, wenngleich diese nicht mit der durch Marx kompromittierten Soziologie eines Proudhon begründet, sondern in den diskurstheoretischen Denkansätzen Foucaults und Derridas verankert werden – ergänzt und gewissermaßen gegenüber der linkspolitischen Tradition legitimiert durch Antonio Negris Votum für einen aus Leidenschaft und nicht aus der Reflexion geborenen Materialismus nach Spinoza, aus welchem „Freiheitsübungen“ als entscheidende Methode der Emanzipation abgeleitet werden (Freiheitsübungen, in: *Reader*, 541–560; vgl. ders., *Die wilde Anomalie. Baruch Spinozas Entwurf einer freien Gesellschaft*, Berlin 1982).

Wie schon bei Proudhon wird die ästhetische Grenze für nichtig erklärt. Szymczyk löst das Pro-

blem der Schuldhaftigkeit des Scheins der Kunst, das Adorno in komplexen Überlegungen zu der Konsequenz führt, dass sie sich nur als selbstkritische dieser schuldhaften Distanz gegenüber der objektiven Wirklichkeit würdig und wahrheitsorientiert erweisen kann, in zwei Sätzen: Wie „steht es“, fragt er, „um die Freiheit, die nicht bloß auf den künstlerischen Ausdruck begrenzt ist, diejenige Freiheit, die nicht durch das Adjektiv ‚künstlerisch‘ bestimmt ist?“ (Iterabilität und Andersheit, 22) Ebenso dezisionistisch erfolgt die Antwort. Es sei notwendig, „in Echtzeit und in der echten Welt zu agieren“ (ebd., 27). Mit anderen Worten: Die Kunst muss endlich ihr aus der tiefsten Romantik stammendes Projekt vollenden und ins Leben treten, sich in wirkliche, gesellschaftsverändernde Handlung entgrenzen. Wo Adorno, nach Hegel und Marx, die Dialektik der Kunst als autonome und sozial bestimmte entfaltet hat, verharret Szymczyk in der kunstreligiösen Vorstellung eines unmittelbar Gesellschaftlichen der Kunst. Freiheit ist zu „praktizieren“ und nicht umwegig in der Immanenz des Kunstwerks aufzuschließen.

So wie Proudhon glaubte, durch die Vergabe von zinslosen Mikrokrediten an Arbeiter diese zu Eigentümern von Produktionsmitteln erheben zu können, stellt sich Szymczyk vor, die d14 sei „kollektives Eigentum und nicht das Eigentum einer bestimmten Person“, vielmehr „eine unbegrenzte Zahl von Anteilsscheinen, offen für alle, die teilnehmen wollen, überall und immer.“ (Iterabilität und Andersheit, 41) Und ebenso wie Proudhons Volksbank an den realen, von ihm ignorierten Verhältnissen scheiterte, fand auch Szymczyks Traum keine Realisierung. Versuchte man als Hochschullehrerin mit einer Seminargruppe als „Mitinhaberin“ der „Gemeinschaft der d14“ tätig zu werden, war die Konfrontation mit dem Verbot „externer Führungen“ unausweichlich. Der Autorin ist der Fall einer Kollegin bekannt, die des Ortes verwiesen wurde, weil sie dieser Hausordnung partout nicht entsprechen wollte. Hat Szymczyk etwa auf diese Weise sicherstellen wollen, dass die Fachleute aus der Kunstwissenschaft der Demokratisierung der Kunst nicht den Garaus machten? Das antipädagogische Konzept der „Spazier-



Abb. 2 Courbet, *Les Demoiselles de village*, 1851/52. Öl/Lw., 194,9 × 261 cm. The Metropolitan Museum of Art, New York (<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/438820>)

gänge“, durchgeführt von den Chormitgliedern, sah „Erfahrung“ und nicht Vermittlung von Wissensinhalten vor, gemäß der romantisch-sozialistischen Fiktion der Gleichheit als einer umstandslos zu realisierenden Eigenschaft der Menschennatur.

Die Erklärung für den intendierten, glücklicherweise in der Praxis nicht rigoros durchgesetzten Ausschluss des fachwissenschaftlichen Kunsturteils liegt auf einer ganz anderen Ebene. Der kuratorische Leiter der Documenta verantwortlich und bestimmt den Bereich der Vermittlung und Werbung nicht. Diesen Bereich verwaltet eine Münchner Firma namens *Avantgarde*, die wohl Wert legt auf die Exklusivität der bei ihr angestellten Führungskräfte, ein rein wirtschaftlicher Faktor also, den Szymczyk in seiner Kritik am Documenta-Apparat nicht thematisierte und von dem er sich in seinem Demokratieprogramm nicht im Geringsten stören ließ. Der kuratorischen Intention der Vermittlung einer „ganz neuen Existenzweise in unserer Welt“ (Iterabilität und Anders-

heit, 14) kam also eine ähnliche Wahrheit zu wie dem Glücksversprechen einer Waschmittel- oder Kaffee-Reklame.

