

Oliver Marchart

Für eine neue Heteronomieästhetik. Überlegungen zu Kunst, Politik und Stadtraum im Anschluss an Jacques Rancière, Dan Graham, Alfredo Jaar und Colectivo Situaciones

2012

<https://doi.org/10.25969/mediarep/1989>

Veröffentlichungsversion / published version

Sammelbandbeitrag / collection article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Marchart, Oliver: Für eine neue Heteronomieästhetik. Überlegungen zu Kunst, Politik und Stadtraum im Anschluss an Jacques Rancière, Dan Graham, Alfredo Jaar und Colectivo Situaciones. In: Dietmar Kammerer (Hg.): *Vom Publicum. Das Öffentliche in der Kunst*. Bielefeld: transcript 2012, S. 161–179. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/1989>.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung - Nicht kommerziell - Keine Bearbeitungen 3.0 Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0>

Terms of use:

This document is made available under a creative commons - Attribution - Non Commercial - No Derivatives 3.0 License. For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0>

Für eine neue Heteronomieästhetik.

Überlegungen zu Kunst, Politik und Stadtraum im
Anschluss an Jacques Rancière, Dan Graham,
Alfredo Jaar und Colectivo Situaciones

OLIVER MARCHART

DAS ÄSTHETISCHE PARADOX

In den 1980er und 90er Jahren ist in der deutschsprachigen Debatte die ursprünglich philosophische Bedeutung des Begriffs der Ästhetik als Lehre von der sinnlichen Wahrnehmung im allgemeinen wieder stärker ins Gedächtnis gerückt. Gernot Böhme, Martin Seel oder Wolfgang Iser versuchten Ästhetik – oder »Aisthetik« – nicht so sehr als Lehre von den schönen Künsten, denn als allgemeine Wahrnehmungslehre zu positionieren. Denn schon im 18. Jahrhundert bei Alexander Baumgarten, also im Gründungsmoment von Ästhetik überhaupt, wird bekanntlich unterschieden zwischen einerseits Ästhetik als »Logik des unteren«, d.h. des sinnlichen Erkenntnisvermögens, und zwar in Abgrenzung vom »oberen« des Verstandes, und dem, was wir heute unter »ästhetischer Theorie« verstehen und was Baumgarten charmant als »Philosophie der Grazien und der Musen« bezeichnet hatte.¹ Diese beiden Seiten des Ästhetikbegriffs folgen einander wie

1 Eine Rückkehr zu Ästhetik als einer solchen »Philosophie der Grazien und der Musen« wurde von Jean-Luc Nancy advoziert, der mit dem Begriff der Musen auf die innere Vielfältigkeit des pluralen Singulars der Kunst ab-

ihr jeweiliger Schatten, wenn auch die Betonung immer auf die eine oder die andere Seite dieses Begriffs gelegt wird und verschieden motiviert ist. Der *shift* in den deutschsprachigen Ästhetikdebatten und das Interesse am »unteren, sinnlichen Erkenntnisvermögen« der 1980er Jahre entsprang wohl nicht zuletzt der Vernunft- und Rationalitätskritik der Postmoderne.

Diese Debatte hat sich heute weitgehend erschöpft. Und man möchte dies fast begrüßen; und zwar nicht etwa, weil es am Aufklärungsrationalismus an sich etwas unbesehen zu bewahren gälte, sondern weil die »Asthetik«-Theorien der deutschen Post- und Spätpostmoderne zu einer weitgehenden Enthistorisierung und Entpolitisierung unseres Blicks auf Ästhetik beigetragen haben: und zwar auf Ästhetik in beiderlei Sinn. Denn was durch diese Neubewertung der »unteren Erkenntnisvermögen« wieder verschüttet wurde, ist das vormals durchaus vorhandene Verständnis, dass die Entwicklung der Ästhetik an ein politisches Projekt – an das hegemoniale Projekt des Bürgertums – von Anfang an gebunden war. Dieses Projekt musste sich in wechselnden Allianzen gegen eine Fürsten- und Adelsgesellschaft durchsetzen und erfand dazu das Ideologem der Autonomie. Gegen die Gerichtshöfe des Despotismus erfand sich Kant den autonomen Gerichtshof der Vernunft, gegen das heteronome, vom Feudalismus unterworfenen Subjekt erfand sich die Aufklärung den »Menschen« als ein autonomes Subjekt; gegen die Singularität des absoluten Herrschers und die selbstbewußte Partikularität des Adels erfand sich die neue Klasse der künftig Herrschenden die Idee der Universalität und gab vor, nur sie selbst könne diese Universalität verkörpern; und gegen die repräsentative Öffentlichkeit der Höfe, um in der Terminologie von Habermas zu bleiben, erfand sich das Bürgertum autonome Öffentlichkeiten der Kultur und des Raisonnements, ausgehend von der von Habermas so genannten literarischen Öffentlichkeit (wie etwa den Salons).²

Die vom Bürgertum entwickelte Autonomieästhetik – beginnend mit den Kategorien des in-sich-selbst-Vollendeten der schönen Künste

zielt, die uns immer nur im singulären Pluralen der Künste begegnet. Auch dies charmant und leider völlig unbeeindruckt von feministischer Kunstgeschichte und -theorie. Vgl. Nancy, Jean-Luc: Die Musen, Stuttgart 1999.

2 Vgl. Habermas, Jürgen: Strukturwandel der Öffentlichkeit, Frankfurt a.M. 1962.

bei Karl Philipp Moritz und dem »interesselosen Wohlgefallen« und der »Zwecklosigkeit ohne Zweck« bei Kant – schließt das Feld der Kunst also unmittelbar an das bürgerliche Autonomieprojekt in Politik und Moral an. Deshalb ist Ästhetik von einem inneren Zwiespalt gekennzeichnet, den sie bis heute nicht abstreifen konnte. Denn einerseits behauptet sie die Autonomie ihres Gegenstandes, andererseits unterstellt sie diese Autonomie dem heteronomen Zweck eines hegemonialen Projekts; sie muss also eine Autonomie postulieren, die immer mehr und immer anderes will als nur sich selbst.

