

# Inhalt

---

## **Vorwort**

Johannes Odenthal | 7

## **Politik der Kunst. Zur Einleitung**

Leonhard Emmerling und Ines Kleesattel | 11

## **I. POLITIK, PARTIZIPATION UND KUNST**

### **Kunst, Politik, Peinlichkeit**

Jörg Heiser | 21

### **Die teilnahmslose Kunst**

Alexander García Düttmann | 35

### **Dissensuelle Partizipation.**

### **Die Kunst des Scheiterns und die Stärke der Konfliktivität**

Sofia Bempeza | 51

### **Autonomie auf Probe**

Sabeth Buchmann | 67

## **II. ÄSTHETIK, FREIHEIT UND SCHÖNHEIT**

### **Das Paradox der Fähigkeit und der Wert des Schönen**

Christoph Menke | 85

### **Zur Ohnmacht der Kunst**

Leonhard Emmerling | 101

**Adorno über das Glück an den Kunstwerken**

Gabriele Geml | 121

**Zur Politik des Schönen, heute. Überlegungen zur aktuellen  
Ästhetik im Anschluss an Gadamer**

Christoph Bartmann | 143

**Solidarische Mobilmachung.  
Kunst, Vokabularpolitik und Resolidarisierung  
nach Richard Rorty**

Alexander Koch | 157

**III. KUNSTTHEORIE, KUNSTGESCHICHTE UND KUNSTKRITIK**

**Kunst und Kritik.**

**Das Problem in Rancières politischer Kunsttheorie  
und eine Erinnerung an Adorno**

Ines Kleesattel | 175

**Zwischen Diffusionspathos und Quintessentialismus.  
Über waghalsige Bestimmungen des Politischen der Kunst**

Christian Janecke | 191

**Gegen Kunsttheorie. Zur Frage nach dem  
politischen Charakter von Kunst**

Holger Kube Ventura | 199

**Autorinnen und Autoren | 211**

# Vorwort

---

*Johannes Odenthal*

Das Thema Politik der Kunst betrifft im Kern, wenn auch bei weitem nicht ausschließlich, die Arbeit von Kunst- und Kulturinstitutionen, vor allem die von Kulturvermittlern. Unabhängig von Fragen künstlerischen Selbstverständnisses wie Autonomie, Abstraktion, Realismus oder politischem und gesellschaftspolitischem Engagement entsteht durch jede Sammlung, durch die Präsentationen in Museen, durch die Auswahl von Aufführungen und Texten, durch die Einladungs politik von Festivals oder Mittlerorganisationen ein Raum, den wir als kulturpolitischen Raum definieren müssen. Während sich ein Künstler explizit zu politischen Themen äußern oder dies systematisch verweigern kann, kann sich keine Institution dieser notwendigen kulturpolitischen Reflexion entziehen.

Sehr deutlich wird diese komplexe Situation insbesondere in Bezug auf die Konzepte von Nation, kultureller Identität oder dem Verständnis von religiösen Werten im Kontext staatlicher oder institutioneller Repräsentation und Vertretung. Viele Konfliktfelder in totalitären, halb- oder pseudo-demokratischen und nationalistisch gesteuerten Ländern (es sind zu viele, um sie namentlich zu nennen) verweisen derzeit darauf, dass der künstlerische Raum nicht als autonomer, unabhängiger Raum begriffen werden kann, sondern potentiell als politischer Raum, der sich, so die Forderung von Seiten der Politik, den nationalen, kulturellen oder religiösen Wertesystemen anzupassen hat. Die Problematik entzündet sich vor allem im Bereich der Satire, für die auf der einen Seite künstlerische Freiheit proklamiert wird, wo auf der anderen Seite Respekt vor kulturellen Werten eingefordert wird. Mit dem Terrorakt gegen die Redaktion von Charlie Hebdo hat sich die Kampfzone auf brutale Weise ins Zentrum der europäischen Wirklichkeit verlagert. Deswegen stehen wir vor einem schwer aufzulösenden Konflikt. Auf der einen Seite müssen wir die Positionen künstlerischer Freiheit mit allen Mitteln verteidigen, und auf der anderen Seite sehen wir, dass eine Autonomie des Künstlerischen nicht existiert.

Diese Widersprüche prägen auch die kulturpolitische Arbeit der Institutionen. Ein wesentlicher Ansatz jeder Programmarbeit muss sein, der Instru-

mentalisierung künstlerischer Arbeit entgegenzuwirken. Das geht nur durch die Reflexion der eigenen Positionen, durch die Aufklärung ideologischer Besetzungen.<sup>1</sup> Mit dem Bezug auf die europäische Aufklärung gilt es heute allerdings zu fragen, auf welche Aufklärung wir uns beziehen. Es führt kein Weg daran vorbei, das Projekt der Aufklärung systematisch zu erneuern, so wie das in den Werken von Edward Said, Stuart Hall oder Jürgen Osterhammel, um nur drei Positionen zu nennen, geschieht. Auch die Aufklärung mit ihrem Anspruch auf universelle Geltung ist mit den Perspektiven aus Asien, Afrika und Lateinamerika weiter zu differenzieren und neu zu justieren.

