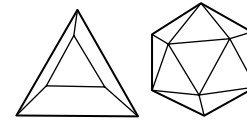


Heterogenität einer global(isiert)en Kunst?

Oliver Caraco

Durch den Fluchtpunkt der Kritik zu einem
neuen Konstruktivismus – Rezension
zu Eva Kernbauer (Hg.), Kunstgeschicht-
lichkeit. Historizität und Anachronie
in der Gegenwartskunst



Autor: Oliver Caraco

Erschienen in: all-over 11, Herbst 2016

Publikationsdatum: 2. Dezember 2016

URL: <http://allover-magazin.com/?p=2507>

ISSN 2235-1604

Quellennachweis:

Oliver Caraco, Heterogenität einer global(isiert)en Kunst?, Durch den
Fluchtpunkt der Kritik zu einem neuen Konstruktivismus – Rezension
zu Eva Kernbauer (Hg.), Kunstgeschichtlichkeit. Historizität und
Anachronie in der Gegenwartskunst, in: all-over 11, Herbst 2016,
URL: <http://allover-magazin.com/?p=2507>

Verwendete Texte, Fotos und grafische Gestaltung sind
urheberrechtlich geschützt. Eine kommerzielle Nutzung der Texte
und Abbildungen – auch auszugsweise – ist ohne die vorherige
schriftliche Genehmigung der Urheber oder Urheberinnen
nicht erlaubt. Für den wissenschaftlichen Gebrauch der Inhalte
empfehlen wir, sich an die vorgeschlagene Zitationsweise
zu halten, mindestens müssen aber Autor oder Autorin, Titel des
Aufsatzes, Titel des Magazins und Permalink des Aufsatzes
angeführt werden.

Heterogenität einer global(isiert)en Kunst?

Oliver Caraco

Durch den Fluchtpunkt der Kritik zu einem neuen Konstruktivismus – Rezension zu Eva Kernbauer (Hg.), Kunstgeschichtlichkeit. Historizität und Anachronie in der Gegenwartskunst

Dass Geschichte einen wichtigen thematischen Gegenstand gegenwärtiger künstlerischer Auseinandersetzung darstellt, wurde unlängst wiederholt festgestellt.¹ Der vorliegende Tagungsband hat es sich nun zum Ziel gesetzt, der Beschäftigung zeitgenössischer Kunst mit der Kunstgeschichte nachzugehen, wozu der Neologismus der „Kunstgeschichtlichkeit“ geprägt wird. Einmal mehr dient dieser Kontext auch der Frage nach dem Zeitgenössischen zeitgenössischer Kunst, die, wie gezeigt wird, auf vielfältige Weise mit der nach ihrer Geschichte im Dialog steht.

Den Auftakt zum Band bildet die deutsche Erstübersetzung von **Jacques Rancière's Der Begriff des Anachronismus und die Wahrheit des Historikers**. Rancière skizziert hier in seiner üblichen destruktiven Methode eine kritische Genealogie der Geschichtswissenschaft. Im Ausgang von Platons Unterteilung der Welt in Sein und Werden, und das heißt in Wissen(de) und Glauben(de), bildet die Geschichtswissenschaft einen positivistischen Wahrheitsbegriff aus, dem als größte Sünde der Anachronismus gilt. In Folge einer zunehmenden Rationalisierung des Faches im 18. und 19. Jahrhundert wird mit diesem Begriff schließlich ein Wahrheitsregime als „Über-Gegenwart“ etabliert, welches ein Ähnlichsein mit der Zeit, eine Ko-Präsenz der Gegenwart, verordnet: Es wird so eine Beziehung von Wahrheit und Zeit eingerichtet, die von GeschichtsadvokatInnen mit poetischen und rhetorischen Mitteln verteidigt wird. Den Begriff des *Anachronischen* führt Rancière als

emanzipatorische Auflehnung gegen dieses Zeitregime ein: Gerade im Verlassen der ideologisch homogenisierten Zeit, die das Mögliche vom Unmöglichen trennt, sieht er das Potenzial wie auch die Bedingung dafür, Sprünge zu vollziehen, Geschichte zu machen. **Maria Muhle** argumentiert daran anschließend mit „**Aufteilung der Zeiten**“ – **Die Anachronie der Geschichte** dafür, dass Rancières Auffassung der Zeit grundlegend für sein Theorem der „Aufteilung des Sinnlichen“ ist. Politik, also die „polizeiliche Ordnung“ von „Orten und Rollen“, von „Anteilen am Gemeinsamen“, ist historisch gewachsen, wird aber vom Wahrheitsregime der Zeit fixiert und ist demnach eine Verräumlichung des Zeitlichen. Wie Politik vollzieht sich Geschichte als Unterbrechung der „harmonischen“ Aufteilung des Sinnlichen.