Wie sehr Autonomie immer schon Heteronomie ist unter anderem Namen, das wird wohl nirgends so deutlich wie bei Friedrich Schiller, an dem jüngst wieder ein erstaunliches Interesse nicht nur in den Debatten der ästhetischen Theorie aufgekeimt ist, sondern auch im Ausstellungsbetrieb, man denke an die explizite Bezugnahme der documenta 12 und ihres künstlerischen Leiters Roger Buegel auf Schiller.³ Schiller setzt Baumgartens und Kants Projekt der Rehabilitierung des unteren Erkenntnisvermögens der Sinnlichkeit fort. Zugleich übergibt er an die »ästhetische Erziehung« jene Aufgabe universaler, d.h. bürgerlicher Emanzipation, welche die Französische Revolution – aus Schillers Perspektive – im Feld der Politik nicht verwirklichen konnte. Das ist, wie gesagt, Schillers Perspektive. Aus Perspektive der französischen Revolution müsste man hingegen sagen, dass Schiller unter deutschen Bedingungen der Unmöglichkeit von Revolution im Feld der Kultur verwirklichen wollte, was Robespierre und Saint-Just eine »Revolution ohne Revolution« genannt hatten.⁴ So ist Schiller also der

3 Zu deren Kritik vgl. Marchart, Oliver: Hegemonie im Kunstfeld. Die documenta-Ausstellungen dX, D11, d12 und die Politik der Biennalisierung, Köln 2008.

4 Der Begriff der Bildung besitzt dabei dennoch ein gramscianisches Moment, auf das wir noch kommen werden. Nicht umsonst hat Terry Eagleton das Schiller-Kapitel in seinem Buch Ästhetik. Die Geschichte ihrer Ideologie betitelt »Schiller und die Hegemonie«. Und tatsächlich sind die Ähnlichkeiten zwischen Schillers und Antonio Gramscis Thesen, jedenfalls einigen Thesen, überraschend: »Jede progressive Politik wird ebenso sicher scheitern wie der Jakobinismus, wenn es ihr nicht gelingt, sich bei einer Umwandlung des menschlichen Subjekts auch dem Psychischen zu widmen. Das ›Ästhetische‹ Schillers entspricht in anderer Form Gramscis Begriff der ›Hegemonie‹; beide Begriffe sind zudem politisch entstanden

Auffassung, dass man, »um jenes politische Problem [eines wohlgeordneten Staates, O.M.] in der Erfahrung zu lösen, durch das ästhetische den Weg nehmen muß, weil es die Schönheit ist, durch welche man zu der Freiheit wandert«.⁵ Diese letztlich politische und – für Schiller – moralische Aufgabe der Einübung von Freiheit kann Kunst aber nur unter der paradoxen Bedingung übernehmen, dass sie selbst autonom bleibt, also gerade nicht politisch wird.

Dieses paradoxe Muster einer Ästhetik, die für den Bereich der Kunst Autonomie einklagt und ihn zugleich einem äußeren heteronomen Ziel unterstellt, werden die Ästhetik-Debatten bis heute nicht los. Selbst wo Adorno die Heteronomie der Kunst als *fait social* anerkennt, hält er dennoch an der – wenn auch letztlich unmöglichen – Autonomie von Kunst fest, da – ähnlich wie bei Schiller – nur eine autonome Kunst den angeblich zweckfreien Zweck erfüllen könne, einen Vorschein des Nicht-Identischen in die dem Bann universaler Identität verfallene Gesellschaft zu werfen. Und Jacques Rancière, um auf den im Kunstfeld derzeit wohl meistdiskutierten Ästhetik-Theoretiker zu kommen, schraubt die Paradoxiespirale zwischen Autonomie und Heteronomie noch eine Drehung weiter, ohne ihr allerdings entkommen zu können oder zu wollen, denn auch für Rancière ist das paradoxe Verhältnis von Autonomie und Heteronomie für die moderne Ästhetik konstitutiv und letztlich unübersteigbar. Rancières Position changiert zwischen der Anerkennung der historischen, politischen und gesellschaftlichen Funktion von Ästhetik und der Abwehr allzu heteronomistischer Anforderungen an die Kunst. In seinem Vortrag mit dem Titel *Ist Kunst widerständig?* verortet Rancière den Widerstand der Kunst gerade im Aushalten der Spannung zwischen der Deleuze zugeschriebenen Position, alles sei politisch (und die Kunst im Besonderen), und der Lyotard zugeschriebenen neo-adornitischen Position, Kunst dürfe nicht politisch werden; also letztlich im Aushalten der Spannung zwischen den gegenwärtigen Formen von Heteronomie- und Autonomieästhetik. So heißt es bei Rancière:

durch die Enttäuschung über den Zusammenbruch revolutionärer Hoffnungen. Politisch zu halten ist nur, was in einer umgestalteten ›Kultur‹ und in einer revolutionierten Subjektivität fest verwurzelt ist.« Eagleton, Terry: Ästhetik. Die Geschichte ihrer Ideologie, Stuttgart und Weimar 1994, S. 111.

5 Schiller, Friedrich: Theoretische Schriften, Frankfurt a.M. 2008, S. 560.

»Die Kunst lebt seit zwei Jahrhunderten [nämlich seit Schiller, O.M.] von genau dieser Spannung, die sie zugleich in sich selbst sein und außer sich selbst sein und eine Zukunft versprechen läßt, die dazu bestimmt ist, unvollendet zu bleiben. Das Problem ist folglich nicht, beide an sich zurück zu verweisen, sondern die Spannung selbst aufrecht zu erhalten, die eines mit dem anderen verspannt, eine Politik der Kunst und eine Poetik der Politik, die nicht zusammenkommen können, ohne sich gegenseitig zu unterdrücken. [...] Damit der Widerstand der Kunst nicht in seinem Gegenteil verschwindet, muss er die unaufgelöste Spannung zwischen zwei Widerständen bleiben.«⁶

Auf diese Weise wird nun die Spannung oder, wie Rancière an anderer Stelle schreibt, die »Konfusion«, durch die Ästhetik immer schon im Geheimen ausgezeichnet war, ganz offen nicht länger als Problem, sondern als Lösung jenes Dilemmas, das sie selbst produziert hat, vorgeschlagen. Ob das eine wirklich befriedigende Lösung ist oder nicht letztlich doch nur ein Art »Schiller für Fortgeschrittene«, diese Frage möchte ich an dieser Stelle nicht weiter verfolgen, vor allem weil mir andere Aspekte der ästhetischen Theorie Rancière durchaus produktiv erscheinen. Und doch muss zumindest angemerkt werden, dass Rancière mit dieser These einem im Kunstfeld gängigen Missverständnis Vorschub leistet, nennen wir es das Rancière-Missverständnis. Es besteht in der erleichterten Verabschiedung der Frage nach dem potentiell Politischen an künstlerischen Praxen. Man hält nun diese Frage für ohnehin geklärt, da uns Rancière vorgeblich erklärt hätte, Kunst sei, da mit der Aufteilung und Neu-Aufteilung des Sinnlichen beschäftigt, auf ihre Art ohnehin politisch. Daraus lässt sich bequem der Umkehrschluss ziehen, dass Kunst gar nicht politisch sein muss, und zwar weil die dissensuelle Praxis der Aufteilung des Sinnlichen ohnehin schon politisch sei – und damit, so muss man schließen, jede Kunst (und zwar auch und besonders dort, wo sie nicht politisch scheint).

