

Ines Kleesattel

# Politische Kunst-Kritik

Zwischen Rancière und Adorno

TURIA + KANT

Dass Kunst kritisch sei, wird immer wieder emphatisch beschworen und heftig bestritten.

Ausgehend von dieser Situation, die sich in den gegenwärtigen Debatten seit der Jahrtausendwende mit zunehmender Deutlichkeit zeigt, widmet sich das vorliegende Buch explizit der Frage nach dem emanzipatorisch-politischen Gesellschaftsbezug von Kunst.

In einer dichten Auseinandersetzung mit den ästhetischen Theorien von Jacques Rancière und Theodor W. Adorno entwickelt die Autorin eine aktuelle Theorie des Verhältnisses von Kunst und Politik.

ISBN 978-3-85132-824-0  
32,00 € www.turia.cc



## INHALT

0. EINLEITUNG: KRITIKALITÄT DER KUNST, POLITIK DER ÄSTHETIK	9
Situationsbestimmung	9
Mit Adorno und Rancière – und darüber hinaus	12
Zur Rolle der Konkretionen	16
Dank	17
1. RANCIÈRE: DIE POLITIK DER KUNST	21
1.1 Politik des Dissenses	22
1.1.1 Polizei und Idiopragie	22
1.1.2 Politik, An-Archie und der Anteil der Anteillosen	29
1.1.3 Das Als-ob der Gleichheit	35
1.1.4 Der Dissens und das Verhältnis von Politik und Polizei	41
1.1.5 Subjektivierung statt Institutionalisierung	49
1.2 Politische Ästhetik	53
1.2.1 Primäre Ästhetik, Neuaufteilung des Sinnlichen	53
1.2.2 Ästhetisches Regime der Kunst	58
1.2.3 Autonomie und Heteronomie • Lyotard, Bourriaud	75
1.2.4 Zum Unterschied von Kunst und Politik	88
1.3 Politisch-künstlerische Fiktion	97
1.3.1 Politische Wirksamkeit und pädagogische Verdummung	97
1.3.2 Logik der Fiktion	103
1.3.3 Konsensuelle und künstlerische Fiktionen des Dokumentarfilms	107
1.3.4 Politik der künstlerischen Fiktion • Omer Fast, Claude Lanzmann	114
1.3.5 Alternative Geschichtsschreibung	123
1.4 Konkretion: Vincent Meessen • Vita Nova	130
2. ADORNO: DIE KRITIK DER KUNST	141
2.1 Kritik im Zeichen des Nichtidentischen	142
2.1.1 Identitätszwang im Denken und in der Gesellschaft	142

2.1.2 Kunst und Naturschönes	146
2.1.3 Vorrang des Objekts • Hegel	151
2.2 Das Kunstwerk als Ausdruck und Artikulation	154
2.2.1 Mimesis und Konstruktion	154
2.2.2 Objektivität des Materials	161
2.2.3 Sprachähnlichkeit der Kunst	168
2.3 Wahrheitsgehalt, Autonomie und Kritik des Kunstwerks	173
2.3.1 Sinnlich-geistiger Gehalt	173
2.3.2 Funktion und Funktionslosigkeit • Lukács	179
2.3.3 Ästhetische Differenz	185
2.3.4 Doppelter Praxisbegriff	188
2.3.5 Zweckfreie Zweckmäßigkeit • Kant	191
2.3.6 Heteronome Autonomie • Bubner	195
2.4 Thematische Inhalte und Materialfortschritt	205
2.4.1 Dialektik von Form und Inhalt	205
2.4.2 Materialfortschritt	208
2.4.3 Qualitativer Sprung, Neues, konkrete Konstellation	216
2.4.4 Erfahrungsästhetischer Fortschritt • Rebenisch	223
2.5 Konkretion: Mareike Bernien & Kerstin Schroedinger • Rainbow's Gravity	230
3. VERWANDTSCHAFT UND DIFFERENZEN	239
3.1 Parallelen zwischen Adorno und Rancière	239
3.1.1 Kritik an Polizei und Identitätszwang	239
3.1.2 Autonomie statt Agitation und Abbildung	245
3.1.3 Kritisch-utopisches Als-ob	247
3.2 Der ästhetische Schein zwischen Schuld und Strategie	249
3.2.1 Odysseus' Schuld	251
3.2.2 Gaunys Praxis	255
3.2.3 Pedro Costa und die Fiktion der Fähigkeiten	259
3.2.4 Bilderverbot nach Auschwitz	266
3.2.5 Beckett, Bilderlosigkeit und dialektisches Bild	273
3.3 Negativität und Affirmation, Leid und Glück	284
3.3.1 Zur Legitimation des utopischen Umschlagens	286
3.3.2 Dialektische Gesellschaftskritik oder affirmative Politik	294
3.3.3 Utopisches Begehren, dialektische Schönheit	305

