

Einleitung

Birgit Eusterschulte, Christian Krüger

Mit der Frage, ob »moderne Kunst irgendwelche sichtbaren gesellschaftlichen Folgen« haben könne und ob »die Effekte künstlerischen Wirkens« verifizierbar oder sichtbar seien, leitet der Künstler Artur Żmijewski 2007 sein Manifest *Angewandte Gesellschaftskunst*¹ ein, das wenige Jahre später auch wegweisend für die von ihm kuratierte 7. Berlin Biennale *Forget Fear* wird. Diese steht 2012 unter der Prämisse wirksamen Handelns und ruft zu einer künstlerischen Praxis auf, die »zu greifbaren Ergebnissen«² führen soll: »Wir stellen Kunst vor, die tatsächlich *wirksam* ist, Realität beeinflusst und einen Raum öffnet, in dem Politik stattfinden kann.«³ Der Anspruch einer direkten gesellschaftlichen Wirksamkeit und die Forderung nach konkretem politischen Handeln – Żmijewski spricht von »künstlerischem Pragmatismus« – schlägt sich in einer Ausstellung nieder, die neben politisch arbeitenden Künstler*innen auch politische Gruppierungen und Aktivist*innen einlädt und in deren Programm Veranstaltungen an der Schnittstelle von Kunst, Politik und Aktivismus gegenüber der Präsentation von künstlerischen Artefakten in den Vordergrund treten.⁴ Mediale Aufmerksamkeit und kritische Diskussionen beziehen sich vor allem auf die an die aktivistische Gruppierung *Indignados/ Occupy Biennale* ergehende Einladung, die zentrale Ausstellungshalle im Erdgeschoss der Kunstwerke

-
- 1 Sandra Frimmel, Fabienne Liptay, Dorota Sajewska, Sylvia Sasse (Hg.), *Artur Żmijewski. Kunst als Alibi*, Zürich/Berlin 2017, S. 47-69, hier S. 47.
 - 2 Artur Żmijewski: »Vorwort«, in: ders./Joanna Warsza (Hg.), *Forget Fear*, Ausst.-Kat., 7. Berlin Biennale für zeitgenössische Kunst, Berlin/Köln 2012, S. 10-19, hier S. 10. Die Biennale konzipierte Żmijewski zusammen mit der Kuratorin Joanna Warsza und dem russischen Kollektiv Voina.
 - 3 Artur Żmijewski: »7. Berlin Biennale für zeitgenössische Politik. 7th Berlin Biennale for Contemporary Politics«, in: ders./Voina/Joanna Warsza (Hg.), *Act For Art. Forget Fear*, Zeitung zur 7. Berlin Biennale, Berlin [15. April] 2012, S. 5-7, S. 6 [Hervorh. im Original].
 - 4 Zu denken ist hier etwa an das Projekt *New World Summit* von Jonas Staal, das »eine demokratische Ergänzung der bestehenden politischen Ordnung« bilden und »die auf Ausschluss beruhenden Politiken« hinterfragen soll, oder die Bürgerinitiative für das Denkmal für die im Nationalsozialismus ermordeten Sinti und Roma, dessen Bau in Berlin zu diesem Zeitpunkt unterbrochen war. Vgl. die Programmübersicht in: Żmijewski/Voina/Warsza (Hg.), *Act For Art. Forget Fear*, Zeitung zur 7. Berlin Biennale, Berlin [15. April] 2012, S. 28-29.

für ihre politische Arbeit zu verwenden, mit der die Unterscheidung künstlerischer und politischer Praxis zur Disposition zu stehen scheint.

Weniger agitatorisch in der Rhetorik, aber mit einer gleichermaßen starken Forderung, künstlerische und kuratorische Praxis an gesellschaftlichen Aufgaben auszurichten, spricht die kubanische Künstlerin Tania Bruguera von der gesellschaftlichen Nützlichkeit der Künste. Unter dem Begriff *Arte Util* stellt sie einen geradezu präskriptiv zu verstehenden Katalog von acht Kriterien für nützliche Kunst auf. Um den Begriff nützlicher Kunst zu erfüllen, soll ein Projekt etwa neue Gebrauchsformen für Kunst in der Gesellschaft vorschlagen, auf aktuelle Dringlichkeiten antworten, ein praktisches oder nutzbringendes Resultat für die *Nutzer*innen* (»users«) erbringen und Ästhetik als einen Transformationsprozess wiederbeleben – eine Praxis, die sich nicht unmittelbar als nützlich erweist, scheint somit ausgeschlossen.⁵ *Arte Util* fungiert dabei zugleich als ein Zusammenschluss von Künstler*innen und Institutionen, die sich diesem Katalog von Kriterien verpflichtet fühlen.

Zu diesen zählt etwa *The Silent University*, ein vom Künstler Ahmet Ögüt initiiertes Projekt, das als eine solidarische Bildungseinrichtung für Geflüchtete konzipiert ist und als eine Plattform für den Wissensaustausch jenseits rechtlicher, bürokratischer und sprachlicher Beschränkungen funktioniert.⁶ Seit der Gründung 2012 in London wurde *The Silent University* in Kooperation mit (Kunst)Institutionen u.a. in Stockholm, London und Amman realisiert und wird im Herbst 2022 zur 17. Istanbul Biennale einen weiteren Ableger ausbilden. Unter dem Titel »Towards a Transversal Pedagogy« formuliert auch dieses Projekt auf seiner Website einen Katalog von Forderungen und Prinzipien, die zunächst die eigenen Ansprüche dieser Initiative benennen – unter anderem transversal, solidarisch und dekolonial zu agieren –, sich aber grundsätzlich an das gesellschaftliche und politische Verständnis von Bildung und deren Zugänglichkeit richten.⁷

Die programmatischen Rhetoriken von Żmijewski, Bruguera und Ögüt zeichnen hier zwar in besonders expliziten Ausformulierungen, aber der Sache nach exemplarisch ein künstlerisches Selbstverständnis nach, das über reflexiv-kritische Ansätze hinausgehen möchte und die eigene Praxis als unmittelbaren Eingriff in gesellschaftliche und politische Verhältnisse versteht. Der Anspruch auf gesellschaftliche Wirksamkeit oder politisch-aktivistische Intervention, wie er in

5 Vgl. Website *Arte Util*: <https://www.arte-util.org/>; siehe zur ausführlichen Kritik von Formen von Nützlichkeit ausgehend von Bruguera's *Arte Util* Larne Abse Gogarty, »Usefulness« in *Contemporary Art and Politics*, in: *Third Text*, 31/1 (2017), S. 117–132; grundsätzlich stellt sich die Frage, wie eine nützliche Kunst einer neoliberalen Politik und dem Abbau des Sozialstaats in die Hände spielt.