Mit der documenta 12 ist dieses Rancière-Missverständnis, das Exponenten des Kunstfelds erlaubt, sich noch in den unpolitischsten eigenen Praktiken, Arbeiten und Ausstellungen als »politisch« zu gerieren, nahezu kanonisiert worden. Roger Buegels verordnete Rückkehr ins Jahr 1795, zu Schillers Briefen über die ästhetische Erziehung des Menschen, mag als unmögliche Zeitreise lächerlich anmuten, und doch hat die bürgerliche Dominanzkultur nie aufgehört, die gründen-

6 Rancière, Jacques: Ist Kunst widerständig?, Berlin 2008, S. 34.

den Mythen ihre Macht zu reproduzieren, wie etwa die eines autonomen Subjekts, das zu seiner eigenen Autonomie erst durch ästhetische Bildung findet. Im Fall der d12 konnte man den Eindruck gewinnen, dass ihr pseudo-politisches Programm auf einer formalistischen und sensualistischen Fehllektüre Rancières und seines Begriffs der »Aufteilung des Sinnlichen« basierte. Dieses Konzept Rancières legt aber ganz andere Schlussfolgerungen nahe.

DIE AUFTEILUNG DES SINNLICHEN – HEGEMONIETHEORETISCH BETRACHTET

Die Lösung des Problems besteht natürlich nicht so sehr in Rancières Ästhetik im Sinne einer »Philosophie der Grazien und der Musen«, also in seiner Kunsttheorie, sondern in seiner politischen Fassung der Theorie der »unteren Erkenntnisvermögen«, also der Aisthetik im klassischen Sinn einer allgemeinen Wahrnehmungstheorie. Nur dass Rancière, im Unterschied zur deutschen Aisthetik-Debatte der vergangenen Jahre, einen sehr wohl politisierten Begriff des Sinnlichen in Anschlag bringt. Sein Konzept der »Aufteilung des Sinnlichen« bezeichnet die Festlegung eines Gemeinsamen wie auch der Teile dieses Gemeinsamen, durch »Aufteilung der Räume, Zeiten und Tätigkeiten, die die Art und Weise bestimmt, wie ein Gemeinsames sich der Teilhabe öffnet, und wie die einen und die anderen daran teilhaben«. ⁷ Damit formuliert Rancière eine ursprüngliche oder »Erste Ästhetik« der Wahrnehmung und Strukturierung der sozialen Welt, die durch und durch politische Wurzeln besitzt, also eigentlich auch keine Erste Ästhetik ist, wie er sie nennt, sondern, auch wenn Rancière selbst nicht so weit gehen würde, eine *prima philosophia politica*. ⁸ So vergleicht Rancière die Aufteilung des Sinnlichen mit Kants System der Formen a priori und Foucaults Epistemen, insofern

7 Rancière, Jacques: Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien, Berlin 2006, S. 25f.

8 Vgl. Kap. 9 in Marchart, Oliver: Die politische Differenz. Zum Denken des Politischen bei Nancy, Lefort, Badiou, Laclau und Agamben, Berlin 2010.

»sie bestimmen, was der sinnlichen Erfahrung überhaupt gegeben ist. Die Unterteilung der Zeiten und Räume, des Sichtbaren und Unsichtbaren, der Rede und des Lärms geben zugleich den Ort und den Gegenstand der Politik als Form der Erfahrung vor. Die Politik bestimmt, was man sieht und was man darüber sagen kann, sie legt fest, wer fähig ist, etwas zu sehen und wer qualifiziert ist, etwas zu sagen, sie wirkt sich auf die Eigenschaften der Räume und die der Zeit innewohnenden Möglichkeiten aus.«⁹

Und doch bleibt Rancière mit dieser politisch begründeten Aisthetik dem ursprünglichen Programm Baumgartens und der Aufklärungsästhetik treu, denn schon für Baumgarten und seine Nachfolger, gab es – ganz so wie bei Rancière – ein *privilegiertes* Terrain der Exemplifizierung dieser allgemeinen Theorie der Sinnlichkeit: und dieses Terrain waren die schönen Künste. Bewahrt die Kunst aber ihr Privileg als jenes Feld, auf dem die letztlich politische allgemeine »Lehre von der Aufteilung des Sinnlichen« exemplarisch veranschaulicht wird, dann wird dem, wie ich es nannte, Rancière-Missverständnis Tür und Tor geöffnet. Denn natürlich kann Kunst weder ein epistemisches noch ein politisches Privileg in Anspruch nehmen. Aus einer post-romantischen und post-bürgerlichen Perspektive ist Kunst eine soziale Praxis, die zur Aufteilung des Sinnlichen in gleich nahem oder entferntem Verhältnis steht wie jede andere soziale Praxis, also wie z.B. Shopping, Hausarbeit, Sport oder Lohnarbeit. Schon gar nicht wäre Kunst *an sich* politisch oder gar widerständig, nur weil sie das Sinnliche auf ihre eigene Weise aufteilt. Aus Sicht einer konsequent durchgeführten Heteronomieästhetik müsste vielmehr die politische Natur *jeder* »Aufteilung des Sinnlichen« – im Feld der Kunst wie in jedem anderen – unterstrichen werden. Ein Teil von Rancière's Erfolg im Kunstfeld, so meine Vermutung, kommt daher, dass er dies eben nicht tut, sondern am privilegierten oder exemplarischen Verhältnis, welches die Kunstästhetik zur allgemeinen Wahrnehmungsästhetik immer schon unterhalten hat, weiterhin festhält.

