

Inhalt		
Kunst und Politik – eine schwierige Beziehung. HANS WASCHKAU . . . . .	1	
Wir trauern um Stefan Britt. HANS WASCHKAU . . . . .	2	
Wozu das alles? Alles für die Malerei – Bilder von CARO BERTRAM . . . . .	4	
„heimwärts“ und „Schutzzaun“ – Werke von SABINE JÖRG . . . . .	4	
Bilder von CARL NISSEN . . . . .	5	
Die Schönen Künste und die Politik. GÜNTER WANGERIN . . . . .	7	
Urteile gegen Kunstaktion von Günter Wangerin: Bayrische Gerichte hebeln		
Freiheit der Kunst aus. HANS WASCHKAU . .	11	S. 26. – Die Bedeutung der Kunst für das Denken S. 30. – Wann sieht etwas nach Kunst aus? S. 34. – Die feinen Unterschiede: Kunst als Waffe im Klassenkampf S. 38. – Kunst und Politik S. 42. HANS WASCHKAU . . . . .
Skizzen von GÜNTER WANGERIN – Bilder aus dem NSU-Prozess . . . . .	13	
Kunst gegen Gewalt. Künstler-Statement von HANS WASCHKAU . . . . .	15	
ver.di Kulturforum Bayern: Ausstellungen im öffentlichen Raum und eine ungewöhnliche Kunstsammlung. SEPP RAUCH	17	
Bilder anschauen – den eigenen Augen trauen GABRIELE SPRIGATH. . . . .	19	
Was will uns der Künstler damit sagen? Bilder als Kommunikations-Mittel S. 22. – Die Erfindung der „Autonomie der Kunst“		
		An alle Künstler! KURT EISNER . . . . . 49
		Kunst ist kein Luxus (Polemik von ANDREAS PAUL SCHULZ.) . . . . . 51
		Aktuelle Entwicklungen auf dem Kunstmarkt HANS WASCHKAU. . . . . 52
		„Die herrschende Kunst ist die Kunst der Herrschenden“ ANDREAS PAUL SCHULZ . . . . . 58

## Kunst und Politik – eine schwierige Beziehung

Hans Waschkau

Eine Reihe von Künstlerinnen und Künstlern macht schon lange Kunst, die linke politische Anliegen unterstützen soll – etwa die Bekämpfung des deutschen Militarismus oder den Widerstand gegen neonazistische Tendenzen. Die meisten von ihnen haben damit in einer Zeit begonnen, in der es in Westdeutschland völlig verpönt war, Kunstwerke mit politischen Inhalten zu erstellen. In München sind viele dieser Künstler Mitglieder der Gewerkschaft ver.di. Handelt es sich bei ihren Werken wirklich um Kunst und nicht nur um Politik? Da sie historische Traditionslinien der Kunst kreativ weiter entwickeln, muss diese Frage eindeutig mit Ja beantwortet werden. Viele dieser Künstler halten jedoch ihre politischen Anliegen für so wichtig, dass sie bei ihren Werken die Eigenschaft Kunst für eher zweitrangig halten. Das zeigt sich z.B. bei der Frage, wodurch sich politische Kunst von Kunst mit anderen Anliegen unterscheidet. Kunst, die nicht politisch ist – so hört man –, ist gerade deshalb politisch, weil sie nicht politisch ist. Wie einst in den Staaten des inzwischen weitgehend untergegangenen Realen Sozialismus wird Politik

für dermaßen dominant gehalten, dass ihr alles andere untergeordnet zu sein hat. Kunstwerke, die andere als politische Anliegen verfolgen sind daher nicht vorstellbar, es handelt sich vielmehr um Ablenkungsmanöver.<sup>1</sup>

Heute sind – anders als in der Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg – politische In-



„Nie wieder Krieg“, 1924, Plakat von Käthe Kollwitz. – Ein Beispiel für politische Kunst aus der Zeit der Weimarer Republik. Abb.: de.wikipedia.org

halte in der Kunst nicht mehr tabu. Auf der Documenta in Kassel sind solche Inhalte dieses Jahr das bestimmende Thema. Auch in der Ausstellung „Favoriten III: Neue Kunst aus München“ im Kunstbau des Lenbachhauses im Herbst 2016, in der zwölf junge zeitgenössische Künstlerinnen und Künstler aus München vorgestellt wurden, hatten viele der gezeigten Arbeiten gesellschaftspolitisch relevante Themen: die Anschläge 2015 in Frankreich auf die Zeitschrift Charlie Hebdo und im Bataclan, Mechanismen der Männlichkeit, der Begriff „Dual Use“ (bezeichnet Dinge, die sowohl zivil wie auch militärisch genutzt werden können), Migration und das illusorische Ziel unendlicher Freiheit, der Umgang mit nuklearer Energie, Kritik an Werbung und Konsum, politische Agitation, in einem „How to start a Revolution TV“ wurde der Putsch in der Türkei thematisiert. Im Stadtmagazin „in münchen“ empfahl Barbara Teichmann eine Führung durch die Ausstellung, „denn die Arbeiten sind spannend, aber nicht selbsterklärend.“<sup>2</sup> Es ist schwer vorstellbar, dass solche Werke politische Wirkung entfalten – die Ebene der Kunst wird nicht überschritten. Mit Hilfe der System-Theorie,<sup>3</sup> die in Deutschland ab den 1980-er Jahren vom

Die Bilddokumente in der Druckfassung dieser Publikation werden aus technischen und Kostengründen nur in Graustufen und relativ niedriger Auflösung dargestellt. Bei Interesse an Darstellungen in höherer Qualität besteht die Möglichkeit, bei den Künstlerinnen und Künstlern anzufragen: Caro Bertram – mail@kanzlei-bertram.de • Sabine Joerg – sabinejoerg@gmx.de • Carl Nissen – nissen.jakobsen@web.de • Sepp Rauch – Sepp.Rauch@verdi-kultur.de • Andreas Paul Schulz – KellerKunst@arcor.de • Gabriele Sprigath – g.sprigath@lrz.uni-muenchen.de • Günter Wangerin – g.wangerin@gmx.de • Hans Waschkau – hans.waschkau@freenet.de.

Die Redaktion der Studienreihe bedankt sich herzlich bei allen, die Texte und Bilddokumente für diese Publikation zur Verfügung gestellt haben.

Soziologen Niklas Luhmann (1927-1998) eingeführt und weiterentwickelt wurde, lässt sich verstehen, warum der Brückenschlag zwischen Kunst und Politik nicht einfach ist. Danach werden die Funktionen der Gesellschaft in jeweils eigenen autonomen sozialen Systemen bewältigt und weiterentwickelt, so etwa in den Systemen Wirtschaft, Wissenschaft, Religion, Ausbildung, Politik und eben auch in dem System Kunst. Dies geschieht über Kommunikation – in der Innenwelt des je-

weiligen Systems und mit der Umwelt. In jedem System gelten daher eigene Regeln – politische Kunst muss daher sowohl die Regeln des Systems Kunst wie auch die Regeln des Systems Politik beachten. Diese Broschüre beginnt mit Beiträgen zu politischen Künstlerinnen und Künstlern aus München und Umgebung, darunter der 2015 leider verstorbene Stefan Britt.<sup>4</sup> Anschließend wird das ver.di-Kulturforum vorgestellt, das im Münchner DGB-Haus angesiedelt ist und in dem

oft politische Kunst ausgestellt wird. Die zweite Hälfte der Broschüre besteht aus theoretischen Beiträgen, in denen die Möglichkeiten politischer Kunst erkundet werden. Dabei wird keine einheitliche Theorie vertreten, was auch nicht beabsichtigt war – zu facettenreich sind Kunst und Kunsttheorie. Was kann politische Kunst wie leisten? – Wenn diese Broschüre Material für einen Diskurs darüber liefert, hat sie ihren Zweck schon erfüllt.

1 Durch diese Haltung ist es übrigens schwierig, den Schutz, den das Grundgesetz der Freiheit der Kunst gewährt, in Anspruch zu nehmen, wenn politische Kunst als unliebsame Politik verfolgt wird. 2 in münchen – DAS STADTMAGAZIN, 2016, Nr. 19, ähnlich auch im Artikel „Irritierend schön“ in sz.de vom 29.7.2016. 3 Die Systemtheorie wird etwas ausführlicher in dem Beitrag „Kunst und Politik“ dargestellt. 4 Die vorgestellten Künstlerinnen und Künstler sind überwiegend Mitglied der VBK (Vereinigung Bildender Künstlerinnen und Künstler Bayern in ver.di), auch Stefan Britt war dort Mitglied.

*Hans Waschkau* (\*1952) ist Bildender Künstler, stammt aus Kiel und lebt heute in München. Die Ausbildung erfolgte mit Hilfe von Kursen an der Münchner Volkshochschule sowie über Studien an Akademien (Neuburg an der Donau, Hohenaschau, Bad Reichenhall sowie an der Sommerakademie Salzburg). Besonders prägend als Lehrer und Freund war Stefan Britt aus Gauting bei München. Seit 1980 beschäftigt Hans Waschkau sich intensiv mit Kunsttheorie. Er war 2013-14 Mitglied des Künstlerrats der VBK.

## Wir trauern um Stefan Britt

### Hans Waschkau

Mitte Juli 2015 ist der Bildermacher Stefan Britt aus Gauting gestorben. „Sein ironisches Lächeln und seine Schlagfertigkeit werden den Gautingern fehlen“,



Stefan Britt, geboren am 24. Dezember 1926, gestorben am 14. Juli 2015.

bemerkte die SZ im Starnberger Teil der Ausgabe vom 19.7.2015 in einem Nachruf. Und das gilt auch für viele aus der Partei Die Linke. Dort war er viele Jahre aktiv, erst in der PDS und später in der Linken – zunächst in München, dort vor allem in der BOLA (Basisorganisation Linksabbieger), und später im Kreisverband Starnberg, dessen Gründungsmitglied er war.

Nie hat Stefan auf den Kunstmarkt ge-

schielt, wo Reiche sich teure Kunstwerke als Status-Symbol kaufen und wo daher die große Kohle winkt (wenn auch nur für wenige Künstler). Er hat sich vielmehr dafür eingesetzt, dass der Zugang zur Kunst allen offen steht. So hat er z.B. Kunst-Ausstellungen im Büro der Stadtratsgruppe der PDS bzw. der Linken im Münchner Rathaus, im Münchner Parteibüro und im Büro der damaligen linken Bundestagsabgeordneten Kornelia Möller organisiert. Das war eine wichtige Ergänzung zur Politik der Linken, die jede Ausgrenzung von Menschen aus der Gesellschaft bekämpft.

Stefan – Jahrgang 1926 – hat das Dritte Reich, den Zweiten Weltkrieg und die extrem autoritäre postfaschistische Nachkriegs-BRD miterlebt. Die Erfahrungen in dieser Zeit sind eine Quelle für seine Gegnerschaft zu autoritären und erst recht zu faschistischen Gesellschaftsordnungen. 1942 wurde er zur Wehrmacht eingezogen und war aktiv daran beteiligt, einen sowjetischen Panzer mitsamt Besatzung zu vernichten. „Soldaten sind Mörder“, folgerte er daraus selbstkritisch und kämpfte deshalb gegen den deutschen Militarismus.

Stefans Kunst lässt sich nicht von seinen politischen Überzeugungen trennen. Gegen autoritäre Strukturen in Politik und Gesellschaft setzte er auf das Mittel der Subversion. Zu einer Ausstellung seiner Werke im Kunstpavillon Alter Botanischer Garten München im November 2007 (zusammen mit einem Künstlerkollegen) beschrieb er seinen Kunstansatz auf folgende Weise: „Während sich

der jüngere Kollege energisch mit Kunst und Karriere befasst, fühle ich mich im ruhigen Hinterzimmer der politischen Subversion eher am passenden Ort. Ohnehin ist selten alles so, wie es auf den ersten Blick erscheint. Der 90. Jahrestag der Oktoberrevolution fällt doch auch auf den 7. November. Auf meinen Bildern seht Ihr außer vielen Gestalten eine Menge an ungereimtem Geheimniskram (kryptischer Realismus). Dahinter sind die eigentlichen Aussagen versteckt. Diese sind seit ungefähr 15 Jahren langsam immer politischer geworden. Die Bilder der neuesten Serie arbeiten mit zwei Objekten: Köder und politische Aussage. An sich unpolitische, aber undogmatische Menschen sollen durch abenteuerlich esoterische, spiritistische, alchemistische und wasauchimmer Thematik neugierig gemacht werden. Vielleicht lassen sich ihre politischen Berührungspunkte dadurch aufheben, oder wenigstens etwas betäuben.“ Der bunte Mix aus realen und phantastischen Elementen in den Bildern von Stefan hat tatsächlich eine zersetzende Wirkung auf autoritäre gesellschaftliche Strukturen, in denen sich die Meinungen aller danach richten, was Autoritäten denken. Wer Stefans Bilder betrachtet und vielleicht auch nach einer Bedeutung sucht, muss seine Phantasie spielen lassen und gewinnt so Freiraum für eine eigene Meinung. Diese Wirkung tritt nicht sofort ein, sondern erst nach und nach – subversiv eben.

Der Mensch Stefan Britt wird uns fehlen, seine Bilder und deren Wirkung werden bleiben.

Dieser Beitrag wurde zuerst in der linken Zeitschrift „Münchner Lokalberichte“ 7/2015 vom 29.7.2015 und in der Stadtrats-Zeitschrift der Linken „Mit LINKS“ 53 vom 25.9.2015 veröffentlicht.

## UNERLEDIGT

heißt dieses Bild. Im Jahr 1939 baten Häuptlinge der Lakota-Indianer und Überlebende der berühmten Schlacht am Little Bighorn den polnischen Bildhauer Korczak Ziolkowski, aus einem 200 m hohen Berg in den Black Hills die Skulptur ihres legendären Anführers Taschunka Witko (englisch: Crazy Horse) herauszuhauen. Korczak entwarf das Bildnis eines Indianers mitsamt seinem Pferd, so groß wie der ganze Berg. 1948 fing er mit Dynamit und Presslufthammer an zu arbeiten. Als er 1982 starb, setzten seine Frau und die 10 Kinder das Projekt fort. Heute ist der Kopf der Figur 26,7 m hoch und annähernd fertig. Es gibt noch viel zu tun. Iljitsch (auf meinem Bild im Vordergrund), der seine Arbeit auch nicht zu Ende führen konnte, grüßt den Häuptling im gebirgigen Hintergrund (etwas schwerer zu erkennen), der trotz des Sieges die Befreiung seines Volkes nicht erreichte. Weil meine eigene Arbeit ebenfalls noch unerledigt ist, mach ich eifrig weiter.

*Stefan Britt, 2004*



## WIE ES SICH AUSGEHT (von Bildermacher ALASKA BASILIUS BRITT JEDLITSCHKA)

Die Familie Jedlitschka hat der Welt innerhalb mehrerer Generationen eine große Zahl aufregend hübscher, ja schöner Frauen geschenkt.

*Anmerkung: In diesem Bild setzt Stefan Britt sich mit der Geschichte seiner Familie auseinander.*

Freilich gab es auch wichtige Männer: Schuldirektor, Medizinprofessor, Schreiber technischer Bücher. Der eine hat mir gezeigt, wie ein Hoch-

ofen funktioniert und was man aus dem in der Steiermark gewonnenen Erz so alles machen kann: Sensen, Daxkrai, Taschenveitl und andere, heute allerdings verbotene Stichwaffen. Der mit der Offizierskappe hat einen königlich-kaiserlichen Orden bekommen, weil er beobachtet hat, wie die Italiener in den Dolomiten Sprengstoff transportiert haben, um, wie damals so üblich, die vom Feind besetzten Bergspitzen in die Luft zu sprengen. Durch Ausnützen eines auffällig weißen Maultiers als Zählmarkierung konnte er die transportierte Menge und damit den Zeitpunkt der Explosion errechnen. Gut, dass er damit auch seine eigene Haut retten konnte. Meine Haut nicht zu vergessen.

PS: Eine der Großmütter (die mit der Reitpeitsche) war weniger beliebt.

*Stefan Britt, 2008*

# Wozu das alles? Alles für die Malerei

Bilder von Caro Bertram

Der Münchner Künstlerin Caro Bertram geht es um das intuitive Erfassen des hinter der glatten Oberfläche Verborgenen. Das nach außen nicht Sichtbare soll dargestellt werden. Ausgangspunkt für die Malerei sind oft Modejournale oder pornographische Hefte. Die darin abgebildeten leblosen Modelle und Reizkörper erhalten im malerischen Prozess Risse. Sie werden in ihrer intuitiv erfassten Verletzbarkeit gezeigt und bekommen dadurch ein Seelenleben. Einen anderen Teil ihrer Malerei widmet Caro Bertram der Darstellung des

menschlichen Infernos. Anders als bei der bildnerischen Abbildung von Schönheitsidealen werden die Opfer von Krieg, Diktatur und Alkoholismus malerisch jedoch nicht mit den fotografisch oft bis ins Detail zur Schau gestellten Verletzungen gezeigt. Der geschundene Mensch und seine Umgebung werden vielmehr in schrecklicher Schönheit dargestellt. Das Interesse der Betrachter bleibt so den Opfern selbst vorbehalten und wird nicht von reißerisch abgebildeten Brutalitäten abgelenkt. Im Mittelpunkt auch dieser Bilder bleibt der Mensch und seine Würde. Quelle: [www.caro-bertram.de](http://www.caro-bertram.de)



„Gegen die Wand“, Caro Bertram, 2014, 70 x 120 cm, Eitempera auf Leinwand



„Brücke“, Caro Bertram, 2011, 30 x 40 cm, Öl

# „heimwärts“ und „Schutzzaun“

Werke von Sabine Jörg

Sabine Jörg ist Schriftstellerin und Bildende Künstlerin. Sie stammt aus Bremen und lebt heute in München. An den Universitäten Marburg und Bochum studierte sie Psychologie. Mit einer Arbeit über ein Thema aus dem Gebiet der Sprach- und Wahrnehmungspsychologie promovierte sie 1975 in Bochum zum Doktor der Philosophie. Anschließend schrieb sie wissenschaftliche Beiträge zum Einfluss der Medien auf die kindliche Entwicklung und wirkte bei ARD und ZDF mit bei der Programmplanung,



„Schutzzaun“, Sabine Jörg, Foto – ummantelt von Natodraht, ca. 1,80 m x 0,75 m x ca. 0,50 m

Dieser Jesus hat einen bronzierten, durchtrainierten Körper, seine Nacktheit ist aufreizend. Fast ist man geneigt, den Leidenszusammenhang zu vergessen. So „schön“ kann Vorzeigen des Glaubens sein.

Natodraht und Dornenkrone, Natodraht gegen hilflose, schutzsuchende Menschen. Wer schützt da wem? Und wer schützt sich vor wem, in welcher Weise? Warum? Messerscharfe Trennung von hier drinnen und da draußen. Vieltausendfaches Leid, unerhört, unbesehen.

u. a. für die Kinderserie Löwenzahn. Seit den 1980er Jahren veröffentlichte sie zahlreiche Kinderbücher. Außerdem ist sie als Fotografin tätig. Sabine Jörg verfasst erzählende Werke, Texte zu Bilderbüchern, Drehbücher zu Fernsehfilmen und Theaterstücke. Sie ist Mitglied des VS (Verband deutscher Schriftstellerinnen und Schriftsteller in ver.di), der VBK (Vereinigung Bildender Künstlerinnen und Künstler in ver.di) sowie der GEDOK (nach eigenen Angaben größte und traditionsreichste interdisziplinäre Künstlerinnenorganisation in Deutschland). Die abgebildeten Werke waren ihr Beitrag zur Themen-Ausstellung „Meine Heimat Europa“ der VBK im Kunstpavillon im Alten Botanischen Garten in München im Frühjahr 2017. Die von ihr verfassten Bildunterschriften erläutern den Kontext, in dem die Werke entstanden sind.  
Quelle: de.wikipedia.org



„heimwärts“, Sabine Jörg, Fotomontage, ca. 88 x 70 cm (incl. Passepartout und Rahmen ca. 113 x 92 cm)  
Vier Milchkühe, vier Kreuzfixe, vier Jahreszeiten, gefangen im Kreis der Wiederkehr; Humus, auf dem die Heimatliebe blüht. Oder: Klischee eines Landes, ruhiges Dahinziehen zum sicheren Ziel. Dazu Ausstellung der Glaubenszugehörigkeit, blumentumrankt, zum Verweilen einladend, vervielfachte Marter an hölzernen Balken, präsent selbst im Boden, der all dies bereitet.