4. GRENZEN UND POTENZIALE	315
4.1 Autonomie problematisieren	315
4.1.1 Ästhetische Distanz als elitäres Privileg • Bourdieu	315
4.1.2 Künstlerische Institutionskritik als Gegeninformation	329
4.1.3 Bestimmtes Zurückweisen • Mierle Laderman Ukeles und Mary Kelly	339
4.1.4 Transgression des Kunstfeldes	345
4.2 Unverständlichkeit verstehen	352
4.2.1 Adäquate Rezeption als philosophische Kritik	352
4.2.2 Werkästhetische Kunstvermittlung zwischen Subjekt und Objekt	357
4.2.3 Ästhetisches Urteilen	366
4.3 Emanzipierte Rezipient_innen unterrichten	375
4.3.1 Die Eigenmacht der Rezipient_in und der universelle Unterricht	376
4.3.2 Schüler_innenorientierte Kunstdidaktik	380
4.3.3 Lernende Subjekte und transversale Kollaboration	384
4.3.4 Der (Kunst-)Gegenstand als tertium comparationis	394
4.4 Kunst-Kritik konkretisieren	403
4.4.1 Kritik der künstlerischen Fiktion	403
4.4.2 Allgemeine und konkrete Kritik • Bertolt Brechts Arturo Ui	411
4.4.3 Entschiedene Wahrheitspolitik einer streitbaren Kritik	418
4.5 Konkretion: Judith Raum • eser	440
Bibliografie	449
Abbildungsverzeichnis	471

### 4.5 Konkretion: Judith Raum • eser<sup>402</sup>

Beim Betreten der Installation *eser* (2014) fällt die Heterogenität und fast schon Inkompatibilität ihrer Teilmomente sofort ins Auge. Von der Decke abgehängt, durchzieht ein Gestänge aus Aluminiumrohren und Holzlatten den gewächshausähnlichen gläsernen Ausstellungsraum des Heidelberger Kunstvereins im Zickzack, provisorisch daran befestigte Poster und Spanplatten tragen unzähliges Foto- und Textmaterial einer wissenschaftlich-historiografischen Recherche: In Auseinandersetzung mit dem Bau der Anatolischen Eisenbahn und der Bagdadbahn forscht Judith Raum seit 2009 in historischen Archiven und auf Reisen entlang der Bahnstrecke zum deutschen Wirtschaftskolonialismus im Osmanischen Reich, was in der Ausstellung durch alte Schwarz-Weiß- und neue Farbaufnahmen, maschinengetippte Transkripte von Briefen aus dem späten 19. Jahrhundert und erzählerisch kontextualisierende Texte (ausgewiesen als Skripte »für eine Lecture Performance«) dokumentiert ist. Scheinbar unvermittelt mit diesen Dokumenten hängen an den Wänden ringsum Zeichnungen und großformatige Malereien. In Graphit oder in hellen Grün- und Rosatönen zeigen diese gestische Spuren des Kratzens, Wischens, Ab- und Einreibens; mit sphärisch-zarter Leichtigkeit bilden sie quasiflorale, wesenartige Formen. Flüchtig betrachtet, mögen manche der Gemälde an esoterische Gefühligkeit und anthroposophische Ästhetik erinnern oder mitunter an Rorschachbilder; gleichwohl sind sie präzise komponiert und ihre »energetischen« Formen kontrastieren spannungreich mit ihrer Reduktion, einem Fast-Nichts. Tischvitrinen präsentieren neben historischen Karten und dicken Archivakten genauso reduzierte Objekte: verknotete Halme und Schnüre, mit Zeichnungen versehene Knochenstücke, eingefärbte Federn; Fundstücke, die nur wenig bearbeitet oder sachte miteinander kombiniert wurden. Größere Gebilde aus ähnlichen fragilen Materialien hängen zudem an der Wand und lassen an Kultobjekte denken, aber auch an Arte Povera oder an Fragmente von improvisierten Gartenbaugeräten.