6 Vgl. <http://thesilentuniversity.org>

7 Ebd.

den zitierten Aussagen zum Ausdruck kommt, kann dabei nicht mit der künstlerischen Praxis in eins gesetzt werden, ohne die Eigenlogiken der Werke genauer zu betrachten, wie sie sich vor allem in Rezeptionspraktiken mit ihren wiederum je eigensinnigen Einsätzen entfalten. Doch er ist symptomatisch für einen Paradigmenwechsel zeitgenössischer Kunstproduktion, der sich auch in der Kunstkritik und in der Ästhetik sichtbar niederschlägt.⁸ Aktivistische und politische Kunst, sozial engagierte, partizipative und intervenierende Praktiken, Social Arts und Community Arts, künstlerische Forschung und Bildungsarbeit sind nur einige Namen für jene Praktiken, mit denen Künstlerinnen und Künstler jenseits der vermeintlichen Grenzen der Künste in gesellschaftliche Arbeitsfelder vordringen und in diese produktiv, verändernd oder – um mit Žmijewski zu sprechen – pragmatisch eingreifen.

Die unbedingte Forderung nach Nützlichkeit und Anwendbarkeit des Künstlerischen wirft dabei weitreichende Fragen auf, die den Status künstlerischer Praxis selbst betreffen, deren kritische Rezeption und Beurteilung in der Orientierung auf das Gemeinwesen, aber auch in der Inanspruchnahme engagierter Projekte durch Politik und Gesellschaft, die zuweilen gegen deren eigene kritische, emanzipative oder sonstige Intentionen laufen. So lässt sich etwa grundsätzlich fragen, ob im Zuge funktional(istisch)er Kunstverständnisse, die gegenüber der autonomieästhetischen Tradition zu Recht betonte Einbettung in und die Verantwortung der Kunst gegenüber nichtkünstlerische(n) Zusammenhänge(n) nicht auch zu »gut« gelingen kann. Während autonomieästhetische Ansätze, so eine häufig formulierte Kritik, das Andere der Kunst oder das Ästhetische als Eigengesetzliches überbetonen, droht mancher Funktionsästhetik das gegenteilige Problem: Kunst und Nicht-Kunst werden einander so weit angenähert, dass sowohl ein der Kunst zugeschriebenes Potential als auch ihre distinkte Praxis verunklärt werden. Der Preis des sozialen Engagements der Kunst ist dann, wie man noch einmal zugespitzt formulieren könnte, eine Entkunstung der Kunst. Dass sich die Situation einigen bereits so darstellt, zeigt sich auch daran, dass in jüngerer Zeit verschiedentlich dafür plädiert wurde, das Gelingen sozial engagierter Kunst allein an der Einlösung ihres sozialtransformativen Anspruchs zu messen. Das Feld, in dem sozial engagierte Kunst sich verortet, ist so nicht mehr die Kunst im angestammten Sinne und den Bewertungsrahmen spannen nicht mehr andere Kunstwerke, künstlerische Traditionen oder kunstkritische Diskurse auf. Eine als gelungen wahrgenom-

8 Vgl. z.B. Nick Aikens, Thomas Lange, Jorinde Seijdel, Steven ten Thije (Hg.): *What's the Use? Constellations of Art, History, and Knowledge. A Critical Reader*, Amsterdam 2016. Eine kritische Auseinandersetzung mit der Intentionalität politisch orientierter Kunstpraxis und der Möglichkeit seitens der Künstler*innen, diese zu kontrollieren, findet sich bei Helmut Draxler, »Was will politische Kunst?«, in: ders., Tanja Widmann (Hg.), *Ein kritischer Modus? Die Form der Theorie und der Inhalt der Kunst*, Wien 2013, S. 19–84.

mene künstlerische Praxis konkurriert dann weniger mit anderen Werken darum, in besonderer Weise künstlerisch zu überzeugen, sondern mit anderen auf das Soziale und Gesellschaftliche gerichteten Praktiken (Stadtteilarbeit, Integrationskursen etc.) darum, in besonderer Weise wünschenswerte gesellschaftliche Entwicklungen zu initiieren und zu bewirken.⁹

Die Involviertheit der Künste in gesellschaftliche Prozesse und das Soziale als Bezugspunkt künstlerischer Produktion ist nun beileibe nichts Neues. Sie findet sich in den künstlerischen Bewegungen des 20. Jahrhunderts in so unterschiedlichen Ausformungen wie dem Bauhaus mit der Idee einer gesellschaftserneuernden Gestaltung oder der britischen Artist Placement Group, die seit Mitte der 1960er Jahre das Vorhaben verfolgte, Kunst in einem breiteren gesellschaftlichen Kontext zu positionieren, und Künstler*innen in öffentlichen Institutionen und Industriebetrieben »platzierte«. Allerdings ist mit Blick auf künstlerische »Projekte« der Gegenwart eine besondere Dringlichkeit zu bemerken, gesellschaftliche Zusammenhänge nicht nur zu reflektieren und zu kritisieren, sondern unmittelbar in öffentliche Belange einzugreifen oder selbst Formen des Sozialen hervorzubringen. Der Ausgangspunkt von künstlerischen Produktionsformen, die den Dimensionen des Sozialen und dem Horizont des Politischen eine in diesem Sinne herausragende, zentrale Geltung geben und die sich methodisch und konzeptuell auf das Anliegen einer gesellschaftlichen Wirksamkeit ausrichten, wird zumeist in den späteren 1980er und frühen 1990er Jahre verortet.¹⁰ Auf der Ebene von Ausstellungen gewinnt eine starke gesellschaftliche Orientierung in zwei bis heute ikonischen Projekten in New York bereits in den Jahren 1988/89 an Sichtbarkeit, die, so die Künstlerin Yvonne Rainer, »pushed the debates around art and politics into a new dimension«.¹¹ Die Rede ist von Martha Roslers Ausstellung *If You Lived Here...* und dem von der Künstler*innengruppe Group Material initiierten Projekt *Democracy*

9 Vgl. dazu u.a. Vid Simoniti: »Assessing Socially Engaged Art«, in: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 76/1 (2018), S. 71–82 und Nicholas Woltersdorff: *Art Rethought. The Social Practices of Art*, Oxford 2015.