## Bilder von Carl Nissen

### Carl Nissen

Geboren 1. Juni 1935 in Münster/Westfalen.  
1954 - 61 Studium an den Akademien Hamburg und München.  
1963 - 98 Lehraufträge an Gymnasien in Würzburg und München.  
1971 - 79 Mitglied des (BBK)-Bundes-

ausschusses (Bundesverband bildender Künstlerinnen und Künstler) und des Vorstandes und der Internationalen Gesellschaft der Bildenden Künste (IGBK/AIAP-UNESCO). 3 Jahre Redakteur des BBK-Bundesmitteilungsblattes „Kulturpolitik“. Im Vorbereitungsteam für die Künstlersozialkasse mit Anatol Buchholz und Gerd Pfennig.

1979 - 82 Vorsitzender des BBK München und Oberbayern.  
Seit 1984 Mitglied der Kunstlergewerkschaft, jetzt in Süd-Bayern: Vereinigung Bildender Künstlerinnen und Künstler in ver.di (VBK).  
Seit 1998 Lehrbeauftragter der MVHS.  
2005 - 2009 Vorstandsmitglied des Kunstpavillon e.V. München.



„Befreiung“, Triptychon 1984, Dispersion und Pastellkreide auf Pappe, 3-mal 100x70 cm  
1984 entwickelte ich im Vorstand des BBK München den Ausstellungstitel „Kriegsmale – Friedenszeichen“. Viele bekannte Münchner Künstler reichten zur Ausstellung ein. Ich beteiligte mich mit diesem Triptychon. Es wird November/Dezember 2017 nach langen Jahren im ver.di-Forum in einer Einzelausstellung von mir nochmal öffentlich gezeigt. Die Befreiung des KZ Auschwitz 1945 einerseits und persönlich die befreiende und aktivierende politische Straßenagitation mit dem Theater K, das gemeinsame Bauen von Agitpropobjekten für Demos der Friedensbewegung – das waren die Inhalte, die mich beim Arbeiten getragen haben.



„Europa schaut der Tod aus der Tasche“ (links)

Zwei Kohlezeichnungen aus dem Jahr 2014 mit der Verschärfung des Terrors des unmenschlichen Assadregimes und des IS, der Massenflucht der syrischen

„Ritter, Tod und Teufel“,

Holzkohle, 2003, 70x50 cm

Unter dem Druck der medialen Berichte über den Irakkrieg entstanden etwa 15 wütende „Finstere Zeichnungen in finsternen Zeiten“. Im Café GAP (damals eine der letzten Baulücken in der Münchner Goethestraße, noch Mahnmal des 2.



„Krieg und Frieden“,  
vierteilig 2008, Graphitstift (6B) auf Papier,  
4-mal 100x70 cm

Nach Jahren der künstlerischen Arbeit mit Collagen setzte ich mich intensiv mit den zeichnerischen Möglichkeiten auseinander. Graphit, ein relativ selten vorkommendes Weichmetall, ein auf Kohlenstoff basierendes Mineral, kombiniert

mit variablen Zusätzen von gebranntem, gemahlenem Ton, ist ein hochsensibles Material, das zarteste Spuren bis zu metallisch glänzenden Flächen hergibt. In den beiden zentralen Tafeln sind dynamische Begegnungen verarbeitet: Versuche



und „Diogenes: Geh mir aus der Sonne, Alexander“ (rechts).

und irakischen Bevölkerung. Sie waren in einer Einzelausstellung im Werkhaus Nähe Rotkreuzplatz und im Eine-Welt-Haus ausgestellt.

Weltkriegs) stellte ich sie aus, und sie hingen auf Vermittlung des verstorbenen Kollegen Stefan Britt 2004 einen Monat im Büro der damaligen PDS im Münchner Rathaus. Der edle Ritter Dürers ist der Bildrealität eines grinsenden AmIGs gewichen, der die Ölinteressen des Internationalen Kapitals vertritt.



gemeinsamer Diskurse, das Vorwärtsdrängen des Friedenwillens, immer auch begleitet von Zeichen des Mislingens, des Todes. Die äußeren Bildflächen, widersprüchlich gebrochen, rahmen mit bedrohlichen Kampfassoziationen.

# Die Schönen Künste und die Politik

## Ein Gespräch, das so oder so ähnlich hätte stattfinden können

Günter Wangerin

Ort: ein Cafe am Rotkreuzplatz in München

Zeit: August 2017

N.N.: *Du giltst als politischer Künstler. Magst du diese Einordnung?*

G.W.: Ich habe nichts dagegen, wenn damit Kunst gemeint ist, die direkt Stellung bezieht zu dem, was sich um uns herum abspielt, zu der Realität, in der wir leben, wozu auch das zählt, was auf der anderen Seite des Globus geschieht. Allerdings höre ich aus der Fragestellung den Umkehrschluss heraus, dass es wie selbstverständlich unpolitische Kunst gibt. Das bezweifle ich.

N.N.: *Es gibt keine unpolitische Kunst?*

G.W.: Nein! Wenigstens gibt es in meinen Augen keinen unpolitischen Künstler, wenn man ihn als Menschen sieht, der inmitten dieser Gesellschaft, in dieser Welt, also im Heute lebt und wirkt und sich verhält. Bilder, in unserer Zeit gemalt

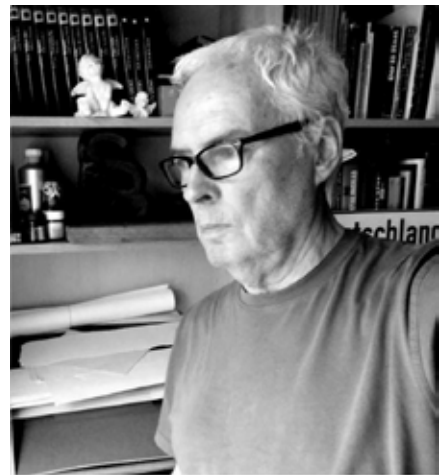
und vom Künstler nicht nur für die eigenen vier Wände fabriziert, sind natürlich immer auch Zeugnis der Haltung dessen, der sie in der Öffentlichkeit vorstellt, der Position, die der oder die betreffende Künstlerin zu den Geschehnissen der Zeit einnimmt. Keine Haltung einzunehmen ist auch eine politische Aussage. Böse gesagt, kann sie lauten: Es interessiert mich nicht oder: Ich sage nichts, nehme sozusagen billigend in Kauf, was da oder dort passiert. Eine politische Haltung, die man übrigens sehr gut bei der Bundeskanzlerin beobachten kann. Bei vielen Gutwilligen gilt sie zu Unrecht als Verteidigerin der Flüchtlinge, weil sie vor ein paar Jahren gesagt hat „Wir schaffen das“. Zu den Grausamkeiten ihres Innenministers äußert sie sich seit langem nicht.

N.N.: *Politische Kunst betreffend gibt es in der Kunstgeschichte enorme Gegensätze. Es gibt Kunst, die sich mehr oder weniger direkt mit den Geschehnissen der Zeit auseinandersetzt, bisweilen*

## Günter Wangerin

1945 in Lauf/Mittelfranken geboren. Nach Medizinstudium Arzt an verschiedenen Krankenhäusern und Lektor in einem medizinischen Verlag. Seit 1969 künstlerisch tätig: Bühnenbilder, Straßensketche, Cartoons. 1980 Praktikum in der Kaschierabteilung des Berliner Ensembles (BE), Fertigung von Latexmasken für Straßentheater (v.a. Politiker) und künstlerische Mitgestaltung von Großprojekten wie „Der Anachronistische Zug oder Freiheit und Democracy“ (Brecht) in Zusammenarbeit mit Hanne Hiob-Brecht und Thomas Schmitz-Bender. Karikaturist und Skulpteur. Maler und Graphiker. Ab 2000 Kunstaktionen im öffentlichen Raum.

„Wangerins Bilder, gegenständlich, oft in kühlen Blau-Grau-Farbtönen gehalten, streng realistisch, verzichten auf Accessoires aller Art. Sie zeigen Menschen wie alle Objekte in karger, bisweilen traumhaft eintöniger Umgebung. Eines seiner Mittel ist das wie zufällig gesetzte ironische Detail ...“ (Ursula Ebell in „Europa, Mythos und Vision“ / Kunstpreis der Bernd-und-Gisela-Rosenheim-Stiftung Offenbach 2014)



„JW: Welche Funktion hat Ihrer Meinung nach politische Kunst heutzutage?  
GW: Kunst war und ist immer politisch. Auch ein Stillleben – gemalt in einer Zeit furchtbarer Verbrechen in der Welt – ist politische Kunst in dem Sinne, dass es diese Verbrechen verschweigt, aus welchem Grund auch immer. Ich bin Anhänger der Kunst, die nichts verschweigt, wobei mir daran gelegen ist, mich der Realität mit den Mitteln des Witzes und der Ironie zu nähern. Da ist es leichter Gehör zu finden, als die Realität so abzubilden, wie sie ist ...“

(aus einem Interview der Tageszeitung Junge Welt vom 26.2.2013)



**Unschuldengel** (2016), Motiv der Webseite „Kunst in Zeiten der Barbarei“ (<http://www.guenterwangerin.jimdo.com>).

leidenschaftlich Stellung bezieht, z.B. der Zyklus „Desastres de la Guerra“ von Francisco de Goya, über Jahrhunderte hinweg eine der erschütterndsten Anklagen gegen die Verursacher von Kriegen. Und es gibt viel Kunst von heute, abstrakte wie gegenständliche, auf der kein Hauch von Politik, ganz zu schweigen der einer Position zu sehen ist. Erstaunlich eigentlich, wenn man bedenkt, dass diese Welt fast am Zusammenkrachen ist.

Warst du dieses Jahr auf der Documenta in Kassel?

G.W.: Leider nicht. Ich war längere Zeit krank. Aber ich habe über diese Documenta einiges gelesen.

N.N.: Wenn man die Artikel darüber liest, gewinnt man am Ende den Eindruck: Die Kunst nimmt Stellung zur stürmischen Entwicklung dieser Welt. Das Thema Flucht und Fluchtursachen scheint ein großes Thema zu sein.

G.W.: Zumindest hat es den Anschein, dass dem so ist. Aber was heißt „Die Kunst nimmt Stellung“? Ich denke, es wäre richtiger zu sagen „Auf der Documenta gibt es Künstler, die etwas sagen zu den großen Themen dieser Welt“. Einer, der es wohl am deutlichsten tut, stammt bezeichnenderweise aus Afrika. Es ist der Nigerianer Olu Oguibe mit seinem Obelisken, der die Aufschrift trägt: „Ich war ein Fremdling und ihr habt mich

beherbergt.“ Dass sein Bekenntnis so endet, hat schon fast etwas Groteskes. Denn in der Realität schaut es mit der Beherbergung ja nicht so rosig aus. Die „Herbergen“, so es sie noch gibt, sehen schlimm aus und diejenigen, die sich um die Beherbergten kümmern, müssen sich als „Gutmenschen“ beschimpfen lassen.

N.N.: Für dich sind die Documenta und die Kunstszene, wie sie sich insgesamt im Land zeigt, offenbar zwei Paar Stiefel.

G.W.: Das stimmt. Die Wirklichkeit sieht wohl anders aus, wenn man bedenkt, dass es bei uns zigtausend Künstler gibt. Viele von ihnen in prekären Verhältnissen. Du findest nur wenige, die sich in irgendeiner Form mit den Zuständen beschäftigen, die nicht unmittelbar sie selbst betreffen. Schau dir mal den Kunstkalender von Verdi – der Gewerkschaft Verdi, meiner Organisation also – an. Ein Hochglanzprodukt ohne die Spur eines Bezugs zur Gegenwart. Schöne Farben, Formen, das ist alles. Schau dir an, wofür heute Kunstpreise verliehen werden.

N.N.: Du willst damit doch hoffentlich nicht sagen, dass Kunst nur dann eine Daseinsberechtigung hat, wenn sie direkt Stellung bezieht zu dem, was sich um uns herum abspielt? Das hielte ich für gefährlich. Denkbar ist übrigens ja auch der Fall, dass sich der Künstler in seiner Malerei aus den Geschehnissen heraushält, sich aber beispielsweise an Demonstrationen und anderen Aktivitäten gegen die Schweinereien, die dauernd laufen, beteiligt.

G.W.: Natürlich bin ich nicht der Meinung, dass heute auf allen Bildern bren-



Der Bankier Adenauers Hermann Josef Abs. Maske aus der Straßeninszenierung des Brechtgedichts „Der Anachronistische Zug oder Freiheit und Democracy“ (1980).



nende Flüchtlingsheime zu sehen sein sollen. Es gibt viele, ganz subtile Mittel, Position zu beziehen, am interessantesten sind solche, die den Betrachter erst mal provozieren. Es ist oft eine gewisse Spannung, die den Betrachter zum Verweilen zwingt.

Brecht hat 1951 in einem Brief an die deutschen Künstler und Schriftsteller gesagt: „Völlige Freiheit für die Kunst, mit einer einzigen Ausnahme: Kunst, die den Völkerhass, die den Militarismus predigt. Für die darf es keine Freiheit geben.“ Das sehe ich genauso. Das ist übrigens *auch* ein Plädoyer für „unpolitische“ Bilder, sicher aber keines dafür, z.B. *nur* solche zu malen.

Ich denke, dass jeder, der heute an die Öffentlichkeit herantritt, und das tut der Künstler in dem Moment ja, in dem er ausstellt, sich mit solchen Fragen auseinandersetzen müsste. Wenigstens wünsche ich mir das. Verlangen kann man das aber von niemandem. Klar ist dabei, dass die Bestimmung des eigenen Standorts nicht allein von der ganz persönlichen Neigung zu dieser oder jener Richtung in der Kunst abhängt, sondern von knallharten ökonomischen Zwängen. Der Künstler muss leben können. Kunst, die Hässliches zeigt, direkt Stellung bezieht, verkauft sich nicht. Aber wir brauchen sie. Nach 1945 heute mehr denn je. Die Gründe habe ich schon genannt. Aber es ist eben leichter, eine heile Welt abzulichten, *Schönes* auf die Leinwand zu bringen, abstrakt oder nicht – als den Finger auf die Wunde zu legen.

N.N.: *Am Ende sagst du aber doch: Leute, kriegt endlich Euren Arsch hoch oder? Ist das nicht der moralische Zeigefinger?*

G.W.: Das ist nicht so falsch. Aber erstens kann doch jeder sagen, ich bleib lieber auf meinem Arsch sitzen, und zweitens ist das mit dem Arschhochkriegen noch keine Verbalbeleidigung. Es bleibt jedem unbenommen. Was heißt „moralischer Zeigefinger“? Es gibt eine Moral, und die heißt: „Wenn ich sehe, dass etwas gefährlich schief läuft, schalte ich mich ein.“ Ich tue es auch für mich selbst. Was ist so schlecht daran? Diese Position ist auch für Künstler letztlich eine Überlebensfrage. Im Bayrischen Integrationsgesetz der CSU – gültig seit 1. Januar 2017 – ist der Satz festgeschrieben, dass sich jeder an eine *Leitkultur* zu halten hat. Auch die Künstler.

N.N.: *Das Ganze steht und fällt aber doch damit, ob man die Einschätzung zu dieser Republik, wie du sie vorträgst, teilt, ob man also auch der Meinung ist wie du: „wir leben in Zeiten*

*Fortsetzung Seite 10*



### Tor für Deutschland (2014).

Dieses Bild wurde zusammen mit dem folgenden Text (Aut. DOSB) am 17. Januar 2014 auf der Web-Seite des Deutschen Olympischen Sport Bundes veröffentlicht.

Nie wieder: Fußball erinnert an Opfer des Nationalsozialismus

Zum Start der Bundesliga-Rückrunde am 27. Januar erinnert der deutsche Fußballsport zum zehnten Mal unter dem Motto „Nie wieder“ an die Opfer des Nationalsozialismus. Einmischen statt wegsehen – und niemals vergessen! Millionen Menschen wurden zwischen 1933 und 1945 von den Nationalsozialisten ausgegrenzt, gequält, ermordet – wegen ihrer Herkunft, ihres Glaubens, ihrer sexuellen Orientierung, ihrer politischen Überzeugung oder weil sie den Kriegsdienst mit der Waffe verweigerten.

Auch der Fußball hatte an diesem beispiellosen Verbrechen seinen Anteil. Vereine haben Mitglieder aus ihren Reihen ausgestoßen. Sie hatten keine Rechte mehr. Ihre Würde wurde mit Füßen getreten. Julius Hirsch, einer von nur zwei deutschen Nationalspielern jüdischer Herkunft wurde in Auschwitz ermordet. Heinrich Czerkus, Vereinswart von Borussia Dortmund, Kommunist und Widerstandskämpfer, wurde von der Gestapo ermordet. Kurt Landauer, jüdischer Präsident des FC Bayern, konnte sich mit Hilfe von Freunden in die Schweiz retten.

Studien zeigen, dass menschenfeindliche Einstellungen weiterhin in der Gesellschaft verankert sind: Rassismus, Antisemitismus und Homophobie.

Auch im Fußball wurden zuletzt Fußballfans vereinzelt von Neonazis und Hooligans bedroht und angegriffen. Diese Fans hatten sich selbstbewusst gegen Rechtsextremismus gestellt und Zivilcourage bewiesen. Alle aus der Fußballfamilie sind dazu aufgerufen, sie zu unterstützen und, wenn es gefordert ist, Zivilcourage selbst zu leben. Die überlebenden Häftlinge des ehemaligen Konzentrationslagers Dachau haben nach ihrer Befreiung ihr Vermächtnis an die Nachgeborenen in zwei Worte gefasst: „Nie wieder!“ Immer stärker fließt dieser Aufruf zum Handeln in die Fan- und Vereinskultur ein. Fans besuchen die ehemaligen Konzentrationslager in Auschwitz, Buchenwald oder Dachau. Vereine verlegen Stolpersteine für ihre ermordeten Mitglieder. Der „Erinnerungstag im deutschen Fußball“ unterstützt und fördert dieses Engagement. Lesungen, Choreografien, Gedenkveranstaltungen und andere kluge und kreative Aktionen erinnern an die Ausgestoßenen und Vergessenen. So wird ihnen ihr Platz in der Fußballfamilie zurückgegeben.

Am 27. Januar 1945 wurde Auschwitz befreit. Der Beitrag des Fußballs auf „seinem Spielfeld“ und darüber hinaus ist das Entwickeln und Umsetzen einer lebendigen Erinnerungskultur zum „Gedenktag für die Opfer des Nationalsozialismus“. Der Aufruf der Stadionsprecher an die Fans am Wochenende in den Fußballarenen wird lauten: „Lasst uns die kulturelle Vielfalt unserer Fußballfamilie als ein großes Geschenk begreifen. Sie gegen Rassismus, gegen Antisemitismus, gegen Diskriminierung jeglicher Art zu verteidigen, das heißt 2014 und immer: Nie wieder!“

der Barbarei“, so lautet doch der Titel Deiner Website, oder nicht? Ist das alles nicht Ansichtssache? Kann man es nicht so oder so sehen?