So kollidieren innerhalb des ostentativ musealen, aber doch flexiblen Arrangements diverse Bezüge, Materialitäten, Formen und Herangehensweisen; trocken-textuelle Fakten und fließende Farbabdrücke, Definiertes, frei Schwebendes, Unklares, Erklärendes; Anekdoten, His-

<sup>402</sup> Eine andere, kürzere Version des Kapitels ist zuerst erschienen in Kleesattel: »Mind the Gap«.



Judith Raum, *eser* (2014), Heidelberger Kunstverein



Judith Raum, *eser*, Detail (Wandobjekt)

tonik, Kunstgeschichte, Landwirtschaft, Textilindustrie, Ökonomie, Ethnografie, Kartografie.

Recherchebasierte Kunst und künstlerisch-forschende Wissensproduktion gehören heute zu den ausgemachten Selbstverständlichkeiten an Kunsthochschulen und in der Kunstprojektförderung;<sup>403</sup> so wird Gegenwartskunst dafür zuständig erklärt, »einen Beitrag zu leisten, kritisches Wissen zur Verfügung zu stellen [...] – aber auf ihre Weise, mit den Instrumenten und Methoden einer künstlerischen Ästhetik«<sup>404</sup>. Judith Raum kommt einer solchen »Zuständigkeit« gleichzeitig nach und weist sie zurück. In der Tat leistet sie Wissensproduktion, allerdings in erster Linie mit ihrer *wissenschaftlichen* Archivarbeit und deren dokumentarischer Präsentation – während sich ihre Malereien und Objekte gegen wissen-wollende Erkenntniszugriffe weitestgehend unverfügbar halten.

Aus den Archiven holt die Künstlerin Korrespondenzen zwischen Unternehmern, Finanziers, Botschaftern und Bauleitern in den Ausstellungsraum; diese drehen sich um Expansion und Rationalisierung, um Maschinenimporte und Pflanzversuche, um klimatische und geologische Gegebenheiten, um (für die deutschen Investoren rentable) Produktions- und Arbeitsbedingungen. So wird dargestellt, wie Ende des 19. Jahrhunderts, finanziert von der Deutschen Bank, in sogenannten »kulturellen Versuchen in Anatolien« geostrategisch Rohstoffquellen für deutsche Unternehmen erschlossen und neue Märkte für deutsche Produkte geschaffen wurden – beispielsweise für in Oberfranken unter prekären Bedingungen gewebte »türkische« Tücher. Vom Erfolg des »deutschen Unternehmergeistes« ist in den historischen Schriftstücken viel die Rede sowie vom »türkische[n] Phlegma« und »Schlendrian«<sup>405</sup>.

Aber Raum interessiert sich nicht nur für die langatmige Hartnäckigkeit solcher Ethnizismen, die aus gegenwärtigen (EU-)Rhetoriken allzu vertraut sind. Auch konzentriert sie sich nicht einzig auf die Umgestaltung von Landschaft und Landwirtschaft zugunsten internationaler Wirtschaftsinteressen. Immer wieder richtet sie den Blick auf dasjenige, was sich widerständig zeigt und abweicht von rigiden planerischen Zugriffen, von quantitativer Maximierung und imperialistischen Kont-

<sup>403</sup> Vgl. dazu Busch: »Wissensbildung in den Künsten«, S. 71.  
<sup>404</sup> Holert: *Übergänge*, S. 19 f. Ähnliche Diagnosen finden sich auch bei Osborne: *Anywhere or Not at All* und Rebentisch: *Theorien der Gegenwartskunst*.  
<sup>405</sup> *L'inspecteur des Cultures der Deutschen Bank* gez. Scheiblich, zitiert nach Raum: *eser*, S. 149.