Denn betrachten wir die zeitgenössischen Kunstentwicklungen in den ehemaligen Kolonien, in Nordafrika, Südostasien oder Lateinamerika, dann verändert sich die Argumentation. In »Kultur und Imperialismus« hat Edward Said aufgezeigt, dass Kultur, und Kultur umfasst hier auch die Künste, keine Schonzone ist. Am Beispiel der europäischen Literatur des 18. und 19. Jahrhunderts analysiert Said, wie die Kunst selbst zur Kolonisierung, zu Rassismus und Imperialismus beigetragen hat. Durch das Neu-Lesen der deutschen und europäischen Kunst- und Literaturgeschichte wird nachvollziehbar, wie eng der ästhetische Raum mit den gesellschaftspolitischen Machtstrukturen verknüpft ist. Aus dieser Perspektive gibt es keine unpolitische Kunst. Zahlreiche sehr exponierte Künstler, wie beispielsweise der Theaterregisseur und Schauspieler Rabih Mroué oder die bildende Künstlerin Hito Steyerl, reflektieren in ihren Werken diese komplizierten Verflechtungen von Bild und Bedeutung, die als versteckte Agenden den Kunstraum beherrschen. Es geht um die Dekonstruktion von Machtstrukturen in den Künsten.

Insofern müssen wir die Fragestellung nach der Autonomie des Ästhetischen in einen Kontext der Wissensproduktion und Wissensvermittlung in der Gesellschaft stellen.

Dahinter verbirgt sich die Problematik, dass nach den naturwissenschaftlichen Erkenntnissen der Renaissance und der Aufklärung der Wahrheitsgehalt der ästhetischen Erfahrung immer neu in Frage gestellt wurde. Der Philosoph Alexander Gottlieb Baumgarten hat diese Problematik im 18. Jahrhundert zum Ausgangspunkt der Ästhetik als Wissenschaft gemacht. Exemplarisch beschrieb er die Betrachtung eines Sonnenuntergangs als gleichberechtigte Erfahrung neben den naturwissenschaftlichen Erkenntnissen wie Erdumdrehung oder Gravitation in der modernen Astronomie. Doch die mathematische Formel hat in unserer Wahrnehmung bis heute nicht die romantische Faszination eines Sonnenuntergangs ersetzt. Die ästhetische Erfahrung behauptet

---

1 | Vgl. Außenminister Steinmeiers Grundsatzrede vom 15.4.2016, [www.auswaertigesamt.de/sid\\_D170A9E1B43B0F587000CC6BE7B9AAED/DE/Infoservice/Presse/Reden/2016/160415\\_BM\\_Forum\\_AKBP.html](http://www.auswaertigesamt.de/sid_D170A9E1B43B0F587000CC6BE7B9AAED/DE/Infoservice/Presse/Reden/2016/160415_BM_Forum_AKBP.html), (Stand 17.05.2016).

bis heute trotz aller Infragestellungen und Angriffe eine eigene Relevanz und Autonomie.

Zugleich erleben wir, wie sich ästhetische Erfahrung in den letzten Jahrzehnten durch die technologischen und medialen Möglichkeiten verändert hat. Mit Digitalisierung, Gentechnik und Anthropotechniken befindet sich die ästhetische Erfahrung im Sinne der Aufklärung im freien Fall. Die Versuche, das Ästhetische in der Aufklärung zu verankern, von Schiller bis zu Adorno, Gadamer oder Nancy, machen deutlich, wie die Künste um ihre Position im Wissenskanon kämpfen. Insofern ist die Perspektive der sich kritisch einmischenden oder analysierenden ästhetischen Theorie ein wichtiger Partner für die künstlerische Produktion und fester Bestandteil der aktuellen Entwicklungen. Mit der Aufarbeitung der europäischen Aufklärung, einer postkolonialen Perspektive oder einer Neudefinition künstlerischen Selbstverständnisses zwischen politischem Aktionismus und ästhetischer Strategie werden die zeitgenössischen Künstler zu relevanten Akteuren der Gegenwart. Für ihr Selbstverständnis ist dabei die ästhetische Theorie ein wichtiger und kongenialer Dialogpartner.