Eric C. H. de Bruyn interpretiert in diesem Sinne in **Das holografische Fenster** und andere reale Anachronismen die Holografie als dystopische Verwirklichung des Posthistorischen, aus dem alles Anachronische gelöscht ist. Wenn nach Panofsky durch das fensterförmige perspektivische Bildmodell Distanz zur Welt, auch eine intellektuelle Entfernung der Gegenwart zur Vergangenheit, ein geschichtliches Bewusstsein, etabliert wird, so hebt das „holografische Fenster“ diese Distanz auf. In diese Richtung wirken neue, sogenannte *instrumentelle Bilder*, etwa 3D-Brillen oder per 3D-Scanner generierte Modelle: Der perspektivische Rahmen wird gelöscht und das Bild zum Modell der Wirklichkeit. Ähnliches geschieht, so de Bruyn mit Paolo Virno, in der postfordistischen Zeit, wenn das je historisch bedingte Vermögen, das als *formaler Anachronismus* immer in Differenz zum aktuellen Tun steht, verdinglicht wird: In dieser Rückkoppelung des Vermögens an die Wirklichkeit entsteht ein realer Anachronismus, in welchem wir „alle zu Epigon_innen [...] unseres eigenen zukünftigen Potentials werden.“ Es geht schließlich um Strategien, die dieser posthistorischen Zeit entgegenarbeiten. Etwa die Herausstellung der Eigen-geschichtlichkeit von Dingen, wie Hito Steyerl sie in „In Free Fall“, der „Biografie eines Objektes“, vollzieht. In einer solchen „Sprache

der Dinge“ entzieht sich das Objekt der „holografischen Glocke“, weil es zum aktiven Handlungsträger wird, dem somit das Potenzial zukommen könnte, die gesellschaftlichen Verhältnisse zu ändern. **Antonia von Schönings Archäologie der Zukunft. Zum Entwurf von Geschichtlichkeit in Walid Raads „Scratching on Things I Could Disavow – A History of Art in the Arab World“** fordert in ähnlichem Sinne die Generierung eines Abstands zur Gegenwart, den sie in Walid Raads Arbeit verwirklicht sieht. Ein von ihm in poetischen Transformationen etablierter „therapeutischer Abstand“ zur Hegemonie der westlichen Moderne ermöglicht eine Optik, die etwa der zeitgenössischen arabischen Kunst Spielraum gibt. Auch sieht **David Joselit** in **Über Aggregatoren** eine drohende Blendung durch die „spektakuläre Unmittelbarkeit“ in der zeitgenössischen Kunst, die globale Ungleichheiten und Ungleichzeitigkeiten verdeckt. Als Gegengift fordert er die Etablierung eines „internationalen Stils“, wo in sogenannten Aggregatoren unter einem gemeinsamen Stilbegriff verschiedene „lokale Dialekte“ versammelt werden können. Joselit wendet sich damit speziell auch gegen einen avantgardistischen Fortschrittsglauben, der sich als konstanter Bruch versteht. In diesen Aggregatoren könnten sich Kollektive, die ihre Heterogenität und Asynchronität beibehalten, bilden. **Helmut Draxler** entwickelt in **Jenseits des Augenblicks: Geschichte, Kritik und Kunst der Gegenwart** eine Art ontologische Strukturbestimmung eines solchen kritischen Abstandes. Eine historische Aufarbeitung der Kategorie Gegenwart, die sich als Vermittlung von Vergangenheit und Zukunft zeigt, führt Draxler zu deren Konzeption als Riss. In diesen Riss „nistet“ sich – als eine Abgrenzungsbewegung gegen Tradition – die Kritik ein, der die Form der Behauptung zukommt. Daraus resultiert die Gegenwart als konstanter Streit. Diese Form der Auseinandersetzung macht die Gegenwartskunst aus, deren Kriterien deswegen nicht extern begründet werden können: An der Vermittlung von Geschichte, Kritik und Kunst zeigt sich damit deren konstitutive Autonomie. **Werner Busch** zeigt in **Vergangenheit wird nie wieder Gegenwart.**