Judith Raum, *eser*, Detail (Tischvitrine)



Judith Raum, *eser*, Detail (Gemälde *Gegen-Bontitterung 3*, 200 x 145 cm)

rollfantasien. In den Archivakten sind Spuren des Widerständigen rar, aber doch vorhanden. Einmal wird ein Arbeiteraufstand erwähnt (»Es sind Aufwiegler unter unserem Personal«<sup>406</sup>), ein anderes Mal nach jahrelangen Fehlschlägen die schiere Unsinnigkeit des unüberlegten, aber langwierigen und kostspieligen Versuchs eingestanden, Halfagras für die Produktion von Flechtgeweben anzusiedeln, obwohl andere geeignete Gräser bereits vorhanden gewesen wären. Und inmitten Hunderter Seiten von Briefen und Berichten hat Raum eine kleine Zeichnung aufgespürt – eine beiläufig gekritzelte Karikatur unbekannter Herkunft, die Vetterwirtschaft anprangert. Die Stimme der anatolischen Bevölkerung selbst findet sich in den archivarisichen Dokumenten nicht. Raum macht sie jedoch vernehmbar, indem sie einen fiktiven Brief in ihre Ausstellungsinstallation aufnimmt, den ihre Künstlerfreundin Iz Öztat aus der Perspektive von Zişan, einer queeren Intellektuellen und Fotografin, die zu Beginn des 20. Jahrhunderts aus Istanbul floh, geschrieben hat und der vom armenischen Völkermord und dem untätigen Zusehen der damals anwesenden Deutschen berichtet.

Außerdem beobachtet Judith Raum vor Ort in Anatolien, wie Menschen heute dort Gärten anbauen, wo einst der deutsche Schienenbau und die kolonial-profitorientierte Landschaftsgestaltung walteten. In einem Textstück zitiert Raum einen anatolischen Gärtner, der von der Liebe zu seiner Arbeit erzählt und davon, wie man Bäume so beschneidet, »dass der Baum davon profitiert«<sup>407</sup>. Aus dem Gespräch mit ihm stammt auch der Titel ihrer Installation *eser*<sup>408</sup>; das türkische Wort bedeutet »Arbeit« oder »Werk«, der Gärtner aber beschreibt damit das Wesen eines Baums. Auf dem Ausstellungsdisplay mischen sich zwischen die historischen Schwarz-Weiß-Fotos Farbaufnahmen von liebevoll improvisierten (Klein-)Gärten, von Schienenstücken, die zu Zäunen umfunktioniert wurden, oder von selbstgebastelten Verstreben und Führungen, die Tomatenpflanzen ebenso Halt geben wie Spiel für Wachstum lassen. Damit tut sich eine Schnittstelle auf zwischen der historiografischen Forschung und den mit ihr zunächst so unvermittelt

<sup>406</sup> Generaldirektor der Anatolischen Eisenbahngesellschaft Kautz, zitiert nach ebd., S. 406.  
<sup>407</sup> Der ehemalige Gärtner auf dem Gelände der deutschen Baumschule in Vezirhan, zitiert nach ebd., S. 112.  
<sup>408</sup> Den Titel *eser* trug die installative Präsentation im Heidelberger Kunstverein, eine veränderte, 2015 in der SALT Galerie in Istanbul ausstellte Version der Installation sowie die Publikation der Arbeit in Buchform.