Mit diesem Band zur Politik der Kunst soll insbesondere aus einer deutschen Wissenschaftsperspektive ein erster Baustein auf diesem umkämpften Feld gesetzt werden. Im Zentrum stehen nicht die künstlerischen Positionen und auch nicht die postkolonialen Reflektionen auf die westliche Moderne. Im Zentrum steht eine westliche theoretische Debatte zur Rolle und den Möglichkeiten ästhetischen Wirkens und Erfahrens. Wünschenswert wäre, diese hier bewusst gewählte Engführung in einem zweiten Schritt durch eine interkulturelle Perspektive aus Asien, Afrika, der Arabischen Welt und Lateinamerika zu öffnen.

Aus der eigenen Programmarbeit ist die Akademie der Künste mit den hier geführten Debatten sehr vertraut, allerdings aus der Perspektive der Künstler. In Programmreihen wie »Kunst und Revolte« haben wir systematisch die gesellschaftspolitischen Wirkungen und Veränderungen durch künstlerisches Handeln in den 1960er und 1970er Jahren untersucht, aber auch auf die Gegenwart bezogen. In Ausstellungsprojekten wie *Notationen* oder *Lens Based Sculpture* ging es hingegen um die Wissensproduktion in den Künsten, die zum einen ihren autonomen Raum – auch aktuell – behaupten, um sich andererseits in die zentralen Fragen gesellschaftlicher und individueller Prozesse einzumischen. Die Veränderungen im Werkbegriff durch Performance, Tanz und Choreographie sowie durch die Einbindung des Betrachters im Sinne der Teilhabe verändern die Grenzziehungen zwischen politischem Raum, künstlerischer Recherche und Aktion. Diesen Veränderungsprozess reflektiert dieser Sammelband, der eine aktuelle Standortbestimmung für die ästhetische Debatte versucht.

Insofern sind wir dem Goethe-Institut, und hier insbesondere Leonhard Emmerling sowie der Mitherausgeberin Ines Kleesattel, sehr dankbar dafür, dass mit diesem Band das Themenfeld aus einer theoretischen europäischen Perspektive abgesteckt wird.

# Politik der Kunst. Zur Einleitung

---

*Leonhard Emmerling und Ines Kleesattel*

Die Verknüpfung von Gegenwartskunst und Politik hat Konjunktur. Was mit Catherine Davids *documenta X* 1997 zu neuer Brisanz gelangte, ist heute Selbstverständlichkeit. Nachdem sich unzählige Biennalen in Berlin, Istanbul, São Paulo und anderswo dezidiert gesellschaftspolitische Losungen auf die Fahnen geschrieben haben, wundert es kaum mehr, wenn der politische Gestus immer öfter auch im Galeriewesen gewollt<sup>1</sup> und Karl Marx auf der Venedig Biennale vor kunstaffinen MilliardärInnen zum Künstler<sup>2</sup> oder die Manifesta in der Finanzmetropole Zürich als ein globalisierungskritisches, kollaboratives »Joint Venture« ausgerufen<sup>3</sup> wird. Auf den internationalen Großausstellungen überbieten sich aufklärerisch-dokumentaristische oder auch einnehmend attraktive Kunstwerke geradezu darin, »Machtverhältnisse zu thematisieren«, »Verstrickungen zu enthüllen« und »Ungerechtigkeiten zu kritisieren«. Zugleich »intervenieren« auf Publikumsbeteiligung abzielende künstlerische Aktionen direkt mikropolitisch, indem sie Orte für Auseinandersetzung, Engagement und Subversion »realisieren«.

Gegenüber den begeisterten Proklamationen einer Politizität und/oder Kritikalität der Kunst macht sich jedoch auch Skepsis breit: Die ungezügelte Absorptions- und Transformationskraft des Kapitalismus, also seine Fähigkeit, sich durch Valorisation alles und jedes einzuverleiben, verdammt die kritisch-politische Kunst in der (neo-)liberalen Welt gerade durch ihren Erfolg zum

---

**1** | So etwa wenn sich die von der Wirtschaftsagentur Wien unterstützte Galerienkooperation *curated by\_vienna* 2012 *kunst oder leben. ästhetik und biopolitik* zum Thema macht oder 2015 unter dem Titel *Tomorrow Today* alternative Verbindungen von »Kunst und Kapital« verhandeln will (vgl. [www.viennabiennale.org/ausstellungen/detail/curated-by-vienna-2015-tomorrow-today/?c=1](http://www.viennabiennale.org/ausstellungen/detail/curated-by-vienna-2015-tomorrow-today/?c=1) [Stand 24.04.2016]).