Szymczyks Essay ist von derselben Widersprüchlichkeit und Realitätsferne der Argumentation geprägt, wie sie Marx an Proudhon rügte und zurückführte auf eine kleinbürgerliche Ideologie, die, ganz im Sinne der Alltagspraxis, das Unversöhnte zu vereinigen sich zutraut. Der Begriff der Freiheit meint zum einen „radikale Subjektivitäten“ (ebd., 14), die es zu entfalten gelte; zum anderen die besagte Kollektivität der Gemeinschaft der d14, die Szymczyk im Bild des Chores, in den die Künstler bei der Athener Eröffnung einzustimmen hatten, ausmalt. Die Vermittlung zwischen den sogenannten radikalen Subjektivitäten, vielleicht eine Replik auf Foucaults Entwurf einer Subjektivierung aus dem Modus der Aktualität in „Subjekt und Macht“ (1982), und dem „Kollektiv“, das auch nur ein Wort blieb, stellt offenbar die Be-

geisterung her, initiiert durch die schon genannten „Freiheitsübungen“, ein fröhliches Miteinander der Documenta-Initiatoren und philosophisch begleitet durch Antonio Negri. Dieser führt nach einem Leben für den Arbeiterkampf heute den „Kampf für das Leben“ jenseits der Klassen, als Mitglied der 2015 begründeten Netzwerk-Bewegung DiEM25, die sich für die in nur einem Jahrzehnt durchzuführende „Demokratisierung Europas“ einsetzt – mit kritischer Stoßrichtung gegen den Bürokratismus Brüssels und gegen die repräsentative Demokratie schlechthin.

PRÄSENTISCHE DEMOKRATIE IM PARLAMENT DER KÖRPER

Offenbar stammen Projekt und Vokabular Szymczyks aus dem neanarchistischen Gedankenkreis dieser Bewegung. Von daher versteht sich auch die in Ausstellung und Texten auffallende Würdigung von Arnold Bodes Gründung der Documenta im Zeitalter des Kalten Krieges. Ihr Erbe soll unter den veränderten Frontstellungen der Globalisierung dezidiert angetreten werden. Mit Negri sieht man sich als „in prekäre Arbeitsverhältnisse abgedrängte Intellektuelle“ nun in einen neuen Krieg ziehen gegen die „vereinigte Herrschaft des Finanzkapitals über den Planeten“ und die am 11.9.2001 auf die Bühne der Geschichte getretenen „neuen Monster“ (*Freiheitsübungen*, 557). Der knöchernen parlamentarischen Demokratie stellt Negri das „Erleben der Freiheit“ gegenüber, eine präsentische Demokratie, die in „Parlamenten der Freiheit“ tagt und sich in spontanen Aktionen und Versammlungen (auf Plätzen wie im Internet) manifestiert. Anders als der antifaschistische Partisanenkampf und der antikapitalistische Arbeitskampf sei dieser Raum „offen“ (ebd.). Im Gefühl der „leiblich und sinnlich“ erfahrenen Freiheit glaubt Negri, sich der griechischen *polis* wieder anzunähern (558). Seine Bestimmung politischer Opposition gegen das „alles durchdringende Finanzkapital“ (559) im subjektiven Erleben, das sich jenseits von Reflexion auf die Verhältnisse als unbedingt setzt, ist selbst schon eine ästhetische und wird von Szymczyk somit ohne merkliche Anstrengung an das Docu-

menta-Geschehen angepasst, das als „Parlament der Körper“ permanent tagt, denn logisch folgt aus Negris Revolutionstopos einer rein horizontal organisierten Ganzheit der Freiheiten die Streckung künstlerischen Handelns in Raum und Zeit.

Das unmögliche Vorhaben des Austritts der Kunst aus sich selbst legitimiert Szymczyk durch die zwischen Athen und Kassel über die üblichen 100 Tage hinaus gedehnte Erweiterung des Ausstellungsgeschehens, verstanden als Anschmiegung und Wiederhervorbringung der Fülle des wirklichen Lebens, das durch die globalen Kräfte kapitalistischen Wirtschaftens zerstört zu werden droht. Diese zeitlich-räumliche Dehnung dient zugleich der Feier des gleichsam ins Unendliche verlängerbaren Augenblicks. „Präsentische Demokratie“, so führt Isabell Lorey in ihrem gleichnamigen Essay im *documenta Reader* (169–202) mit einer Spitze gegen Hegels Kritik der Unmittelbarkeit aus, ist „die schöpferische Selbstregierung des unbestimmten *demos* der Vielen“ (176) – was mit den hierfür in Anspruch genommenen Positionen von Marx und Benjamin rein gar nichts zu tun hat.