erscheinenden dekorativ-ästhetischen Gebilden in der Ausstellungstallation: Nicht nur die Farben, Formen und Materialien der Gemälde und Objekte scheinen aus den anatolischen Gärten zu stammen, sondern auch Judith Raums Weisen, mit Dingen umzugehen, sie zu berühren und zu gestalten, ohne sie brachial zuzurichten. In ihren Gemälden finden sich keine Pinselstriche, welche die Meisterinnenschaft der gelernten Malerin zur Schau stellen, keine abbildenden Repräsentationen und keine malerische Selbstreferenzialität, die narzisstisch um Können oder Beschränkung der Malerei kreisen würde. Stattdessen tragen die Bilder Spuren von körperlich-materiellen Berührungen, zeigen Abdrücke oder Abreibungen, die von lebendigen Bewegungen und Anwesenheiten herrühren, von einem unverfügbar bleibenden Außen, das sich letztlich doch entzieht.

Die Gleichzeitigkeit von rahmender Struktur und beweglicher Offenheit ist grundlegend für die Herangehensweise Judith Raums. Ihre Forschung ist ein Dinge ans Licht befördernder, engagierter Zugriff; die Künstlerin präsentiert, ordnet und formiert Fund- und Beweisstücke, doch tut sie dies innerhalb eines nichtlinearen, multirelationalen und veränderbaren Settings. Ihre Objekte und Bilder erzählen vom Gefunden- und Berührt-worden-Sein; von Natur, die kulturell begriffen ist, ohne jedoch brutal beherrscht zu sein; von Gestaltung jenseits von Effizienz und Gängelung, die dennoch nicht beliebig und wahllos ist. Wir wäre der gegenständlich-natürlichen Welt anders als mit rationalistischer Zurichtung zu begegnen; wie wäre sie jenseits gewaltförmig verzweckter Subjekt-Objekt-Dichotomien zu gestalten, verwenden, berühren? Diese Frage, die Raums Arbeit zugrunde liegt, schwankt zwischen Klischees eines »genuin Künstlerischen« und der herrschaftskritischen ästhetischen Theorie Adornos. Mögliche Antworten sucht die studierte Künstlerin und Philosophin mit Instrumenten historiografischer Wissenschaftlichkeit und mit Methoden des künstlerisch Ästhetischen: Sie präsentiert eine Zusammenstellung von Dokumenten mit Anspruch auf Erkenntnis, Aufklärung und Objektivität. Parallel dazu und separat davon widmet sie sich in zarten Malereien und fragilen Objekten phänomenologischen Ähnlichkeiten und einer spielerisch freien Formgebung. Kritische Rationalität und Rationalitätskritik prallen so aufeinander und ergänzen sich komplementär – was die Betrachter\_in in einer Rezeption erlebt, die zwischen sinnlicher Erfahrung und fleißiger Lektürearbeit hin und her zu pendeln hat. Dass dieser Spagat schwierig ist und sich zuweilen schizophran anfühlt, ist für den Wahrheitsgehalt von

eser entscheidend. Indem sie den Spalt zwischen faktischer Information und alternativer Sinnlichkeit nicht schließt, sondern aufmacht, zeugt die Installation von den inneren Widersprüchen der sogenannten künstlerischen Forschung, ohne deswegen das Ringen um deren kritisch-emanzipatorisches Potenzial aufzugeben. Künstlerische Forschung wird hier nicht konsensuell als das aktuell Modische und von hegemonialen Wissensökonomien Geforderte betrieben. Vielmehr erscheint sie als Dringlichkeit und manifestiert sich in einer Konstellation, die Gewissheiten verunsichert und Möglichkeiten offenlässt, einer Konstellation, die auch den Unvereinbarkeiten ihrer Teilmomente Rechnung trägt, statt unentwegt deren produktives Zusammenspiel zu behaupten. Anstelle von Argumentationszusammenhängen, die sich als allgemein nachvollziehbar gerieren, setzt sie gewagte Sprünge, taktile Übertragungen, überraschende Nähen und fernliegende Analogien.