**2** | Vgl. dazu Rauterberg, Hanno: »Wenn Marx zum Künstler wird«, in: *Die Zeit*, Nr. 20/2015 (13. Mai 2015), S. 45.

**3** | <http://m11.manifesta.org/de/m11/what-people-do-money> (Stand 24.4.2016).

Misslingen, so die Gegenstimmen.<sup>4</sup> Eine immer lauter werdende und durchaus berechnete Kritik-Kritik fragt, wie es eigentlich dazu kommen konnte, dass Kritikalität zum scheinbar allseits begrüßten Mainstream mutierte und dass KünstlerInnen sich als willige ZuträgerInnen und Integrations- und PartizipationsagentInnen von Kommunen, Unternehmen und anderen Institutionen einspannen lassen.

Die ehemals für Teile der europäischen Avantgarde (Dadaismus, Surrealismus, Russische Revolutionskunst etc.) charakteristische Negierung der ästhetischen Differenz zugunsten der Verschmelzung von Kunst und Leben bringt es mittlerweile aber nicht nur zu einer beachtlichen Popularität innerhalb des Kunstfeldes, sondern findet ihre eigentliche Realisierung inzwischen in der weitverzweigten und längst nicht mehr nur ›die Kreativen‹ tangierenden Kreativwirtschaft. Kreativität mutierte vom Leitparadigma des sich selbst ermächtigenden Subjekts zur ersten Tugend des auf jede Arbeitssituationsveränderung flexibel, konstruktiv und produktiv reagierenden Ich-Unternehmers.<sup>5</sup> So ist die Behauptung von der Kreativität jedes einzelnen Subjekts wohl in einer Form wahr geworden, von der Joseph Beuys sich nie hätte träumen lassen. Doch bündeln Subjekte ihre Kreativität nicht zur Ausbildung einer anderen Gesellschaft; sondern es ist der Markt, der in der post-fordistischen und nach-disziplinären Gesellschaft dem kreativen Subjekt abverlangt, sein individuelles Adaptions- und Innovationsvermögen der Ökonomie zur Verfügung zu stellen. Wenn der Kunst ein hoher Wert beigemessen wird, so ist das aus dieser Perspektive weniger Indiz für ihre Achtung als für den Grad ihrer Kommodifizierung: Der Geschmack für und das Informiertsein über das als kulturell relevant Geltende, sind Währungen, die für das konsumistische Subjekt im Wettbewerb um die feinsten Distinktionsmerkmale, um die am feinsten austarierte Verwendung symbolischen Kapitals gegenwärtig vielleicht mehr denn je zählen.<sup>6</sup> Dementsprechend höher liegt der (symbolische und der sich in Kunstmarktpreisen auszählende) Wert einer Kunst, die mit feinem Gespür die Erfordernisse aktueller Ökonomien bedient – und diese Erfordernisse sind nicht allein die des Marktes von Galerien und SammlerInnen, es sind auch die einer kunstaffinen Administration, die um die Bedeutung von Kunst als Standortvorteil weiß.

---

**4** | Inzwischen viel zitiert: Boltanski, Luc/Chiapello, Éve: *Der neue Geist des Kapitalismus*, Konstanz: UVK 2006.

**5** | Vgl. Bröckling, Ulrich: *Das unternehmerische Selbst. Soziologie einer Subjektivierungsform*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2007.

**6** | Vgl. dazu Bourdieu, Pierre: *Die feinen Unterschiede. Zur Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1987; siehe auch dessen Aktualisierung bzw. Fortführung bei Munder, Heike/Wuggenig, Ulf (Hg.): *Das Kunstfeld. Eine Studie über Akteure und Institutionen der zeitgenössischen Kunst*, Zürich: JRP/Ringier 2012.



Insbesondere partizipatorische Kunst scheint vor diesem Hintergrund anfällig für eine Ökonomie, die ein fein differenziertes System der Gegenfinanzierung etabliert hat: Was sonst chronisch unterfinanzierte Sozialarbeit wäre, kann durch den symbolisch wie finanziell gewichtigen Kontext Kunst valorisiert werden, während zugleich auch das, was sonst im Kontext Kunst bestenfalls Epigonentum wäre, durch moralisch wertvolle Ziele (wie eben dem der Partizipation) aufgewertet wird. Wo solche querfinanzierte Valorisation stattfindet, geschieht dies entlang der Bruchstelle der ästhetischen Differenz, die zugleich permanent negiert und permanent bestätigt werden muss. Denn so garantiert die ästhetische Differenz einerseits den AdministratorInnen die Folgenlosigkeit der künstlerischen Intervention und andererseits den KünstlerInnen, dass schlussendlich kaum jemand danach fragt, welche Folgen ihre Aktion nun tatsächlich nach sich zieht. Insofern sichert »Bürokratie als Kunst«, jene von der öffentlichen Hand gerne finanzierte Gutwillkunst der Partizipation und weltverbessernden Intervention, das unvermindert heitere Fortleben von Bürokratie und Kunst in Koexistenz ohne auch nur den Anschein einer Gefahr, irgendetwas könnte, sollte oder müsste sich tatsächlich ändern.