10 Einen Überblick zu Kunstpraktiken seit 1990 gibt Nato Thompson (Hg.): *Living as Form. Socially Engaged Art from 1991–2011*, New York/Cambridge, Mass./London 2012. Stellvertretend für die unterschiedlichen Aspekte der Entwicklung sozial oder politisch orientierter Kunstpraxis, die kaum linear dargestellt werden kann, seien hier für eine Entwicklung aus dem politischen Aktivismus seit den 1970er Jahren Nina Felshin (Hg.): *But is it Art? The Spirit of Art as Activism*, Seattle 1995, genannt sowie die stärker an Fragen des Raums, der Öffentlichkeit und der Institutionskritik orientierte Studie von Miwon Kwon, *One Place After Another. Site-Specific Art and Locational Identity*, Cambridge, Mass./London 2002.

11 Yvonne Rainer, »Preface: The Work of Art in the (Imagined) Age of Unalienated Exhibition«, in: *Democracy. A Project by Group Material. Discussions in Contemporary Culture*, 5, hg. v. Brian Wallis, Dia Art Foundation, New York, Seattle/Washington 1990, S. xvii.

in der DIA Art Foundation. Beide Projekte konzipieren dabei den institutionellen Raum als einen sozialen und gemeinschaftlichen, in dem unterschiedlichste Beteiligte und Gruppierungen in Diskussionen und Workshop-Formaten an gesellschaftspolitischen Themen arbeiten und den institutionellen Rahmen als Plattform für die Umsetzung ihrer Anliegen nutzen. Während in Roslers Ausstellungsprojekt die New Yorker Sozial- und Wohnungspolitik im Fokus steht und auch die Involviertheit der Kunst und ihrer Institutionen in Gentrifizierungs- und Wertschöpfungsprozesse thematisch gemacht wird, arbeitet *Democracy* in einer Reihe von partizipativen Formaten mit lokalem Bezug an der Wiederbelebung demokratischer Strukturen, die nach Jahren konservativer Politik als defizitär wahrgenommen werden.¹² Für den deutschsprachigen Raum ist als ein Beispiel des direkten Eingreifens in den sozialen Raum die österreichische Gruppe Wochenklausur zu nennen, die auf Einladung von Kunstinstitutionen mit sehr konkreten Vorschlägen auf lokale, virulente soziale Problemlagen reagiert. In von der Künstlergruppe als »soziale Interventionen« bezeichneten Arbeitsformaten orientieren diese sich an praktischer Problemlösung und werden entsprechend eingesetzt, etwa wenn, wie in der ersten sozialen Intervention der Gruppe 1993 in Wien, die medizinische Versorgung von Obdachlosen sichergestellt wird oder wie jüngst 2021 auf Einladung des Kulturamtes der Stadt Traiskirchen »ein Netzwerk renommierter Persönlichkeiten mit Fluchterfahrung« zur Selbstvertretung von Geflüchteten etabliert wird.¹³ Mit einer derart konkreten Hinwendung zu gesellschaftlichem und politischem Engagement verschiebt sich der Zusammenhang von Kunst und anderen gesellschaftlichen Feldern deutlich. Es artikuliert sich ein Kunstverständnis, das sich von autonomistisch oder autonomieästhetisch verstandenen Ansätzen deutlich abgrenzen möchte und ästhetischen Kriterien in der Produktion und der Rezeption anscheinend kaum noch Bedeutung zugesteht.

Genau in dieser Aufwertung sozialer gegenüber ästhetischen Kriterien und einer damit einhergehenden Auflösung der Differenz von künstlerischer und nicht-künstlerischer Praxis liegt zugleich der entscheidende Punkt einer Kritik, die sich unter dem Stichwort des *Social Turn* zunächst auf die Bewertungsmaßstäbe partizipativer Kunst richtete. Maßgeblich angestoßen wurde diese in Folge kontrovers geführte Debatte von der Kunsthistorikerin Claire Bishop, die in der Zeitschrift *October* 2004 und zwei Jahre später im *Artforum* der Kunstkritik insofern eine soziale

12 Zu beiden Ausstellungsprojekten sind ausführliche Reader erschienen: *If You Lived Here... The City in Art, Theory, and Social Activism*, Discussions in Contemporary Culture, 6, hg. v. Brian Wallis, Dia Art Foundation New York, Seattle/Washington 1991; zu *Democracy* siehe Anm. 11 sowie den Beitrag von Elke Bippus in diesem Band.

13 Vgl. die Projektbeschreibungen auf der Website der Künstler*innengruppe: <https://wochenklausur.at/projwahl.php?lang=de>

Wende attestierte, als diese das Kriterium der sozialen Relevanz zum entscheidenden Maßstab der Beurteilung künstlerischer Praxis mache.¹⁴ Ihre Kritik richtete sich dabei nicht gegen eine dem Gemeinschaftlichen zugewandte Kunstpraxis als solche, wie sie etwa von Nicolas Bourriaud in *Relational Aesthetics*¹⁵ beschrieben wird, sondern gegen einen Automatismus, der im oben genannten Sinne politische, ethische und moralische Urteile an die Stelle von ästhetischen Urteilen treten lässt und eine Kritik dieser Praktiken nicht mehr bezogen auf den Status der Kunst vornimmt.¹⁶ Entgegen dieser Tendenz sind für Bishop solche Praktiken erfolgreich, die einen »contradictory pull between autonomy and social intervention« adressieren und diesen Widerspruch »both in the structure of the work and in the conditions of its reception« reflektieren.¹⁷ Soziale Relevanz als Kriterium solle nicht gegen eine ästhetische Qualität ausgespielt werden, vielmehr fordert sie, »to think the aesthetic and the social/political together, rather than subsuming both within the ethical«.¹⁸ Damit ist aus unserer Sicht eine treffende Kritik formuliert. Zugleich aber bleibt es eine noch zu lösende Aufgabe, genauer zu bestimmen, wie das Zusammenspiel zwischen ästhetischen/autonomen Momenten von Kunst und ihren sozialtransformativen Ansprüchen aussehen und auf den Begriff gebracht werden kann – jedenfalls dann, wenn einen der Befund eines vermeintlich unlösbaren Widerspruchs in der Kunst, den es Bishop zufolge immer wieder hervorzutreiben gilt, nicht zufriedenstellt.