Kunstheldspezifisch institutionskritisch ist eser, insofern das Werk Schwierigkeiten der gegenwärtig (institutionell) gewollten Artistic Research vergegenwärtigt. Dabei verteidigt es künstlerische Forschung trotzdem als etwas Lustvolles, Undisziplinäres, antihierarchisch Freieres und stellt auch das gegeninformativ Kritisch-Aufklärerische von rechebasiertes Kunst unter Beweis. Feldübergreifend interessant für transversale Vermittlungsprozesse ist eser aufgrund der vielfältigen Bezüge und Einstiegsmöglichkeiten, die das heterogene Material bietet. Es wäre aussichtslos, dem, was Judith Raum hier an Wissensproduktion leistet, in einer Narrationslinie folgen zu wollen. Die mehrdimensionale und trotz musealer Reminiszenzen kaum systematische Anordnung, die assoziativen Vagheiten zwischen Abstraktion und Dokumentation sowie die formalen und inhaltlichen Kreuz- und Querbezüge lassen sich auf verschiedenste Weisen (nachvoll)ziehen. Die vorstellbaren Rezeptionszugänge zu eser sind enorm divers.

Nichts an dieser raumgreifenden und jahrelang erarbeiteten Installation ist monumental; statt eine setzend-souveräne Behauptung zu verkörpern, steht sie als Vorschlag und Angebot da. Insbesondere das frei schwingende Gestänge-Display verdeutlicht dies; trotz seiner organisierenden Funktion bleibt es flexibel und veränderbar; offensichtlich ist es inspiriert von den anatolischen Gärten, wobei es auch eine modernistisch-geometrische Formensprache spricht. Form und Funktion (sowie die Verschränkung von beidem) erscheinen zudem verwandt mit Lina Bo Bardi's experimenteller Architektur des Teatro Oficina, das Zuschauer\_innenraum und Bühne nicht separiert und von Gerüsten aus

radikal egalitär alles gleichzeitig zur Schau stellt (das Schminken, die auftretenden und wartenden Schauspieler\_innen, die Technik, die Musiker\_innen, ...). Auch eser überlässt den Betrachter\_innen die Entscheidung, wofür sie sich interessieren, womit sie etwas anfangen und sich mehr oder weniger auseinandersetzen wollen. Die Installation stellt »überall Ausgangspunkte, Kreuzungen und Knoten [bereit], die etwas Neues zu lernen erlauben«<sup>409</sup>. Dabei ist sie kein pluralistisch unentschiedenes »Differenzgewimmel«<sup>410</sup>, das alles ins Auge der Betrachter\_in legen würde und dessen eigene Positionierung völlig unscharf bliebe. Auswahl und Arrangement des Materials gründen klar auf einer Parteinahme für bestimmte, gefährdete Aspekte der Wirklichkeit, für einen anderen, nicht kolonialisierenden, mimetischen Zugang zur Welt und zu den Dingen. Unterdessen bleibt die gefährdete Wahrheit, um die es hier geht, zwar offen für verschiedenste Bezüge; gleichzeitig aber wird sie immer wieder geosoziohistorisch ganz konkret bestimmt.

Komplexität, Vielfalt und Umfang der Installation machen sie zu einer stimmigen wahrheitspolitischen Materialelgerreifung, die nicht nur von jeglicher Simplifizierung ihrer breit gefächerten Inhalte weit entfernt ist, sondern auch von einer autoritär verdummenden Didaktik. Zwar können Fülle und Dichte des Präsentierten leicht überfordern, sofern der Anspruch besteht, es umfassend zu begreifen und vor allem allein zu bemeistern. Doch weshalb sollte das, was Judith Raum seit vielen Jahren erforscht, bearbeitet und sich angeeignet hat, von einer einzelnen Betrachter\_in allein bei einem einzelnen Ausstellungsbesuch angemessen nachzuvollziehen sein? Roger Behrens spricht sich in Bezug auf Popmusik für eine Rezeptionstheorie aus, die annimmt, dass »jede und jeder Experte ist«; weil eine Einzelperson »gar nicht alles wissen und kennen« kann, plädiert er dafür, ein »produktives Halbwissen aus unterschiedlichsten Parametern und auch mit unterschiedlichstem Wert«<sup>411</sup> anzuerkennen. Für die Rezeption von eser wäre diese Empfehlung denkbar tauglich.

