

liche Funktion dieser Kunstwerke tilgen, sondern auch die Wahrnehmung ihrer Produzent/innen und Rezipient/innen. Ebenso macht sie bewusst, wie entsprechende Kunstsammlungen, beispielsweise von André Breton, trotz der Anerkennung autochthoner Kunst mit der Verlegung ihrer Produzent/innen Hand in Hand gehen können. Erschreckend ist die Erkenntnis, wie kulturelle Aneignung indigener Kunst, beispielsweise bei den Expressionisten, mit kolonialen Machtphantasien einhergeht und mitschlichen als Anerkennung der anderen Kultur und ihrer Menschen zu interpretieren ist. Im Gegenzug befasst sich Schmidt-Linsenhoff in diesem Kapitel mit der Bedeutung und Funktion von Dingen für die individuelle und kulturelle Identität, ihrer Handlungsfähigkeit (*agency*). Die Verf. verknüpft die gegenwärtig in den Kulturwissenschaften diskutierte *thing theory*, die in der Interaktion von Dingen mit Personen deren aktive Transformationskraft aufzeigt, mit postkolonialer Theorie, die ihrerseits den ›versklavten Anderen‹ Subjektstatus und damit Handlungsfähigkeit zugesieht.

Das Buch integriert die grundlegenden Theoriediskussionen der letzten Jahre und Jahrzehnte in den *postcolonial* und *gender studies* ebenso wie die der Bildwissenschaften. Seine Relevanz liegt vor allem in Schmidt-Linsenhoffs prinzipieller Herangehensweise, die sie in dem Begriff der *Asthetik der Differenz* fasst. Darin ist die durch die *gender-* und *postcolonial studies* erarbeitete Dekonstruktion von Differenz als Hierarchisierung zum Zwecke der Herrschaftssicherung ›aufgehoben‹. Es geht der Verf. nun aber gerade nicht um die Wiederholung dieser (durchaus berechtigten) Kritik; sie richtet ihre Aufmerksamkeit auf die Abweichungen vom herrschenden Diskurs. *Asthetik der Differenz* verweist aber auch auf den hohen Stellenwert der Rezeption, die Möglichkeit unterschiedlicher, subjektiver Leseweisen. Bedeutsam ist für mich insbesondere die Erkenntnis, dass sich in der konkreten Ästhetik von Bildwerken des herrschenden Diskurses differente Erfahrungen und Imaginationen zeigen können, die nicht unbedingt intendiert sind. Das Buch richtet sich nicht nur an Kunsthistoriker/innen. Vielmehr belegt es den hohen Stellenwert visueller Kultur innerhalb des politischen Feldes. Daniela Hammer-Tugendhat (Wien)

Danko, Dagmar, Zwischen Überhöhung und Kritik. Wie Kulturtheoretiker zeitgenössische Kunst interpretieren, transcript, Bielefeld 2011 (338 S., br., zahlr. Abb., 31,80 €)

Konfrontiert mit einem Gemälde Karel Appels fühle sich Jean-François Lyotard einst »angezogen und irritiert«, irritiert darüber, dass er »machtlos war« (zit. 115). Die Studie von Dagmar Danko versammelt keineswegs nur Anekdoten wie diese über großintellektuelle Selbstverkenneung und Kunststüßberhöhung, sondern will einen systematischen »Beitrag zu einer Revalidierung der Kunstsoziologie im deutschsprachigen Raum« (19) liefern. Untersucht werden sieben Theoretiker, die allgemeine Fragen der sozialen Produktions- und Rezeptionsweisen kultureller Artefakte mit einem expliziten Interesse für zeitgenössische Kunst verbinden: neben dem genannten Lyotard Pierre Bourdieu, Jürgen Habermas, Gilles Deleuze, Jacques Derrida, Niklas Luhmann und Jean Baudrillard.

Habermas und Bourdieu werden unter der Überschrift *Kunst und Kritik* verhandelt, Lyotard, Deleuze und Derrida unter *Kunst und Darstellung* und Luhmann und Baudrillard unter den Stichworten *Kunst und System*. Die Autorin überzeugt durch ihre informierten Überleitungen ebenso wie durch detailgenaue Lektüre und Besprechung jener Texte, die in den Rezeptionen dieser Theoretiker eher ein Schattendasein führen. Verf. geht nicht nur den Rollen und Bedeutungen nach, die Produktion, Rezeption und Vermittlung von Kunst im jeweiligen Theoriekontext zukommen. Sie durchquert auch die Ansätze und setzt sie zueinander in Beziehung. Wie die Poststrukturalisten betone beispielsweise auch Luhmann, Kunst folge »nicht mehr dem klassischen Prinzip der traditionellen Repräsentation« (205). Dennoch sei sie für Luhmann eine Art »Kompaktkommunikation« (197), was dem haber-

masschen Wunsch an die Kunst als potenzielle kommunikative »Vermittlerin zwischen System und Lebenswelt« (76) näher kommt als Derridas Idee der Kunst als »das Andere der Sprache« (186). In Bezug auf die Behandlung der künstlerischen Arbeiten selbst stellt Verf. fest, dass sämtliche Theoretiker eher Beispiele aus Malerei, Graphik und Zeichnung rezipieren und weniger auf performative, installative und Medienkunst eingehen und damit der aktuellen Kunstproduktion etwas »hinterherhinken« (265).