In gewisser Weise erneuert Bishop mit ihrer Kritik den Ruf nach einer begrifflichen (und kunstpraktischen) Vermittlung von autonomen und heteronomen Momenten von Kunst, einen Ruf, dem auch dieser Band im weitesten Sinne folgt. Diese neuerliche Vermittlung wird vor dem Hintergrund eines dezidiert funktionalistischen oder heteronomieästhetischen Zeitgeistes in der kunstphilosophischen und kunsttheoretischen Debatte eingeklagt und richtet sich somit nicht, wie vormals, gegen eine diametral entgegengesetzte autonomistische Schlagseite in der Kunst. War nämlich die Kunstautonomie ausgehend von den Kunstphilosophien des deutschen Idealismus und vermittelt über die Poetiken und Ästhetiken der Weimarer Klassik und der Romantik lange Zeit ein, wenn nicht das bestimmende

14 Claire Bishop, »Antagonism and Relational Aesthetics«, in: *October*, 110 (Herbst 2004), S. 51–79; dies., »The Social Turn. Collaboration and its Discontent«, in: *Artforum*, 44 (2006), S. 178–183.

15 Nicolas Bourriaud, *Relational Aesthetics*, Dijon 2002 [1998]; vgl. auch Grant Kester, *Conversation Pieces. Community and Communication in Modern Art*, Berkeley/Los Angeles/London 2004.

16 Siehe zur Kritik einer Verantwortungsästhetik auch Tom Holert, »Für eine meta-ethische Wende. Anmerkungen zur neueren Verantwortungsästhetik«, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 4 (2018), S. 538–554.

17 Siehe Bishop, »The Social Turn. Collaboration and its Discontents«, in: *Artforum*, 44 (Februar 2006), S. 183 [Hervorh. im Original].

18 Ebd., S. 179 [Hervorh. im Original].

Thema des (vorwiegend kontinentalen) Kunstdiskurses,¹⁹ mehrten sich mit dem Aufkommen realistischer Programme in Literatur und bildender Kunst und dann fulminant mit den Avantgarden bald autonomiekritische Stimmen. Diese akzentuierten Motive im Nachdenken über und im Praktizieren von Kunst, die zwar ihren Vorgängern keineswegs unbekannt waren, dort aber nicht gleichermaßen den Ton angaben: etwa den Umstand, dass Kunst ihr Material, sei es in thematischer oder formaler Hinsicht, maßgeblich außerhalb der Kunst und des künstlerischen Feldes im engeren Sinne findet und eben keiner rein internen Entwicklung ihrer Sujets und Stile verdankt, oder dass Kunstautonomie gerade falsch verstanden wäre, würde man diese als Entbindung von der Pflicht verstehen, sich gesellschaftlicher Belange anzunehmen. Es sind diese Debatten, die der heutigen sozial engagierten Kunst mit den Weg geebnet haben. Dabei scheinen die späten Erben dieser Debatte aber nun zuweilen ins gegenteilige Extrem zu kippen und entsprechend wieder autonomieästhetisch inspirierte Kritiken auf sich zu ziehen.

Dabei lohnt es sich, daran zu erinnern, dass das verschiedentliche Einklagen heteronomer Momente der Kunst einst der Relevanz der Frage nach ihrer Autonomie keinen Abbruch tat, vielmehr die Frage nach der Bedeutung der Eigenlogik der Kunst aktualisierte und auf ein neues Niveau hob. Die elaborierten Versuche einer »reflektierten Durchbrechung der Kunstautonomie«²⁰ aber, wie sie etwa von Lukács oder Adorno unternommen wurden, und die darauf zielten, ein »verkürzte[s] Verständnis dieser Autonomie«²¹ zu korrigieren, um eine um sich selbst kreisende Kunst und Kunsttheorie wieder in einen beiderseitig fruchtbringenden Kontakt mit der gesellschaftlichen Gegenwart zu bringen, scheinen mittlerweile an Strahlkraft und Verbindlichkeit eingebüßt zu haben. Nicht, dass es ebensolche Versuche und Weiterentwicklungen der autonomieästhetischen Theoriebestände nicht mehr gäbe.²² Doch der Kunstdiskurs in seiner Breite ordnet sich nicht mehr quasi naturwüchsig um diese Versuche herum an oder folgt den von dieser Tradition

19 Das (wieder-)erstarkende Interesse an der Debatte zur Kunstautonomie in der eher analytisch orientierten anglo-amerikanischen Kunstphilosophie dokumentiert der Band Owen Hulatt (Hg.): *Aesthetic and Artistic Autonomy*, London 2013.

20 Peter Bürger: *Zur Kritik der idealistischen Ästhetiken*, Frankfurt a.M. 1983, S. 56.

21 Daniel M. Feige: *Die Funktionalität der Kunst? Für einen revidierten Begriff künstlerischer Autonomie*, in: Birgit Eusterschulte et al. (Hg.): *Funktionen der Künste. Transformatorische Potentiale künstlerischer Praktiken*, Stuttgart 2021, S. 33.

22 Vgl. u.a. Juliane Rebentisch: *Theorien der Gegenwartskunst zur Einführung*, Hamburg 2013; Georg W. Bertram: *Kunst als menschliche Praxis. Eine Ästhetik*, Berlin 2014, und, wenn auch ohne engeren Bezug zu der genannten Debatte, aber hinsichtlich der dort verhandelten systematischen Kernfragen instruktiv, Alva Noë: *Strange Tools. Art and Human Nature*, New York 2016. Eine kritische Aktualisierung des Autonomie-Begriffs aus der Perspektive einer engagierten künstlerischen und kuratorischen Praxis findet sich in dem von Sven Lütticken und Jorinde Seijdel herausgegebenen Themenheft *Autonomy* (= Open, 23 [2012]), das aus einem von Teilnehmer*innen des Autonomy Projects (<https://theautonomyproject.org>) und dem Van Abbe-

ausgehenden Fluchtlinien. Die legitimen und in der Sache fraglos bereichernden Absetzbewegungen von den ererbten Diskursen und die damit verbundenen Neuperspektivierungen von Kunst und Neugewichtungen spezifischer ihrer Aspekte haben gleichwohl nicht selten den Nachteil, in dem Maße, wie sie meinen, sich nicht mehr um die »alten« Diskurse kümmern zu müssen, hinter den erreichten Stand der Debatte zu Fragen der Kunstautonomie zurückzufallen.