Und genau darin mag der Grund zu suchen sein, warum eine Bezugsperson bei Rancière so gut wie nie auftaucht, obwohl sich Rancières Konzept der Aufteilung des Sinnlichen aufs Haar gleicht mit deren Konzept von Hegemonie: Antonio Gramsci. Wie für Rancière die Aufteilung des Sinnlichen besteht Hegemonie für Gramsci in einer

9 Rancière: Aufteilung des Sinnlichen, S. 26f.

bestimmten Rekonfiguration unseres Alltagsverstand und unserer Weltanschauungen, unserer Wahrnehmung der sozialen Welt. Das impliziert für Gramsci die, wenn man so will, Neu-Aufteilung von Konsens und freiwilliger Zustimmung, und zwar nicht nur im Kunstfeld, sondern innerhalb des verwinkelten Grabensystems der gesamten Zivilgesellschaft. Auf deren Terrain des »Sinnlichen« (im hegemonie-theoretischen Verständnis) werden, um bei der Rancière'schen Terminologie zu bleiben, bestimmten Gruppen oder Allianzen bestimmte »Orte« zugewiesen, die an anderer Stelle wiederum Ausschlüsse produzieren. Hegemonie bezeichnet dieses unabstellbare »Spiel« der permanenten Neuaufteilung des sozialen Universums, allerdings nach Maßgabe von Macht- und Kräfteverhältnissen. Die Zivilgesellschaft ist also von Konflikten gezeichnet, von kreuz- und querlaufenden Antagonismen, die Ein- und Ausschlüsse, sowie Zuteilungen zur jeweils einen oder anderen Seite organisieren.

DAN GRAHAM UND DIE HALBTRANSPARENTE ÖFFENTLICHKEIT DES SOZIALEN

Die Relevanz von Gramscis Hegemonietheorie, verstanden als Theorie der Aufteilung des Sinnlichen, lässt sich an verschiedenen künstlerischen Strategieoptionen illustrieren. Wenn ich dies ein weiteres mal an Beispielen aus dem Bereich der Kunst tue, so nicht etwa deshalb, weil ich Kunst in der Nachfolge Baumgartens für ein privilegiertes Terrain sozialer Erfahrung hielt. Vielmehr möchte ich zeigen, wie künstlerische Praktiken – im Sinne einer konsequent entfalteten Heteronomie-ästhetik – die Neu-Aufteilung des Öffentlichen, genauer: des Stadtraums organisieren können, dass ihnen dies aber im politischen Sinne nur dann effektiv gelingt, wenn sie mit tatsächlich politischen, also ihnen selbst gegenüber heteronomen Praktiken verknüpft werden. Ziehen wir ein Beispiel aus unzähligen möglichen heran, Dan Grahams quasi-architektonische Interventionen in den Stadtraum, und greifen wir hier wiederum eine politisch besonders exponierte Intervention auf.

Anlässlich des 100. Geburtstags von Guiseppe Terragni wurde bei Graham eine Public Art Commission in Auftrag gegeben, die die Jubiläumsausstellung zu Terragni begleiten sollte. Grahams Arbeit – das hieß für ihn natürlich: ein Pavillon – war vor der berühmten Casa del

Fascio auf der Piazza del Popolo von Como zu realisieren. Der Name des Gebäudes ist natürlich kein Zufall. Die Casa war als Parteihaus der Faschisten für Como in Auftrag gegeben worden und wurde 1936 fertiggestellt. Terragni, der Hauptvertreter des Razionalismo war nicht nur einer der wichtigsten italienischen Architekten des 20. Jahrhunderts, er war auch zugleich überzeugter Faschist bis in den Tod. Wie ging Graham mit diesen heiklen Bedingungen um? Zunächst nahm er mit seinem Glaspavillon, den er auf der Piazza del Popolo errichtete, nicht nur zur Moderne Terragnis Bezug, sondern auch zum barocken Dom von Como auf der gegenüberliegenden Seite des Platzes. Der Titel der Arbeit, *Half Square/Half Crazy*, spielt auf die Spaltung des Platzes zwischen Moderne und Barock an. Entsprechend nehmen die Glaswände des Pavillons auf der einen Seite die Form des Kubus und auf der anderen die Kurvaturen des Barock auf.

Wie steht es hier um das Verhältnis einer Public Art-Intervention zum urbanen bzw. architektonischen Kontext? Welche Art von Öffentlichkeit wird von Graham produziert? Eine Öffentlichkeit jedenfalls, die nicht mit der Stadt- oder Verkehrsöffentlichkeit deckungsgleich ist. Aber welche? Ganz allgemein könnte man das in Grahams Arbeiten hergestellte Verhältnis zwischen dem privaten, dem öffentlichen und dem sozialen Raum mit der in der Architekturtheorie und -praxis der 1990er Jahre beliebten Figur der Falte beschreiben, der Deleuze zufolge bestimmenden Figur des Barock (nicht zuletzt der Philosophie von Leibniz), was zumindest den Vorteil hätte, sich in Grahams jüngeres Interesse am Barock, das sich nicht zuletzt in der Kurvatur der Glasflächen niederschlägt, einzupassen. Grahams Intervention führt – schon rein optisch – zu einer Kurvierung des Stadtraums. Indem Graham den öffentlichen Raum – öffentlich im Sinne von Stadtraum – qua Spiegelung auf sich zurückfaltet, erzeugt er einen halb-transparenten Raum innerhalb des Stadtraums. Lässt sich darin auch eine *kritische* Intervention in Bezug auf die faschistische Moderne Terragnis erkennen? (Einer der Architekturträume Terragnis war immerhin der eines transparenten gläsernen Hauses.) Offen gestanden, ich erkenne sie nicht, aber wenn man wohlwollend ist, könnte man irgendeine Art formaler Dekonstruktion darin vermuten, dass das Gebäude Terragnis,

das den Platz in seiner puristischen Orthogonalität bestimmt, in der Spiegelung des Pavillons anamorphotisch barockisiert wird.¹⁰