Verf. tastet alle besprochenen Theorie-Ansätze auf innere Widersprüche und argumentative Schwächen hin ab. Am wenigsten aussetzen hat sie erstaunlicherweise an Baudrillard, für den die Kunst – und bekanntlich nicht nur die – in der »Hyperrealität« der Gegenwart »verschwinden« (238) ist. Die sonst so bodenhaltig argumentierende Autorin verstiegt sich zu Behauptungen wie jener, Baudrillard bringe mit seiner »subversiven Form der Theorie [...] nicht nur die Realität zum Verschwinden, sondern auch die Geschichte, die Politik, die Kritik und schließlich – die Kunst« (234). – *Zwischen Überhöhung und Kritik* schwanken alle Autoren hinsichtlich ihrer kunsttheoretischen Betrachtungen, resümiert Danko, erstens im Hinblick auf das schwierige Verhältnis von Autonomie der Kunst und ihren normativen Ansprüchen oder besser den mit ihr verbundenen gesellschaftspolitischen Wünschen und Hoffnungen. Bezogen auf Luhmann und Baudrillard ist das allerdings ein Fazit, das angesichts des zuvor Geschilderten unerwartet kommt. Der Anspruch auf Kritik war bei Luhmann gegen Beobachtung ausgespielt und zurückgewiesen und von Baudrillard etwa bezogen auf die Dominanz des Marktes als »alle bürgerliche und nostalgische Leiter« (zit. 251) verhöhnt worden – wie Danko selbst herausstellt. Zweiteils betreffe jenes Schwanken auch den »Umgang mit dem Künstler« (265), der mal als Visionär und Revolutionär, mal als auf privilegierten Anerkennungsmaßnahmen gebettetes Individuum beschrieben werde.

Diese Ambivalenz trifft sicherlich auch auf die Haltung Bourdieus zu. Allerdings hat sie auch niemand so triftig beschrieben und analysiert wie er. Dass Künstler und Intellektuelle derart zu Objekten gemacht werden, interpretiert Verf. allerdings mit der Bourdieu-Kritikerin Nathalie Heinich als eine Selbstenfremdung des Soziologen mit der »Figur des am Rande der Gesellschaft tätigen Künstlers« (53). Abgesehen davon, dass Bourdieu Künstler und Künstlerinnen keineswegs am Rande der Gesellschaft, sondern als »beherrschte Herrschende« in den oberen Segmenten des sozialen Raums verortet, verkennet diese subjektivistische Unterstellung auch den theoretischen Versuch, die Reflexion der eigenen Involviertheit zum Ausgangspunkt der Kritik zu machen.

Auch an anderen Stellen lässt Danko ein distanzierteres Verhältnis zur Kritik erkennen. Weil sich etwa die definitorische und legitimierende Macht des Museums oder des Marktes als notwendige Bedingungen für Kunst erwiesen hätten, müsse eine »kritische Einstellung« Markt und Museum gegenüber »zumindest überdacht werden« (165). Am Ende scheint die Autorin alles vergessen zu haben, was sie am Anfang von Bourdieu rezipiert hat: »Die Pluralität der Theorie, die Pluralität der Kunst – alles ist möglich« (275), lautet ihr Fazit. Von der Reproduktion und »Legitimierung von Herrschaft« (34) durch Kunst ist jedenfalls keine Rede mehr. Jens Kastner (Wien)

Rancière, Jacques, Der emanzipierte Zuschauer, übers. v. Richard Steuer, hg. v. Peter Engelmann, Passagen, Wien 2010 (156 S., br., 19,90 €)

Wenn vielerorts Kunstwerke mit dem Attribut »politisch« versehen werden, bleibt die Frage oft unbeantwortet, was das genau bedeute, politische Kunst. Gibt es gar eine Politik der Kunst? Je intensiver diesen Fragen nachgegangen wird, desto größer wird die Unsicherheit, »was Politik ist und Kunst macht« (64). Statt sich nun dieser Unsicherheit hinzugeben, unternimmt Rancière den Versuch, die Beziehung zwischen Kunst und Politik zu klären.