Zum Fremdwerden zitierter Kunst den Anfang eines solchen kritischen Vergangenheitsbezugs der Kunst in der anbrechenden Moderne. Indem die idealistische Vorstellung göttlicher Einheit „von einem Eindringen der Zeitvorstellung abgelöst“ wurde, stellte sich die Frage nach dem selbstdefinierenden Geschichtsverhältnis. Joshua Reynolds theoretische Stellungnahme zum Zitieren von Kunst steht paradigmatisch für diesen Umbruch. Reynolds argumentiert für ein synkretistisches Zitierverfahren, da künstlerische Erfindung immer auf Kunst basiere: „Nothing can come from nothing.“ In der Fortsetzung der Tradition liege überdies die Legitimationsbedingung von Autorschaft.

Anhand konkreter Arbeiten wird schließlich die jeweils gegenseitig konstitutive Verschränkung von Kunstgeschichte und Gegenwartskunst in konzeptuellen Werken der Nachkriegszeit weiter verhandelt. **Sabeth Buchmann** untersucht in **Geschichte auf Probe** kunsthistorische Narrative in konzeptuellen Arbeiten seit den 1970er Jahren. Im Gegensatz zum angestrebten Bruch mit einer „Naturgeschichte der Moderne“ in den 1960ern, der sich in einer Gegenwartsbehauptung eines Hier und Jetzt sammelte, als auch den Zukunftsexperimenten der Avantgarden ist in den 1980er und 1990er Jahren eine künstlerische Praxis entstanden, die sich Verfahren des Erinnerns, des Gedächtnisses und des Archivs widmet. Darin zeigt sich eine Heterogenität des Verhältnisses von Kunst und Geschichte, welche den Begriff des Zeitgenössischen selbst anachronistisch macht. Anhand von Arbeiten von On Kawara, Félix González-Torres, Tom Burr und Danh Vo zeigt Buchmann wie konzeptuelle Arbeiten Objektsequenzen mittels einer Engführung von „Lebens- als Zeitform“ rekapitulieren. In solchen mit biografischer Zeit aufgeladenen historischen Sequenzen oder Tableaus werden identitätskonstitutive, biopolitisch wirksame (kunst-) geschichtliche Narrative, Modelle der Autorschaft und der künstlerischen Identität denaturalisiert. **Kerstin Stakemeiers** Beitrag **Medienportraits. Äquivalenz, Subjektivierung und Postmoderne** beschäftigt sich mit der Verschiebung der Konzeption von Freiheit

der (und von) Kunst im Umschlag von Spätmoderne zu Postmoderne, ein Streit, den die kunsthistorische Kanonisierung systematisch übergangen habe. Die radikale Kommodifizierung der Kunst in den 1980er Jahren hatte die modernistische Freiheitsbehauptung in Frage gestellt, sodass KünstlerInnen neue Wege zur Subjektivierung der künstlerischen Form suchten. Strategien, künstlerische Medien „gegen ihre Warenförmigkeit spezifisch zu machen“, wurden entwickelt, etwa bei Kathy Acker „Cut-Ups und Cut-Ins (in) der (die) vorgefundene(n) Kultur“. Enteignung und Aneignung zugunsten einer Resubjektivierung bilden den Gegenentwurf zur anhaltenden Vorstellung „genuiner künstlerischer Imagination“ im „spätmodernistischen Rückzugsgefecht“. In **Christa Blümlingers** Beitrag **Film als Kunst der Passagen**. **Apichatpong Weerasethakuls** **Variationen über „Boonmee“** bildet das Problem einer Geschichte des Films den Ausgangspunkt. Durch die „Variabilität des Objekts Film“ kann nicht von einer Filmgeschichte gesprochen werden. Gerade darin erkennt Rancière ein revolutionäres Potenzial, indem das Medium in dieser Ungreifbarkeit seiner Forderung nach Fiktion, dem Dissens zugunsten einer Neuordnung des Sinnlichen, entspricht. Eine „Hybridität des ‚Lebens der Formen‘“ sieht Blümlinger in Weerasethakuls Arbeiten angelegt, in welchen in einer transgressiven Medialität „Arbeit am Dissens“ betrieben wird. Anhand des Bezuges von Paulina Olowaska auf die weitgehend unbekannt polnische Künstlerin Zofia Stryjeńska verhandelt **Vera Lauf** mit **Tradition der Innovation**. **Genealogien der Moderne bei Paulina Olowaska** das Verhältnis zeitgenössischer Kunst und Kunstgeschichte an einem ausgewählten Beispiel. Olowaska führt in den Akt der Aneignung distanzierende Perspektiven ein. Die erzeugte Subjektivierung, einer künstlerischen ‚Heimat‘ und einer Traditionslinie, die in der Inszenierung ihres Vorbildes liegt, wird gebrochen und lässt in einer Art Horizontverschmelzung Kunstgeschichte und Gegenwartskunst einander affizieren. Die „komparative Perspektive“ von „Präsentationsmustern, Ästhetiken und Techniken“ resultiert in einer