Wenn es sich dabei überhaupt um Kritik handeln sollte, dann um eine bloße Form-Kritik, also eine formalistische Kritik, die einen wechselseitigen Kommentar beider Gebäudeformen produziert, ohne in irgendeiner Weise den Faschismus des Terragni-Gebäudes zu adressieren. Welche Art von Öffentlichkeit produziert eine solche Kritik? Genauer: Welche Art Öffentlichkeit entsteht die durch die skulpturale Faltung des Platzes? Denn wird nicht immer wieder gesagt, Grahams Pavillons würden einen neuen sozialen Raum innerhalb des Stadtraums entstehen lassen? Tatsächlich scheint ja dieser Pavillon auch als neuer, wenn auch temporärer *meeting point* für die Stadtbevölkerung gedacht, die in ihm und um ihn herum flaniert, für die Kinder, die in ihm Fangen spielen, usw. Man könnte daher wohl zu Recht sagen, bei dieser Arbeit entstehe eine Öffentlichkeit, die eine Form des *Sozialen* produziert, eine Neuverknüpfung sozialer Relationen und Trajektorien von Passanten im Stadtraum. Was man hingegen kaum sagen kann, ist, dass sie mit einer Kritik an der faschistischen Moderne einhergehen würde. Und was man keinesfalls sagen kann, ist, dass hier eine *politische* Öffentlichkeit entstehen würde. Graham produziert mit seiner Intervention eine neue Form des Sozialen oder der Soziabilität, die nun vorübergehend den öffentlichen Raum besetzt bzw. einen sozial definierten öffentlichen Raum hervorbringt. Womöglich könnte dieser Raum beschrieben werden mithilfe einer Heteronomieästhetik des Sozialen, wie sie in etwas anderer Hinsicht bekanntermaßen Nicolas Bourriaud vertritt,¹¹ nicht aber durch eine politische Heteronomieästhetik.

10 Graham hält Terragni also nicht, im übertragenen wie wörtlichen Sinne, den Spiegel vor, sondern er hält auch der geraden Linie die gekurvte entgegen. Nicht etwa im Sinne von Friedensreich Hundertwasser, demzufolge die gerade Linie gottlos und unmoralisch ist, sondern als ein Kommentar zur Moderne, der einerseits die Moderne kurviert und, wenn man so will, auf sich selbst zurückfaltet, ohne sie andererseits umstandslos zu verabschieden, denn natürlich bleiben die Bezüge des Kubus zur Minimal Art aufrecht.

11 Vgl. Bourriaud, Nicolas: *Esthétique relationnelle*, Dijon 1998.

ALFREDO JAAR UND DIE »AESTHETICS OF RESISTANCE«

2005, ein Jahr nach Graham, unterrichtete Alfredo Jaar als Gastprofessor an der Fondazione Antonio Ratti in Como. Auch Jaar beschloss, die Casa del Fascio zum Gegenstand einer Arbeit zu machen. Diese Arbeit bildete den Abschluss, den Epilog einer längeren Auseinandersetzung mit Italien, Jaars *Gramsci-Trilogie* aus den Jahren 2004 und 2005 mit dem Titel *The Aesthetics of Resistance*.¹² Der Prolog zu der eigentlichen Trilogie bestand in einer photographischen Spurensuche nach der Person Gramscis. Ausgehend vom Cimitero acattolico in Rom, auf dem Gramsci begraben liegt, registriert die Kamera auf ihrem weiteren Weg durch die Stadt u.a. die heutigen Einschreibungen der Politik in Form von Demonstrationen. Alfredo Jaar liest Gramsci als Vertreter einer Heteronomieästhetik, die an die Möglichkeit glaubte, mit Hilfe künstlerischer Praxis in die Gesellschaft zu intervenieren, d.h. hegemoniale Verschiebungen auf dem Feld der Kultur herbeizuführen. So sucht Jaar auch nach einem Wiedergänger Gramscis und findet den von der italienischen Regierung ins Gefängnis geworfenen Philosophen Antonio Negri. In Jaars eigenen Worten:

»After visiting Negri, I continue my walk around the city looking for signs of Gramsci's presence, trying to make connections between Fascist Italy of the 1930s and contemporary society. Looking at the bridges across the Tiber River, the symbolism of divisions between rich and poor, powerful and marginalized, and progressive and conservative comes to mind. The concept of bridging these opposites provided for Gramsci's revolutionary thinking. I ask myself, where is Gramsci today? In my walk around Rome on that special day, I am searching for him – he who was one of the greatest thinkers of the twentieth century, someone who believed in the capacity of culture to affect social life. Here I am taking a nostalgic trip, almost a lament, wondering if there is someone writing the Prison Notebooks for the twenty-first century. These are some of the question I reflect upon in each of the thirty-six images of the prologue.«¹³

12 Vgl. Jaar, Alfredo: *The Aesthetics of Resistance*, Como 2005.

13 Jaar, Alfredo: »In step with Gramsci«, unter: <http://voidmanufacturing.wordpress.com/2008/12/14/alfredo-jaar-interview-in-step-with-gramsci/> (letzter Zugriff am 16.1.2012).

Die drei Hauptteile der eigentlichen Trilogie werden dann in die Innenräume italienischer Galerien und Kunstinstitutionen verlegt. Ich werde auf diese eigentliche Trilogie nicht eingehen und halte sie auch für weniger interessant als den Epilog zur Trilogie, der die fotografischen Motive des Prologs aufnimmt und Jaars Untersuchung der Verbindungen zwischen dem faschistischen Italien der 1930er Jahre und der heutigen Gesellschaft im öffentlichen Raum fortsetzt. Gegenstand dieser Untersuchung ist das Gebäude Terragni (Abb. 1).



Abb. 1: Giuseppe Terragni, Casa del Fascio (Como)

Dieses ist nicht nur ein Meisterwerk der klassizistisch angehauchten Proportionsmoderne, es ist auch in sich eine architektonische Propagandamaschine. Und Jaar versteht durchaus die Funktion dieser Propagandamaschine. Denn ein großer Teil der Fassade wurde deshalb von Terragni nicht von Fenstern bzw. Loggias durchbrochen, weil er als Propagandafläche dienen sollte – in einer Entwurfszeichnung des Architekten etwa für ein monumentales Fotoportrait Mussolinis. Alfredo Jaar projiziert nun zurück auf diese Propagandafläche, indem er zuallererst das Grundraster der Fassade – fünf mal vier quadratische Durchbrüche – auf dieser Fläche in Projektionen weiterführt und damit die Abwesenheit von Durchbrüchen und also die Fläche als Fläche kenntlich macht. Und schließlich bespielt er diese Fläche selbst neu. Zuerst mit Farbbalken, offenbar ein leicht erkennbarer Index des heutigen Medienfaschismus Berlusconi und damit auch der technologischen Weiterentwicklung der Propagandainstrumente als Maschinen zur Aufteilung des Sinnlichen. Und schließlich tauchen aufs Neue die Fotografien vom Cimitero acattolico aus dem Prolog auf. Nun wird das Monument des Opfers des Faschismus auf das Monument des Fa-

schismus selbst projiziert: »I thought that this structure, the Casa del Fascio, would be, ironically, a perfect memorial to Gramsci. [...] Here, the fascist building is transformed into Gramsci's grave.«¹⁴