G.W.: Das kann man nicht. Ob 2 x 2 gleich 4 ist, ist keine Ansichtssache! Diese Dinge sind nachprüfbar. Ich nehme die Einsätze der Bundeswehr im Inneren heraus: Im Grundgesetz, Artikel 87a steht schwarz auf weiß: Einsatz der Bundeswehr zur Landesverteidigung und im Spannungsfall, eine Ausnahme sind z.B. Naturereignisse (z.B. Überschwemmungen) von katastrophalen Ausmaßen. Trotzdem finden solche Einsätze seit Jahren im Inneren statt. Immer wieder aufs Neue. Ich selbst war davon betroffen. Dazu gehören auch gesetzliche Bestimmungen zur Ungleichbehandlung von Menschen

anderer Nationalität und Hautfarbe.

N.N.: Sind das nicht doch Einzelfälle? Du sagst auf Deiner Webseite ‘wir leben in Zeiten der Barbarei...‘

G.W.: Was die Behandlung von Flüchtlingen angeht, sind es keineswegs Einzelfälle. Das wird dir jeder Mitarbeiter der Flüchtlingsbeiräte bestätigen. Für uns als Nicht-direkt-Betroffene sind diese „Einzelfälle“ nur nicht sichtbar. Wir lesen nur irgendwann in der Zeitung davon. Die Flüchtlinge spüren sie täglich und dauernd, diese Einzelfälle.

N.N.: Aber Barbarei?

G.W.: Gegenfrage: Fängt die Barbarei erst dann an, wenn sie einem an jeder Straßenecke ins Auge sticht? Gilt die Feststel-

lung „Wir leben in Zeiten der Barbarei“ erst dann, wenn sie massenhaft wie auf der ganzen südlichen Halbkugel, und von diesem Land mitverschuldet, auch hier bei uns auftritt? In meinen Augen fängt die Barbarei da an, wo sie – wie erwähnt – Gesetzescharakter bekommt, sozusagen Rechtsgrundlage für das Verhalten von Staat und Behörden, aber auch für die Bürger ist. Einige dieser „Bürger“ interpretieren die Vorgaben der gesetzlichen Ungleichbehandlung auf ihre sehr spezielle Weise und üben Mord und Totschlag. So sieht es aus. Das ist eine Kampfansage.

N.N.: Was also tun?

G.W.: Auf diese Frage gibt es keine so einfache Antwort. Für uns als Künstler heißt das wohl zuallererst, sich zusammenzusetzen und über die herrschenden Zustände zu sprechen. All zu viele, auch unter uns, wissen nur sehr wenig darüber. Was ist von den Vorkommnissen in Hamburg zu G 20 in den Köpfen geblieben? Dass Tausende von Chaoten dort gewütet, Steine, Molotowcocktails geworfen, Autos angezündet, und geplündert haben. Das wenigstens flimmerte tagelang mit immer denselben Feuer- und Flamme-Videos über die Bildschirme, wurde in den Zeitungen und Gazetten geschrieben, im Hörfunk „berichtet“. Informationsgeber: Polizei und Behörden in geballter Form, weitgehend unwidersprochen. Dann lange nichts. Erst jetzt, einige Wochen danach, ist in einem Halbseitenartikel der SZ nachzulesen, dass Polizei und Regierungssprecher nachweislich gelogen haben. Über den Anlass, die ungeheure Provokation, das Gipfeltreffen der Verursacher von Kriegen und Armut, redet keiner mehr. So etwas muss bekannt sein, damit man auch handeln kann. Um etwas dagegen zu unternehmen, muss man das wissen.



Das letzte Aufgebot (2015).



„Bänke“, Kunstaktion in der Münchner Fußgängerzone (2016), gewidmet der Bayerischen Staatsregierung. Anlass ist das sog. Bayerische Integrationsgesetz der CSU.

N.N.: Wenn ich es richtig sehe, bist du einer von denen, die sagen: man sollte als Künstler an den Geschehnissen teilnehmen. Du zeichnest die Flüchtlinge während ihres Hungerstreiks, du gehst in den NSU-Prozess und skizzierst von der Pressebank aus Angeklagte, Richter, Staatsanwälte und Justizvollzugsbeamte. Ich entnehme deiner Website, dass du viel unterwegs bist, unterwegs zeichnest und entwirfst. Ist das so?

G.W.: Das ist nicht immer, aber oft so. Wenn es irgendwie geht, nehme ich am Geschehen teil. Das ist natürlich die beste Information im obigen Sinne. In

Abbildungen siehe auch Webseite von Günter Wangerin:  
<http://www.guenterwangerin.jimdo.com>.



Links: Kunstaktion vor dem Nymphenburger Schloss/München im Juni 2015 bei der Ernennung von 400 jungen Soldaten zu Offizieren. G.W. salutiert mit der Maske des Bundespräsidenten Gauck und ruft „Habt Acht!“ Feldjäger stoßen ihn von seinem kleinen Podest und führen ihn in Handschellen ab. Der Prozess wegen Hausfriedensbruch endet mit der Einstellung des Verfahrens bei voller Kostenübernahme, worauf G.W. Anzeige wegen Körperverletzung erhebt. Das Ergebnis steht aus.

Hamburg konnte ich wegen eines Rehaufenthalts nicht dabei sein, aber viele meiner Arbeiten entstanden vor Ort. Oft fertige ich während oder unmittelbar nach dem Ereignis Skizzen an. Man muss die Bundesanwälte im NSU-Prozess direkt gesehen und gehört haben, nicht nur der Ähnlichkeit wegen, sondern um zu verstehen, was in ihnen vorgeht, welche

Rolle sie spielen. Man muss sich die Zuschauer auf der Tribüne genau ansehen, um zu wissen, was sie bewegt. Wenn man sich ein halbwegs umfassendes Bild von einem Vorgang machen will, muss man sich nicht nur vorher informieren, also lesen und studieren, man sollte – wenn es irgend möglich ist – dabei sein. Man sollte teilnehmen.



Oben: Entwurf einer Briefmarke für die Deutsche Post (2015).

## Urteile gegen Kunstaktion von Günther Wangerin – Bayrische Gerichte hebeln Freiheit der Kunst aus

Hans Waschkau

In diesem Beitrag wird exemplarisch eine Kunstaktion von Günther Wangerin dargestellt, da in München mehrere Künstler mit derartigen Aktionen politisch wirksame Kunst machen. Staatsanwaltschaft und Gerichte im Freistaat Bayern versuchen hartnäckig, diesen Bereich der Bildenden Kunst zu kriminalisieren. Der Künstler Günther Wangerin wurde am 21.3.2013 in München vom Amtsgericht München für die Kunstaktion verurteilt, in der er seine Solidarität mit der griechischen Bevölkerung ausgedrückt hatte, die unter einem deutschen Spardiktat zu leiden hatte und immer noch leidet. In der Berufungsverhandlung am 13.11.2013 wurde das Urteil bestätigt, die Revision wurde am 11.6.2014 abgelehnt. In diesem Beitrag wird nachgewiesen, dass dies die im Grundgesetz garantierte Freiheit der Kunst außer Kraft setzt, die nach den schlimmen Erfahrungen in der Zeit des

Nationalsozialismus einen hohen Stellenwert hat.

Ausgangspunkt der Kunstaktion war ein in der Presse verbreitetes Foto von einer Demonstration in Athen, auf dem ein Grieche ein Plakat hochhält, das die deutsche Bundeskanzlerin Merkel in Nazi-



Uniform zeigt – mit einem Hakenkreuz als Abzeichen. Offensichtlich sollten mit dem Plakat Parallelen aufgezeigt werden zwischen der Behandlung Griechenlands durch das Dritte Reich im letzten Jahrhundert und durch die Bundesrepublik Deutschland zum Zeitpunkt der Demonstration. Dass es sich bei dem Griechen nicht um einen durchgeknallten Einzelgänger handelt, sondern dass er eine starke Strömung innerhalb der griechischen Bevölkerung repräsentiert, zeigt die dort breit geführte Debatte darüber, ob Griechenland nachträglich Reparationen für die Verwüstungen ein-

Griechische Abbildung von Frau Merkel in Nazi-Uniform mit Hakenkreuz, umgestaltet nach den Vorstellungen der Bayerischen Justiz. Wegenziert ist die enorme Wut der Griechen auf Deutschland, wegenziert ist ebenso die Erinnerung an die von Deutschland im Zweiten Weltkrieg in Griechenland verübten Greuelaten, die diese Wut erst verständlich macht.

fordern solle, die das Dritte Reich dort angerichtet hat und um die das Land wegen eines langen Bürgerkriegs nach Ende des Zweiten Weltkrieges geprellt wurde. Günter Wangerin hat eine Kopie des griechischen Plakates erstellt und bei einer Kundgebung gegen die Folgen der Euro-Krise im November 2012 getragen. Teile der Kundgebungsleitung sahen in dieser Kunstaktion eine unzulässige Kritik an Frau Merkel und riefen nach der Polizei. Diese wiederum informierte die Münchner Staatsanwaltschaft, die die Kunstaktion beenden ließ und einen Strafbefehl über 5000 Euro erwirkte, weil ein verfassungswidriges Symbol in der Öffentlichkeit gezeigt worden war. Damit wird der §86 a aus dem Strafgesetzbuch, der das Wiederaufleben nationalsozialistischen Gedankenguts verhindern soll, missbraucht, um kritische Fragen zu unterbinden nach eventuellen Traditionslinien zwischen dem Versuch des Dritten Reiches, Europa durch Unterwerfung zu vereinen, und der Behandlung von hoch verschuldeten Staaten durch die Deutsche Bundesrepublik. Gerade Griechenland wurde ein Verhalten aufgezwungen, das in Deutschland als Brüningische Sparpolitik<sup>1</sup> berüchtigt ist, weil diese die Wirtschaftskrise in Deutschland drastisch verschärft hat und Wegbereiter für die Machtübernahme durch die NSDAP war. Mit dem Strafbefehl wurde zugleich der Blick darauf kriminalisiert, wie das Handeln Deutschlands in anderen Ländern empfunden wird. Leider waren die Münchner Gerichte nicht bereit, diesem Treiben ein Ende zu setzen. Es wurde zwar das Strafmaß halbiert, damit aber das Verhalten der Staatsanwaltschaft gebilligt. Damit wird zugleich die Freiheit der Kunst ausgehebelt, wie ein Blick auf das Revisionsurteil des Oberlandesgerichts München zeigt. Dort wird der Aspekt, dass Günter Wangerin eine Kunstaktion durchgeführt hat, auf folgende Weise gewürdigt: „Schließlich hat das Landgericht sich auch noch umfassend mit der Frage auseinandergesetzt, ob die Verwirklichung des Straftatbestands des §86a StGB nach Abs. 3 in Verbindung mit §86 Abs. 3 StGB ausgeschlossen ist, weil die Tathandlung als unter dem besonderen Schutz des Art. 5 Abs. 3 Satz 1 GG stehende Kunstaussübung anzusehen sei. Das Landgericht hat beachtet, dass es sich bei dem Plakat um eine vom Angeklagten angefertigte Photomontage handelt, und untersucht, ob das Handeln deshalb als künstlerische Aktion angesehen werden müsse. Nachvollziehbar hat das Landgericht besonders gewichtet, dass das Plakat speziell im Rahmen einer politischen Demonstration gezeigt wurde, und ist deshalb zur Erkenntnis gelangt, dass das

Plakat vom möglicherweise zufällig zur im öffentlichen Raum stattfindenden Demonstration hinzustoßenden Betrachter deshalb als politische Aussage und nicht als Kunst wahrgenommen wurde.“ Zum besseren Verständnis: §86 StGB (StrafGesetzBuch) stellt das „Verbreiten von Propagandamitteln verfassungswidriger Organisationen“ unter Strafe, §86a StGB das „Verwenden von Kennzeichen verfassungswidriger Organisationen“ (und damit das Hakenkreuz). Für beide Paragrafen gemeinsam sind in §86 in Absatz (3) Ausnahmen festgelegt: Die Strafandrohung dort „gilt nicht, wenn das Propagandamittel oder die Handlung der staatsbürgerlichen Aufklärung, der Abwehr verfassungswidriger Bestrebungen, der Kunst oder der Wissenschaft, der Forschung oder der Lehre, der Berichterstattung über Vorgänge des Zeitgeschehens oder der Geschichte oder ähnlichen Zwecken dient.“ Art. 5 Abs. 3 Satz 1 GG lautet „Kunst und Wissenschaft, Forschung und Lehre sind frei.“ Jeder juristische Laie würde aus diesen Paragrafen folgern, dass die Verwendung des Hakenkreuzes in einer Kunstaktion straffrei ist. Wer allerdings Jura studiert, lernt schon bald, dass Richter eigentlich urteilen können, wie sie wollen, solange sie es nur plausibel begründen. Dies sei – so behauptet das Oberlandesgericht – beim Urteil gegen Günter Wangerin der Fall, das Urteil sei deshalb nicht zu beanstanden. Die Richter berufen sich dabei auf einen „möglicherweise zufällig zur im öffentlichen Raum stattfindenden Demonstration hinzustoßenden Betrachter“, der schon im Urteil des Landgerichts München auftaucht und der das Plakat mit Merkel und Hakenkreuz „als politische Aussage und nicht als Kunst“ wahrnehmen könnte. Danach kann eine Meinungsäußerung nicht mehr Kunst sein, wenn sie politisch ist. Kunst, die sich kritisch mit dem Handeln des Staates auseinandersetzt, wird so der Schutz durch Art. 5 des Grundgesetzes entzogen, obwohl doch diese Kunst den Schutz am meisten nötig hat. Mit dem „möglicherweise zufällig zur im öffentlichen Raum stattfindenden Demonstration hinzustoßenden Betrachter“ findet eine Verlagerung des Kriteriums für Kunst statt. Beurteilt wird nicht die Aktion von Günter Wangerin, sondern entscheidend ist das Empfinden eines konstruierten Menschen. Dies ist strukturell verwandt mit dem „Gesunden Volksempfinden“ im Nationalsozialismus, das in Wikipedia auf folgende Weise charakterisiert wird: „Der Begriff Gesundes Volksempfinden ist eine seit der Zeit des Nationalsozialismus verwendete Umschreibung für die angeblich unverbildete Meinung des Volkes,

besonders in Rechtsfragen. Die inhaltliche Bestimmung erfolgt in der Regel durch die Deutungshoheit der jeweiligen Machthaber oder der veröffentlichten Meinung. So diente der Begriff im Bereich von Kunst und Kultur dazu, im Sinne einer konservativen Auffassung oder nationalsozialistischen Ideologie missliebige Werke für ‚entartete Kunst‘ bzw. ‚entartete Musik‘ oder ‚volksfremd‘ zu erklären. Begründet wurde dieses Vorgehen mit einem unterstellten Willen des Volkes bzw. der Volksgemeinschaft.“<sup>2</sup> Die Formulierung des zufälligen „Betrachters“ im Urteil gegen Günter Wangerin klingt weitaus sachlicher, außerdem wird dort nicht über die Kunst selber, sondern nur über die Kunsteigenschaft geurteilt. Trotzdem verstecken sich auch hier die Richter hinter einem von ihnen konstruierten Menschen mit einer ebenfalls konstruierten Wahrnehmung, um missliebiger Kunst die Eigenschaft Kunst und damit den Schutz von Art. 5 des Grundgesetzes absprechen zu können. Kunstwerke zeichnen sich dadurch aus, dass sie vieldeutig und irritierend sind und dass sie von verschiedenen Menschen unterschiedlich interpretiert werden. Das führt dazu, dass es auch immer irgendwelche Menschen gibt, die Kunstwerke nicht als Kunst erkennen. Nicht einmal eine Kunstinstitution kann garantieren, dass Kunstwerke von den eigenen Beschäftigten als Kunst erkannt werden. Dies stellte sich heraus, als der Hausmeister der Kunstakademie Düsseldorf 1986 eine dort installierte Fettecke von Joseph Beuys entfernt hatte.<sup>2</sup> Die Kriterien des Oberlandesgerichts München für Kunst sind unerfüllbar, weil sie dem Wesen der Kunst zutiefst widersprechen. Wie wenig die Gerichte bereit waren, sich ernsthaft auf Kunst einzulassen, zeigt die Behauptung, „dass es sich bei dem Plakat [Merkel mit Hakenkreuz] um eine vom Angeklagten angefertigte Photomontage handelt“. In Wirklichkeit stammt die Darstellung der deutschen Bundeskanzlerin aus Griechenland und war dort Anfang 2012 in Zeitungen (z.B. in den konservativen Zeitungen „Eleftheros Typos“ und „Dimokratia“) abgedruckt. Dieses Bild hat dann der in Athen demonstrierende Grieche verwendet. Günter Wangerin hat die Abbildung aus dem Internet geholt und lediglich die Beschriftung „Athen 2012“ hinzugefügt. Damit steht die Kunstaktion von Günter Wangerin in der Tradition der Kunstform der Ready-mades. Die Erfindung des Ready-made durch den Franzosen Marcel Duchamp vor fast 100 Jahren war derart umwälzend, dass sie zunächst als Schabernack auf die Welt kam. Als Duchamp 1917 in New York lebte,

wurde dort nach dem Vorbild des Pariser „Salon des Indépendants“ eine „Society of Independent Artists“ gegründet. Jeder durfte gegen die Gebühr von sechs Dollar zwei Arbeiten einreichen. Duchamp gehörte zwar zum Vorstand der Gruppe, wollte aber die für das Aufhängen bzw. Aufstellen der Werke Verantwortlichen ärgern. Er reichte deshalb unter dem Pseudonym R. Mutt ein umgekehrt aufgestelltes Urinal ein, dem er den Titel Fontäne gab. Nachdem das Urinal aber in der Ausstellung nicht gezeigt wurde, sondern hinter einer Trennwand verschwand, wurde dies in der Zeitschrift „The Blind Man“, bei der Duchamp Mitherausgeber war, kritisiert: „Ob Mr. Mutt das Becken eigenhändig hergestellt hat oder nicht ist unerheblich. Er hat es AUSGESUCHT. Er hat einen alltäglichen Gebrauchsgegenstand genommen, ihn so aufgestellt, dass seine nützliche Bedeutung hinter dem neuen Titel und der Betrachtungsweise verschwand – er hat einen neuen Gedanken für das Objekt geschaffen.“<sup>3</sup>

In dieser Erklärung vermischen sich Scherz und künstlerische Innovation: Der Kunst-Charakter des Ready-mades wird hier bereits treffend wiedergegeben. Der Genie-Streich von Duchamp hat den Begriff Kunst verändert: Zu einem Kunstwerk gehört seither immer die gedankliche Konstruktion des Künstlers und ebenso auch die des Betrachters.

1 Heinrich Brüning war vom 30. März 1930 bis zum 30. Mai 1932 Deutscher Reichskanzler. 2 de.wikipedia.org. 3 zitiert nach DUCHAMP, Taschen GmbH, Köln, 2001

Grundlage dieses Beitrags sind Artikel in den Ausgaben der linken Zeitschrift „Münchner Lokalberichte“ 5/2013 vom 15.5.2013 und 7/2014 vom 18.7.2014.