Eine besondere Begünstigung der performativen Künste, speziell des Tanzes und der Musik, diente der programmatischen Identifizierung von Kunst und (alternativer) sozialer Praxis, wobei zu bemerken war, dass dieses „Andere“, das sich – statt im vermeintlich warenähnlichen ästhetischen Objekt – in der Wiederholbarkeit („Iterabilität“) von Aktionen bekundet, nicht selten dem Fokus auf vormoderne und vorkapitalistische Kulturen verpflichtet war, ganz so, wie Proudhon den Weg von den Monopolen zurück in die bäuerliche Gemeinschaft gesucht hatte. Dass damit auch ein Vorbildcharakter religiös-kultischer Vergesellschaftung verbunden war, zeigten in der Neuen Galerie, unweit von Courbets „wohlütigem“ Bettler, zwei mittelalterliche Bilder mit der *Versuchung des Heiligen Antonius*, in denen der Teufel als ein Haufen Gold den Versucher abgibt, dem der Asket wie erwartet widersteht – neben der Gabe des Bettlers in Courbets Bild ein weiteres Rollenmodell für die Kritik am Neoliberalismus.

Abb. 3 Beau Dick, Masken. Installationsansicht, documenta Halle, Kassel, documenta 14. Foto: Roman März (<http://www.documenta14.de/de/artists/13689/beau-dick>)



NOSTALGIE DER GABE UND UNENDLICHKEIT DES ALLTAGS

Der Entwurf alternativer Ökonomien, die Manifestation ursprünglicher, durch die Kolonialherrschaft unterdrückter Völker und ganz besonders die Schicksale des Flüchtlings und des Migranten in Geschichte und Gegenwart – diesen Inhalten ließ sich ein großer Teil der Exponate zuordnen. Der ihnen so ausdrücklich zuerkannte sozialrevolutionäre Impuls war durchweg jenen durch die Marx'sche Kritik bereits in ihrem ideologischen Charakter bezeichneten kulturalanthropologischen Vorstellungskreisen verpflichtet. Vielfach angepielt wurde auf die von Jacques Derrida (*Falschgeld. Zeit geben I*, München 1993) nach Marcel Mauss' ethnografischen Untersuchungen (*Die Gabe. Form und Funktion des Austauschs in archaischen Gesellschaften*, in: ders., *Soziologie und Anthropologie*, Bd. 2, Frankfurt a. M. 1989, 11–144) in den Kunstdiskurs eingeführte Ökonomie des Gabentauschs als einer vermeintlich vormonetären Wirtschaftsform, die den sozialutopischen Charakter der Kunst charakterisieren soll. Proudhon hat in seinen *Grundlagen* bereits diese Deutung des Geschenks als erstes Kunstwerk in die Kunstsoziologie eingeführt.

Der Potlach als exzessive Form des Gabentauschs in Gestalt ausgedehnter ritueller Feste und Tänze war nicht nur in den Masken Beau Dicks, der sich als *Chief* seines Stammes für die Rechte der „First Nations“ in Kanada engagiert hat, in musealer Objektivation gegenwärtig; er hinterfragt als „totale Leistung“ (Mauss), die als

Prinzip der Verausgabung und Verschwendung gegen die kapitalistische Logik der Verwertung in Anspruch genommen wird, programmatisch die permanente „Freiheitsübung“ der d14 insgesamt. Die markante Aufstellung der Masken in der documenta Halle (Abb. 3) leitete in der hier vielfach vertretenen performativen Künste ein. Historisch ausgehend von der im Obergeschoss eher unscheinbar präsentierten Musik-Avantgarde der 60er Jahre (John Cage, Cornelius Cardew) vergewisserte man sich der Partitur als einer plastisch-grafisch konkretisierten und von der Festschreibung eines musikalischen Werks sozusagen befreiten Gestalt im Sinne einer legitimierenden Metapher für eine Pluralität ‚nicht-identitärer‘ Expression.

Die Methoden der Antikunst (Readymade, Montage, Decollage, Assemblage, Installation und Performance) wurden aus ihrer kunstgeschichtlichen Immanenz gerissen und zu Zeichenträgern umgedeutet für eine utopisch-archaisch-posthumanistische Subjektivität, die in den künstlerischen Protagonisten der indigenen und ehemals kolonialisierten Völker wie auch in der nomadischen Flüchtlingsexistenz aufgerufen wurde, wie an Courbets Bettler schon gezeigt. Die Mitbeteiligung Griechenlands als eines aktuell durch die westlichen Industriemächte in die Krise gestürzten Landes stand für die ebenfalls notwendig symbolisch bleibende (der Logik des *Fair Trade* folgende) Beteiligung all jener unterdrückten und marginalisierten Mehrheiten der Weltbevölkerung, für die die d14 durch diese Neuauflage eines

romantischen Primitivismus einzutreten versuchte. Das Schiefe dieses Versuchs ist in der einfachen Überlegung greifbar, dass all jene indigenen Künstler, die für dieses Programm sprechen durften, längst auf der Seite der reichen Industriationen angekommen sind und mit den Methoden einer autonomisierten Kunst arbeiten, die der instrumentellen Vernunft des Kapitalismus nicht entkommt.