„Neubewertung der Logiken“ von Kunstmachen und künstlerischer Kreativität. **Beatrice von Bismarcks** Beitrag schließlich beschäftigt sich mit der Geschichtlichkeit von Ausstellungen. **Der Teufel trägt Geschichtlichkeit oder im Look der Provokation: When Attitudes Become Form – Bern 1969/Venice 2013** widmet sich der epochemachenden Ausstellung Harald Szeemanns und ihrem „Reenactment“ der Fondazione Prada 2013. Der Anspruch auf eine möglichst „originalgetreue Rekonstruktion“ lässt in dieser Unmittelbarkeit – dem Mangel kritischer Reflexion – die Ausstellung selbst zum materiellen Index der gegenwärtigen Kunstwelt gerinnen. Im resultierenden Kontrast zur ursprünglichen „Show“ zeigt sich die historische Transformation der Kunstszene an, die „Kapitalisierung von Subjektivität“, in der etwa KünstlerInnen „zu Rollenmodellen der postfordistischen Arbeitswelt“ geworden sind. So verdreht sich die von Szeemann speziell gegen Handelstauglichkeit eingesetzte konzeptuelle Ausrichtung der ursprünglichen Ausstellung nun zu einem Ort, an dem die Beteiligten „ihren ökonomischen und symbolischen Wertzuwachs zur Aufführung bringen“, in dem es nur mehr um ein von Prada gesponserteres „Geschäft mit der Sichtbarkeit“ geht.

Die Frage nach dem Zusammenhang von Kunstgeschichte und Gegenwartskunst scheint auf mehreren Ebenen interessant und aktuell. Beispielsweise liegt es nahe, dass eine Gegenwartskunst, die sich explizit mit dem Thema der Geschichte beschäftigt, auch ihre eigene Geschichtlichkeit reflektiert. Wenn sich diese nun als historische und ideologische Konstruktion zeigt, wie kann dann die Bezugnahme auf einzelne Positionen legitimiert werden? An die Stelle einer kompletten Zurückweisung von (historischem) Kontext, die aus dieser Feststellung auch folgen könnte, stellt der Band verschiedene Strategien des kunstgeschichtlichen Bezugs vor, worin gerade mittels anachronischer Verknotungen Aktualität erzeugt wird. Andererseits sind im Kontext einer Gegenwart, die die Form eines homogenisierten Spektakels annimmt, spezifische Strategien zur Konstruktion von Abständen notwendig. Und zwar

nicht nur, um überhaupt erst historische Differenz zu erzeugen, sondern auch, um das anachronische Potenzial des Vergangenen zur Erzeugung von Heterogenität der Gegenwart dienstbar zu machen. Die Frage nach Modellen der Autorschaft, die speziell im Zwiespalt von modernistischen und postmodernistischen Werkformen Kontur gewinnt, bietet dabei ihrerseits einen produktiven Anstoß zur Auseinandersetzung mit postfordistischen Subjektivitätskonstellationen der Gegenwart und den Problemen zeitgenössischer Kunstproduktion.