Ob ein Gebrauchsgegenstand zur Kunst wird, entscheidet sich im Kopf des Betrachters. Und wie immer bei Kunst lassen sich zwar Kriterien angeben, aber nicht eindeutig festlegen: Das Umfeld des Objekts (Kunstaussstellung oder Toilette) spielt eine Rolle, ebenso die Originalität der dahinter liegenden Kunstidee (wird der Gebrauchsgegenstand das erste Mal oder in der zigsten Wiederholung als Kunst präsentiert), auch die Frage, ob der Künstler oder die Künstlerin einer bereits bestehenden Kunstidee etwas Neues hinzugefügt hat, spielt eine Rolle. Günter Wangerin hat ganz eindeutig der Kunstform Ready-made etwas Neues hinzugefügt. Er hat ein Bild, das vor dem Hintergrund der Euro-Krise entstanden ist, aus dem griechischen in den deutschen Diskurs verpflanzt. Interessanterweise empfinden sich ja beide Seiten als Opfer: In Griechenland ist die deutsche Besatzung im 2. Weltkrieg genauso wenig vergessen wie der Umstand, dass Deutschland für die damals angerichteten Schäden bis heute keine Entschädigung geleistet hat. Die Auflagen der EU unter deutscher Führung zur Sanierung des griechischen Staatshaushalts werden als Diktat wahrgenommen, mit der unmenschliche neoliberale Ordnungsvorstellungen durchgesetzt werden sollen. In Deutschland, wo der Euro aufgrund der starken Exportabhängigkeit der Wirtschaft Voraussetzung für den Wohl-

stand vieler ist, sieht man dagegen die gemeinsame Währung durch die hohe Staatsverschuldung Griechenlands bedroht. Die Kunstaktion von Günter Wangerin hat die beiden Diskurse als gleichberechtigt behandelt, was sie wohlthuend von der beleidigten Berichterstattung über die griechischen Merkel-Bilder in der deutschen Presse unterscheidet, die nur den deutschen Diskurs für berechtigt hält. Gleichberechtigung ist grundlegend dafür, dass ein gemeinsamer Diskurs entstehen kann, wie denn die EU gemeinsam zum Wohle aller gestaltet werden kann. Gerade weil Kunst irritierend und vieldeutig ist, kann die Kunstaktion von Günter Wangerin besser für die Gleichberechtigung verschiedener Standpunkte und Diskurse werben als z.B. ein langer Artikel, in dem immer die Gefahr besteht, dass herausgearbeitet wird, was denn nun richtig sei. Auf kritische Kunst kann in der Politik nicht verzichtet werden, weil sie sehr oft politische Anliegen stärken kann. Günter Wangerin hat gegen die Urteile der bayerischen Gerichte Klage vor dem Bundesverfassungsgericht erhoben, das schon einige Versuche beendet hat, die Geltung von Grundrechten in Bayern einzuschränken. Es besteht also Hoffnung, dass dies wieder geschieht. Trotzdem wird die Einschüchterung bleiben, die der bayrische Justizapparat mit der willkürlichen Auslegung der Gesetze hervorruft.

## Skizzen von Günter Wangerin – Bilder aus dem NSU-Prozess

Hans Waschkau

Seit Ende 2014 macht der Münchner Künstler Günter Wangerin im NSU-Prozess Skizzen – sozusagen mit „höchsterichterlicher Genehmigung“. Eine solche muss man nämlich ganz formell beim Senatsvorsitzenden einholen, will man in dieser Art tätig sein. Eine Auswahl davon war bereits am 29. Januar bei einer Lesung des Prozess-Protokolls der SZ im Volkstheater projiziert worden (eine



Einführungsrede von Günter Wangerin bei der Eröffnung der Ausstellung von Skizzen aus dem NSU-Prozess am 11.3.2017 im Kulturhaus Milbertshofen.



Abb. 1



Copyright G. Wangerin 2016  
Abb. 2



Abb. 3

Gemeinschaftsproduktion von Volkstheater, Kammerspielen und Residenztheater). Vom 11. März bis zum 20. April 2017 wurden sie im Kulturhaus Milbertshofen ausgestellt. Seine Kritik am Verlauf des NSU-Prozesses zeigte Günter Wangerin schon durch seine Performance „Parole Einzeltäter!“ vor dem Gerichtsgebäude in der Nymphenburger Straße im Januar 2015. Der Maler, Grafiker, Karikaturist und Aktionskünstler engagiert sich schon lange mit verschiedenen künstlerischen Projekten gegen Rechts. Im Gespräch hat Günter Wangerin seine Skizzen erläutert:

„Die Skizzen aus dem NSU-Prozess wurden aus einer Vielzahl von Bleistiftzeichnungen ausgewählt, die in der Zeit zwischen Ende 2014 bis heute während der Verhandlung gegen Beate Z. und andere im Gerichtsgebäude an der Nymphenburgerstraße entstanden. Es sind atmosphärische Eindrücke des Prozessgeschehens aus der Perspektive des Zuschauers auf der Tribüne über dem Verhandlungssaal. Für mich als Zeichner eine Situation, an die ich mich erst gewöhnen musste, weil sich die Agierenden doch in einiger Entfernung befinden, schätzungsweise zwischen 12 und 20 Metern. Menschen aus dieser Distanz aufs Papier zu bringen – die Szene wechselt ja sehr schnell, z.B. bei kurzen Zeugenauftreten – ist nicht ganz einfach. Ich machte jedoch bald die interessante Erfahrung, dass gerade die Distanz das Charakteristische eines Gesichts oder eines Geschehens heraushebt. Ähnlich ging es mir irgendwann auch mit dem im Gerichtssaal Gesprochenen. Aus der Ferne glaubte ich besser zu hören und zu verstehen, was gesagt wurde. Mein Augenmerk lag plötzlich weniger auf Beate Z. und den anderen Angeklagten. Zunehmend ließ mich aufmerken, was die Bundesanwaltschaft sagte. Wie sie sich festlegte auf die Einzeltäterschaft des Trios, von dem ja zwei tot sind. Es erinnerte mich sehr an die Zeit nach dem Attentat auf das Oktoberfest. Auch damals hatte man sich von Behördenseite schnell auf einen Einzeltäter, nämlich Gundolf Köhler, festgelegt ...“

Während der gut besuchten Vernissage im Kulturhaus Milbertshofen führte Robert Andreasch in die Ausstellung ein. Er ist ständiger Berichterstatter beim NSU-Prozess und bei NSU-Watch, einer Organisation junger Journalistinnen und Journalisten, die sich in sehr verdienstvoller Weise um die Prozessberichterstattung kümmern. Robert Andreasch ist Mitglied der Antifaschistischen Informations-, Dokumentations- und Archivstelle München e. V. (a.i.d.a.) und arbeitet darüber hinaus für mehrere Tageszeitungen und auch für TV. Er schilderte anschaulich, wie Beamte des

Verfassungsschutzes als Zeugen die Wahrheitsfindung sabotierten. Häufiges prozesstypisches Zitat aus den Zeugenaussagen: „Daran kann ich mich aus heutiger Sicht nicht mehr erinnern.“

Web-Seite von Günter Wangerin:  
[www.guenterwangerin.jimdo.com](http://www.guenterwangerin.jimdo.com).  
 Alle Bilder copyright G. Wangerin 2016.

*Dieser Beitrag wurde bereits in der linken Zeitschrift „Politische Berichte“ 5/2017 sowie in der Münchner Stadtrats-Zeitschrift der LINKEN „Mit LINKS“ Nr. 60 im Juni 2017 veröffentlicht.*



Abb. 4

**Abb. 1:** Die Skizzen sollen Atmosphärisches einfangen und sind daher nicht in erster Linie dokumentarische „Gerichtszeichnungen“. Einige wenige (so diese Skizze der Angeklagten Z. und der Mutter des ermordeten Halit Yozgat, die nie real so nahe beieinander zu sehen waren) wurden unter Verwendung von Videoaufnahmen als Grundlage gezeichnet.

**Abb. 2:** Die Bundesanwaltschaft.

**Abb. 3:** Zuschauer beim Prozess.

**Abb. 4:** Die Ehefrau des Verfassungsschutz-Beamten Andreas T. In einem vom VS aufgenommenen Telefonat spricht sie von „Dreckstürke“. Ihr Mann saß zum Zeitpunkt der Ermordung von Halit Yozgat im Internetcafe und will keine Schüsse gehört haben.

**Abb. 5:** Das Ehepaar Yozgat, die Eltern des Internetcafebetreibers Halit Yozgat – ermordet mit 21.



Abb. 5

## Kunst gegen Gewalt

Künstler-Statement von Hans Waschkau

Die Aufklärung hat nicht alle ihre Versprechen einlösen können. Dies gilt auch für das wichtigste Versprechen, das der deutsche Philosoph Immanuel Kant formuliert hat: „Aufklärung ist der Ausgang des Menschen aus seiner selbst verschuldeten Unmündigkeit. Unmündigkeit ist das Unvermögen, sich seines Verstandes ohne Leitung eines anderen zu bedienen.“<sup>1</sup> Der Einsatz von Gewalt ist ein bedeuten-

<sup>1</sup> zitiert nach dtv-Atlas zur Philosophie, Deutscher Taschenbuch Verlag GmbH und Co. KG, München, 1991, 5. Auflage 1995, S. 103. <sup>2</sup> „Gesellschaft und Staat – Lexikon der Politik“ Signal-Verlag, Baden-Baden 1984, S. 265

*Dieser Text entstand anlässlich der Ausstellung „Gegen Gewalt – Gegengewalt“, die 2006 im Münchner Gewerkschaftshaus sowie in der Kunsthalle whiteBOX in der Kultfabrik in München gezeigt wurde.*

## Kunst, Kreativität und der Nutzen von Provokateuren

Bei der Rezeption von Kunst findet derzeit eine Verschiebung im Hierarchie-Verhält-

nis zwischen Künstlern und Betrachtern statt. Die Ziele der Urheber von Kunstwerken werden weniger wichtig – stattdessen suchen die Kunstbetrachter aufspielerische Weise nach eigenen Deutungen. Manche Künstler mögen das bedauern, doch es führt dazu, dass nicht nur Künstler beim

Erstellen von Kunstwerken kreativ sind, sondern auch die Betrachter, die sich darauf einlassen. Sie haben die Möglichkeit, sich aus dem vorgefundenen Artefakt – ggf. zusammen mit Informationen zu Künstlerin oder Künstler – ein eigenes Bild vom Kunstwerk und von dessen Bedeutung zu ma-

und vieles mehr. Die Akzeptanz von Gewalt hat z.B. dazu geführt, dass Deutschland heute wieder Angriffskriege führen kann, obwohl das Grundgesetz dies unmissverständlich verbietet. Gewalt sichtbar zu machen und zu delegitimieren ist für mich ein wichtiges Anliegen. Grund dafür ist sowohl das politische Eintreten für die Emanzipation der Menschen wie auch persönliche Betroffenheit. Es hat sich gezeigt, dass Vernunft allein für die Durchsetzung des Kern-Anliegens der Aufklärung nicht ausreichend war. Vielleicht kann ja Unterstützung durch die Kunst – zumindest ein wenig – dabei helfen.

Erstellen von Kunstwerken kreativ sind, sondern auch die Betrachter, die sich darauf einlassen. Sie haben die Möglichkeit, sich aus dem vorgefundenen Artefakt – ggf. zusammen mit Informationen zu Künstlerin oder Künstler – ein eigenes Bild vom Kunstwerk und von dessen Bedeutung zu ma-

chen. Damit fördert Kunst bei den Rezipienten die Kreativität – eine menschliche Fähigkeit, die es in der modernen Gesellschaft schwer hat, weil die gesellschaftliche Arbeitsteilung, die damit einhergehende Spezialisierung der Arbeit und die Mechanisierung der Lebensabläufe nur wenig Raum dafür lassen. Der Dichter Friedrich Schiller (1759 - 1805) hat dieses Phänomen in seinen Briefen „Über die ästhetische Erziehung des Menschen“ als erster beschrieben. Er sah als Ausweg das Spielen, das durch das Erleben von Kunst möglich wird und das für ihn eine menschliche Leistung ist, die alleine die Ganzheitlichkeit menschlicher Fähigkeiten hervorbringen könne: „Der Mensch spielt nur, wo er in voller Bedeutung des Worts Mensch ist, und er ist nur da ganz Mensch, wo er spielt.“ Verwirklicht sich jetzt diese Vision Schillers bei der Rezeption von Bildender Kunst? Allerdings gab es zu Zeiten Schillers noch keine Computer-Spiele, die heute die Praxis des Spielens stark prägen. Die meisten davon sind gewitzt, aber völlig belanglos – Schillers Statement mag man darauf nicht anwenden. Damit der spielerische Umgang mit Kunst Kreativität fördern kann und die Suche nach der Bedeutung von Kunstwerken anders betrieben wird als ein lustiges Computer-Spiel, bedarf es der Rückkopplung mit der realen Welt, wo sich die Fähigkeit zum Umstrukturieren, zum Aufspüren von neuen, erfolgreichen Kombinationen potentieller Möglichkeiten bewähren muss. Hier sind auch rabiate Mittel erlaubt. Künstlerinnen und Künstler können als Provokateure auftreten und mit ihren Werken Unruhe stiften, indem sie von unserer Welt handeln, die sich in vielen Punkten in keiner guten Verfassung befindet. Warum z.B. lehnen etwa viele junge Menschen aus der muslimischen Minderheit in Deutschland ihre Gesellschaft so radikal ab, dass sie sie mit Waffengewalt bekämpfen wollen? Liegt das an den Jugendlichen oder an der Gesellschaft? Den Betrachtern von Werken, die sich mit solchen Fragen beschäftigen, muss die Möglichkeit geboten werden, nach eigenen Antworten zu suchen. Vielleicht wird ihnen so ja auch der Gedanke nahegelegt, dass es zur vollen Bedeutung des Wortes „Mensch“ gehört, die eigene Gesellschaft kreativ mitzugestalten.

Begleittext zum Bild „Kinderkreuzzug“ für eine Bewerbung zur Ausstellung „Provokateure“ Anfang 2016. Die Bewerbung scheiterte wohl, weil der Galerist ein ganz anderes Verständnis davon hat, was Provokateure leisten sollten.



„Kultur, abendländisch“, Hans Waschkau, 2015, Acryl auf Nessel, 80 cm x 115 cm  
Das Foto eines Jungen, der versteckt in einem Koffer in die EU flüchten wollte, aber beim Durchleuchten des Koffers entdeckt wurde, ging durch die Presse. Welche Angst muss jemand haben, um sich so zu verstecken? Die Bewohner von ehemals europäischen Kolonien flüchten massenhaft in die Länder der damaligen Kolonialmächte, teils aus wirtschaftlicher Not, teils wegen Verfolgung in ihren Heimatländern, teils wegen Bürgerkrieg daheim. Die Reaktion darauf ist in Deutschland gespalten. Während viele helfen wollen, versuchen andere, die Flüchtlinge zu vernichten. Menschen, die sich „Patriotische Europäer gegen die Islamisierung des Abendlandes“ nennen, ermuntern mit regelmäßigen Hetzaktionen solche Taten wie Brandstiftung, Terrorisierung, Mord. Eine Entwicklungslinie der abendländischen Kultur, die im Kolonialzeitalter für die Vernichtung zahlreicher fremder Kulturen verantwortlich war, entfaltet erneut ihre kriminelle Energie.



„Kinderkreuzzug“, 2012/2013, Hans Waschkau, Acryl auf Nessel, 95 cm x 130 cm



# ver.di-Kulturforum Bayern: Ausstellungen im öffentlichen Raum und eine ungewöhnliche Kunstsammlung

Sepp Rauch, Ausstellungsleiter und Kurator, München, 1. Mai 2017

Der vierte und fünfte Stock im Haus B des Münchner Gewerkschaftshauses hat sich seit einigen Jahren zur Künstlergalerie und zum soziokulturellen Treffpunkt gemausert – wechselnde Kunstausstellungen, Fotostrecken, Skulpturen locken Interessierte an. Wir gestalten die Ausstellungen für Besucher des Gewerkschaftshauses, für Mitglieder und für Noch-Nicht-Mitglieder, Ehren- und Hauptamtliche. Wir machen diese Expositionen für Menschen, die an Kunst interessiert oder die einfach nur neugierig sind.

Im 6. Stock des Hauses B hängt – wechselnd – immer ein Teil der ver.di-Kunstsammlung „Sisyphos“ (sa.si). Etwa alle 18 bis 24 Monate sind auf allen Stockwerken des Kulturforums alle wichtigen sa.si-Exponate zu sehen.

Welche Ziele werden mit den Ausstellungen verfolgt?

Die Ausstellungseröffnungen und -führungen bieten mehrmals jährlich ehrenamtlichen GewerkschafterInnen, Betriebs-/Personalratsmitgliedern und Beschäftigten des Hauses die Möglichkeit, bei einer kreativen Mittagspause mit kleiner Brotzeit und bei einem Glas Wein einen gemeinsamen Blick auf ein künstlerisches oder politisches Werk und die Person des/der Ausstellenden zu richten.

**Damit wird eine Plattform geboten, miteinander ins Gespräch zu kommen.** Solche regelmäßigen Begegnungsmöglichkeiten, wo sich Ehren- und Hauptamtliche aus unterschiedlichen Gewerkschaften treffen können, gibt es u.E. inzwischen viel zu wenige. Die Idee zu alledem ist in den ver.di-Gründungsjahren entstanden, als eine Gewerkschaft nach der anderen das DGB-Haus verließ.

**Es gibt einen zweiten Blickwinkel,** das ist der von Beschäftigten des Hauses. Es ist wohltuend, dass viele äußern, dass sie sich mit den Ausstellungen an ihrem Arbeitsplatz immer wieder von unterschiedlichen Ideen überrascht fühlen und es gut finden, mit kritischen oder auch weniger kritischen, mit politischen oder

spannenden Impulsen aus Expositionen konfrontiert zu werden. Das bringt auch so manchen Widerspruch mit sich, aber so ist das eben bei politischen oder künstlerischen Themen.

**Zum Dritten:** Unser Anliegen ist, politische Kunst in öffentliche Räume zu bringen! Politische Künstler, Profis wie Amateure, die uns nahestehen, haben viel zu wenig Chancen, in öffentlichen Räumen auszustellen; bei uns wurde ein bescheidener Raum für sie geschaffen. Es gibt in München auch weitere Orte, die an

diesem Thema arbeiten: z.B. den Kunstpavillon im Alten Botanischen Garten.

**Viertens:** Es ist auch spannend, wenn man sieht, dass immer häufiger Menschen in unser Haus kommen und einfach mal nachsehen, was gerade ausgestellt wird. Wir haben inzwischen Ausstellungen, zu denen täglich um die hundert Leute nur ins DGB-Haus kommen, um die laufende Exposition anzusehen! Dies ist zwar nicht die Regel, trotzdem ist das einfach toll!

**Wir verfolgen außerdem noch eine ganz verrückte langfristi-**

**Sammlung Sisyphos'16**

Wir zeigen u.a. neue Leihgaben von Künstler/innen und unsere Neuerwerbungen

**Kunstaussstellung bis September 2017**  
**ver.di Kulturforum**

DGB Haus München · Schwanthalerstraße 64  
ver.di Kulturforum · Haus B, 4. und 5. Stock

Öffnungszeiten: Montag bis Freitag von 7:30 bis 21:00 Uhr  
Samstag i.d.R. von 10:00 Uhr bis 14:00 Uhr. An Sonn- und Feiertagen nicht!  
Wer samstags sicher gehen will, ob das Haus geöffnet ist, ruft 089.535617 an

Landesbezirk Bayern **ver di**

V.S. & P. & Kurator: Sepp Rauch - ver.di LB Bayern - Schwanthalerstraße 64 - 80336 München

**ge Idee**, nämlich eine ver.di-Sammlung „Sisyphos“ zu installieren. 2012 hatten wir den Jahrestag „100 Jahre Gewerkschaftshäuser in München“. Denkt man 2012 hundert Jahre weiter, kann es in München eine stattliche gewerkschaftliche „Galerie der Arbeit“ geben, wenn ver.di Bayern die Idee des jährlichen Kunstkaufes 100 Jahre lang durchhält. Bis jetzt läuft dieses Vorhaben besser als gedacht. Die Idee zu dieser Sammlung kam von Mitgliedern der ver.di-Landesbezirksleitung und des Präsidiums des Landesbezirksvorstandes in den ver.di-Gründungstagen. Dazugekommen sind inzwischen Angebote, dass gewerkschaftliche Künstler, die Interesse daran haben, nach dem Ableben nicht in Vergessenheit zu geraten, dieser Sammlung ein oder zwei ihrer wichtigen Arbeiten vermachen. Damit verstauben ihre Wer-

Adresse ver.di-Kulturforum Bayern: DGB-Haus B, 4. Und 5. Stock, Schwanthalerstraße 64, 80336 München, Kunstsammlung „Sisyphos“, 6. Stock Haus B, längerfristige Ausstellungen immer wieder in Haus C.4, Mo-Fr 7:30-21 Uhr, Sa i.d.R. 10-14 Uhr (wer Sa sicher gehen will, ob das DGB-Haus geöffnet ist, ruft bitte 089/535617 an). Website: verdi-Kultur.de

ke nicht in Kellern, sondern sind immer wieder öffentlich zu sehen.

