

Kämpfe um Kunst und Politik



Oliver Marchart

Hegemonie im Kunstfeld

Die documenta-Ausstellungen dX, D11, d12 und die Politik der Biennalisierung

Anhand der Analyse von drei aufeinander folgenden Documenta-Ausstellungen zeigt Oliver Marchart auf, inwiefern und wie Kämpfe innerhalb des Kunstbetriebes gesellschaftliche Machtverhältnisse reproduzieren – aber auch durcheinander bringen können.

Rezensiert von [Jens Kastner](#)

Die alle fünf Jahre stattfindende Documenta in Kassel gilt gemeinhin als die weltweit wichtigste Ausstellung zeitgenössischer Kunst. Dass da nicht nur der jeweilige state of the art präsentiert, sondern auch Trends gesetzt werden, liegt auf der Hand. Zumal in einem dermaßen auf Neuerung ausgerichteten und von sich bekämpfenden Richtungen und Strömungen geprägten Feld wie dem der Kunst.

Aber es geht noch um viel mehr. An der künstlerischen Ausrichtung der Documenta-Ausstellungen lässt sich nicht nur kunstintern der letzte Schrei erkennen. Sie bringt zwar auch zum Ausdruck, welche Positionen gerade angesagt sind und wer sich gegen wen behaupten konnte. Mit ihren inhaltlichen und formalen Schwerpunkten setzt sie aber auch Signale in Richtung der Kulturproduktion im Allgemeinen. Und damit interveniert sie schließlich auch politisch.

Das ist auch eine der Thesen, die der Philosoph und Politikwissenschaftler Oliver Marchart, mittlerweile Professor für Kunstsoziologie an der Akademie in Düsseldorf, in seiner Untersuchung der Documenta von 1997 bis 2007 aufstellt. Was im Kunstfeld vor sich geht, so Marchart grundsätzlich, „ist [...] mit anderen gesellschaftlichen Feldern und politischen Kämpfen verkoppelt“ (S. 24). Nicht zuletzt deshalb, und weil das Kunstfeld eine besondere Arena sozialer Geschmacks- und Meinungsbildung ist, sind Kunstproduktion und Ausstellungsgeschehen auch für nicht Involvierte relevant.

Marchart zeichnet nun konkret nach, wie die dX (1997) mit der Kuratorin Catherine David die politische, Sozial- und Kulturtheorie in der Kunst etablierte, wie die D11 (2002) mit Okwui Enwezor dem postkolonialen Diskurs weit über die Kunstwelt hinaus Sichtbarkeit verlieh und wie schließlich die d12 mit Roger M. Buergel selbst künstlerische Arbeiten politischen Inhalts „konsequent depolitisierte“ (S. 30). Dies sei einerseits durch die betont stilistische und formale Gruppierung von Werken geschehen: Arbeiten wurden nicht thematisch, genealogisch oder in Bezug auf diskursiv-inhaltliche Effekte zusammen gebracht, sondern danach, ob sie etwa farblich oder in figurativer Hinsicht Gemeinsamkeiten aufwiesen. Andererseits habe die rein subjektive, weniger konzeptuelle Auswahl die Depolitisierung forciert. Marchart beschreibt letzteres in Bezug auf Buergel als das „rein voluntaristische Geschmacksdiktat des Kurators“ (S. 38).

Bei der Frage des Politischen in der Kunst geht es also nicht nur um die Kunstwerke selbst oder um die Anzahl von teilnehmenden KünstlerInnen aus nicht nordamerikanisch-westeuropäischen Regionen der Welt, also nicht nur um künstlerische Produktionen mit soziopolitischer Aussage und um Identitäten von KünstlerInnen. Es geht auch um die kuratorischen Programme und ihre Verortung in allgemeinen politischen Auseinandersetzungen. Auch dass die BetrachterInnen immer schon in ein „spezifisches Macht-Wissen-Dispositiv“ (S. 80) eingespannt sind, sobald sie einen

Ausstellungsraum betreten, wird in Marcharts Schilderungen von der zunächst zunehmenden und dann zurückgedrängten Politisierung im Kunstfeld sehr deutlich. Diese Zurückdrängung wird aber nicht nur als ein Aus- oder Abschalten, sondern eine Art von Integration beschrieben: Hegemoniale Verschiebungen gelingen demnach dann besonders gut, wenn sie in der Lage sind, die Entwicklungen, die sie hinter sich lassen wollen, aufzugreifen und zu inkludieren. Dass das Politische irgendwie zur Kunst gehöre, sei auch von der d12 nicht geleugnet, aber letztlich zu formalen Fragen zerkleinert worden. Sie habe Politik in einen anti-intellektuellen „Erfahrungs- und Sinnlichkeitsdiskurs“ (S. 70) aufgelöst.