DER FETISCH MIGRANTISCHER IDENTITÄTEN UND DAS GANZ ANDERE

Als Mittel der Widerständigkeit wählte das Kuratorenteam der d14 die 200 Jahre alte Idee, mithilfe des absolut gesetzten und somit zur einzigen Wirklichkeit erklärten ästhetischen Scheins der Entfremdung zu begegnen. Die Dekonstruktion Derridas sollte dazu das passende antimarxistische Vokabular liefern. Nach dem Zusammenbruch der Utopien „vom Marxismus bis zum Faschismus“ [sic] ist allein die Sprache der Ort, an dem Herrschaftskritik zu leisten ist (Jacques Derrida/Anne Dufourmantelle, Von der Gastfreundschaft, in: *Reader*, 657–670, hier 659). Denn, so Derrida, die Sprache ist als Muttersprache das allen Entwurzelten verbleibende Zuhause, und doch ist sie auch „Erfahrung der Enteignung [...], ist sie die ‚Sprache des Andern‘“ (ebd., 669). Die Dialektik dieser Einsicht blieb allerdings auf der Strecke, da ihre Einlösung in der Kunst letztlich ein historisch-kritisches Verhältnis zum jeweiligen Medium voraussetzt, das weitgehend nicht eingelöst wurde.

Olu Oguibes teurer Beton-Obelisk (*Das Fremdlinge und Flüchtlinge Monument*, 2017) auf dem Königsplatz markierte mit dem eingravierten viersprachigen Bibelspruch „Ich war ein Fremdling und Ihr habt mich beherbergt“ die bloß plakative, ohne erkennbare Reflexion auf die Sprache der Skulptur und der Inschrift vollzogene Umdeutung eines Herrschaftssymbols, das seinen Sinn so nicht abstreifen kann, denn Oguibe feiert lediglich seinen Erfolg in der westlichen Kultur, eine erfolgreiche Assimilation und nicht „das Andere“. Guillermo Galindo führte in seiner monumentalen Installation *Fluchtzieleuropahavarieschallkörper*

(2017; *Abb. 4*), für die er Überreste von Holzbooten, einen Rettungsring und Paddel aus Lesbos verwendete, die Tradition des Readymade, des Mobiles, der Fluxusbewegung und des Nouveau réalisme ad absurdum, denn die ruinöse Stofflichkeit der hängenden Objekte und die Assoziation des musikalischen Idioms sind hier nicht Teil einer Auseinandersetzung der Kunst mit ihrem Scheincharakter und ihrer Einteilung in autonome Gattungen, sondern Dokument und (an)klagende Stellungnahme zum Komplex des katastrophischen Flüchtlingsgeschehens.

Der aus dem surrealistischen Kino stammende Einsatz der Überblendung für den Effekt zauberischer Metamorphosen erfuhr in Theo Eshetus spektakulärer, die Halle der Neuen Galerie auch durch ihren Soundtrack beherrschenden Video-Installation *Atlas Fractured* (2017) eine in ihrer Deutlichkeit erschreckende Ideologisierung. Über die Abbildungen sogenannter indigener Masken, die aus dem Ethnologischen Museum in Berlin stammen, projizierte Eshetu eine Fülle wechselnder, sich überlagernder Gesichter aus der Porträtkunst aller Epochen und Länder sowie fotografische Porträts und Handlungsbilder (eine stillende Frau, Demonstrationen etc.). Dazu wisperte eine sich in regelmäßigen Abständen aus dem Klangteppich abhebende Stimme: „Wer bist Du? Wer willst Du sein?“ Hier manifestierte sich das allein durch technologische Suggestion sinnfällige primitivistische Postulat der „radikalen Subjektivitäten“, die als singulär Individuelle auf dem jeweils eigenen Willen aufzuruhen scheinen, während das durchscheinende universale Gesetz der archaischen Modelle Gleichheit impliziert. Im Übrigen wiederholte diese Arbeit mit den medialen Mitteln des digitalen 21. Jahrhunderts den ebenfalls schon kulturanthropologischen Auftakt zur ersten documenta 1955. Eine Fotowand mit Aufnahmen archaischer und mittelalterlicher Artefakte rahmte damals neben einer Fotowand mit den Porträts der ausstellenden Künstler den Eingang.