**Es geht bei dem gesamten Projekt „Kunst“ um Identifikation, um Kommunikation und darum, kulturelle Impulse zu geben und: eben langfristig eine Sammlung aufzubauen.** Außerdem verknüpfen wir im ver.di Kulturforum Bayern – so heißt unsere kleine Galerie – politische Themen mit Kunst. Wir bieten schöpferischen Menschen zu

wichtigen geschichtlichen Jahrestagen die Gelegenheit, künstlerisch dazu Stellung zu beziehen, und bieten damit auch thematische Impulse.

Aber wir machen neben hochpolitischen auch einfach optisch schöne Ausstellungen, die das Auge und das Herz erfreuen. Darüber hinaus geben wir den ver.di-Frauen München rund um den 8. März die Möglichkeit, Ausstellungen zu gestalten.

**Es gibt auch immer wieder längerfristige Ausstellungen in Haus C.4.** Abwechselnd bieten wir einen kleinen „Geschichtspfad“ zum Thema „Topografische Spuren der Gewerkschaftshäuser in München“ und einen Beitrag zur etwas „unterbelichteten“ Erinnerungskultur im DGB-Haus. Teile davon sind jederzeit unter „NachDenkMal“ auf der website des Kulturforums zu sehen. Diese lautet: verdi-Kultur.de.

Wie kam es zu all diesen Aktivitäten?

Vor dem Umbau des Gewerkschaftshauses (2001/2002) wirkte ver.di auf den Hausherrn ein, den verstaubten Charme der 60er Jahre mit schmutzigen grünen Böden und gelben Wänden sowie schlechter Beleuchtung zu eliminieren. Es ging auch darum, zusammen mit den Architekten das Gebäude so zu gestalten, dass wir mit gutem Gewissen Ausstellungen hängen können. Absolut professionell ist das Ergebnis zwar nicht geworden, weil weder die Beleuchtung optimal ist, noch die Ausstellungsräume optimal geschnitten sind. Trotzdem sind gut geeignete Räume entstanden. Das Haus ist ein Kompromiss zwischen Kulturraum und Büro- und Veranstaltungsgebäude geworden.

Erfreulich ist: Es gibt im ver.di-Landesbezirk Bayern einen zwar kleinen, aber immerhin verlässlichen Ausstellungsetat. Der reicht aus, Ausstellungen zu finanzieren und Profikünstlern auch ein kleines Ausstellungshonorar zu zahlen, wie ver.di das auch von professionellen Galerien fordert. Der Etat reicht auch, um die Website und Einladungen zu finanzieren, jeweils eine kleine Ausstellungseröffnung zu machen und jährlich ein Exponat für die Sammlung aufzukaufen.

# Konrad Hetz

# Ausschnitte 3



**1946** in München geboren  
Lehre als Tiefdruckretuscheur im Grafischen Gewerbe

**1966-71** Studium der Malerei und Grafik bei Prof. Heinrich Baudisch und Professor Friedbert Ficker, München

**1970-89** eigene Galerie und Druckwerkstatt in München-Haidhausen

**1989-2000** Vorsitzender des Schutzverband Bildender Künstler Bayern und Präsident der Ausstellungsleitung Pavillon e.V.

**1989** Grafikpreis Bietigheim-Bissingen, Linoschnitt

**1996** Seerosenpreis der Landeshauptstadt München

**1999** Fa. media team münchen gegründet

**2008** Verleih. d. Seerosen-Wanderringes

**seit 2008** Sprecher des Seerosenkreises für Bildende Kunst, München

Kunstaussstellung  
bis 9. Februar 2017  
ver.di Kulturforum

DGB Haus München • Schwanthalerstraße 64  
ver.di Kulturforum • Haus B, 4. und 5. Stock

Öffnungszeiten: Montag bis Freitag von 7:30 bis 21:00 Uhr  
Samstag i.d.R. von 10:00 Uhr bis 14:00 Uhr. An Sonn- und Feiertagen nicht!  
Wer samstags sicher gehen will, ob das Haus geöffnet ist, ruft 089.535617 an

Landesbezirk Bayern

V.i.S.d.P. & Kurator: Sepp Reuth – ver.di/LB Bayern – Schwanthalerstraße 64 – 80336 München




**Dr. Gabriele Sprigath** ist Kunsthistorikerin an der Münchner Universität (LMU) für Philosophie und Geistesgeschichte der Renaissance mit den Schwerpunkten Kunsttheorie, Cennino Cennini und Vasari, Bildwahrnehmung, Kunstvermittlung, Entstehung der Kunstkritik (kunsthistorisch und systematisch). 2015 erhielt sie den Friedlieb-Ferdinand-Runge-Preis für unkonventionelle Kunstvermittlung mit ihren „Bildergesprächen“, die Ausstellungs- und Museumsbesucher dazu animieren, beim Anschauen von Kunst „ihren eigenen Augen zu trauen“. Diese Methode hat sie in einem Faltblatt vorgestellt, mit dem die Durchführung von Bildergesprächen angeboten wird. Quelle des Faltblattes: [www.phil-hum-ren.uni-muenchen.de/php/Sprigath/FriedliebFerdinandRunge/Faltblatt.pdf](http://www.phil-hum-ren.uni-muenchen.de/php/Sprigath/FriedliebFerdinandRunge/Faltblatt.pdf). Das Faltblatt wird auf Wunsch der Autorin in der Originalfassung abgebildet. Das darin enthaltene Interview stammt aus der Mitgliederzeitschrift der GEW Bayern „Die Demokratische Schule“ (DDS) von November 2006.

**Organisatorisches**

Das *Bildergespräch* findet im Museum statt. Es dauert eineinhalb Stunden.

**Teilnehmerzahl:** 8 - 12 Personen

**Preis:**  
pro Person 10 Euro  
Schüler und Studenten 8 Euro  
plus Museumseintritt.

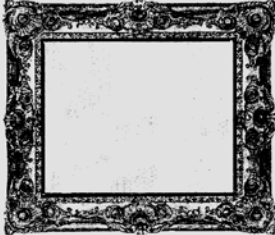
**Ort:** Alle Städte in der BRD mit Gemäldegalerien

Neben Einzelveranstaltungen werden Tages-, Halbtages- und Wochenendseminare zu Themen wie z.B. Geschichte der Malerei und der Bildmedien, Darstellung der Familie, Kunstgeschichte als Geschichte des Menschen angeboten.


Das *Bildergespräch* kann in Fortbildungsprogramme integriert werden. Auch in therapeutischen Zusammenhängen ist es einsetzbar.

Vorwissen ist nicht erforderlich.

**Veranstalterin:**  
Dr. Gabriele Sprigath  
Agnesstraße 8  
80801 München  
Tel. 089/272 19 71  
[g.sprigath@lrz.uni-muenchen.de](mailto:g.sprigath@lrz.uni-muenchen.de)



BILDER  
ANSCHAUEN – DEN  
TRAUEN – DEN  
AUGEN – DEN  
TRAUEN – DEN  
AUGEN – DEN  
TRAUEN – DEN  
AUGEN – DEN



**BILDERGESPRÄCHE**

Sie gehen gern ins Museum oder in eine Galerie. Können Sie sich vorstellen, eine gute Stunde lang ein einziges Gemälde anzuschauen? Genau das tun wir im Bildergespräch.

**WIE**

Es beginnt mit den ersten Eindrücken: einigen Teilnehmern gefällt das ausgewählte Gemälde, anderen nicht. Die einen finden es angenehm oder interessant, andere abstoßend oder langweilig. Einzelnes im Bild trifft stets auf Erlebtes in uns, das im ersten wertenden Eindruck aufscheint.

Zu entdecken bleibt, wie diese Gefühlswirkung zustande kommt, wie die einzelnen Aspekte im Werk des Malers zu einer Choreographie verbunden sind, nach der das Auge tanzt: im scheinbar reglos auf das Bild gerichteten Blick bewegt es sich feinmotorisch rhythmisiert und ruft so die Phantasie auf den Plan. Mit dem langsamen Bewußtwerden von

Komposition und Machart der Darstellung verändert sich auch unsere Wahrnehmung: wir sehen jetzt mehr und anders als am Anfang.

Erst dann wird das jeweilige Gemälde in den kunstgeschichtlichen Zusammenhang gestellt.

**WARUM**

In der Bildungstradition Westeuropas gilt die Sprache als Trägerin der Vernunft. Sie hat deshalb Vorrang gegenüber Gemälden, die dem Gefühl zugewiesen werden. In der Schule wird Grammatik unterrichtet, aber nicht im gleichen Maße das gestalterische Regelwerk, mit dem Bilder hergestellt werden.

Diese Asymmetrie trägt dazu bei, daß die Gefühlswirkung im Umgang mit den heutigen Medien durchschlagen kann und die sogenannte Bilderflut unsere Lebenswelt mit emotionalem Sprengstoff auflädt: „Bilder sind

schnelle Schüsse ins Gehirn.“ (Kroeber-Riel 1993) Je schneller, desto effektiver: im derart ausgelösten Affekt werden die Bilder der Realität mit der Realität gleichgesetzt.

Von anderer Art sind die Gemälde, die in den Museen an den Wänden hängen, und die Bildwerke in Galerien. Sie stehen zur Verfügung. Wir können uns Zeit nehmen und beim Betrachten dem eigenen Rhythmus folgen. Wir haben die Chance, uns über unsere Eindrücke auszutauschen und stellen im langsamen Aufdecken der Werkstruktur zu ihnen Distanz her.

Insofern sind Bilder in Museen und Galerien vorzüglich geeignet für Gespräch und Kommunikation. Viele Augenpaare sehen mehr als eins – das macht neugierig. Das Bildergespräch fördert den reflektierenden Umgang mit Bildern aller Art. Dabei erschließt es neue Spielräume für die Phantasie und Zugänge zu der in den Künsten bewahrten Menschheitsgeschichte.

© Gabriele Sprigath

Siehe weiter S. 20/21

## »Bilder anschauen – den eigenen Augen trauen«

In unserer Juli-Ausgabe haben wir unter der Rubrik »Dies und Das« bereits auf das kulturpädagogische Projekt »Bildergespräch« hingewiesen. Wir fanden es so interessant, dass wir mehr darüber wissen wollten und unsere Kollegin Gabriele Sprigath um ein Gespräch baten. Dr. Gabriele Sprigath ist Kunsthistorikerin und Lehrbeauftragte an der LMU München, arbeitet freiberuflich in der gewerkschaftlichen Kulturarbeit und in der Erwachsenenbildung. Kontakt: [g.sprigath@lrz.uni-muenchen.de](mailto:g.sprigath@lrz.uni-muenchen.de)



Über ihr Projekt hat sie ein Buch verfasst: *Bilder anschauen – den eigenen Augen trauen. Bildergespräche. Marburg 1986, Jonas Verlag für Kunst und Literatur*. Die illustrierenden Gemälde auf diesen beiden Seiten sind von unserem Kollegen Josef Maria Ipfelkofer, Augsburg, s.: [www.ars-individua.de.vu](http://www.ars-individua.de.vu)



**DDS:** Was genau bieten Sie mit der von Ihnen entwickelten Methode des »Bildergesprächs« an?

**Gabriele Sprigath:** Ich biete etwas an, was wir nie oder zu selten tun: sich die Zeit nehmen, ein Gemälde im Museum oder in einer Galerie anzuschauen, und zwar ein einziges Gemälde und das etwa anderthalb Stunden lang. Viele, die diese Erfahrung zum ersten Mal machen, sagen hinterher erstaunt: Ich konnte mir nicht vorstellen, dass das überhaupt möglich ist – dass 10 bis 12 TeilnehmerInnen sich so lange über ein einziges Bild unterhalten können.

**DDS:** Sie haben sich offenbar nicht gelangweilt. Was passiert in diesen anderthalb Stunden?

**Gabriele Sprigath:** Im Lauf des Bildergesprächs verändert sich unsere Beziehung zum Bild. Am Anfang sehen wir nur einzelne Aspekte, die uns entweder gefallen oder nicht gefallen. Am Ende sehen wir ein vom Maler auf der Leinwand gestaltetes Beziehungsgeflecht, in dem jeder dieser Aspekte seinen Platz hat. Erst jetzt komme ich als Kunsthistorikerin zum Zuge und ordne das Werk in den kunsthistorischen Zusammenhang ein.

**DDS:** Das hört sich an, als ob sich da etwas bewegt ...

**Gabriele Sprigath:** Was sich bewegt, sind unsere Augen – doch ist uns das nicht bewusst! Wir meinen, wir schauen einfach nur auf das Bild. Aber tatsächlich löst die visuelle Reizstruktur des Bildes in den Augen feinmotorische Bewegungen aus, von denen wir nichts merken und die neurophysiologisch weitergeleitet werden. Unsere Augen tanzen, und zwar an der Schnittstelle zwischen außen und innen. Novalis bemerkt: »Der Sitz der Seele ist da, wo sich Innenwelt und Außenwelt berühren.« Zwischen Innenwelt und Außenwelt vermittelt die Wahrnehmung (griechisch: *aisthesis*), in der sich alle Sinneseindrücke vernetzen (*Synästhesie*). Nicht von ungefähr gelten in unserer westeuropäischen Kulturgeschichte die Augen als edelster Sinn.

**DDS:** Und das ist im »Bildergespräch« erfahrbar?

**Gabriele Sprigath:** Ja, und noch mehr. So wird uns u.a. auch bewusst, dass unser Geschmack – ob uns etwas gefällt oder nicht gefällt – keineswegs so subjektiv ist, wie wir meinen, sondern von Normen geprägt wird, die wir in unserer Sozi-

alisation verinnerlicht haben. Wir stehen vor der Frage: Wie weit sind diese Normen selbstbestimmt und wie weit sind sie fremdbestimmt?

**DDS:** Hier sind Schule, Ausbildung und Fortbildung gefordert.

**Gabriele Sprigath:** Leider wird in den einschlägigen Unterrichtsprogrammen ein grundlegender Sachverhalt im Umgang mit Bildern nicht berücksichtigt: In der Schule wird Grammatik als der Sprachwerken angemessene Regelcodex, jedoch kein Bildwerken angemessener Regelcodex unterrichtet. So kann denn auch nicht erlernt werden, mit deren Struktur und Wirkung selbstbewusst umzugehen. Diese Asymmetrie zwischen Wort und Bild ist Bestandteil eines historisch entstandenen Wertekanons, in dem das Wort als Medium des Verstandes Vorrang hat gegenüber dem als Medium des Gefühls eingestuftem Bild.

So ist es zur so genannten Übermacht der Bildwirkungen gekommen. Ein Sprichwort besagt: »Ein Bild sagt mehr als tausend Worte.« In unserem Alltag spielen Bilder eine Rolle, die oft mit der Metapher »Bilderflut« beschrieben wird. Doch das geht an der Sache vorbei, ist also irreführend: Bilder sind keine Naturereignisse, sondern Endprodukte komplex organisierter Arbeitsprozesse.

**DDS:** Welche Funktion haben Bilder?

**Gabriele Sprigath:** Nehmen wir ein einfaches Beispiel: Wenn wir z.B. mit den kleinen oder großen Apparaten im Urlaub oder sonst wo Fotos »schießen«, wie wir es mitunter unbedacht nennen, wollen wir Erlebtes festhalten, um es uns in Erinnerung rufen zu können. Wir brauchen Bilder, um uns in der Welt zu orientieren. In unseren Vorstellungsbildern und in den sie vergegenständlichenden Bildern setzen wir uns zur Welt in Beziehung. Das ist gemeint, wenn wir feststellen: Unsere Beziehung zur Welt ist ästhetisch, d.h. über die Wahrnehmung vermittelt.

Weil Identität sich im Wahrnehmungsprozess bildet, ist sie auch über die Wahrnehmung beeinflussbar. Dies macht sich z.B. die Werbung zunutze: »Bilder sind schnelle Schüsse ins Gehirn.«<sup>1</sup> Hier ist Werbung als auf die Wahrnehmung zielende Aggression definiert. Wieder stehen wir vor der Fra-

<sup>1</sup> Aus der Einleitung von Werner Kroeber-Riel: *Bildkommunikation. Imagerystrategien für die Werbung*. München 1993

ge: Wie weit ist unsere Wahrnehmung selbstbestimmt und wie weit ist sie fremdbestimmt. Diese Frage zu stellen und ihre Spannweite auszuloten, liegt in der Verantwortung eines jeden von uns. Da liegt auch die politische Dimension unseres Umgangs mit Bildern und allen anderen Medien.

**DDS:** Welche Fähigkeiten werden durch den von Ihnen vorgeschlagenen anderen Umgang mit Bildern gefördert?

**Gabriele Sprigath:** Da gibt es verschiedene Gesichtspunkte – ich greife drei heraus:

*Erstens die Veränderung des Zeitbewusstseins:* Da sich das Gemälde ja nicht bewegt, können wir Tempo und Rhythmus des Bildergesprächs selbst bestimmen. Das ist der große Vorteil bei der Arbeit mit diesen unbewegten Bildern: Still hängen sie da an der Wand und warten darauf, eines Tages vielleicht doch noch Aufmerksamkeit zu finden. Gestatten Sie mir diese Vermenschlichung, die keineswegs unrealistisch ist. Denn letztlich haben wir es bei dem betrachteten Gemälde mit dem Werk eines Menschen zu tun, in diesem Fall eines Malers, der uns in den – sei es vor 500 Jahren oder auch nur vor zwei Jahrzehnten – entstandenen Produkten seiner Arbeit sein Vermächtnis hinterlassen hat. Im Bildergespräch entziehen wir uns dem Schnellkeitsstress, den auch die Verführungen der Konsumwelt bedienen nach der heimlichen Devise »...möglichst schnell wechselnde Bilder« – und wir laufen ihnen hinterher. Der Schnellkeitsstress aber befördert Wirklichkeitsverlust zugunsten des Sogs von fremdbestimmten Ersatzwelten.

Im Bildergespräch eine »Auszeit« zu nehmen, heißt indessen nicht, dass wir uns aus der Zeit stehlen, sondern dass sich unser Zeitbewusstsein verändert: Indem wir uns den historischen Raum erschließen, der in Gemälden oder Fotografien vergegenständlicht ist, stellen wir Abstand zum Alltag her. Neue Freiräume für unsere Phantasie tun sich auf und gebundene Energie wird freigesetzt.

*Zweitens die Reizüberflutung der Wahrnehmung:* Sie stört den Austausch von Innenwelt und Außenwelt zugunsten der Außenwelteinflüsse. Die innere Abhängigkeit von ihnen schwächt die Fähigkeit, Selbstbestimmtheit und Fremdbestimmtheit zu unterscheiden. Wie der Schnellkeitsstress fördert auch die Reizüberflutung durch bewegte Bilder, Musik, Geräusche und Lärm Fremdbestimmung und die dazugehörigen Suchtphänomene. Das Bildergespräch kann Methoden des Gegensteuerns ergänzen und verstärken.