Und so kommt es, dass die von Rancière als nicht stillstellbar bestimmte »Pendelbewegung«²³ der Kunst zwischen Autonomie und Heteronomie schon seit Längerem auf einer Seite, nicht endgültig zum Stehen, aber doch vorläufig zur Ruhe gekommen ist, nämlich jener der Heteronomie. Es sind eher undialektische Kontroversen über den individuellen und gesellschaftlichen Nutzen von Kunst, die heute weithin die Debatte prägen. So lassen etwa die mit ihren Publikationen breitenwirksamen Alain de Botton und John Armstrong beinahe handstreichartig Fragen der Kunstautonomie als Fetisch eines elitistischen Kunstbetriebs, der produktive Begegnungen mit Kunst verhindert, hinter sich. Stattdessen empfehlen sie einem breiten Publikum Kunst »als therapeutisches Medium, das dem Betrachter lenkend, mahnend und tröstend beistehen und ihn dazu befähigen kann, das Beste aus sich zu machen«.²⁴ Mit ähnlichen Bedenken gegenüber dem sogenannten Kunstbetrieb (oft durch eine soziologisierende und innerhalb dieser von einer von Bourdieu geprägten Perspektive auf Kunst inspiriert) spricht sich auch Oliver Marchart offen gegen die Idee einer Vermittlung von Autonomie und Heteronomie aus und plädiert für eine eben gerade nicht mehr »notwendig über Autonomie zu vermittelnde«²⁵ Heteronomieästhetik. Doch längst ist der von diesen Autoren kritisierte Kunstbetrieb im Verbund mit Kulturpolitik und akademischer Forschung selbst zu weiten Teilen in heteronomieästhetischen Fahrwassern unterwegs, wenn dort beispielsweise das epistemologische Potential künstlerischer Forschung sowie die gesellschaftliche Wirkmächtigkeit von sozial engagierter und politisch aktivistischer Kunst ausgelotet wird.

Vor diesem Hintergrund scheint es uns ratsam und lohnend, die Frage, wie eine solche Vermittlung gelingen kann, weiterhin zu stellen und zu bearbeiten. Die

museum Eindhoven veranstalteten Symposion hervorgegangen ist: <https://onlineopen.org/autonomy>

23 Jacques Rancière: *Die ästhetische Revolution und ihre Folgen. Erzählungen von Autonomie und Heteronomie*, in: Ilka Brombach et al. (Hg.): »Ästhetisierung«. *Der Streit um das Ästhetische in Politik, Religion und Erkenntnis*, Zürich 2002, S. 23-40, hier S. 40.

24 Alain de Botton, John Armstrong: *Wie Kunst ihr Leben verändern kann*, Berlin 2017 [zuerst: *Art as Therapy*, London 2016], S. 5.

25 Oliver Marchart: »Von der Heteronomie zur Autonomie und zurück. Das künstlerische Kreativsubjekt und die Politik«, in: Beatrice von Bismarck et al. (Hg.): *Beyond Education. Kunst, Ausbildung, Arbeit und Ökonomie*, Frankfurt a.M. 2005, S. 165-174, hier S. 168; vgl. auch ders.: *Conflictual Aesthetics. Artistic Activism and the Public Sphere*, Berlin 2019.

angemahnte Kritik an womöglich unbefriedigenden Vermittlungsversuchen stellt dabei einen wichtigen Schritt dar, insofern diese begriffliche Unklarheiten und damit verbundene Entwicklungen der Kunstpraxis, der Kunstkritik sowie der Kultur- und Förderpolitik deutlich zu machen vermag. Diese Kritik zum Anlass zu nehmen, sich der Vermittlungsarbeit gleich ganz zu entschlagen, scheint uns aber gerade kein gangbarer Weg. Denn dieser führt vielmehr mitten hinein in eine Reihe von heteronomistischen und funktionalistischen Vereinseitigungen, die letztlich rätselhaft werden lassen, warum überhaupt noch Kunst zu nennen wäre, was dabei an engagierten Kunstpraktiken vorgestellt wird.

Damit sind eine Reihe weiterer Fragen verbunden, die mal mehr mal weniger explizit adressiert, von den Beiträgen dieses Bandes verhandelt werden: Worin liegt die sogenannte ästhetische Differenz von Praktiken, die um willen ihrer Durchschlagskraft ins Außerkünstlerische solche Differenzen gerade zu negieren scheinen? Zieht der Begriff der ästhetischen Differenz, aber auch das tradierte autonomieästhetische Begriffsregister nicht gerade jene unüberwindbaren Gräben zwischen Kunst und Nicht-Kunst, die Kunst als eine irrelevante, gesellschaftliche unproduktive, bloß spielerische Dreingabe erscheinen lassen? Oder lassen sich die autonomieästhetischen Theoriebestände vielmehr einer Relektüre unterziehen, die dazu angetan ist, solche Sorgen zu verscheuchen? Wie lässt sich eine engagierte und vielfältig involvierte Kunst beschreiben, ohne im dichotomischen Denken von Eigenlogik des Ästhetischen und unmittelbarer Wirksamkeit oder ökonomischer Determiniertheit zu verharren? Welche Bedeutung kann Autonomie – sei sie ästhetisch, ökonomisch, sozial oder politisch gedacht – noch zugeschrieben werden, ohne dass »die diskursive und institutionelle Vermitteltheit der ästhetischen Praxis« unsichtbar gemacht wird, wie es Benjamin HD Buchloh angesichts der Verteidigungsreden einer ästhetischen Autonomie zurecht befürchtet, zumal vor dem Hintergrund, dass »sich ästhetische Produktion in der Gegenwart mehr als je zuvor als die exzessive Produktion von symbolischem Zeichen-Tauschwert und der beschleunigten Produktion von Mehrwert definieren lässt«. ²⁶ Umso mehr gilt es also zu fragen, wie künstlerische/ästhetische Kriterien der künstlerischen Produktion ihrer Zeit gerecht werden können, ohne sie auf ästhetizistische und formalistische einerseits oder funktionalistische und nutzbringende Dimensionen andererseits zu reduzieren. Wie werden im konkreten Fall das Ästhetische und das Soziale/Politische zusammengedacht – um Bishops Formulierung noch einmal aufzunehmen – und wie lässt sich ein solches Zusammenspiel adäquat beschreiben und theoretisch fassen?

26 Benjamin H.D. Buchloh, »Autonomie«, in: *Texte zur Kunst*, 66 (Juni 2007), S. 29-32, hier S. 32; zur Frage von Autonomisierungsstrategien jenseits nostalgischer Autonomieverständnisse Kerstin Stakemeier, »(No) More Autonomy«, in: Karen van den Berg, Ursula Pasero (Hg.), *Art Production beyond the Art Market?*, Berlin 2013, S. 256-277, hier S. 261.