Die von Marx als bürgerliche Ideologie gedeutete Vorstellung einer in primitiven Kulturen noch lebendigen menschlichen Natur wird nicht von ungefähr für eine Erneuerung der Demokratie

Abb. 4 Guillermo Galindo, *Fluchtzieleuropahavarie-schallkörper*, 2017. Verschiedene Materialien, Installationsansicht, documenta Halle, Kassel, documenta 14. Foto: Nils Klinger (<http://www.documenta14.de/de/artists/13506/guillermogalindo>)



heute wieder bemüht. Der ideologische Charakter dieser Verknüpfung wird aber gerade durch die kinematografische Opulenz und die dennoch vorhandene Kommentarbedürftigkeit sichtbar. In überwältigend schönen Filmbildern des kambodschanischen Künstlers Khvay Samnang im Ottoneum wurde ein maskierter Tänzer in einer Urwaldlandschaft gezeigt. Seine Bewegungen im Einklang mit der Natur sollten als indigene Sprache des „Counter-Mapping“ seitens der Chong verstanden werden, die sich gegen die zugunsten

privater Investoren staatlich geförderte Umweltzerstörung in Kambodscha wendet. Akteur war Nget Rady, der schon in zahlreichen Rollen des klassischen und des zeitgenössischen Tanzes auf Tourneen durch Europa reüssiert hat.

Aber auch die sich Schauwerten entziehenden Arbeiten reduzierten sich oft auf die Ausmalung eines harmonischen Zusammenspiels von Mensch und Natur. Proudhonistisch muteten vor allem die unternehmerisch auftretenden Arbeiten von Ottobong Nkanga und Irena Haiduk an, insofern sie eine humane Warenproduktion vorexerzierten. Mit

schwarzer Seife, in die der Grundriss einer Siedlungsgemeinschaft eingezeichnet wurde, trat Nkanga der Rohstoffausbeutung entgegen. Haiduk diente mit der Produktion von Schlabberkleidern und altmodischen Kellnerinnen-Sandalen dem aufrechten Gang. Auch die in eine (fragwürdige) Sozialarbeit (Artur Zmijewskis Video-Installation zu Sport treibenden, beinamputierten Kriegsoffizieren aus Tschetschenien, genannt *Realism*, 2017), in geschichtswissenschaftliche Recherchen zur Beutekunst (Maria Eichhorns *Rose Valand Institut* in der neuen Galerie) oder in die kri-

minalistische Untersuchung der Society of Friends of Halit (zu den Umständen des Mordes an Halit Yozgat in der Kasseler Nordstadt 2006) entgrenzte künstlerische Arbeit war in ihren widerständigen Ambitionen auf die phantasmatische Aufhebung der ästhetischen Grenze angewiesen, der Nicolas Bourriauds relationale Ästhetik eine theoretische Legitimation verliehen hat.

„FIKTION DES REINEN MACHENS“ ALS GEGENENTWURF?

Die Kritik an dem geschilderten Demokratie-Spiel der zeitgenössischen Kunst tut sich schwer. Seit Derrida in seiner *Grammatologie* (1968) die bei Saussure noch vorhandenen Bande der repräsentativen Funktion von (Laut-)Sprache vollends gekappt und die Autonomie der Zeichenhandlungen zur eigentlichen sozialen Praxis gekürt hat, scheint kein Weg mehr zurückzuführen zu einer marxistischen Ideologiekritik, die sich auf das Spiegelverhältnis von Basis und Überbau stützt und somit zwischen materieller und ideeller Produktion unterscheidet. Von hier aus wäre, wie dies Adorno in Ansätzen leistete, überhaupt erst zu fragen, wie sich die künstlerisch geschaffene Totalität zum „falschen Ganzen“ der kapitalistischen Gesellschaft verhält. Eine solche, nur dialektisch fassbare Relationsbestimmung unterbleibt allenthalben, weil der Statthalter des künstlerisch Ganzen, das Werk, für verloren gilt bzw. durch die Intermedialität künstlerischer Verfahren in den Modus der Unbestimmtheit und Offenheit übergegangen scheint, der die Kunst mit Lebenspraxis, zumindest in ihrer Gestalt als Sprachhandlung, identifizierbar macht. So ist häufig zu beobachten, dass die Kritik mit denselben irrationalistischen, in Erfahrung und Erlebnis gründenden Motiven der postmodernen Philosophie arbeitet wie die von ihr kritisierte Anarcho-Kunst. Die ihr allein, wenn auch vielleicht nur partiell, Paroli bietende Kritische Theorie wird selten und nur ausschnittsweise berührt.

In dem von Leonhard Emmerling und Ines Kleesattel herausgegebenen Sammelband *Politik der Kunst. Über Möglichkeiten, das Ästhetische politisch zu denken* (Bielefeld: transcript Verlag 2016)