*Und drittens die Gruppendynamik und Kommunikation:* Im Bildergespräch treffen widersprüchliche Urteile über das betrachtete Bild aufeinander. Als lebloser Gegenstand ist da das Gemälde ein ideales Medium, denn wir können unsere

Urteile rauslassen, sie aber auch reflektieren: Wie weit sind sie im Bild und wie weit sind sie in uns begründet. Auf diese Weise sind Spannungen und mögliche Konflikte auflösbar. In der sich dabei einstellenden Kommunikation verändern sich nicht nur unsere ersten Urteile, sondern auch die Haltungen und Beziehungen der GesprächsteilnehmerInnen. Diese Erfahrung stärkt die Bereitschaft zu Respekt und Toleranz dem Anderen gegenüber.

**DDS:** Das sind gute Gründe für das Einrichten des Fachs Medienpädagogik an Schulen und anderen Bildungseinrichtungen. Was sollte dabei Ihrer Meinung nach im Hinblick auf den Umgang mit Bildern berücksichtigt werden?

**Gabriele Sprigath:** In unserem Gespräch habe ich einige Aspekte eines komplexen Zusammenhangs angesprochen. Die Tragweite des kulturpädagogischen Projektes »Bilder anschauen – den eigenen Augen trauen« sei noch kurz im Vergleich mit der Fernschwirkung an einem Beispiel deutlich gemacht. Seit langem ist in der Forschung nachgewiesen, dass die Fernschtechnologie das Erstarren des Auges bewirkt:

»Geht aber die Augenaktivität gegen Null, überträgt sich die Starre der Augen auf den ganzen Körper, und selbst bewegungsfreudige Kinder sitzen stundenlang still. Ärzte nennen das Bewegungsstau – eine grob verharmlosende Formulierung, die uns fragen lässt, ob hier nur Gedankenlosigkeit oder bewusste Irreführung vorliegt. Denn das Problem liegt doch nicht im Stillstand der Muskeln, sondern im Stillstand des Willens, der die Muskeln lenkt. Was hier geschieht, ist nichts Geringeres als ein Angriff auf die Willenskräfte des



Menschen, von denen alle Eigenaktivität ausgeht. Aktivitätsverhinderung findet statt, Willensstau, und damit auch eine Ich-Verhinderung.«<sup>2</sup>

Diese und viele andere Erkenntnisse über die schwerwiegenden Folgen unkontrollierten Fernsehkonsums liegen brach. Es hapert an ihrer Umsetzung in die Praxis. Woran das liegt, wäre eine Untersuchung wert.

Zum Fach Medienpädagogik: Ich denke, es reicht nicht aus, es auf Kinder als Zielgruppe auszurichten. Jugendliche müssen über ihre Ausbildung und Erwachsene über Fortbildungsprogramme miteinbezogen werden. Und es wird auch nicht ausreichen, Medienpädagogik allein als das Erlernen von Techniken zu definieren. Es ist dringend erforderlich, das neue Fach Medienpädagogik mit dem alten Fach ästhetische Erziehung, jetzt als Wahrnehmungserziehung verstanden, zusammenzuführen und diese Verbindung kulturhistorisch zu begründen. ■

<sup>2</sup> Rainer Patzlaff: Der gefrorene Blick. Physiologische Wirkungen des Fernsehens und die Entwicklung des Kindes. Stuttgart 2000. S. 26.

# Bilder als Kommunikations-Mittel

Hans Waschkau

In der zweiten Hälfte des letzten Jahrhunderts – im Zeitalter des Kalten Krieges – haben viele Kunst-Theoretiker innerhalb des westlichen Blocks der Kunst generell die Fähigkeit abgesprochen, politische Inhalte vermitteln zu können. Argumente für diese Auffassung liefert beispielsweise der Professor für Philosophie und Ethik an der Universität Wien Konrad Paul Liessmann (geb. 1953) in dem Buch „Philosophie der modernen Kunst“.<sup>1</sup> Liessmann – so berichtet das deutschsprachige WIKIPEDIA – prägt durch seine kontinuierliche Präsenz in den österreichischen Medien dort das Bild des Faches Philosophie in der Öffentlichkeit. In dem Buch „Philosophie der modernen Kunst“ hat er verschiedene Philosophen vorgestellt, die er als relevant für den Begriff der modernen Kunst betrachtet.

## Das Geschmacksurteil bei Kant

Der erste der vorgestellten Philosophen ist Immanuel Kant (1724-1804). Von ihm leitet Liessmann Vorschriften ab, wie Kunstwerke zu rezipieren sind. Das ist nicht einmal ganz abwegig. In der 1790 erschienenen „Kritik der Urteilskraft“ hat sich Kant intensiv mit der ästhetischen Wahrnehmung befasst, die er als eine eigenständige Sinnesempfindung begreift und als „Geschmack“ bezeich-



Denkmal Kants in seiner Heimatstadt Königsberg, dem heutigen Kaliningrad.

net. „Geschmack ist das Beurteilungsvermögen eines Gegenstandes oder einer Vorstellungsart durch ein Wohlgefallen, oder Missfallen, ohne alles Interesse. Der Gegenstand eines solchen Wohlgefollens heißt schön.“ [Zitat von Kant] Mit der Bedingung der Interesselosigkeit grenzt Kant den Geschmack ab von anderen Wahrnehmungsarten wie Genuss (bzw. Verweigerung) oder Lust (bzw. Unlust, Abscheu oder Abwehr), die immer das Ergebnis von persönlichen Interessen sind. Wohlgefallen und Missfallen sind Ausdrucksformen eines reinen Geschmacks, dem es darum geht, Gegenstände oder Vorstellungen rein ihrer sinnlichen Erscheinungsform nach zu erfahren, ohne dass Interessen ins Spiel gebracht werden, die davon unabhängig sind, so z.B. moralische, theoretische, leibliche, politische oder erotische Interessen.

Kant geht aber davon aus, dass der Geschmack nicht als subjektiv empfunden wird. Da er sich frei von Interessen bildet, besteht die spontane Erwartung, dass alle anderen ähnlich oder genauso empfinden. Das Urteil, etwas sei schön, beansprucht deshalb Allgemeingültigkeit, ohne dass dies mit irgendwelchen Eigenschaften des als schön empfundenen Gegenstandes begründet werden kann. Es handelt sich um ein allgemeines Geschmacksurteil, das die Ebene rein subjektiver Unverbindlichkeit hinter sich lässt. Für Kant ist der Anspruch, dass eine subjektive Erfahrung allgemeingültig sein soll, ein Zeichen von „Gemeinsinn“.

Damit das Schöne ohne jedes Interesse gefallen kann, muss es – so formuliert es Kant – einer „Zweckmäßigkeit ohne Zweck“ gehorchen, was man auch als innere Stimmigkeit seiner Form umschreiben könnte, die das ästhetische Wohlgefallen erst erlaubt. Beim Geschmacksurteil handelt es sich also um das Erfassen einer inneren Logik von etwas Schönerem, womit ebenfalls der Eindruck der Allgemeingültigkeit hervorgerufen wird. Diese innere Logik, die Zweckmäßigkeit ohne Zweck, korrespondiert mit einer „ästhetischen Idee“, die Kant auf folgende Weise definiert: „Unter einer ästhetischen Idee aber verstehe ich diejenige Vorstellung der Einbildungskraft, die viel zu denken veranlasst, ohne dass ihr doch irgend ein bestimmter Gedanke, d.i. Begriff adäquat sein kann, die folglich keine Sprache völlig erreicht und verständlich machen kann.“ [Zitat von Kant] Das Schöne ist danach nicht nur das Resultat eines sinnlichen Empfindens – es

gibt uns außerdem auch zu denken, ohne dass dieses Denken zu einem formulierbaren Ende kommen könnte.

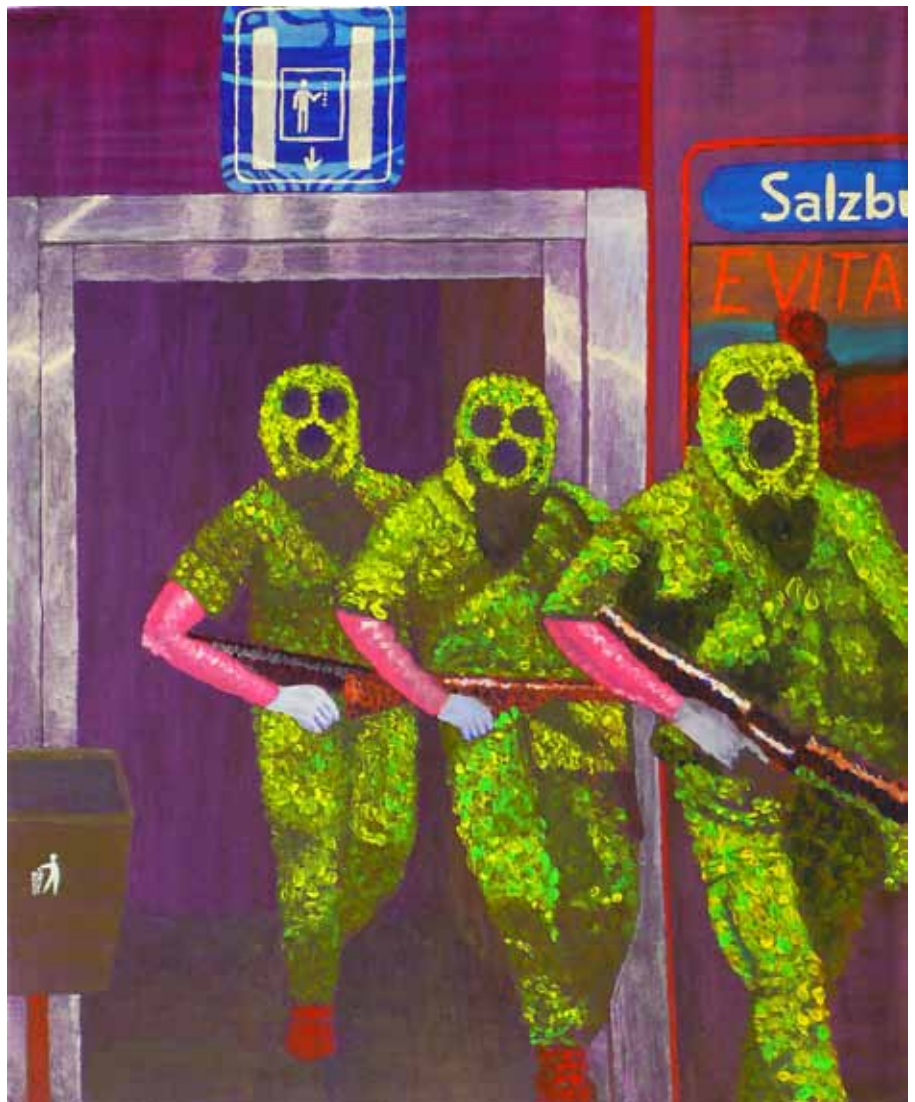
Im Prinzip können Gegenstände aus allen Bereichen als schön beurteilt werden – aus der Natur, aber auch Menschen und deren Werke. Damit aber die ästhetische Wahrnehmung aktiv werden kann, muss bei der Betrachtung die Bedingung der Interesselosigkeit erfüllt sein. Bei Kunstwerken wiederum handelt es sich um Gegenstände, die extra dazu angefertigt werden, interesseloses Wohlgefallen hervorzurufen. Oder mit den Worten Kants: „Eine Naturschönheit ist ein schönes Ding; die Kunstschönheit ist eine schöne Vorstellung von einem Dinge.“ [Zitat von Kant] Ein Gegenstand, der in einem Kunstwerk dargestellt wird, muss also keineswegs selber schön sein. Schöne und hässliche Dinge in der Natur und im Leben können in der Kunst einer Verwandlung unterworfen werden, die auch die schöne Darstellung des Hässlichen erlaubt: „Die schöne Kunst zeigt eben darin ihre Vorzüglichkeit, dass sie Dinge, die in der Natur hässlich oder missfällig sein würden, schön beschreibt.“ [Zitat von Kant] Kant führt als Beispiele dafür Furien, Krankheiten und Verwüstungen des Krieges an, die als solche schädlich sind, doch schön dargestellt werden können.

Professor Liessmann zieht hieraus nun Schlussfolgerungen, welche Wahrnehmung von Kunstwerken möglich ist: „Indem der künstlerische Schaffensprozess noch das Widerwärtigste zu einem Gegenstand einer rein ästhetischen Betrachtung machen kann, ist nichts aus dem Bereich des Kunstschönen prinzipiell auszuschließen. Die Versuche mancher Künstler, diesen Zirkel zu durchbrechen, und durch ihre Kunst gerade Abscheu und Ekel zu provozieren, sind dann auch mehr als zweideutig: Denn der sogenannte Kunstkenner reagiert mit einer Beurteilung der ästhetischen Qualität, reagiert also nicht wie gewünscht; und derjenige, der auf solche Provokation mit Abscheu – also im Sinne des Künstlers, der provozieren wollte – reagiert, wird nur allzu oft als Banause und Kunstfeind verlacht. An Kant lässt sich vielleicht noch immer lernen, dass die ästhetische Urteilskraft tatsächlich ohne alle Interessen funktioniert und funktionieren muss, und dass alle Versuche, durch Adressierung dieser Urteilskraft, also durch Kunst etwas anderes zu erzeugen, etwa Ekel, aber auch Betroffenheit oder Engagement, ins Leere laufen müssen.“

Können Kunstwerke überhaupt Inhalte haben?

Liessmann geht offensichtlich davon aus, dass Kunstwerke einzig dafür geschaffen werden dürfen, ästhetisches Wohlgefallen zu erzeugen. Und Rezipienten ist es lediglich erlaubt, zu beurteilen, ob dies glücklich ist und – wenn ja – sich am Kunstwerk zu erfreuen. Die Beschränkung von Kunst auf die ästhetische Wahrnehmung macht für Liessmann die Autonomie der Kunst aus. Da es in diesem Beitrag um die Möglichkeit von Kommunikation zwischen Künstlern und Betrachtern geht, sei noch angemerkt, dass auf diese Weise nur eine stark eingeschränkte Kommunikation möglich ist, da Inhalte oder Bedeutungen von Kunstwerken daraus ausgeschlossen sind. Natürlich handelt es sich dabei um einen legitimen Gebrauch von Kunst, der bei uns auch jahrzehntelang vorherrschend war. Trotzdem ist Liessmanns Argumentation etwas merkwürdig. Bei Kant ist die ästhetische Urteilskraft etwas, wozu jeder Mensch in der Lage ist, ähnlich wie beispielsweise das Sprechen. Aber klar ist auch, dass diese Fähigkeit erst erlernt werden muss. Wer Kunstwerke beurteilen und sich daran erfreuen möchte, sollte sich viel mit Kunst befassen. Warum nur äußert sich der Professor so abwertend („Banause und Kunstfeind“) über Menschen, die dazu keine Gelegenheit hatten?

Offen ist auch die Frage, wie strikt Kant interpretiert werden sollte. Kant war zweifellos ein großartiger Entdecker, was aber nicht im Umkehrschluss bedeutet, dass jede seiner Entdeckungen großartig war. Äußerst problematisch ist beispielsweise seine Ansicht, dass nur Menschen mit Genie Kunstwerke schaffen können. „Zur Beurteilung schöner Gegenstände, als solcher, wird Geschmack, zur schönen Kunst aber, d.i. der Hervorbringung solcher Gegenstände, wird Genie erfordert.“ „Genie ist die angeborene Gemütslage (ingenium), durch welche die Natur der Kunst die Regel gibt.“ [Zitate von Kant] Diese Theorie ist zwar sehr schmeichelhaft für Künstler. Aber ein oder mehrere Genie-Gene hat die Wissenschaft bislang nicht entdecken können. Glücklicherweise – denn gäbe es sie, dann könnte von Gleichwertigkeit und Gleichberechtigung aller Menschen keine Rede sein. Bei dem von Kant beschriebenen Geschmacksurteil, zu dem jeder Mensch fähig ist, gibt es diese Probleme nicht. Und offensichtlich handelt es sich um eine wichtige Entdeckung. In der Malerei etwa ist Konsens, dass ein Bild funktionieren muss, dass man aber keine Regeln angeben kann, was dazu erforderlich ist. Das lässt sich durchaus als Eindruck von Zweckmäßigkeit ohne Zweck beschreiben, der bei Kant Voraussetzung für äs-



„Wir schützen Ihre Freiheit“, Hans Waschkau, 2001, Acryl auf Nessel, 60 cm x 50 cm. Dieses Bild wurde in einer Ausstellung im Büro der Stadtratsgruppe der PDS im Münchener Rathaus 2002 gezeigt. Es entstand in einem Kurs der Salzburger Sommerakademie. Hintergrund für dieses Bild war das Gefühl, dass es auf Dauer nicht gut gehen könne, wenn die Staaten im Umfeld der NATO ständig mit militärischem Druck Vorgaben über die inneren Angelegenheiten anderer Länder machen. Kurz nach der ersten Ausstellung des Bildes kam es in den USA am 11.9.2001 zu den Flugzeug-Attentaten der islamistischen Terror-Organisation Al Quaida mit Wurzeln in Saudiarabien. Die Ausstellung im Münchner Rathaus war der Anlass für diesen Artikel.

thetisches Wohlgefallen ist. Allerdings hat Kant die ästhetische Wahrnehmung strikt von anderen Wahrnehmungsarten trennen müssen, um sie überhaupt entdecken zu können. Dem realen Menschen aber stehen immer alle Wahrnehmungsarten zur Verfügung. Es mag zwar schwierig sein, sich auf mehr als eine zu konzentrieren, aber bei einem ständigen Wechsel der Aufmerksamkeit unterstützen sich die Wahrnehmungsarten gegenseitig. Es ist daher durchaus möglich, die ästhetischen Qualitäten etwa eines Bildes interesselos zu bewundern und sich dennoch Gedanken über die Bedeutung des Bildinhaltes zu machen. Damit ein Bild als Kunst anerkannt wird, muss es ästhetisch gelungen sein – es handelt sich um eine notwendige Bedingung. Daraus

aber zu folgern, dass Kunst ausschließlich ästhetisch wahrgenommen werden darf, ist Unfug. Auch Bilder, die politische oder andere Inhalte ausdrücken sollen, müssen zuallererst gute Bilder sein, während Erkenntnisse oder Ideen, die in Bilder umgesetzt wurden, ohne dies zu beachten, meist gewollt und zwanghaft wirken.

#### Kommunikation mit Kunstwerken und mit Sprache

Um ein Gefühl dafür zu bekommen, wie Kommunikation mit Kunstwerken aussehen kann, sollen Liessmanns Beispiele genauer betrachtet werden. Wenn ein Künstler beim Rezipienten Abscheu oder Ekel erregen will, dann handelt es sich um eine sehr schlichte Kommunikation,

da es lediglich darum geht, mit Hilfe eines Reizes eine Emotion hervorzurufen. Um dieses Verhalten mit Hilfe von Kant als fragwürdig zu kritisieren, ist dessen kategorischer Imperativ in der Zweck-Mittel-Formel besser geeignet: „Handle so, dass du die Menschheit sowohl in deiner Person, als in der Person eines jeden anderen jederzeit zugleich als Zweck, niemals bloß als Mittel brauchst.“ Wer bei anderen lediglich bestimmte Reaktionen hervorrufen will, behandelt diese als Mittel, degradiert sie zum Objekt. Man kann sich schwer vorstellen, dass ein Kunstwerk gelingen kann, wenn es mit einer solchen Intention geschaffen wird. Wenn aber doch, dann stehen dem Rezipienten mindestens zwei Wahrnehmungsarten zur Verfügung – die gefühlsmäßige Reaktion sowie das ästhetische Empfinden. Da der Künstler nicht wissen kann, welche Wahrnehmungsart der Empfänger verwendet, sind seine Manipulationsmöglichkeiten begrenzt. Durch das Medium Kunst kommt Mehrdeutigkeit ins Spiel.