Diese Arbeit bezieht sich auf ganz andere Weise auf Terragnis Gebäude als die Arbeit Grahams, aber auch auf den Platz, den öffentlichen Raum als Stadtraum und als potentiell politische Öffentlichkeit. Die Frontalität, die im Propagandadispositiv angelegt ist, wird nicht umgangen oder – im buchstäblichen Sinn – durch einen Spiegelpavillon umgehbar gemacht. Eine gänzlich andere Form der halbtransparenten Spiegelung bzw. hier: der Bildüberlagerung wird produziert. Das faschistische Monument scheint nach wie vor durch die Projektionen hindurch, doch wird es überlagert von einem weiteren, einem antifaschistischen Monument. Einem Monument nicht allein für das Opfer des Faschismus, das Gramsci war, sondern auch für den *Gegner* des Faschismus: Zwei Antagonisten werden auf diese Weise übereinandergelegt, die kommunistische Partei Italiens, von Gramsci mitbegründet, und der Faschismus Mussolinis, der in einer gewissen Weise in sich selbst zurückgefaltet wird. Der Bezug auf den Prolog zeigt dabei, dass die Arbeit nach der heutigen Variante dieses Antagonismus sucht. Denn Alfredo Jaar hatte sich ja auf die Suche begeben nach einem neuen Gramsci und nach einer neuen politischen Kraft, die es mit dem heutigen Medienfaschismus aufnehmen könnte.

DIE BARRIKADE – SKULPTUR DES ANTAGONISMUS

Jaars Spurensuche ist ohne Zweifel kritischer als Grahams formalistischer Kommentar. Dennoch würde ich nicht so weit gehen, zu sagen, dass mit Jaars Arbeit eine politische Öffentlichkeit im strengen Sinn hergestellt worden wäre. Denn erst das Politische würde eine solche Öffentlichkeit hervorbringen und künstlerische Praxis zu einer wirklich heteronomen, nämlich zu einer ganz anderen Praxis machen. Aus dieser Perspektive auf das Politische und auf politische Öffentlichkeit, wie ich sie einzunehmen vorschlage, kann keine Praxis an sich schon als politisch gelten, kann aber jede politisch werden.¹⁵ Aus Perspektive

14 Ebd., o.S.

15 Bei Jaars Arbeit scheint es sich hingegen eher um eine Reflexion der Bedingungen der Möglichkeit von Politik zu handeln. Deswegen ist hier auch

einer Heteronomieästhetik des Politischen müsste man somit eine sozial definierte Öffentlichkeit unterscheiden von einer politischen Öffentlichkeit. Denn das Politische ist notwendig gekoppelt an Konflikt und Antagonismus. Und Antagonismus besitzt die Eigenschaft, die Zirkulationsströme von Kapital und Arbeit oder von bloß flanierenden Passanten zu blockieren und umzuleiten, etwa in einen Streik oder eine Demonstration. Deshalb ist die archetypische »Skulptur« politischer Öffentlichkeit die Barrikade, wie sie z.B. der politische Philosoph Claude Lefort am Tag nach einer Barrikadennacht des Pariser Mai '68 eindrücklich beschrieben hat:

»Am Tag nach der ersten Barrikadennacht strömen Pariser und Einwohner der Vororte zu Tausenden mit ihren Familien in die Rue Gay-Lussac; sie gehen hin und her, betrachten unaufhörlich die verbrannten Autos, die Löcher im Straßenbelag, die eingeschlagenen Schaufenster, die Haufen von Pflastersteinen. Was können sie tun? Das, was sie immer getan haben, sie fotografieren. Aber schon jetzt ist das Auge seiner Funktion enthoben. An diesem Nachmittag prüfen die Menschen eingehend etwas, was sich ihnen entzieht, einen Exzess, den keine fotografische Aufnahme festhalten kann.«¹⁶

An dieser Beschreibung fällt auf, dass sie nicht mehr die politische, sondern schon wieder die soziale Öffentlichkeit der besichtigenden Passanten am nächsten Morgen einfängt. In dem sich entziehende Exzess, der selbst nicht fotografiert werden kann, wird man jenen Antagonismus vermuten müssen, der die eigentliche Blockade der Zirkulationsströme bewirkt hatte. Fotografieren lassen sich nur dessen Relikte: die ausgebrannten Reste der Barrikadennacht. Dennoch sind diese skulpturalen Überreste politischen Handelns, die Anlass zur sozialen Praxis des Besichtigungsspaziergangs geben, nicht mit Grahams Pavillon vergleichbar. Grahams öffentlicher Raum des Sozialen entsteht nicht durch eine ursprüngliche politische Blockade der Zirkulations-

keine Angst zu spüren vor Frontalität, vor Vereindeutigung und Komplexitätsreduktion und vor einem als Masse angerufenen politischen Subjekt, das sich nun wieder vor der entwendeten Propagandamaschine versammelt. Es handelt sich um eine Praxis, die kein Problem damit hat, ihre Mittel ein Stück weit außerkünstlerischen, heteronomen politischen Zwecken zu Verfügung zu stellen. Doch sie tut das auf bewusste Weise.

16 Lefort, Claude: Die Bresche, Wien 2008, S. 37.

ströme, sondern durch deren ursprüngliche Umleitung und Einfaltung. Graham wendet die Ströme und faltet sie in sich selbst zurück, ohne sie im Dienste erkennbar politischer Zwecke zu blockieren. Das von Grahams Arbeit angerufene Subjekt ist daher auch nicht ein politisches Kollektiv (wie beispielsweise im Mai 68 die immer wieder angerufene Allianz aus Studenten und Arbeitern), sondern es sind die Passanten, die als je vereinzelt sich selbst wie auch die jeweils anderen im halbtransparenten Spiegel betrachten.