ist eine vorsichtige Aufnahme der materialistischen Ästhetik bemerkbar, vor allem veranlasst durch Kleesattel („Kunst und Kritik. Das Problem in Rancières politischer Kunsttheorie und eine Erinnerung an Adorno“, 175–189; vgl. dies., *Politische Kunst-Kritik. Zwischen Rancière und Adorno*, Wien/Berlin 2016; Rezension hierzu folgt). Die leistungswerte philosophische Abhandlung „Adorno über das Glück an den Kunstwerken“ (121–142) von Gabriele Geml setzt sich anhand der musikästhetischen Untersuchungen mit dem politischen Potential der Hörerfahrung auseinander, wobei hervorgehoben wird, dass die mit ihr verbundene glückhafte Selbstvergessenheit, als Erfahrung des „jähren Entronnenseins“ (Adorno, *Ästhetische Theorie*, zit. ebd., 125), eben nicht eine offene und unbestimmte ist, sondern einen „von äußerster Aufmerksamkeit geleiteten Nachvollzug der Werke“ (ebd.) voraussetzt. Es bleibt allerdings die Frage, ob die hier so stark betonte Kongruenz mit dem „Lebensgefühl“ (zit. 131) wirklich Adornos Denken abbildet oder nicht eher gerade seine schwächeren romantischen Partien verselbständigt, in denen er, eher mit Schelling als mit Marx, die „Naturähnlichkeit des Subjekts“, eine innere Verbundenheit von „Ich und Nicht-Ich, vom Ich und der Welt“ (zit. 134) behauptet, im glatten, von keiner historischen Dialektik gedeckten Widerspruch zum Tenor seiner Negativitätsästhetik die Utopie nicht auszumalen erlaubt und die Kunsterfahrung an die philosophische Reflexion bindet.

Ein anderer Beitrag, Alexander García Düttmanns Text „Die teilnahmelose Kunst“ (35–50) – zugleich ein Kapitel in seiner jüngst erschienenen Buchpublikation *Was ist Gegenwartkunst? Zur politischen Ideologie* (Paderborn: Konstanz University Press 2017) –, besticht auf den ersten Blick durch den von der üblichen Ausgewogenheit abweichenden, polemisch zugespitzten Ton, mit dem von der Teilnahme an einer künstlerischen Aktion (*Hausbesuch Europa*) der Gruppe Rimini Protokoll berichtet wird, deren politische Ambition der Autor kaum zu Unrecht als infantilistisch einschätzt. Eine genauere Lektüre des neu erschienenen Bändchens belehrt jedoch darüber, dass Düttmann die konformistische künstlerische



Abb. 5 Dimitris Tzamouranis, 36° 45'N–021° 56' E, 2015. Öl/Lw. Sammlung Nationales Museum für Zeitgenössische Kunst, Athen (EMST), Installationsansicht, ANTIDORON. Die Sammlung des EMST, Fridericianum, Kassel. Foto: Nils Klin-ger (<http://www.documenta14.de/de/artists/22307/dimitris-tzamouranis>)

Bestätigung herrschender Partizipations-Ideologie nur kritisiert, um den radikalen Sinn der ‚wahren‘ Gegenwartskunst in der völligen Absage an das Denken herauszustellen. Bezeichnenderweise entfaltet er sein Argument nicht aus einer historischen Theorie der Kunst, sondern, im Geiste Derridas, aus der Sprache.

Er befragt grundlegend, offenbar, weil dieser sich nun einmal eingebürgert hat und somit vermeintlich den erkennenden Zugriff auf das Phänomen heutiger Kunstproduktion verheißt, den Begriff „Gegenwartskunst“. Seine philosophischen Bestimmungsversuche verdichten sich in dem Problem, dass der „Gegenwart“ in der Buchstäblichkeit ihrer Zeitbestimmung das Pendant fehlt, durch dessen Brechung ihr Wesen bestimmbar wäre, wie es etwa der Terminus Moderne durch die implizierte Gegenüberstellung zur Klassik oder Antike erlaubte, oder der Begriff der Avantgarde, der sich auf die Zukunft hin entwirft. Aus dieser ihrem Begriff innewohnenden Ge-

schichtslosigkeit und theoretischen Unzugänglichkeit leitet Düttmann gewitzt die Diagnose ab, dass es der Gegenwartskunst um die „Fiktion des reinen Machens“ zu tun sei. Denn nur das Machen oder Tun, das Düttmann gegen Juliane Rebentischs Konservierung einer ästhetischen Rationalität abgrenzt, sei „absolute Gegenwart“ (ebd., 46) – „in seiner Blindheit, seiner Beharrlichkeit, seiner Widerständigkeit, seiner Unbeugsamkeit, seiner Gewalttätigkeit [...]“ (48f.) Der mit dem bloßen Machen verbundene „Frevel“ bestehe darin, sich „gegen die Anmaßungen der Kunst“ aufzulehnen, inklusive der kritischen Anforderung, zwischen Autonomie und Heteronomie zu unterscheiden. Düttmann problematisiert in diesem Sinne den reflexiven Rahmen der Kritik der Gegenwartskunst, der er den Vorwurf macht, „das Machen und Tun verschwinden [zu] lassen, es [zu] normalisieren, normativ [zu] besetzen, mit dem Kapitalismus gleich[zu]schalten“ (55). Er hält also die Fiktion des reinen Machens als eine praktische Aufhebung des Widerstreits zwischen Denken und Handeln nicht etwa für ein „abstraktes Hirn-

gespinst“ (64), sondern für das Fluidum der Autonomie und Heteronomie erfolgreich vereinigenden Totalität der Gegenwartskunst. Strittig ist für ihn nur die utilitaristische Vereinnahmung jenes Tuns.