Der Versuch, mit Hilfe von Kunst Engagement zu erzeugen, kann ebenfalls auf manipulative Weise durchgeführt werden. In diesem Fall gilt das eben Ausgeführte analog. Immer aber ist es eine sehr viel kompliziertere Form der Kommunikation, weil dabei die Verhaltensweise von Menschen verändert werden soll. Dieser Versuch ist nicht einmal dann sehr aussichtsreich, wenn als Kommunikations-Mittel Sprache verwendet wird. Denn es geht darum, jemanden dazu zu bringen, einen Teil seines Geldes oder sogar seiner Zeit für ein bestimmtes Anliegen zu

opfern, wozu ein überzeugender Appell an seine Vernunft oder aber eine Verschiebung des Normen-Systems, an dem die- oder derjenige seine Handlungen ausrichtet, erforderlich wäre. Wer dies mit einem Kunstwerk versucht, beweist nicht die Unmöglichkeit von Kommunikation durch Kunst, sondern eher, dass sie oder er sich zu viel vorgenommen hat. Schon bei der Kommunikation mit Sprache kann von Eindeutigkeit keine Rede sein. Denn wer jemandem etwas mitteilen will, muss zunächst seine Gedanken in Zeichen übersetzen. Der Empfänger wiederum muss die Zeichen in seine Gedankenwelt rückübersetzen. Sowohl bei der Übersetzung eines Gedankens in Zeichen wie auch bei der Rückübersetzung in Gedanken geht immer der Erfahrungshorizont der jeweiligen Person mit ein. Diese mögen zwar bei Menschen in gleichen Lebensumständen ähnlich sein, ganz gleich sind sie aber nie, da immer ein ganz individueller Rest bleibt, der für andere nicht zugänglich ist. Es ist deshalb praktisch unmöglich, dass eine Mitteilung genau so verstanden wird, wie sie gemeint war. Dabei handelt es sich bei Sprache immerhin um eine genormte Form von Mitteilungen, die es zudem zulässt, nachzufragen, wie etwas denn gemeint war und welche Erfahrungen hinter einer Mitteilung stehen.<sup>3</sup>

Die Kunst enthält heute keine genormten Inhalte. Daher wird der Betrachter eines Kunstwerkes nie das verstehen, was sich der Künstler dabei gedacht hat. Stattdessen reagieren die Betrachter auf Bilder, die etwas bedeuten sollen, mit ihren Assoziationen und erfinden dazu eigene Be-

deutungen oder sogar eigene Geschichten. Dies macht sogar einen Großteil des Vergnügens beim Anschauen aus. Damit wird aber der Spielraum für Kunst, die irgendwelche Inhalte überbringen will, ausgesprochen eng: Besteht doch die Gefahr, dass die Mehrdeutigkeit von Bildern zur Beliebigkeit bei ihrer Interpretation führt.

Lange Zeit war Kunst in unserem Kulturkreis Kirchenkunst, wo Inhalte über die Bibel genormt waren. Diese Tradition ist auch heute noch spürbar. Innerhalb der Linken ist z. B. die Darstellung von Ernesto Che Guevara (1928-1967) so beliebt, weil sich dessen Tod fast bruchlos in das ungefähr 2000 Jahre alte Symbol des Sterbens von Jesus Christus (gestorben für das Volk, schon die meistverwendeten Bilder des Comandante erinnern an den Sohn Gottes) einfügt. Dieses Symbol ist derart wirkungsmächtig, dass praktisch niemand bei einem Bild von Che sich Gedanken macht über Sinn oder Unsinn seines Konzeptes des Revolutions-Exportes, dessen Scheitern ihn letztlich das Leben gekostet hat. Allzu viele solcher Symbole, die einigermaßen allgemeinverständlich sind, gibt es heute nicht mehr. Wer von allen Rezipienten in gleicher Weise verstanden werden will und deshalb solche Symbole verwendet, gerät außerdem in die Gefahr, Weisheiten zu wiederholen, die bereits Jahrtausende alt sind – ohne Nutzenanwendung auf Probleme, die sich heute stellen. Natürlich ist es möglich, die eingefahrenen Sehgewohnheiten, die mit einem allgemeinen Symbol verbunden sind, zu variieren oder das Symbol um aktuelle Konsequenzen zu ergänzen –



Nachbildung des Gemäldes Guernica von Pablo Picasso auf Fliesen als Wandbild in Originalgröße in der Stadt Gernika.



die Allgemeinverständlichkeit droht so aber wieder verloren zu gehen. Wer mit Hilfe von Kunst etwas Neues sagen will, kommt daher um das Problem der Mehrdeutigkeit und der damit verbundenen Gefahr der Beliebigkeit nicht herum.

#### Kunstwerke als komplexe Symbole bei Nelson Goodman

Der amerikanische Philosoph Nelson Goodman (1906-1998) hat trotz der Entwicklungen der modernen Kunst daran festgehalten, dass Kunstwerke (auch abstrakte Werke) eine Bedeutung haben und zum „Erfassen, Erkunden und Durchdringen der Welt“ beitragen.<sup>4</sup> Allerdings hat sich nicht nur der Künstler, sondern auch der Rezipient von Kunstwerken anzustrengen, da Kunst gelesen und mitunter mühsam entziffert werden muss. Kunstwerke sind für Goodman komplexe Symbole. Symptome des Ästhetischen (in Abgrenzung zur Wissenschaft) bestehen in folgenden Punkten: Durch minimale Differenzen entsteht bereits ein neues Symbol; auch die feinsten Unterschiede von Dingen, Eigenschaften und Emotionen können durch ein Symbol erfasst werden; jede Einzelheit des Symbols ist bedeutsam; ein Kunstwerk sagt nicht nur etwas, sondern zeigt auch, was es sagt.

Ein Blick auf die Arbeitsweise von Künstlern macht deutlich, dass an dieser Einschätzung von Kunstwerken durchaus etwas dran ist. Das zeigt etwa eine Analyse des deutsch-amerikanischen Kunstpsychologen Rudolf Arnheim (1904-2007) über das von Pablo Picasso 1937 geschaffene Bild Guernica, in dem die Folgerichtigkeit des Arbeitsprozesses von der ersten Skizze bis zum vollendeten Werk dargestellt wird.<sup>5</sup> Das Bild entstand als Reaktion auf die Zerstörung der spanischen Stadt Guernica (heute baskisch Gernika) durch den Luftangriff der deutschen Legion Condor und der italienischen Corpo Truppe Volontarie, die während des Spanischen Bürgerkrieges auf Seiten Francos kämpften. Die als Vorstudien entstandenen Zeichnungen und Malereien sehen zunächst wie ein Nacheinander zügelloser Sprünge aus, Der Künstler pendelt zwischen Gesamt-

ansichten und Detailmotiven hin und her, wobei die Grundelemente in immer neuen Kombinationen ausprobiert und viele stilistische und inhaltliche Änderungen eingeführt werden. Das endgültige Werk ist aber eine Synthese aller überprüften Entdeckungen und ist so restlos bestimmt, dass man sich keine weitere Veränderung vorstellen kann.

Die Arbeitsweise Picassos spricht für Goodmans These, dass Kunstwerke komplexe Symbole mit eindeutiger Bedeutung sind. Goodman hat aber zusätzlich ein mathematisch exaktes Regelwerk für Symbol-Systeme entworfen, das auch für Kunst gültig sein soll. Das entspricht allerdings nicht der Arbeitsweise von Künstlern. Und auch bei Kunstwerken, die eine eindeutige Bedeutung haben, ist es äußerst unwahrscheinlich, dass bei der Kommunikation zwischen Künstler und Rezipienten mit Hilfe von Kunstwerken alle Rezipienten die gleiche Bedeutung wahrnehmen.

#### Kunstwerke als freie Zeichen bei Christel Fricke

Die Philosophin Christel Fricke (geb. 1955), heute Forschungsleiterin am CSMN (Centre for the Study of Mind in Nature) an der Universität Oslo, hat Goodmans Theorie in einer Weise weiterentwickelt, in der Eindeutigkeit nicht mehr erforderlich ist.<sup>6</sup> Sie sieht in einem Kunstwerk ein „freies Zeichen“, das zum Finden von eindeutigen Bedeutungen einlädt, das aber trotzdem die Mehrdeutigkeit nicht verleugnet, so dass verschiedene Betrachter zu unterschiedlichen, in gleicher Weise überzeugenden Deutungen kommen können. Diese Kunstauffassung wäre geeignet, soziale und politische Fragen in Kunstwerken zu behandeln, ohne dass Künstler sich und die Betrachter mit dem Versuch, eindeutige Aussagen zu machen, unter Druck setzen müssen. In Kunstwerken, die als „freie Zeichen“ funktionieren sollen, können ganz persönliche Symbole zum Einsatz kommen, die von verschiedenen Betrachtern jeweils ganz unterschiedlich gedeutet werden. Wenn aber Kommunikation über allgemeine Anliegen erwünscht ist, muss den Betrachtern auch die Chance



Christel Fricke bei ihrem Vortrag auf einer Tagung zu Positionen ästhetischer Theorie in der Münchner Universität (LMU/GSU) am 20. Juli 2002. Der Titel der Tagung lautete „Wahrheit und Form – Welchen Sinn zeigt die Kunst“.

gegeben werden, zu verstehen, worum es bei dem jeweiligen Kunstwerk geht. Dazu reicht es, wenn einige wenige der verwendeten Symbole (oder auch nur eines) auf die Thematik verweisen, die angesprochen werden soll. Wenn das Kunstwerk dann gelingt, kann es eine Fülle unterschiedlichster Assoziationen zur künstlerisch ausgedrückten Problematik hervorrufen. Schon dies hat einen positiven Effekt, da es den in der Linken leider immer noch vorhandenen Absolutheitsanspruch von politischen Aussagen dämpfen kann. Hinter den verschiedenen Assoziationen steckt aber auch eine Fülle von unterschiedlichen Erfahrungen. Während in diesem Beitrag individuell verschiedene Erfahrungshorizonte bisher nur erwähnt wurden, weil sie eine Kommunikation verhindern, die von allen Beteiligten in gleicher Weise verstanden wird, handelt es sich dabei jedoch gleichzeitig um einen Reichtum. Für die Lösung von schwierigen Problemen – wie derzeit dringend erforderlich – sind tatsächlich alle Erfahrungen erforderlich. Auch diese Erkenntnis schwingt bei der Betrachtung eines guten Kunstwerks mit.

1 Konrad Paul Liessmann, Philosophie der modernen Kunst, WUV-Univ.-Verl. Wien (UTB für Wissenschaft: Mittlere Reihe; 2088), 1999 (wikipedia datiert das Buch auf 1993). Die Beschreibung von Kants Theorie über das Geschmacksurteil folgt weitgehend Liessmanns Darstellung im 2. Kapitel, „Kant und die Grundlegung der Ästhetik: Der gute Geschmack und das Genie“. Zitat auf S. 27. 2 Immanuel Kant, Grundlegung zur Metaphysik der Sitten, Akademie-Ausgabe, Gruyter-Verlag, Berlin/New York 1978, S. 428/429, zitiert nach sz-magazin.sueddeutsche.de/texte/anzeigen/38065/Die-Gewissensfrage. 3 „Systemtheorie“ von Bernd Porr, Hausarbeit zum Seminar „Medien stellen Medien dar“ (im Rahmen der Systemtheorie von Niklas Luhmann), die Arbeit ist leider im Netz nicht mehr auffindbar. 4 Nelson Goodman, Sprachen der Kunst – Entwurf einer Symboltheorie, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 5 Rudolf Arnheim, Picassos Guernica, Rütten und Loening, München 1964. Die Zusammenfassung stammt aus Rudolf Arnheim, Anschauliches Denken, DuMont Buchverlag, Köln, 6. Auflage 1988 6 Christel Fricke, Zeichenprozess und ästhetische Erfahrung, Wilhelm Fink Verlag, München, 2001

Die Fotos vom Kant-Denkmal in Kaliningrad und des Picasso-Wandbildes in Gernika stammen aus de.wikipedia.org, Die Zeichnung von Christel Fricke hat Hans Waschkau erstellt.

Dieser Text entstand anlässlich einer Ausstellung von Bildern des Autors im Büro der Stadträtin der damaligen PDS, Brigitte Wolf, im Münchener Rathaus und wurde in der PDS-Stadtrats-Zeitschrift „Mit LINKS“ Nr. 2 im November 2002 sowie in der linken Zeitschrift „Politische Berichte“ 1-2/2003 veröffentlicht. Der Artikel war inspiriert von einem Seminar, das vom Philosophie-Department der Universität LMU/GSU (Georgia State University) zusammen mit der Akademie der Bildenden Künste in München durchgeführt wurde. Er ist für diese Broschüre gründlich überarbeitet worden.

# Die Erfindung der „Autonomie der Kunst“

Hans Waschkau

In dem Beitrag „Bilder als Kommunikations-Mittel“ wurde bereits dargestellt, dass der Professor für Philosophie und Ethik an der Universität Wien Konrad Paul Liessmann (stellvertretend für viele andere) unter Autonomie der Kunst deren Beschränkung auf ästhetische Wahrnehmung versteht.<sup>1</sup> Kunstwerke dürfen einzig dafür geschaffen werden, ästhetisches Wohlgefallen zu erzeugen. Und Rezipienten ist es lediglich erlaubt, zu beurteilen, ob dies geglückt ist und – wenn ja – sich am Kunstwerk zu erfreuen. Inhalte von Kunstwerken wie z.B. die Auseinandersetzung mit politischen Themen wären demnach unmöglich. Wo aber kommt der Begriff eigentlich her und was war ursprünglich damit gemeint? Autonomie der Kunst ist eine französische Erfindung, wie der Blick auf die Entstehungsgeschichte zeigt. Diese hat der französische Soziologe Pierre Bourdieu ausführlich in seiner Analyse „Die Regeln der Kunst“<sup>2</sup> beschrieben, die erstmals 1992 erschienen ist. Danach wird der entscheidende Schritt zur Autonomie der Kunst um die Mitte des 19. Jahrhunderts in Frankreich im Bereich der Literatur vollbracht – Bourdieu nennt hier vor allem den Schriftsteller Gustave Flaubert (1821-80), den Autor von Gedichten Charles Baudelaire (1821-67) sowie den Maler Édouard Manet (1832-1883), der diese Entwicklung in der bildenden Kunst wenig später nachvollzogen hat. Bourdieu beschreibt zunächst die damaligen sozialen Verhältnisse in Frankreich, da diese wesentliche Voraussetzung für die dann stattfindende Entwicklung waren.

## Frankreich unter der Herrschaft des Geldes

Im 2. Kaiserreich unter Napoleon III (1808-73, ab 1848 Staatspräsident, Kaiser ab 1852 nach einem Staatsstreich) entstand in Frankreich zusammen mit der Entwicklung des Kapitalismus eine Schicht von Neureichen. „Die Herrschaft des Geldes macht sich überall geltend, und die Vermögen der neuen Herrschenden, Industrielle, denen der technische Wandel und die Unterstützung des Staates zu beispiellosen Profiten verhilft, manifestieren sich in den luxuriösen Herrschaftshäusern des Hausmannschen Paris wie in der Pracht der Equipagen und der Garderobe.“ Die Verführungskraft des Geldes wirkte sich auch auf die Kunst aus: „Von den vierziger Jahren des 19. Jahrhunderts an und insbesondere nach dem Staatsstreich kommt es unter

dem Einfluss des Geldes, der sich nicht zuletzt in der Abhängigkeit von der Presse äußert, die ihrerseits dem Staat und dem Markt unterworfen ist, und in dem durch den Prunk des Kaiserreichs angeheizten Klima der Faszination für leichte Vergnügen und Ablenkungen zumal im Theater zum Aufschwung einer kommerziellen und den Erwartungen des Publikums unmittelbar gehorchenden Kunst.“ Auch die Literatur bediente die bescheidenen Bedürfnisse der Neureichen: „Der Geschmack der an die Macht gekommenen Aufsteiger favorisiert den Roman, und zwar in seinen schlichtesten Formen – wie Fortsetzungsromane in den Zeitungen, die am Hof und in den Ministerien verschlungen werden und lukrative verlegerische Unternehmungen in Gang setzen ...“ Bei den Industriellen und Kaufleuten mit riesigem Vermögen handelte es sich um bildungs- und kulturlose Aufsteiger, „die bereit waren, in der gesamten Gesellschaft den Mächten des Geldes und ihrer allen geistigen Dingen zutiefst feindlich eingestellten Weltsicht zum Sieg zu verhelfen.“

## Entstehung der Bohème als „Gesellschaft in der Gesellschaft“

Gleichzeitig gibt es eine starke Zunahme von Schulabgängern mit Reifezeugnis, die weder „die Unternehmen noch die städtischen und staatlichen Behörden“ aufnehmen können. Diese in Frankreich besonders ausgeprägte Entwicklung führt zum „Ansturm einer erheblich gewachsenen Population an mittellosen jungen Leuten aus den unteren und mittleren Klassen der Hauptstadt wie vor allem auch der Provinz, von wo sie nach Paris strömen, um sich hier als Schriftsteller oder Künstler zu versuchen“. Hinzu kommen „auf die schiefe Bahn geratene oder deklassierte Bourgeois“. Diese „umfangreiche Population von jungen Leuten“ bildet als Bohème „eine regelrechte Gesellschaft in der Gesellschaft“ und entwickelt einen eigenen Lebensstil, „der durch Phantasie, Wortwitz, Espirit, Chansons, Trinkgelage und Liebe in ihren vielfältigen Formen“ geprägt ist. Bourdieu bezeichnet die Bohème als „schillernde Realität“: Obwohl „dem ‚Volk‘ nahe stehend, dessen materielle Not sie häufig teilt“, nähert sich ihr Lebensstil „doch eher der Aristokratie oder der Großbourgeoisie“ an. Jedes Mitglied dieser „Gesellschaft der Künstler“ kann zudem dort sein Publikum finden, das für das Weitermachen fast unerlässlich ist, und „wenn nicht mit der Aufmerksamkeit, so doch mit der Aufmerksamkeit all derer rechnen ..., die beim Eintritt in

dieses sich konstituierende Universum der Kunst stillschweigend die Möglichkeit anerkannt hatten, dass darin alles möglich sei“. Diese Welt war wichtige Voraussetzung für den Erfolg der „Kulturrevolution“ gegen eine „Welt, die nie zuvor auf so brutale Weise ihre Werte und ihren Anspruch geltend gemacht hatte, die Legitimationsinstrumente in Kunst wie Literatur gleichermaßen unter ihre Kontrolle zu bringen, und deren Ziel es ist, mittels der Presse und deren Schreiberlingen eine würdelose und entwürdigende Definition der kulturellen Produktion zu oktroyieren“.