Gerade mit Blick auf die komplexe und wechselseitige Involviertheit gegenwärtiger Kunstpraxis in gesellschaftliche Zusammenhänge und einer durchdringenden Ökonomisierung ist die Frage nach einer Bestimmung des Künstlerischen im Spannungsfeld von Autonomie und vielfältigen Funktionalisierungen weiterhin virulent, insbesondere dann, wenn Inanspruchnahmen und Wertschöpfungen entgegen künstlerischer Intentionen verlaufen. Damit steht auch zur Diskussion, wie sich eine künstlerisch-autonome Praxis als Widerstand gegen allzu dominante, ökonomische und soziale Vereinnahmungen künstlerischer Praxis (wieder) stark machen lässt.

Ein Teil der Beiträge dieser Publikation geht auf die Abschlusstagung des von der Einstein Stiftung Berlin geförderten Forschungsvorhabens *Autonomie und Funktionalisierung der Kunst* (2017-2019) zurück. Das interdisziplinäre Forschungsprojekt knüpfte die systematische Frage nach der Funktionalisierung der Künste, vornehmlich der bildenden Künste, an die Untersuchung der spezifischen Situation künstlerischer Produktion in Berlin nach 1990.²⁷ Gegenüber der Abschlusstagung, die die Verortung *Künstlerischer Praxis zwischen Autonomie und Funktionalisierung* als einem Spannungsfeld verschiedener, häufig opponierender Zugkräfte zur Diskussion stellte, nimmt der vorliegende Sammelband *Involvierte Autonomie* insofern eine Verschiebung vor, als er dezidiert an einem vermittelnden – involvierten – Denken von Autonomie und Funktionalisierung interessiert ist.²⁸

Die Beiträge des Sammelbandes gehen den Widersprüchlichkeiten einer falschen oder zu dichotomisch gedachten Gegenüberstellung von Autonomie und Engagement aus verschiedenen disziplinären Perspektiven nach und bestimmen differenzielle Strategien und heteronome Verflechtungen künstlerischer Praxis gegen Tendenzen einer einseitigen Funktionalisierung neu.

Den Auftakt macht der Beitrag *Autonomy as ›Lebensform‹ or, the Situational Comedy of Art* von Eric C.H. de Bruyn, der uns mit zurücknimmt in die frühen 1990er Jahre zu der tragikomischen Performance *Daughters of the Revolution* der feministischen

27 Das Einstein-Forschungsvorhaben *Autonomie und Funktionalisierung. Eine kulturhistorisch-ästhetische Analyse der Kunstbegriffe in Berlin seit den 1990er Jahren bis heute* – so der vollständige Titel des Projektes – wurde 2017 von Judith Siegmund, Institut für Geschichte und Theorie der Gestaltung an der Universität der Künste, Berlin, in Kooperation mit dem Philosophischen und dem Kunsthistorischen Institut der FU Berlin, dem Institut für Sozialwissenschaften der HU Berlin und der Weißensee Kunsthochschule Berlin auf den Weg gebracht.

28 Die vorliegende Publikation geht wesentlich auf zwei von den Herausgeber*innen verantwortete Panel der Abschlusstagung im Herbst 2019 zurück; die stärker auf Berlin fokussierten Forschungen sind in den von der Forschergruppe gemeinschaftlich herausgegebenen Sammelband *Neuverhandlungen von Kunst. Diskurse und Praktiken seit 1990 am Beispiel Berlin* (Bielefeld 2020) eingegangen.

Lese- und Performance-Gruppe *V-Girls*. Anhand der zwischen 1993 und 1996 mehrfach aufgeführten Performance verhandelt de Bruyn die Frage, inwiefern autonomistische Ästhetiken, wie etwa die formalistische Doktrin modernistischer Kunst, Autonomie als Lebensform unterminieren und zum Verschwinden bringen, indem ebendiese Ästhetiken eine Ernsthaftigkeit an den Tag legen, die das komische Element, die Komödie, den Witz in der Kunst wie im Leben als wichtige Ressourcen von Individuation und progressiver Transformation stillstellen. Entlang einer Auseinandersetzung mit den *V-Girls*, Theodor W. Adorno, Stanley Cavell und Paolo Virno entfaltet der Text so eine über die Kunst vermittelte Nachkriegsgenealogie des autonomen Selbst.

Mit Theodor W. Adorno rückt auch der zweite Text *Adornos »Ästhetische Theorie« und die Frage der gesellschaftlichen Wirksamkeit von Kunst* von Georg W. Bertram einen zentralen Theoretiker der Heteronomie-Autonomie-Debatte in den Fokus, um dessen Überlegungen für die rezente Debatte um das Interventionspotential der Künste fruchtbar zu machen. Der Beitrag verfolgt die Frage, wie aus der Perspektive Adornos die gesellschaftliche Wirksamkeit von Kunst zu denken ist. Sein zentrales Ziel liegt darin, Interpretationen Adornos zurückzuweisen, denen zufolge die Negativität der Kunst ihre Unwirksamkeit zur Folge hat. Demgegenüber verteidigt Bertram mit Adorno ein Verständnis der Wirksamkeit von Kunst, das auf der besonderen mimetischen Kommunikation beruht, die durch Kunst initiiert wird. Kunstwerke eröffnen demnach in je spezifischer Weise eine Perspektive darauf, dass bestimmte gesellschaftliche Zusammenhänge (Praktiken, Wahrnehmungen, intersubjektive Beziehungen etc.) auch anders zu sein vermögen. Kunst, so Bertram, führt demnach nicht zu konkreten Veränderungen in einer Gesellschaft, sondern erweitert Perspektiven innerhalb von Gesellschaften so, dass Möglichkeiten anderer Praxis sichtbar werden. Auf diese Weise arbeitet Kunst gegen gesellschaftliche Erstarrungen an und erweist sich damit als eine in produktiver Weise kritische Praxis.