Eine Heteronomieästhetik müsste, als philosophische Disziplin, dieses Moment des Politischen und des Öffentlichen – und zwar als unterschieden vom Sozialen – konzeptuell und theoretisch fassen. Sie müsste zu verstehen versuchen, was notwendig ist, damit die verstreuten und sich vielfach spiegelnden und in ihren Spiegelbildern überlagernden Individuen, die durch Dan Grahams Pavillon strömen, damit all diese Passanten einer sozialen Öffentlichkeit angerufen werden zu einem gemeinsamen politischen Subjekt. Eine solche politische Heteronomieästhetik wird sich aber nicht an Interventionen in den Stadtraum, wie sie Jaar und Graham unternehmen, entwickeln lassen, sondern eher an Fällen künstlerischer Praxis, mit der – entlang der Bruchlinie des Antagonismus – die Passage hin zur Politik gesucht wird. Betrachten wir also eine Intervention in den Stadtraum, der genau diese Passage gelingt.

COLECTIVO SITUACIONES UND DAS LICHT POLITISCHER ÖFFENTLICHKEIT

Ein Beispiel für eine künstlerische Praxis, der die Passage zur wirklichen Politik gelingt, und deren Kunstcharakter demgemäß keine Rolle mehr spielt, ist die Arbeit der argentinischen Gruppe Colectivo Situaciones. Sie beteiligte sich an kontinuierlichen Aktionen gegen die amnestierten Mörder und Folterer des argentinischen Militärregimes von 1976-1983. Da diese Personen unbehelligt und zumeist unerkant in der Nachbarschaft leben, ging es in diesen Aktionen vor allem darum, eine Gerechtigkeit, die »von oben« verweigert wurde, »von unten« herzustellen, indem man diese Personen durch Strategien der Ächtung wieder sichtbar machte. Dazu wurde das Format der *Escrache* erfunden. Im *Escrache* »kommen die Mannigfaltigkeiten des sozialen Aktivismus, der politischen Aufklärung, der künstleri-

schen Intervention und der Selbstbestätigung eines Stadtteils zum Ausdruck«, heißt es bei *Colectivo Situaciones*.¹⁷ Seit Mitte der 90er Jahre wurden vor den Wohnhäusern der Verbrecher des Militärregimes Demonstrationen organisiert. Doch nicht nur das: Deren Fotografien und Telefonnummern wurden in der Nachbarschaft verteilt und plakatiert. Straßen, Zebrastreifen und Hauswände wurden mit deren Adressen bemalt. Der Stadtraum wurde so als öffentlicher Raum im strengen, d.h. im politischen Sinn redefiniert. Das gelang nicht zuletzt durch dessen neue Kartographierung: Stadtpläne, an denen die Wohnorte des *genocidas* markiert waren, wurden erstellt und plakatiert. 1999 und 2000 wurden mobile *Escraches* organisiert, die mehrere »Besuche« von Ex-Militärs entlang einer festgelegten Route absolvierten. Die Grupo de Arte Callejero entwickelte eine weitere Markierungsstrategie, indem sie die Symbolik von Verkehrsschildern benutzte, um ehemalige Folter- und Tötungszentren, sowie die heutigen Wohnungen der Folterer im Straßenbild zu markieren.

Der Umgang mit dem Stadtraum unterscheidet sich deutlich von der Strategie Grahams. Das Wort *Escrache* stammt aus dem Dialekt und kann in etwa mit »ans Licht bringen« übersetzt werden. Grahams Pavillon brachte in keiner Weise den Faschismus Terragnis ans Licht. Im Gegenteil, die formalistische Zugangsweise und der soziale Charakter des eingefalteten Raums vor dem Gebäude trugen eher zu dessen Verdunkelung bei.¹⁸ Anders bei Jaar, der ihn erkennbar themati-

17 *Colectivo Situaciones*: *Escrache*. Aktionen nichtstaatlicher Gerechtigkeit in Argentinien, Berlin, S. 4.

18 So kommt es nicht überraschend, dass man in den sozialen Bewegungen auf eine gehörige Skepsis gegenüber solch formalistischen Ansätzen trifft. In einer Diskussion von *Colectivo Situaciones* mit Mitgliedern der Grupo de Arte Callejero heißt es:

»GAC: Die Sache ist, dass viele Leute unsere Aktionen analysieren, als ob es ›Kunstwerke‹ wären. Aber um die *Escraches* und deren Objekte kunstkritisch zu betrachten, gäbe es besser Kongresse, auf denen sie unter dem Aspekt der künstlerischen Darstellung abgehandelt werden können. Für mich ist das eine höchst überflüssige Sichtweise, die mich einfach zu sehr aufregt.

GAC: Ohne Zweifel geht es hier um den dominanten Einfluss der Formalist/innen und der Kunsthochschulen. Seit es die universitäre Kunstausbildung gibt, ist jede Generation von Kunstkritiker/innen zu 80 Prozent for-

sierte und damit eine, wie man es nennen könnte, Öffentlichkeit der Kritik herstellte im Unterschied zur sozialen Öffentlichkeit Grahams. Aber auch bei Jaar wurde, trotz seiner Aktualisierungsbemühungen, die Passage zur Politik und damit in die politische Öffentlichkeit nicht vollzogen. Und zwar aus folgendem Grund: Der Zusammenhang mit den aktivistischen Bewegungen der Gegenwart (nach denen Jaar ja gesucht und die er fotografiert hatte), wurde von Jaar zwar postuliert, aber nicht in seiner tatsächlichen Praxis aktualisiert. Und so konnte auch kein Antagonismus aktualisiert werden.

Anders bei einer Gruppe wie *Colectivo Situaciones*. Sie arbeitet wie selbstverständlich mit jenen politischen Gruppen zusammen, die sich der Aufarbeitung der Militärdiktatur verschrieben haben, insbesondere mit den H.I.J.O.S. – einer Vereinigung der Söhne und Töchter der Verschwundenen –, aber auch mit Stadtteilversammlungen und *asambleas*, mit denen teilweise über Monate hinweg Aktionen in der Nachbarschaft entwickelt und organisiert werden. Auf diese Weise wird eine künstlerische Gruppe zu einem, um Antonio Gramscis Begriff zu verwenden, »organischen Intellektuellen«, dessen Funktion vor allem in der Organisation eines neuen, gegen-hegemonialen Konsenses besteht.¹⁹ Der politische Arbeitsmodus impliziert wiederum, dass dieser »organische Intellektuelle« letztlich als Kollektiv – in Zusammenarbeit mit anderen Kollektiven – auftreten wird und nicht so sehr als künstlerische Einzelpersönlichkeit.