Andererseits werden solche Fragen nach Folgen und Folgenlosigkeit mitunter dann doch gestellt. Und so hat in den letzten Jahren etwa die von Nicolas Bourriaud protegierte und zum Schlagwort gemachte »relationale Kunst« nicht nur einen Hype erlebt, sondern wurde sowohl aus autonomieästhetischer als auch aus politisch-engagierter Warte zum Gegenstand einer Vielzahl von Debatten. Die relationale Kunst zeichnet sich (Bourriaud zufolge) dadurch aus, dass sie einen Ort authentischer Begegnung schafft, einen Raum des Gemeinschaftlichen, in dem Entfremdung und Kapitalismus suspendiert und alternative soziale Beziehungen unmittelbar realisiert werden.<sup>7</sup> Solche Proklamationen einer künstlerischen Mikropolitik blieben nicht lange unbestritten. Längst wird solchen Behauptungen vehement widersprochen, unter Verweis auf ästhetische Differenz und Autonomie – als dem Einzigen, was sich neoliberalen Verwertungslogiken widersetzen könne und darin unter Umständen nicht nur die Bedingung von Kunst, sondern auch von Emanzipation darstelle.<sup>8</sup> Zum anderen wird mit begründeter Skepsis nachgefragt, welcher Art die hier hergestellten, angeblich alternativen Gemeinschaften eigentlich seien, und ob es nicht womöglich interessanter wäre, kunstfeldinterne Klüngeleien in einen Konflikt um Kunst und Politik zu überführen, statt ihnen einmal mehr einen gemütlichen Raum der Ungestörtheit einzurichten.<sup>9</sup>

---

7 | Bourriaud, Nicolas: *Relational Aesthetics*, Dijon: Les Presses du réel 2002.

8 | Unter anderen Rancière, Jacques: *Das Unbehagen in der Ästhetik*, Wien: Passagen 2007, insbes. S. 31f.

9 | Prominent etwa Bishop, Claire: »Antagonism and Relational Aesthetics«, in: *October* 110 (2004), S. 51-79.

Eine Zurückweisung von ›relationaler‹, ›partizipatorischer‹, ›kritischer‹ oder ›politischer‹ Kunst kann aber nicht allein durch den allgemeinen Hinweis auf das Paradigma der Autonomie der Kunst begründet werden. So zu argumentieren hieße, scharf zwischen dem Bereich des Ästhetischen und jenem des Politischen zu trennen – als sei es ein Kategorienfehler, dass man beide miteinander in Verbindung setzt. Wie aber soll sich das Ästhetische als dem Politischen gänzlich entzogen begreifen lassen, wenn doch jedes Produkt der Kunst, Adorno folgend, »als ein [...] freilich noch in seiner Autonomie sozial determinierte[s] Autonomie[s] und ein [...] Soziales«<sup>10</sup> verstanden werden muss? Das Ineinanderverklammertsein von Kunst und Politik lässt sich mit Niklas Luhmann als eine Ko-Funktionalität autonomer Sphären in der funktional diversifizierten Gesellschaft – und damit als Vollzug des Gesellschaftlichen und Realisierung des Politischen – fassen.<sup>11</sup> Oder es lässt sich mit Chantal Mouffe darin ausmachen, dass Kunst, als eine Akteurin der symbolischen Ordnung, zwangsläufig immer eine politische Rolle spielt, während umgekehrt politische Manifestationen kaum bar aller Ästhetik auftreten können.<sup>12</sup> Die Grenzziehung zwischen Kunst und Politik erweist sich mit Blick auf die gesellschaftliche Realität folglich aus unterschiedlichsten Perspektiven als imaginär; die binäre Begriffskoppelung ist in sich selbst nicht nur inkonsistent, sondern für die Diskussion der sich aus dem Verhältnis von Kunst und Politik ergebenden Problemlagen auch nicht hilfreich. Nicht selten verknäueln sich Autonomie, Selbstzweck und Interesselosigkeit der Kunst zu einem Philosophem, das gerade darum so hartnäckig verteidigt wird, weil sich mit ihm nach wie vor Interessen politischer Natur so unverdächtig als selbstlose und apolitische ›Liebe zur Kunst‹ kaschieren lassen.