Der Autor selbst lässt bei all dem keinen Zweifel an seiner eigenen Positionierung pro Politisierung, wobei er die eigene Beteiligung am Team von Enwezor vielleicht das ein oder andere Mal zu oft erwähnt. Das tut der Plausibilität des Vorwurfs an Buerger (und seine Fraktion), eine bloße „Affirmation des Formalen“ (S. 39) zu betreiben, allerdings keinen Abbruch.

Das Buch „Hegemonie im Kunstfeld“ vollzieht aber nicht nur spezifische Entwicklungen nach. Es liefert darüber hinaus ein Modell, mit dessen Hilfe dies auch weiterhin geschehen könnte. Die beiden Titelbegriffe kündigen dabei schon die theoretischen Bezugnahmen an: Dem Kampf um hegemoniale Positionen und kulturelle Vorherrschaft hatten sich der italienische Marxist Antonio Gramsci und, in dessen poststrukturalistischer Erweiterung, Ernesto Laclau und Chantal Mouffe verschrieben; der Feld-Begriff stammt aus der Soziologie Pierre Bourdieus. Beide Ansätze werden im „theoretischen Anhang“ produktiv verknüpft und man versteht, wieso „Kunstanalyse zu betreiben [heißt], Machtanalyse [zu] betreiben“ (S. 94). Gemeinsam sei beiden Ansätzen die Analyse von Beziehungen (statt jener von Substanzen), sie teilten demnach einen „radikalen Relationismus“ (S. 96), sowie die Frage nach konfligierenden Verhältnissen. In Beziehungen zu denken, heißt in diesem Fall nicht nur, die Position Buergers in Abgrenzung von denen Enwezors und Davids zu denken, sondern sie ins Verhältnis zu allen zeitgleichen Entwicklungen im Museums- und Ausstellungswesen, der journalistischen wie akademischen Kunstkritik, dem Kunstmessenbetrieb et cetera zu setzen. Diese AkteurInnen und Artikulationen stehen nicht im Einklang mit, sondern in Konflikten zueinander. Diese nach außen, ins Jenseits des Kunstbetriebes offenen Zusammenhänge machen schließlich den Diskurs (Laclau/Mouffe) beziehungsweise das Feld (Bourdieu) aus. In Bezug auf den Konflikt sieht Marchart dann aber auch Unterschiede zwischen den Theorieansätzen: Bourdieu könne die Kämpfe, die ihm nach alle Felder konstituieren, nicht theoretisieren. Bei Laclau/Mouffe hingegen liege allen Konflikten eine „diskursive Logik des *Antagonismus*“ (S. 98) zugrunde.

Dass Marcharts Buch auch fünf Jahre nach Erscheinen kaum rezipiert wurde, ist wohl auch ein Anzeichen dafür, welche Strömungen im Kunstfeld trotz vermeintlich verbreitetem „Habitus des Kritischen“ (Helmut Draxler) die Meinungsführerschaft innehaben.

Zusätzlich verwendete Literatur

Draxler, Helmut (2008): Der Habitus des Kritischen. Über die Grenzen reflexiver Praxis. In: transversal Webjournal 03 (2008). Online einsehbar [hier](#).

Oliver Marchart 2008:

Hegemonie im Kunstfeld. Die documenta-Ausstellungen dX, D11, d12 und die Politik der Biennialisierung.

Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln.

ISBN: 978-3-86560-437-8.

104 Seiten. 19,80 Euro.

Zitathinweis: Jens Kastner: Kämpfe um Kunst und Politik. Erschienen in: Kunst in Ketten. 31/2014. URL: <https://kritisch-lesen.de/c/1185>. Abgerufen am: 15. 01. 2019 06:39.

Lizenzhinweise

Copyright © 2010 - 2019 kritisch-lesen.de Redaktion - Einige Rechte vorbehalten

Die Inhalte dieser Website bzw. Dokuments stehen unter der [Creative Commons Namensnennung-NichtKommerziell-KeineBearbeitung 3.0 Deutschland Lizenz](#). Über diese Lizenz hinausgehende Erlaubnisse können Sie über unsere [Kontaktseite](#) erhalten.

Sämtliche Bilder sind, soweit nicht anders angegeben, von dieser Lizenzierung ausgeschlossen! Dies betrifft insbesondere die Abbildungen der Bücher und die Ausgabenbilder.