„WOLLT IHR DIE TOTALE GEGENWARTSKUNST?“

Düttmanns Argument gewinnt eine gewisse Plausibilität dort, wo er zu Recht die „politisch doch recht bescheidene[n] Ergebnisse“ einer Partizipationskunst ins Visier nimmt, die es auf kritische Reflexion abgesehen hat. Hier wird die Widersprüchlichkeit von Rebentischs Argumentation deutlich, die einerseits der Partizipationskunst vorwirft, lediglich Schmiermittel des Betriebs zu sein, andererseits aber doch erpicht ist, diese Kunst (zitiert werden ihre Kommentare zu Rirkrit Tiravanija und Gonzales-Torres) für die Reflexion zu retten. Dass dieser Reflexionsbegriff allerdings ein mit Umberto Eco und Rüdiger Bubner subjektivistisch verengter ist, wird jedoch nicht ausgeführt, denn sonst würde klar, dass Düttmann keinen wesentlich anderen Ansatz vertritt. Sein Plädoyer gegen die Reflexion, die er als eine Strategie der Selbstvergewisserung über schon Bekanntes allzu kurzatmig bestimmt, zieht nur die äußerste Konsequenz aus der postmodernen Erfahrungsästhetik. Konzentration aufs reine Machen bedeutet, dass sich die Kunst auf ihre ureigene sinnliche Kraft zurückbezieht und (was sie allerdings, so Düttmann, durch ihren politischen Dünkel verfehlt) von jeder Relation zu gesellschaftlichen Inhalten und philosophischem Wissen lossagt. Nur dadurch versieht sie, könnte man hinzufügen, die Proudhonistische Aufgabe, als Medium der Menschennatur und ihrer Höherentwicklung aufzutreten. Bezeichnend für Düttmanns forcierten Idealismus ist der Umstand, dass er über eine sozusagen virtuelle Gegenwartskunst spricht, eine, die es offenbar noch nicht gibt.

Das letzte Kapitel trägt den Titel „Wollt ihr die totale Gegenwartskunst?“ Das Goebbels-Zitat („Wollt Ihr den totalen Krieg?“) ruft die nationalsozialistische Ästhetisierung der Politik auf und assoziiert diese der Gegenwartskunst, „wo sie es auf ein politisches Theater“ abgesehen hat (ebd.,

97). Als Ausweg, der aber in einem sprachspielerischen und somit selbst künstlerischen Gestus benannt wird und so der argumentativen Schlüssigkeit nicht bedarf, deutet Düttmann die „Nicht-Teilnahme“ an, die Entlassung in die „Ferien, [...] die Arbeitslosigkeit, die Nutzlosigkeit“ – womit man wieder bei den „Freiheitsübungen“ à la Negri und der ihnen zugrundeliegenden abstrakten Idee einer humanen Essenz angelangt wäre. Hier braucht es noch nicht mal mehr den Künstler; der Philosoph allein weiß, dass die Kunst nichts weiß.

Nicht eingegangen wird auf Rebentischs Versuche, Benjamins Kritik an der nationalsozialistischen Ästhetisierung des Politischen mit der Intention übereinzubringen, die universale Präsenz des Ästhetischen als heutiges Medium demokratischer Freiheit zu rechtfertigen (*Die Kunst der Freiheit. Zur Dialektik demokratischer Existenz*, Frankfurt a. M. 2011). Wenn auch auf unterschiedlichen intellektuellen Niveaus feiern Szymczyk und Negri, Düttmann und Rebentisch die Befreiung der „radikalen Subjektivitäten“, während der wissenschaftliche Sozialismus eines Marx, ohne in seiner Kritik ebendieser idealistischen Idee des freien Willens (oder Nicht-Willens) überhaupt wahrgenommen zu werden, geziehen wird, „latent oder manifest Züge autoritärer Vergemeinschaftung“ zu tragen (Rebentisch, ebd., 369, zu Marx in kurioser Gemeinschaft mit Rousseau). Adorno ist nur gefragt als Verteidiger künstlerischer „Weltlosigkeit“ (Düttmann, 110), also insofern er die Prinzipien einer reaktionären bürgerlichen Ästhetik nicht ins Wanken bringt. Eine angemessene Durcharbeitung materialistischer Theorie und Ästhetik erweist sich immer mehr als Desiderat kunstwissenschaftlicher Forschung, zumal auch die in einem neueren voluminösen Band unter dem flammenden Aufruf *Renew Marxist Art History* (hg. v. Warren Carter u. a., London 2013, auch Festschrift für Andrew Hemingway) versammelten Texte, in dem Bemühen um die Genealogie einer vermeintlich schon existierenden marxistischen Kunstwissenschaft, ebenfalls keine grundlegendere Auseinandersetzung mit den Quellen liefern und eine Reflexion auf die anti-marxistische postmoderne Theorie fehlt.