Anstelle des einen Expert\_innen(über)blicks wäre hier eine Vielzahl an heterogenen »Halbwissen« gefragt, die in verschiedensten Formen zum Einsatz kommen, Zugangsmöglichkeiten bieten und in Konfrontation mit dem Material umstritten werden können. Auch und gerade

<sup>409</sup> Rancière: *Der emanzipierte Zuschauer*, S. 28.

<sup>410</sup> Raunig: »Eine Linie wählen«, S. 76.

<sup>411</sup> Behrens: *Krise und Illusion*, S. 71 ff.

angesichts von eser darf aktive und kritische Rezeption keine »engerzige Methode [sein], die nur ja nichts auslassen will«<sup>412</sup>. Stattdessen können sich hier sehr unterschiedliche Zugänge als gleichermaßen adäquat erweisen. Selbsttätige Rezipient\_innen mit unterschiedlichen Interessen und Hintergründen können an unterschiedlich Vertrautes anknüpfen und auf verschieden Fremdes stoßen. Sie können sich in Malereien vertiefen, die sie attraktiv finden; sie können sich für improvisierten Do-it-yourself-Gartenbau interessieren, für Ausstellungsdisplays, für historische Karten und Handelswege, für die Geschichte Anatoliens und seiner Beziehung zu Deutschland; sie können von den künstlerischen Objekten fasziniert und inspiriert sein oder von ihnen an lustvolle Kinderbasterei erinnert werden; sie können postkoloniale Fragen verfolgen oder sich für Eisenbahnkultur begeistern. Jede einzelne dieser Möglichkeiten lässt sich als niederschwelliges Einstiegsangebot in transversalen Vermittlungsprozessen nutzen, während alle zugleich kaum von einer Einzelperson wahrgenommen werden könnten (oder müssten). Zwar würde die Reduktion auf nur eine oder wenige dieser diversen Zugangsmöglichkeiten dem Material und der streitbaren Wahrheit von eser nicht gerecht. Ein transversales Zusammentreffen zwischen den einzelnen Zugängen und Perspektiven aber kann das wahrheitspolitische Potenzial des Kunstwerks umso produktiver entfalten und in diverse Richtungen wirksam werden lassen. Es ist nicht nötig, ein Verständnis für zeitgenössische Kunst mitzubringen, um eser zu verstehen – umgekehrt bleibt die Wahrheitspolitik des Werks nicht feldspezifisch limitiert.

Kritisch, emanzipatorisch und utopisch bewegt sich die Installation zwischen ästhetischer Unbestimmtheit und bestimmten Vergegenwärtigungen, zwischen gegeninformativer Beweisführung und mäandrierenden Offenheiten. Judith Raums kritische Wissensproduktion produziert nicht nur benennbare thematische Inhalte, die von den Rezipient\_innen schlicht zu »schlucken« wären; maßgeblich stellt sie Produktion selbst – die von Wissen und Wahrheit ebenso wie die von kulturellen Dingen – zur Disposition. eser lässt heterogene Rezeptionsprozesse zu und heißt individuelle Zugänge willkommen, ohne deswegen dringliche Objektivitätsansprüche hintanzustellen oder in lauter unvermittelte Differenzen zu zerfallen. Die Installation zeugt von alternativen Autonomien und von weit verzweigtem Unrecht. Ohne Verklärung macht Judith Raums Installation ebenso ernsthaft wie lustvoll erfahrbar, dass es auch in der

<sup>412</sup> Adorno: »Der Essay als Form«, S. 24.

geozoziohistorisch korruptierten Welt durchaus Momente gibt, in denen »wir atmen können«<sup>413</sup>. Die Erfahrung, dass diese Momente rar, aber fraglos richtig sind, weist einmal mehr weit aus dem Ausstellungsraum hinaus.

---

<sup>413</sup> Horkheimer/Adorno: »Diskussion über Theorie und Praxis«, S. 65.