Als eine Praxis, deren transformatives Potential darin gründet, dass sie eine Reflexion auf alltägliche Dispositive des Denkens und Handelns und perzeptive Gewohnheiten ermöglicht, bestimmt auch der Beitrag *Relative Autonomie. Zur sozialen Funktion ästhetischer Formen* von Sophia Prinz Kunst, und rückt dabei den Formbegriff in den Fokus. In einem ersten Schritt wird das komplexe Konstitutionsverhältnis von kollektiv geteilten Wahrnehmungsschemata und den formalen Gestaltungen der sozio-materiellen Lebenswelt erläutert, das wesentlich unsere praktischen Vollzügen des Denkens, Handelns, Wahrnehmens etc. orientiert. Dabei gilt, dass diese Verhältnisse in alltäglichen Vollzügen zumeist unthematisch bleiben. Genau hier, das ist der zweite Schritt in Prinz' Argumentation, setzt die Kunst an, indem sie diese, unsere Praktiken tragenden Strukturen und Formverhältnisse hervortreten lässt und uns so in ein distanziertes, reflexives Verhältnis zu ihnen bringt. So durch ihr Material einerseits an die nicht-künstlerischen sozialen und

gesellschaftlichen Verhältnisse gebunden, spielt uns Kunst zugleich durch die spezifische Weise der Perspektivierung dieser Verhältnisse aber auch dafür frei, uns neu und gegebenenfalls anders zu diesen Verhältnissen zu verhalten. Das macht die relative Autonomie der Kunst aus.

In der produktiven Herausforderung und Neukonfiguration eingespielter Wahrnehmungsweisen und traditioneller Deutungsmuster sieht auch der Text *Relative Autonomy in the Age of Climate Politics* von Shannon Jackson ein entscheidendes Wirkpotential von Kunst, das sich nicht in Begriffen eines unmittelbaren Instrumentalismus erläutern lässt. Ausgehend von der Opern-Performance *Sun & Sea (Marina)* von Lina Lapelytė, Vaiva Grainytė und Rugilė Barzdžiukaitė – ein Highlight der 58. Biennale in Venedig 2019 – und in Auseinandersetzung mit anderen Werken der im weitesten Sinne zu verstehenden Eco-Art diskutiert Jackson, inwiefern Kunst anlässlich unserer Überforderung damit, die vielfältigen Ursachen und massiven Folgen des menschengemachten Klimawandels angemessen in den Blick zu bekommen und zu beurteilen, uns dazu bewegen kann, die diskursiven Rahmungen neu zu ziehen, einen anderen Habitus einzuüben, begriffliche Distinktionen und Relationen anders anzulegen, um so überhaupt erst in den Stand versetzt zu werden, der Reichweite und Bedeutung der Klimakrise gerecht zu werden, woraus dann bestenfalls auch ein Sinn für die Möglichkeiten ihrer angemessenen Bewältigung erwachsen kann.

Während Shannon Jackson vor dem Hintergrund der Klimakatastrophe die dem Publikum sich zunächst als autonom gebende Opern-Performance auf verschiedenen Ebenen in ihren heteronomen Verstrickungen entfaltet und dabei dennoch das epistemologische Versprechen ästhetischer Autonomie erkennen lässt, diskutiert Elke Bippus in *Teilhabende Kritik – als transformierendes und transversales »Mit«* solche künstlerischen Praxisformen, die ihr transformierendes Potential gerade in Figuren des Autonomwerdens in gesellschaftlichen Zusammenhängen entwickeln. Die instituierende Praxis des Künstler*innen Kollektivs Group Material, deren Projekt *Democracy* aktivistisch-politische und ästhetisch-künstlerische Felder in Beziehung setzt und sich deutlich einer Dichotomie von künstlerischer Eigenlogik einerseits und sozialem Engagement andererseits entzieht, fasst Bippus als eine teilhabende Kritik, »welche sich von einer Kritik über, einer Kritik als *Negation*, einer *urteilenden* Kritik oder einer Kritik in einer vornehmlich *ideologiekritischen* Ausrichtung löst« (in diesem Band S. 112) und verknüpft diese mit kritisch-epistemologischen Ansätzen von Donna Haraway, Gayatri Chakravorty Spivak und Eve Kosofsky Sedgwick. Eine reparative Konzeption von Kritik, die Aspekte der Sorge und der Verwundbarkeit gegenüber einer reflexiv urteilenden Praxis hervorhebt, macht Bippus in der Diskussion der künstlerischen Arbeit von Kemang Wa Le-hulere geltend, dessen Bearbeitung von Geschichte – hier konkret die Geschichte der südafrikanischen Künstlerin Gladys Mgudlandlu (1917-1979) – den Prozess der

Geschichtsschreibung öffnet und dekoloniale Narrative hinzufügt, ohne über die Praxis dieser Künstlerin zu urteilen.

Der Vielschichtigkeit einer Verortung künstlerischer Praxis zwischen Autonomie und Funktionalisierung gehen Thorsten Schneider und Hans-Jürgen Hafner in *Mach mal: Oder die Produktion ist anderswo* nach und entfalten die Mechanismen und Folgen eines Ausblendens von Produktionsbedingungen künstlerischer Praxis – vor allem die ökonomischen Bedingungen vor dem Hintergrund eines finanzierten Kapitalismus, der die materielle Produktion durchdringt. Dass man sich Kunstmachen als Künstler*in leisten können muss, so die Autoren, gilt dabei sowohl für eine engagierte wie eine autonome Kunstpraxis. Dabei zeigt sich gerade eine staatliche Kunstförderung als ein Instrument der Funktionalisierung, insofern künstlerische Projekte zwar gefördert werden, nicht jedoch die geleistete Arbeit der Künstlerinnen und Künstler, was eine Kommodifizierung ihrer Produktionen zur Folge habe bzw. eine Ausrichtung auf ein »Funktionieren unter komplexen Produktionsbedingungen«. Anteil am Ausblenden der Produktionsbedingungen hat ihrer Betrachtung nach die expansive Verwendung des Praxis-Begriffs selbst, der jede Tätigkeit des*r Künstlers*in zu Kunst werden lasse und die Produktion selbst vergessen mache.

In *Die Politiken der künstlerischen Selbstorganisation* verfolgt Rahel Mader die aktuelle Diskussion um den Stellenwert selbstorganisierter künstlerischer Praktiken und zeichnet die Konflikte und Narrationen nach, die sich aus dem Ineinandergreifen kulturpolitischer Forderungen nach Relevanz und Effizienz der unterschiedlichen Akteur*innen und der Kommerzialisierung des Kunstsystems ergeben. So werden selbstorganisierte Initiativen von Künstler*innen in unterschiedlichen Formen und Formaten zwar häufig als geschätzte Kooperationspartner von Institutionen und selbstverständlicher Teil des Kunstbetriebs gesehen, erfahren aber kaum eine entsprechende kultur- oder förderpolitische Wertschätzung. Zugleich steht dem Wunsch nach Anerkennung und Teilhabe an Förderinstrumenten häufig die Befürchtung gegenüber, kulturpolitisch vereinnahmt zu werden und im Widerspruch zur selbst postulierten Autonomie und zum emanzipativen Potential der Selbstorganisation zu stehen, welches bei aller Heterogenität von Initiativen als das verbindende Moment selbstorganisierter Praktiken zu beschreiben ist. Am Beispiel des Zusammenschlusses kleinerer Kunstorganisationen in London untersucht Mader, wie vor dem Hintergrund durchdringender ökonomischen Prinzipien in der Kulturförderung in Großbritannien seit der Regierung Thatcher eine selbstorganisierte Praxis zwischen ökonomischer Verwertung, kulturpolitischer Anerkennung und emanzipativer Wiederaneignung zu verorten ist.