ES GIBT SIE NOCH: KUNSTWERKE DER GEGENWART. EIN NACHTRAG

Düttmanns Entscheidung, den von ihm erschlossenen Begriff der Gegenwartskunst nicht in der künstlerischen Praxis zu konkretisieren, ist konsequent. Denn sein Begriff von Gegenwartskunst bleibt auch angesichts von künstlerischen Produktionen, die sich nicht auf politische oder ethische Postulate reduzieren lassen, ohne Resonanz in der real existierenden Kunst der Gegenwart. Ästhetisch überzeugende Kunst, die es auch auf der d14 zu sehen gab, ist nicht im reinen Machen fassbar, sondern in der Komplexität einer in ihrer Materialität selbst artikulierten Reflexion, die der Geschichte der Kunst und ihren Methoden gilt und von den Rezipienten in ihren Verschlungenheiten erst nachzuvollziehen und zu klären ist. Roee Rosens bössartiger surrealer Film *Dust Channel*, eine Paraphrase auf Buñuels *Un Chien Andalou*, in deren Mittelpunkt die Fetischbeziehung eines jungen Paares zu einem Staubsauger steht, ist Welten entfernt von der unkritischen Anwendung der surrealistischen Montage bei Eshetu. In der grotesken wie scharfsinnig-analytischen Parallelisierung einer verdrängten Liebe zum Schmutz und dem Umgang des Staates Israel mit Flüchtlingen ist dieser Film ein grundlegender Beitrag zum „Anderen“ der bürgerlichen Kultur.

Während sich über die Qualität dieses Werks die Kritik einig war, sucht man hingegen vergeblich nach Kommentaren zu zwei eher unbekanntem griechischen Künstlern, deren Werke als Teil der Sammlung des Museums für zeitgenössische Kunst in Athen (EMST) im Fridericianum ausgestellt waren. Nikos Tranos' Skulptur *A Glacier at Our Table* (2013), eine handgeknetete, aus rosa glasiertem Ton in einzelnen Stücken aufgebaute, phantastisch belebte Burgarchitektur, verband auf spannungsvolle und doch brüchige Weise die surrealistische Ikonografie eines Max Ernst mit einer amateurischen Bastelästhetik, Anmutungen von Rummelplatz und Geisterbahn sowie kulturindustrieller Homogenität des Glambour. Dimitris Tzamouranis' monumentales Ölgemälde *36° 45' N–021° 56' E* (2015; *Abb. 5*) zeigt eine durch den Titel geografisch lokalisierte Meeresbrandung, die

bei aller Deutlichkeit des Sujets den Rätselcharakter künstlerischer Verdichtungsarbeit ausstrahlt. Das Gemälde ist eine würdige Reinszenierung von Courbets Serie zum Motiv der Welle, deren malerische Gestik hier zu einer digital-symbolistischen Ornamentstruktur geronnen ist, ohne dass sie jene revolutionäre Dynamik einbüßen würde, wie sie Pudowkin und Godard in ihren Filmen zum Ausdruck gebracht haben und die Tzamouranis mit dem neuen Gehalt der an Europas Gestaden landenden Flüchtlingen verbindet.

Das Medium des Dokumentarfilms, exemplarisch an Jonas Mekas' *Reminiscenzen aus Deutschland* (1971/1993, ediert 2012, im Kleinen Bali-Kino) zu sehen, erwies sich als am ehesten geeignet, konkrete Bezüge zu Geschichte und Gegenwart des Flüchtlingsschicksals zu verarbeiten. Eine überzeugende Wiederanknüpfung an das Pathos des sozialistischen Realismus lieferte schließlich der poetische Dokumentarfilm *Spectres are Haunting Europa* von Maria Kourkuta und Niko Giannari (im Gloria-Kino), der die Lager-Situation der Flüchtlinge im Schlamm von Idomeni im März 2016 schildert und in bewegenden Porträts von Gruppen und Einzelnen mündet. Das Titel-Zitat des Kommunistischen Manifestes („Ein Gespenst geht um in Europa“) dürfte sich trotz der Mehrzahl „spectres“ eher auf Marx als auf Derrida beziehen, der in *Marx' Gespenster* (frz. 1993) eine Gesellschaftskritik entwarf, die der neuen Weltordnung nach 1989 gerecht zu werden suchte durch die potentielle Gleichsetzung der allesamt der Dekonstruktion überantworteten Größen des Marxismus, des Faschismus und des heute triumphierenden Neoliberalismus – ein schon bekanntes Schema des „Totalitären“, das jenseits von Diskussion als Prämisse der hier besprochenen Konzeptionen von Gegenwartskunst wirksam ist und die Hingabe an die Abstraktion der Unmittelbarkeit zur Folge hat.

PROF. DR. REGINE PRANGE
Goethe-Universität Frankfurt am Main,
Kunstgeschichtliches Institut,
Senckenberganlage 31, 60325 Frankfurt a. M.,
r.prange@kunst.uni-frankfurt.de