Wie aber lässt sich das Verhältnis von Kunst und Politik jenseits der Dichotomie von Autonomie und Instrumentalisierung denken? Verpflichtet sich politische, kritische oder emanzipatorische Kunst zwangsläufig auf ein Nützlichkeitsparadigma? Wird so in jedem Fall Konformitätsdruck erzeugt, statt Mut zum Dissens und zur Freiheit gestärkt? Gibt es einen nichtverwertbaren Wert des Nutzlosen, des Eigensinnigen, Spielerischen, Schönen? Und wenn ja, wo lässt sich dieser finden? Wird Kunst durch die Infragestellung der ästhetischen Differenz mit anderen sozialen Praktiken austauschbar und dadurch womöglich überflüssig? Und wenn dem so wäre – warum wäre das so schlimm?

---

**10** | Adorno, Theodor W.: *Ästhetische Theorie*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1970, S. 312.

**11** | Vgl. Luhmann, Niklas: *Schriften zur Kunst und Literatur*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2008, S. 142f. u.a.

**12** | Mouffe, Chantal: »Artistic Strategies in Politics and Political Strategies in Art«, in: Florian Malzacher u.a. (Hg.): *Truth is Concrete. A Handbook for Artistic Strategies in Real Politics*. Berlin: Sternberg Press 2014, S. 66-75.

Anliegen der vorliegenden Publikation ist es, sich diesen und weiteren Fragen aus unterschiedlichen philosophischen, kunsthistorischen und kulturpolitischen Perspektiven anzunehmen – und wo nicht Antworten, so doch Positionierungen vorzustellen, die eine weitere Auseinandersetzung motivieren.

Die Beiträge im ersten Abschnitt des Bandes beschäftigen sich mit dem gegenwartskünstlerischen Phänomen (und Begriff) einer durch Kunst intendierten *Partizipation*. Dabei sind die Perspektiven, Argumentationen und Schlussfolgerungen ihrer AutorInnen so verschiedenartig wie ihre Beispiele und Bezugspunkte. **Jörg Heiser** skizziert einige wesentliche Züge der Diskurs- und Kunstgeschichte des Politischen der Kunst und befindet, dass dieses Politische – anders als im Laufe der verschiedenen Traditionslinien immer wieder angenommen – weder in einer ausschließlich distanziert-freien noch in einer rein immersiv-partizipierenden Beziehung zwischen KünstlerIn, Werk und Publikum aufzufinden sei. Politik verortet er im Zwischenraum von Zwang und Freiheit, weshalb er vorschlägt, statt weiter um das Entweder-Oder von Autonomie und Partizipation zu streiten, vielmehr nach Momenten einer (bedingten und verstrickten) »agency« und einer (oppositionellen) »Unbehelligkeit« zu suchen. **Alexander García Düttmann** problematisiert die forcierte Politizität von Teilnahme und Reflexion in der Gegenwartskunst als eine naive und wirkungslose Wiederholung des ohnehin Bekannten. In seiner scharfen Polemik berichtet er, wie er selbst bei einer Aufführung von Rimini Protokoll zugegen war und dort ähnlich fatale Fehlannahmen erfuhr, wie er sie auch in den Theorien von Juliane Rebentisch und Peter Osborne ausmacht. Einer Kunst, die Teilnahme zum Programm erhebt, erteilt Düttmann ebenso deutlich eine Absage wie Kunsttheorien, welche die Aufgabe der Kunst darin ausmachen, die Gegenwart kritisch zu reflektieren. **Sofia Bemepeza** hingegen spricht sich dafür aus, partizipatorische Kunstpraktiken nicht pauschal zu verwerfen, sondern ihre verschiedenen Erscheinungsformen und Situierungen differenzierter zu bewerten und insbesondere solche Formen zu verteidigen, die sich durch eine Konfliktorientierung und durch das Kunstfeld überschreitende Synergien auszeichnen. Am Beispiel eines 2013 auf der Athener Biennale realisierten Projekts des Künstler-Duos FYTA diskutiert Bemepeza, inwiefern gerade Momente des Streitens und Scheiterns in partizipativen Zusammenhängen Formen des politischen Widerstands darstellen können. **Sabeth Buchmann** thematisiert in ihrem Aufsatz eine weit weniger offensichtliche Form der Partizipation: Mit vielfältigen kunsthistorischen Bezügen (von Courbet und Degas über Duchamp bis zu dem zeitgenössischen Filmkünstler Rashid Masharawi) erörtert sie den Topos der Probe-Bühne als einen im Bild (oder auf der Bühne) sichtbar gemachten Spannungsmoment von künstlerischer Freiheit und Notwendigkeit zur Entscheidung. Die Zur-Schau-Stellung dieses Moments deutet Buchmann als Ausdruck einer werkkritischen Partizipationsästhetik, die

Darstellung und Rezeption institutionskritisch miteinander verschränkt und Freiräume für die deutende Partizipation seitens der BetrachterInnen eröffnet.