Der politische Arbeitsmodus setzt aber vor allem ein Kriterium voraus, das umgekehrt Bedingung der Möglichkeit jeder wirklichen Kollektivbildung ist: den Antagonismus. Wir hatten ja die antagonistische

malistisch geprägt. Sie studieren nur die Form, auch wenn es sich um Künstler/innen handelt, die in einer engen Beziehung zu ihrem sozialen Kontext arbeiten.

Julieta: Sie entfernen jeden Inhalt aus der künstlerischen Arbeit.

GAC: Sie analysieren die Arbeit nur unter dem formalen Aspekt. Die Tatsache, etwas als ›Kunstwerk‹ zu definieren, erlaubt ihnen, dessen Grenzen und Möglichkeiten eindeutig festzulegen. Mit der Feststellung ›Das ist ein Kunstwerk!‹ unterdrücken sie alle Elemente, die das künstlerische Feld übersteigen«. Ebd., S. 114.

19 Vgl. Marchart, Oliver: »Die kuratorische Funktion. Oder, was heißt eine Aus/Stellung zu organisieren?«, in: Marianne Eigenheer (Hg.), *Curating Critique*, Frankfurt a.M. 2007, S. 172–179.

Situation grob als eine Figur der Blockade von Zirkulationsströmen definiert. Nun ist evident, dass genau in solchen Blockaden das Ziel der *Escraches* besteht. So heißt es in einer Rede der H.I.J.O.S. vor dem Haus des Folterers Ernesto Weber:

»Heute stehen wir vor dem Haus des Unterdrückers Weber, um auf den Vorschlag der Versöhnung zu antworten, den uns die Inhaber der Macht unterbreiten. Wir antworten, dass Weber frei herumläuft, dass er folterte, entführte, ermordete, raubte und doch unbestraft geblieben ist. Wir antworten, dass es wie ihn Tausende gibt, die mit frohem Mut durch die Straßen der Städte unseres Landes flanieren. Wir antworten, dass wir nicht daran denken, in unseren Wohnungen sitzen zu bleiben und dort wehklagend unsere Verschwundenen und Ermordeten zu betrauern, dass wir stattdessen auf die Straße gehen, die öffentlichen Räume besetzen, dass sie es sein werden, die früher oder später nicht mehr ihre Wohnungen verlassen können.«²⁰

Nicht nur wird durch eine solche Demonstration die Zirkulation der Verkehrsströme unterbrochen, es soll auch die Bewegungsfreiheit, das freie Flanieren der Folterer behindert werden. Stellt man dieses Moment der Blockade in Rechnung, erstaunt es nicht, dass die *Escraches* ihren Höhepunkt zur Zeit der argentinische Sozialproteste der Jahre 2001ff. fanden, die ja ihrerseits die Straßenblockade zu einem ubiquitären Protestformat machten. Sie schlossen dabei an die Tradition der Kämpfe der *piqueteros* an, der Arbeitslosen, deren Namen sich von den *piquetes*, nämlich den »illegalen Straßenblockaden« (ursprünglich »Streikposten«) ableitet. Das Protestformat der *Escraches* kann als eine Variante der *piquetes* verstanden werden, nur dass es bei ihm inhaltlich nicht um Fragen ökonomischer Gerechtigkeit, sondern um solche historischer Gerechtigkeit geht, auch wenn man mit manchen piquetero-Organisationen Allianzen schloss.

Mit den Straßenblockaden, die Colectivo Situaciones in Zusammenarbeit mit vielen anderen politischen Organisationen – von den H.I.J.O.S. bis zu den *piqueteros* – errichtete, wurde ein Antagonismus re-aktualisiert, der latent die argentinische Gesellschaft prägt. Ein Format wurde gefunden, um das Trauma der Morde und ihrer Straffreiheit in politische Aktion zu übersetzen, d.h. in einen Antagonismus zu transformieren. Die Aktualisierung dieses Antagonismus vor den

20 Colectivo Situaciones: *Escrache*, S. 33.

Häusern der Mörder, lässt *business as usual* unmöglich erscheinen. Zumindest für jene Zeit, in der sich im Stadtraum eine politische Öffentlichkeit auftut und die unerkannt und unbehelligt lebenden Verbrecher ins Licht dieser Öffentlichkeit gezerrt werden. Es erscheint passend, dass *Escrache* zum Namen für jene Bresche wurde, die solche Aktionen in die sprichwörtliche Mauer des Schweigens schlugen. Denn ein politischer Antagonismus, wenn er sich auftut, wirft schlagartig ein grelles Licht auf die unhinterfragten Gewissheiten, die routinisierten Abläufe, die Konsensformationen und nicht zuletzt die Leichen im Keller unserer sozialen Welt.

LITERATURVERZEICHNIS

- Bourriaud, Nicolas: *Esthétique relationnelle*, Dijon 1998.
- Colectivo Situaciones: *Escrache. Aktionen nichtstaatlicher Gerechtigkeit in Argentinien*, Berlin 2004.
- Eagleton, Terry: *Ästhetik. Die Geschichte ihrer Ideologie*, Stuttgart und Weimar 1994.
- Habermas, Jürgen: *Strukturwandel der Öffentlichkeit*, Frankfurt a.M. 1962.
- Jaar, Alfredo: *The Aesthetics of Resistance*, Como 2005.
- Lefort, Claude: *Die Bresche*, Wien 2008.
- Marchart, Oliver: »Die kuratorische Funktion. Oder, was heißt eine Aus/Stellung zu organisieren?«, in: Marianne Eigenheer (Hg.), *Curating Critique*, Frankfurt a.M. 2007, S. 172–179.
- Marchart, Oliver: *Die politische Differenz. Zum Denken des Politischen bei Nancy, Lefort, Badiou, Laclau und Agamben*, Berlin 2010.
- Marchart, Oliver: *Hegemonie im Kunstfeld. Die documenta-Ausstellungen dX, D11, d12 und die Politik der Biennialisierung*, Köln 2008.
- Nancy, Jean-Luc: *Die Musen*, Stuttgart 1999.
- Rancière, Jacques: *Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien*, Berlin 2006.
- Rancière, Jacques: *Ist Kunst widerständig?*, Berlin 2008.
- Schiller, Friedrich: *Theoretische Schriften*, Frankfurt a.M. 2008.