Die Expertise der versammelten AutorInnen konzentriert sich spürbar auf die Nachmoderne: Die Moderne, die beinahe als universaler Referent für „Kunstgeschichtlichkeit“ einsteht, wird nirgends konkret, sondern nur mittels allgemeiner Begriffe aufgerufen: Grundsätzlich wird die modernistische, konstruktive Utopie gegen die poststrukturalistische Dekonstruktion ausgespielt. Dabei wird die Perspektive einer phänomenologisch orientierten Kunstgeschichte auf diejenige von Michael Fried in *Art and Objecthood* reduziert und in der Folge ausgeklammert. Obwohl – wie auch Frieds Arbeit zum 19. Jahrhundert zeigt – ein solcher Erfahrungsbegriff eine interessante Ergänzung darstellen wie auch eine stärkere Erdung im materiellen Bestand hätte bewirken können. Dabei bestünde das Ästhetische gerade auch in einer Form des Nicht-Diskursiven, wie es Rancières Kategorie des Dissenses vorführt: Die nicht einfach unter Begriffe subsumierbare Erfahrung von (anachronischer) Alterität hat einen wesentlichen Rückhalt im Ästhetischen. Der Schwerpunkt auf post-konzeptuelle Positionen scheint eine solche Herangehensweise zumindest zu erschweren, setzen solche doch zumeist auf die Diskursivierung von Ereignissen und Erfahrungen.

Eine Tendenz zum Idealistischen, die schon in Rancières Aufstellung des Anachronischen liegt, wird von den meisten AutorInnen übernommen: Der revolutionäre Umschlag soll von gedanklicher Arbeit – sprich in „Gedanken-Sprüngen“, wie anknüpfend an Rancière formuliert werden könnte – motiviert sein.

Eine materialistische Analyse der Kanonbildung fehlt ganz; die im Band besprochenen künstlerischen Positionen sind fast ausschließlich dem oberen Segment eines globalen Kunstmarkts entnommen. Die anachronischen Rekonfigurationen zugunsten einer heterogenen Kunstgeschichte mit all ihren Konsequenzen etwa für Subjektivitäts- und Autorschaftsstrukturen laufen so Gefahr im Status bloß überbaulicher Synthesen zu verbleiben, während die unterirdischen Kontrollmechanismen schlicht beim Markt liegen. Darin scheint sich, neben der vorausseilenden Diskursgeschichte, auch eine präreflexive Synchronisierung durch das Kapital anzuzeigen. Auf der anderen Seite scheint Rancières Konzeption des Anachronischen und der „Aufteilung des Sinnlichen“ schon *per definitionem* im Konflikt mit einer etablierten internationalen Kunst, wie sie heute institutionell aufgestellt ist, situiert. Es ließe sich so in letzter Konsequenz diskutieren, ob in Zeiten der Dezentralisierung und Multipolarisierung – während sich herausstellt, dass die transnationalen Utopien als Maskeraden für hegemoniale marktwirtschaftliche Strategien missbraucht werden und wurden – im Wunsch nach *einer* „globalen Kunst“ (wie etwa Joselits Vorschlag eines „internationalen Stils“ suggeriert) nicht selbst ein regressiver Anachronismus steckt, der dem politischen und technologischen Stand des ausgehenden 20. Jahrhunderts verpflichtet bleibt und nur in die *Allianz* mit dem globalen Kapital führen kann. Ein aus der anachronischen Koppelung von Modernismus und Postmodernismus zu ziehendes Fazit der Lektüre der Publikation könnte deswegen die Einsicht sein, dass der kritische Diskurs konkret lokalisierte, konstruktivistische Produktionsarme bräuchte, die Alterität *herstellen* (und keine postzeitgenössischen Spekulationen), so wie die Wirtschaftspolitik – und das wäre eine wirtschaftshistorische Anachronie – einen new „New Deal“ (und keine spekulativen Strategien der Zentralbanken) braucht.

Eva Kernbauer (Hg.), Kunstgeschichtlichkeit.
Historizität und Anachronie in der Gegenwartskunst
Wilhelm Fink Verlag, München 2015
kartoniert, 255 Seiten
ISBN: 978-3-7705-5959-6

Oliver Caraco hat Kunstgeschichte und Philosophie in Basel studiert und arbeitet zur Zeit im Rahmen des Graduiertenkollegs von eikones, NFS Bildkritik in Basel an seiner Dissertation zum druckgrafischen Werk von Edouard Manet.

Anmerkungen

- 1 Vgl. etwa: Yilmaz Dziewior (Hg.), Wessen Geschichte.
Vergangenheit in der Kunst der Gegenwart, Texte zur Kunst,
Nr. 76, Köln 2009.