Im Kontrast zu diesen Untersuchungen dezidiert Politik-, Partizipations- und Kritikalitätsrhetoriken beleuchtet das zweite Kapitel Aspekte, die der gegenwärtigen Kunsttheorie denkbar unzeitgemäß erscheinen mögen. Sich auf unterschiedliche philosophische Traditionen stützend, wenden sich die AutorInnen hier der Relevanz der *Schönheit* in Kunst und Ästhetik zu und eruieren Möglichkeiten der Reaktualisierung und Rehabilitierung des Schönen für den zeitgenössischen Diskurs. **Christoph Menke** entwickelt, ausgehend von Thomas Hobbes' Bestimmung des Schönen als einem Wert, der das Gute verspreche, eine Kritik der Kategorie des Werts. In der bürgerlichen Gesellschaft indiziert der Wert Vermögen, erlernbar und verfügbar als Fähigkeiten. Schön ist dann, was brauchbar ist und auf Vermögen hinweist. Demgegenüber entwickelt Menke einen Begriff des Schönen, der an ein »Glücken«, ein durch kein Vermögen bewirkbares Gelingen gebunden ist und an der Macht der Kunst als einer anti-subjektiven »Kraft« teilhat, die sich jeder Wertbestimmung entzieht. Dann, so Menke, hat die Kunst möglicherweise Schönheit, aber keinen Wert, bzw. sie entzieht sich der Wertbestimmung. Der Kampf um die Schönheit als Bestimmung ihres gesellschaftlichen Standes und ihrer historischen Verfasstheit ist auch ein Kampf um die Grundbedingungen menschlichen Selbstverständnisses. Politisch sind Kunst und Ästhetik für Menke dort, wo sie diesen Kampf um die Schönheit führen. **Leonhard Emmerling** schreibt, ausgehend von Kants Bestimmung des ästhetischen als reflektierenden Urteils, eine kurze Geschichte der Aushöhlung des Begriffs der Autonomie: Konfligieren bei Schiller das Schöne und das Erhabene, wird bei Nietzsche das Schöne als Schein zur erlösenden Instanz. Diese Aufwertung und »Überfrachtung« der Kunst deutet Emmerling als unzulässige Ausweitung des Ethisch-Moralischen. Gegen die Selbstsicherheit der Moral, mit der sich die Kunst wappne, um ihrer eigenen Unbegründetheit zu entgehen, affirmiert er die Schwäche oder Ohnmacht der Kunst, eine Permanenz der Entzweiung, welche die Stilllegung des Kunstwerks durch seine Positivierung verhindert. Im Offenhalten der ästhetischen Differenz als Behauptung einer Position der Schwäche entfalten die Kunst und der sie begleitende Diskurs bei Emmerling eine Gegenposition zur Rhetorik der Macht. **Gabriele Geml** arbeitet in ihrem Aufsatz über Theodor W. Adorno (der vielen als rabenschwarzer Denker gilt) eine bislang unterbelichtete Seite von dessen ästhetischer Theorie heraus: Sie widmet sich seinen Ausführungen zu einer erhebenden, gar utopischen Glückserfahrung, die sich an »schönen Stellen« in der Kunst entzünden kann und die jenseits der potentiell verzweckenden Unterscheidung von Subjekt und Objekt liegt. Gegenüber einer umfassenden und seit Adornos Zeit die Kunst noch stärker betreffenden Verwertungslogik hält Geml die Vorstellung eines bloßen Glücks durch Kunst durchaus für subversiv. **Christoph Bartmann** unternimmt eine

Reaktualisierung von Hans-Georg Gadammers *Aktualität des Schönen* mit Blick auf Spiel, Symbol und Fest. Zeitenössische Kunst, die heute anstelle von Fest und Spiel vor allem Arbeit und Aktivismus im Sinn habe, könne von Gadammers Idee des Schönen eine prä-kritische Bereitschaft zur Beschaulichkeit lernen, so die These dieses Beitrags. In Thomas Hirschhorns *Gramsci Monument* findet Bartmann schließlich einen bereits verwirklichten Beleg dessen, wie sich Gegenwartskunst und Schönheit durchaus wieder miteinander in Beziehung setzen lassen.