Im emanzipatorischen Potential der Selbstorganisation begründet sich auch die kuratorische Praxis von Künstler*innen. Fiona McGovern nimmt in ihrem Beitrag *So subversiv wie eine Tüte Chips?* eine Neuperspektivierung der kuratorischen Praxis von Künstler*innen vor, die von der Kritik seit den 1990er Jahren unter dem

formelhaften Label »The Artist as Curator« gefasst worden ist und damit auf einen spezifischen Rollenwechsel von Künstler*innen innerhalb des Kunstsystems verweist. Während in institutionskritischer Perspektive die Praxis kuratierender Künstler*innen im Kontext der Auseinandersetzung mit Machtverhältnissen und Deutungshoheiten zu sehen ist, stellt McGovern die Frage nach der Produktivität einer fortgeschrittenen Kanonisierung des »Artist as Curator«, deren implizite Grenzziehungen zwischen kuratorischer und künstlerischer Praxis den spezifischen Bedingungen und Anliegen von Künstler*innen im kuratorischen Feld kaum gerecht wird. Um eine dichotome Geschichtsschreibung des Ausstellens weiter aufzubrechen und ein differenziertes Bild künstlerisch-kuratorischer Praxis zu zeichnen, widmet sie sich Aspekten, die in der bisherigen Kanonisierung eher als Grenzfälle diskutiert werden: das Schaffen von eigenen Infrastrukturen des Ausstellens, die Intervention in den und die Erweiterung des Kanons und eine auf Einladung von Institutionen erfolgende kuratorische Projektarbeit.

In *Aporien des Artivismus* unternimmt Christian Krüger den diskurshermeneutischen Versuch, die auffällig ambivalente Haltung, die eine sozial und gesellschaftlich engagierte Kunstpraxis und ihre Theorie gegenüber dem Kunststatus dieser Praxis einnehmen, auf ihre tieferliegenden Motive hin zu befragen: Während nämlich die einen jegliche Verbindungen zum Ästhetischen abstreifen wollen und sich vollends aufs politische Agitieren und soziale Intervenieren verlegen, sehen andere in den eigenlogischen ästhetischen Registern geradezu das entscheidende emanzipative Potential wirksamer gesellschaftlicher Veränderungen durch Kunst. Krüger arbeitet heraus, dass dieser Widerspruch aus einer von beiden Seiten geteilten Prämisse resultiert, nämlich der These, dass es in nachmodernen Gesellschaften zu einem Prozess der Ästhetisierung aller Lebensbereiche gekommen ist, der jegliche Differenzen zwischen Kunst und Nicht-Kunst einebnet – eine These, wie Krüger zeigt, die sich letztlich als nicht zwingend erweist, sondern vielmehr selbst von einem Wiedergänger eines überwunden geglaubten und verfemten ästhetizistischen Kunstverständnis getragen zu sein scheint.

Vid Simonitis Beitrag *Transfiguration of a Discipline. What is the Point of Interdisciplinarity in Contemporary Art?* bildet den im besten Sinne herausfordernden Abschluss des Bandes. Mit Blick auf eine ganze Reihe rezenter Kunstpraktiken, die diversen, nicht im engeren Sinne künstlerischen Praktiken zum Verwechseln ähnliche Praktiken unter dem Label Kunst vollziehen – etwa wenn Künstler*innen im Sinne des *social*, des *archival*, des *curational* oder des *pedagogic turn* in der Kunst als Forschende, Archivare, Lehrer*innen, Kurator*innen etc. tätig werden – bietet Simoniti den Begriff der »adaptive artforms« als Oberbegriff an. Ganz im Sinne der künstlerischen Eigenlogiken und der Kunstautonomie, an die dieser Band erinnern will, sieht auch Simoniti adaptive Kunstformen von der Gefahr bedroht, im Zuge der Adaptionen anderer Praktiken unterschiedslos in diesen aufzugehen. Daher gewinnt der zunächst deskriptiv verstandene Begriff der »adaptive artforms«

bei Simoniti schließlich eine evaluative Dimension: Adaptive Kunst ist eine Praxis demnach nur, wenn es ihr gelingt, diejenige Praxis oder Disziplin, der sie sich anverwandelt, nachhaltig zu transformieren und zu transfigurieren.

Wie erwähnt geht die Konzeption des Bandes auf die Abschlusstagung des von der Einstein Stiftung Berlin von 2017 bis 2019 geförderten Forschungsvorhaben *Autonomie und Funktionalisierung* zurück. Der Einstein Stiftung Berlin ebenso wie unseren Kolleginnen und Kollegen, mit denen wir in dieser Zeit dem verwickelten Verhältnis von Autonomie und Funktionalisierung nachgegangen sind – namentlich Susanne Hauser, Heimo Lattner, Annette Maechtel, Séverine Marguin, Judith Siegmund und Ildikó Szántó –, möchten wir unseren herzlichen Dank aussprechen. Ein großer Dank gilt zudem der Universitätsbibliothek der Freien Universität Berlin und der Ernst-Reuter-Gesellschaft der Freien Universität Berlin e.V. für die substantielle Unterstützung bei der Drucklegung der Publikation und ihrer Veröffentlichung im Open Access-Format. Für die großzügige Bereitstellung von Bildmaterial für die Gestaltung des Umschlages und die Beiträge von Shannon Jackson und Elke Bippus möchten wir uns sehr herzlich bedanken bei Rugilė Barzdžiukaitė, Vaiva Grainytė und Lina Lapelytė sowie Kemang Wa Lehulere und seinem Studio. Zu guter Letzt haben wir auch dem transcript Verlag zu danken, der insbesondere in Person von Christine Wichmann diesen schönen Band professionell und mit Geduld möglich gemacht hat.

Berlin 2022