Der dritte Abschnitt der Publikation widmet sich *Diskursen und Theorien* rund um ›die Politik der Kunst‹, wobei die Interessen und Konsequenzen dieser Diskurse kritisch unter die Lupe genommen werden und Kategorisierungen wie jene von ›der Kunst‹ oder ›der Politik‹ den AutorInnen problematisch oder zumindest diskussionsbedürftig erscheinen, so dass wiederholt Forderungen nach einer stärkeren Beachtung von spezifischen Situationen, konkreten Fällen und einzelnen Werken laut werden. **Alexander Koch** entwirft ausgehend von Richard Rortys antiessentialistischem Sprach- und Kulturverständnis die Position einer antirepräsentationalen Mobilmachung der Kunstwelt, die sich nicht länger dafür interessiert, ob Kunst (ihrem Wesen nach) politisch ist oder nicht, sondern vielmehr für die jeweilige »Vokabularpolitik« von künstlerischen Werken und Praktiken. In deren Sinne wünscht sich Koch kontingenzbewusste, aber solidarisch motivierte Auseinandersetzungen darüber, welche Kunst in welcher Form welche Wahrnehmungsweisen und Selbstbeschreibungen ermöglicht und welche besseren Gesellschaftsformationen dadurch vorstellbar werden. **Ines Kleesattel** setzt sich mit Jacques Rancières Kunsttheorie auseinander und rekonstruiert deren erfahrungsästhetisch-subjektivistische Grundlage als unvereinbar mit seinem Politik-Begriff zum einen und seiner eigenen kunstkritischen Praxis zum anderen. Sie weist Rancières allgemeinen, auf Unbestimmtheit gerichteten Autonomiebegriff zurück, um für eine intersubjektiv kommunizierende und konkretisierende Kunstkritik zu plädieren, die an einzelnen Kunstwerken kontextbezogen konkrete Kritik- wie Autonomiemomente wahrnimmt und diese stark macht gegen ein generalistisches Verabschieden jeglicher Politik der Kunst. **Holger Kube Ventura** bezweifelt die in aktuellen Kunstdiskursen verbreitete – und auch diesem Buch zugrundeliegende – These, dass es gegenwärtig einen den ›Eigenwert des Ästhetischen‹ negierenden Trend zu partizipatorischen und kritisch-aufklärerischen Kunstprojekten gebe. Nach Motiven wie Effekten dieser These fragend, deutet er das verallgemeinerte Interesse an ›der politischen Kunst‹ und das Bestreben, den weit gewordenen Kunstbegriff erneut auf eine bestimmte Ästhetik zu beschränken, als zwei Seiten derselben, kontextblinden Theorie-Medaille. **Christian Janecke** formuliert einen ähnlichen Einwand gegen zu Pauschalisierungen neigende Theorien der philosophischen Ästhetik. Er geht insbesondere mit Autonomie beschwörenden Ansätzen der Erfahrungs-

ästhetik (von Rancière über Menke bis Rebetisch) hart ins Gericht, sofern diese mit einem generalisierenden Lob des Diffusen, ewig Offenen und Verunsichernden (unabhängig davon, ob sie dieses als politisch werten oder nicht) kaum mehr aussagen, als »dass Kunst sei«. Dementsprechend rät er auch, statt Debatten um ein politisches und/oder autonomes Wesen der Kunst zu führen, sich in genauen Einzellektüren den konkreten Qualitäten der jeweiligen künstlerischen Gestaltungen zuzuwenden.

\*\*\*

Die Konzeption dieses Bandes basiert auf dem Symposium *Politik der Kunst. Über Möglichkeiten, das Ästhetische politisch zu denken* (eine Kooperation zwischen der Akademie der Künste und dem Goethe-Institut), welches vom 11. bis 13. Juni 2015 in Berlin stattgefunden hat. Ein großer Teil der Beiträge dieses Bandes geht auf Vorträge des Symposiums zurück, weitere Aufsätze sind auf Einladung neu hinzugekommen und speziell für diesen Sammelband entstanden. An erster Stelle sei allen ReferentInnen und AutorInnen gedankt. Ohne ihr Engagement und ihre Unterstützung wäre dieses Buch nicht möglich gewesen. Wir hoffen, dass wir die inspirierende Zusammenarbeit in anderen Konstellationen wieder aufgreifen können.

Ein großer Dank gilt Sophie Rau, ehemalige Volontärin im Bereich Bildende Kunst im Goethe-Institut, die sowohl das Symposium als auch die Publikation in allen konzeptuellen und organisatorischen Belangen mit außerordentlichem Engagement hervorragend betreute. Johannes Odenthal, Programmbeauftragter der Akademie der Künste, gebührt ein besonderer Dank für die Bereitschaft, mit der er das ihm angetragene Thema aufgriff, und für die unproblematische, kollegiale Kooperation. Außerdem danken wir Nicola Beißner, Referentin des Programmbeauftragten der Akademie der Künste, für die unermüdliche Unterstützung, und Rainer Hauswirth, Bereichsleiter für Bildende Kunst in der Zentrale des Goethe-Instituts, für seine Großzügigkeit, die Drucklegung gemeinsam mit der Akademie der Künste zu finanzieren.