## Realismus: Oppositionelle Strömung gegen „bürgerliche Kunst“

Gegen die „bürgerliche Kunst“ für die Neureichen, „die schale Romantik des bürgerlichen Theaters oder des ‚sittsamen Romans‘, wie Baudelaire ihn nannte“ gab es oppositionelle Strömungen. Dazu gehörte der „Realismus“, dessen wichtigste Vertreter die Schriftsteller Édmond Duranty (1833-80) und Jules Champfleury (1821-89) sowie in der Bildenden Kunst Gustave Courbet (1819-77) waren. „Duranty und Champfleury wollen eine rein beobachtende, soziale, volkstümliche Literatur, die jegliche Gelehrsamkeit ausschließt; Stil halten sie für eine sekundäre Eigenschaft. Sie sind mediokre und wenig gebildete Theoretiker, denen es leichter fällt, mit Courbet, Murger und Monselet in der Brasserie Les Martyrs über Ingres und die offiziellen Schönen Künste herzuziehen, also eher zu demolieren als zu konstruieren. In das intellektuelle Feld tragen sie kleinbürgerliche und auch als solche wahrgenommene Dispositionen hinein, einen gewissen dumpfen Geist der Ernsthaftigkeit, militante, häufig ein wenig sektiererische Einstellungen, die zur Ungeniertheit und Lässigkeit der Ästheten auch in affektivem Widerspruch stehen. Mehr noch, da sie zwischen politischem Feld und künstlerischem Feld keinen Unterschied machen (genau darin besteht ja die Definition von gesellschaftlich engagierter Kunst), importieren sie in das letztere auch Aktionsformen und Denkweisen, die im politischen Feld kursieren, wobei sie die literarische Tätigkeit als Engagement und kollektive Aktion begreifen, die auf regelmäßigen Zusammenkünften, Losungen, Programmen basiert.“

## „l'art pour l'art“ und ein „tadelloser Meister“ der reinen Form

Eine literarische Strömung, die sich später „l'art pour l'art“ nannte, richtet sich gleichzeitig gegen den dürftigen Kunstge-

schmack der Neureichen wie auch gegen die Ignoranz des Realismus gegenüber künstlerischer Gestaltung. Sie wendet sich vehement gegen die moralisierenden Anliegen von beiden und bestreitet, dass Kunst überhaupt einen Nutzen haben solle. Der Dichter Théophile Gautier (1811-72) beschreibt den Ansatz von „l'art pour l'art“ auf folgende Weise:<sup>3</sup>

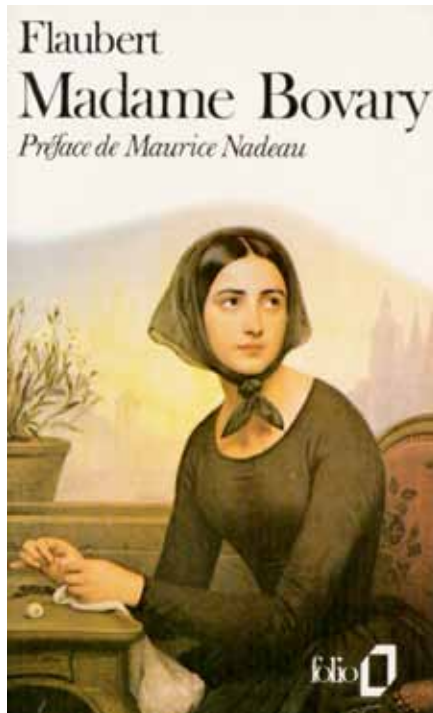
„Nein, ihr Schwachköpfe, ihr Kretins und Kröpfe, ein Buch ersetzt keine Gelatinesuppe – ein Roman ist kein Paar Stiefel, ein Sonett keine Spritze, ein Theaterstück keine Eisenbahn.“ Es folgt ein Bekenntnis zum Unnützen, zum Luxus (eine reichverzierte Vase sei einem Nachttopf vorzuziehen), zur reinen Schönheit und zur Kunst. Schönheit und Nützlichkeit schließen sich für Gautier sogar einander aus: „Alles, was nützlich ist, ist hässlich, denn es ist Ausdruck von Bedürfnissen – und die Bedürfnisse des Menschen sind gemein und ekelhaft, so wie sein gesamtes Wesen arm und schwach ist.“

Kunst muss daher gleichzeitig schön und unnützlich sein, es gilt ein „Primat der reinen Form“ gegenüber dem Inhalt, da Inhalt immer auch mit Nutzen für irgendjemanden verbunden ist und so der Kunst schadet. Gautier wird so – laut Bourdieu – ein „tadelloser Meister“ der reinen Form“.

#### Das Mittelmäßige gut (be)schreiben

Flaubert, der sich ebenfalls der „l'art pour l'art“ zurechnet, setzt in seinem Roman „Madame Bovary“<sup>4</sup> etwas andere Akzente. Vom Inhalt her könnte es sich auch um Trivial-Literatur handeln: Die gelangweilte Frau eines Arztes in der französischen Provinz erträumt sich nach dem Vorbild von Romanen und Frauenmagazinen ein Leben in Leidenschaft und Luxus. Mit zwei Liebschaften und einem mit Schulden finanzierten Luxuskonsum versucht sie, ihren Traum zu realisieren. Die Schulden geraten jedoch außer Kontrolle, sie vergiftet sich daraufhin mit Arsen. Ihr Mann lebt wegen der Schulden in Schmutz und Armut; als er dann vom Ehebruch seiner Frau erfährt, stirbt er als gebrochener Mann. Die gemeinsame Tochter landet bei einer verarmten Tante und wird zum Geldverdienen in eine Baumwollspinnerei geschickt.

Flauberts Freund Baudelaire gehörte zu den wenigen, die die Besonderheit von „Madame Bovary“ erkannt haben. Er hebt hervor, dass es Flaubert gelingt, „einen banalen Grund mit einem nervigen, farbenprächtigen, subtilen und genauen Stil (zu) überziehen. Das trivialste aller Abenteuer soll ... dazu dienen, die heißesten Empfindungen, die heftigsten Erregungen hineinzulegen. ... Und was ist die verbrauchteste Angelegenheit, die meistprostituierte, die abgeleiertste



Eine der vielen Ausgaben von *Madame Bovary*.

Drehorgelweise? Der Ehebruch.“ Flaubert selbst beschreibt sein Anliegen in der „Madame Bovary“ mit der Formel: „Das Mittelmäßige gut (be)schreiben“. Die Bedeutung dieser Zielsetzung erläutert Bourdieu auf folgende Weise: „In dieser als Oxymoron<sup>5</sup> gestalteten Formulierung ist sein ganzes ästhetisches Programm konzentriert und verdichtet. ... Und in der Tat wird er den niedersten und trivialsten Formen eines für minder bedeutend erachteten literarischen Genres – das heißt den gemeinhin von den Realisten behandelten Themen ... – die höchsten Ansprüche aufzwingen, die je im nobelsten Genre geltend gemacht wurden ...“ Kunst muss ihre jeweilige Materie gestalten und dabei ihren eigenen Gesetzmäßigkeiten genügen – unabhängig von dem jeweiligen Inhalt. Für die Literatur, deren Material die Sprache ist, bedeutet die Formel „das Mittelmäßige gut (be)schreiben“: „das Wirkliche zu schreiben (nicht, es zu beschreiben, nachzuahmen, es sich in gewisser Weise selbst herstellen zu lassen, eine natürliche Darstellung der Natur); das heißt zu machen, was Literatur genuin definiert, freilich in Bezug auf das im plattesten Sinn wirklich, alltäglich, beliebig Wirkliche, das im Gegensatz zum Ideal nicht dafür gemacht ist, geschrieben zu werden“.

#### Erfindung der „reinen“ Ästhetik

Flaubert vollbringt die „Erfindung der reinen Ästhetik“, da er nicht nur „das Mittelmäßige“ (wie in „Madame Bovary“), sondern alles gut beschreiben will. „Und so malt er denn, wie es auch Manet, mit einem ähnlichen Problem konfrontiert, machen wird, zugleich – bisweilen sogar

im selben Roman – das Höchste und das Niedrigste, das Vornehmste und das Vulgärste, Bohème und große Welt.“ Für den „reinen Blick“ reicht es nicht aus, „das von der offiziellen Ästhetik Ausgeschlossene als schön zu konstituieren, die niederen oder mediokren modernen Sujets zu rehabilitieren; vielmehr muss die der Kunst inhärente Macht geltend gemacht werden, kraft der Form (das Mittelmäßige gut [be]schreiben) alles ästhetisch konstituieren, alles durch die genuine Wirksamkeit des Schreibens in ein Kunstwerk verwandeln zu können.“ Hierzu erläutert Flaubert selbst: „Deshalb gibt es auch weder schöne noch hässliche Themen, und wenn man sich auf den Standpunkt der Kunst an sich stellt, könnte man es fast zum Grundsatz erheben, dass es gar keine gibt, da der Stil ganz für sich allein eine absolute Weise ist, die Dinge zu sehen.“ Damit gibt es bei dem, was dargestellt wird, auch keine Hierarchie mehr zwischen wichtig und unwichtig, alles hat die gleiche Wertigkeit. „Wie Manet gibt Flaubert die einheitliche Perspektive von einem festen und zentralen Standpunkt aus auf zugunsten dessen, was man mit ‚Panofsky‘ einen ‚aggregativen Raum‘ nennen könnte, einen Raum, der aus nebeneinandergefügteten Stücken besteht und dem jeder privilegierte Standort fehlt.“ Diese Kunstauffassung hat eine Schattenseite, weil bei ihr die Gefahr besteht, dass dargestellte Menschen als Menschen verschwinden. „In der Tat erheischt der reine Blick, den es damals zu *erfinden* galt (und nicht, wie heutzutage, nur umzusetzen), mittels des Abbruchs der Verbindungen zwischen Kunst und Moral eine Haltung der Leidenschaftslosigkeit, Gleichgültigkeit und Gefühlskälte, ja der zynischen Ungeniertheit ...“ Am anschaulichsten hat diese Auswirkung der impressionistische Maler Claude Monet (1840-1926) beschrieben: „Als ich mich eines Tages am Bett einer Sterbenden vorfand, die mir sehr teuer war und noch immer ist, ertappte ich mich, die Augen auf die tragische Schläfe geheftet, wie ich automatisch die Abfolge, die entsprechende Abtönung suchte, die der Tod dem bewegungslosen Gesicht auferlegte. Töne von Blau, Gelb, Grau, was weiß ich? So weit war es mit mir gekommen ...“ (Bei der Sterbenden handelte es sich um Monets erste Frau.)

#### Realistischer Formalismus – ein ästhetisches Programm

Der vorhin beschriebene Kunstansatz von Gautier ist ein Spezialfall der weitaus universelleren Position Flauberts. Während für Gautier der Inhalt der Kunst unwichtig ist und die künstlerische Gestaltung im Zentrum steht, verlangt



Die Erfinder der Autonomie der Kunst: Gustave Flaubert (links) und Charles Baudelaire (rechts).

Flaubert von Kunst nur, dass die Form – unabhängig vom Inhalt – künstlerisch gestaltet werden muss. Ausgerechnet in einer positiven Würdigung Gautiers zeigte Flauberts Freund Baudelaire, dass künstlerische Arbeit an der Form auch inhaltliche Bedeutung haben kann: „... noch in der Lobrede selbst setzt er [Baudelaire] sich unmerklich von ihm [Gautier] ab, indem er ihm (einer für Vorworte nachgerade klassischen Strategie folgend) eine Auffassung von Dichtung unterschiebt, die nichts Formalistisches an sich hat: die seine.“ Bourdieu zitiert Baudelaire ausführlich: „Bedenkt man, dass Gautier mit dieser wunderbaren Fähigkeit ein ihm angeborenes ungeheures Verständnis für die alles durchwaltende *Entsprechung* und Symbolik, dieses Repertoire jeder Metapher, besitzt, so wird man begreifen, dass er unaufhörlich, unermüdet und unfehlbar die geheimnisvolle Haltung definieren kann, in welcher die Gegenstände der Schöpfung vor dem Blick des Menschen erscheinen. In dem Wort, in dem *Verbum* liegt etwas *Heiliges*, das uns verbietet, es auf gut Glück zu gebrauchen. Eine Sprache kunstvoll verwenden heißt sich einer Art beschwörender Hexerei zu bedienen.“ Meiner Auffassung nach wird der Sinn dieses Satzes nicht überinterpretiert, wenn man darin das Programm einer Ästhetik liest, die auf der Versöhnung von durch die herrschende Vorstellung von Kunst unzulässig getrennten Möglichkeiten gründet: eines *realistischen Formalismus*. Denn was sagt Baudelaire? Paradoxe Weise ist es die reine Arbeit an der reinen Form, dem formalen Exerzium schlechthin, die wie durch Magie ein realeres Reales sichtbar macht als dasjenige, was sich

unmittelbar den Sinnen darbietet ...“ Für Flaubert bedeutet dies: „Vermittels der Arbeit an der Sprache, die zur gleichen Zeit und nacheinander Widerstand, Kampf und Unterwerfung, Selbstaufgabe impliziert, vollzieht sich die evokatorische Magie, die gleich einer Zauberformel das Reale zur Erscheinung bringt. Wenn der Schriftsteller dahin kommt, dass er von den Wörtern besessen wird, entdeckt er, dass die Wörter für ihn denken und ihm das Reale eröffnen.“ Auch das Gedicht (die Kunstform Baudelaire) erhält durch den realistischen Formalismus eine neue Bedeutung: „Als eine autonome Wirklichkeit, ohne weiteren Referenten als sich selbst, stellt das Gedicht eine von der Schöpfung unabhängige Schöpfung dar, die dennoch mit ihr durch tiefreichende Verbindungen vereint ist, die keine positive Wissenschaft wahrnimmt und die ebenso mysteriös sind wie die Korrespondenzen, die Wesen und Dinge miteinander vereinen.“

#### Eintritt der Kunst in die Reflexivität

Die Entwicklung Flauberts hin zu einem realistischen Formalismus macht Bourdieu fest an dem Roman „Die Erziehung des Herzens“,<sup>6</sup> die „Geschichte des jungen Provinzlers Frédéric Moreau, der nach Paris geht, wo er sich eine große Zukunft in Politik, Literatur und Liebe erhofft, jedoch die ihm sich durchaus bietenden realen Chancen zugunsten irrealer, idealer Ziele verpasst“.<sup>7</sup> In diesem Werk geht Flaubert noch einen Schritt weiter, indem er ausdrücklich auf seinen Vorgänger Honoré de Balzac (1799–1850) Bezug nimmt, als der Hauptperson Frédéric geraten wird: „Erinnere dich an Rastignac in der *Comédie humaine*.“<sup>8</sup>

Bourdieu bemerkt dazu: „Dieser Bezug einer Romanfigur auf eine andere Romanfigur markiert den Eintritt des Romans in die Reflexivität, in der sich bekanntlich die Autonomie des Feldes zentral manifestiert.“ Flaubert verweist nicht etwa deshalb auf Balzac, weil er diesen nachahmt – ganz im Gegenteil. „Gleichsam um besser seine Ablehnung der Balzacschen Ästhetik zu demonstrieren, nimmt er sich ein typisches Sujet Balzacs vor, lässt daraus allerdings alle Balzacschen Resonanzen verschwinden und bezeugt auf diese Weise, dass man einen Roman schreiben kann, ohne wie Balzac zu schreiben oder, wie die Verfechter des Nouveau Roman so gern sagten, dass man fortan nicht mehr ‚auf Balzac machen‘ kann ... Wie die Bezugnahme Manets auf die großen Meister der Vergangenheit, Giorgione, Tizian oder Velásques, so besagen die Flauberts zugleich Verehrung und Distanz, jenen Bruch in der Kontinuität markierend oder jene Kontinuität im Bruch, die die Geschichte eines zur Autonomie gelangten Feldes ausmacht.“ Im Universum der möglichen literarischen Welten ist die Flaubertsche Romanfigur Frédéric ein Äquivalent der Balzacschen Romanfigur Rastignac in einer anderen möglichen Welt. „Tatsächlich trennt den ‚bewussten‘ vom ‚naiven‘ Schriftsteller, dass er den Raum der Möglichkeiten ausreichend beherrscht, um zu errahnen, welche Bedeutung das Mögliche, das er im Begriff ist zu realisieren, durch die Beziehung zu anderen Möglichkeiten eventuell gewinnt, und um unerwünschte, die eigentliche Absicht entstellende Koinzidenzen zu vermeiden.“

#### Kann Autonomie der Kunst die Eigenständigkeit von Künstlern fördern?

Die Entstehungsgeschichte des Begriffs „Autonomie der Kunst“ wurde so ausführlich dargestellt, um Professor Liessmanns Autonomie-Verständnis besser beurteilen zu können. Tatsächlich gab es schon damals Künstler wie etwa Gautier, die eine ähnliche Kunstauffassung hatten. Aber gleichzeitig gab es mit Flaubert und Baudelaire bedeutende Künstler mit einer etwas anderen Auffassung. Jeder muss für sich selbst entscheiden, welcher Kunstauffassung sie oder er sich anschließen mag. Eine Deutungshoheit sollte dem Professor aber nicht zugestanden werden.

Im Lehrbetrieb der Kunst-Akademien wird der Autonomie der Kunst allerdings oft auch eine andere Wirkung zugetraut, weil die hohen Preise für zeitgenössische Bildende Kunst die Eigenständigkeit der Künstler bedrohen. Wer einmal für viel Geld etwas verkaufen konnte, ist in der Gefahr, nur noch das zu produzieren, was

der Markt verlangt. Autonomie der Kunst wird als Gegengewicht gesehen, das den Künstlern dabei den Rücken stärken soll, einem eigenständigen Kunstansatz zu folgen.<sup>9</sup> Aber die damalige Lage der Künstler ist nicht die gleiche wie heute, und auch die Reichen verlangen heute nicht mehr den hohen Grad an Unterwerfung wie die Reichen damals. Es handelt sich daher eher um den Versuch, aus der damaligen radikalen Oppositionsrolle autonomer Künstler zum großen Geld ein Berufsethos zu machen.

Dieser Versuch erinnert stark an die protestantische Arbeitsethik. Nachdem am Ende des Mittelalters die direkte Steuerung der Gläubigen durch die Priester brüchig wurde, weil diese ihre Machtstellung zu oft missbraucht hatten, sollte die ethische Erziehung erreichen, dass jede bzw. jeder freiwillig das tut, was für die Gemeinschaft und – so wurde das damals gesehen – damit auch für sich selbst das Beste ist. Dies war Jahrhunderte lang auch erfolgreich. Aber in einer pluralistischen Gesellschaft mit vielen verschiedenen Lebensstilen und entsprechend vielen Werte-Vorstellungen ist das Scheitern einer derartigen Programmierung der Gläubigen kein Wunder. Es ist schwer vorstellbar, dass es dem Versuch einer normativen Prägung von Künstlern besser ergeht.

Vielleicht wäre es hilfreich, sich über einen Geburtsfehler autonomer Kunst hinwegzusetzen. Für deren Begründer war extrem wichtig, dass ihr Werk nicht für die Zwecke anderer vereinnahmt werden konnte. Eine Funktion der Kunst wurde deshalb abgelehnt und viel Energie darauf verwendet festzulegen, was Kunst nicht ist. Dies ist zwar aus der damaligen Situation verständlich, muss aber so nicht fortgeführt werden. Stattdessen könnte Kunst sich heute als ein System verstehen, das für die Gesellschaft exklusiv eine oder mehrere spezifische Funktionen übernimmt, was zu einer positiven Bestimmung autonomer Kunst führen würde. Auch wenn das Herausfinden solcher Funktionen im engen Kontakt erfolgen müsste, können sie nur innerhalb eines Kunst-Diskurses festgelegt werden, da nur dort entschieden werden kann, was von der Kunst überhaupt geleistet werden kann. Solche Funktionen können auch nicht statisch sein, sondern sie müssen sich nach den Bedürfnissen der Gesellschaft richten, die gerade anliegen, und die sich zusammen mit der Gesellschaft ändern können.

Schon bei Baudelaire und Flaubert finden sich Hinweise in diese Richtung. Der von ihnen beschriebene realistische Formalismus bedeutet im Grun-

de, dass Kunst die Möglichkeit bietet, die Welt auf eine ganz neue Weise zu sehen. Das ist z.B. so eine Funktion, die der Gesellschaft nützt. Denn normalerweise herrscht dort ein funktionalisierender Blick vor, bei dem die Gefahr der Betriebsblindheit droht. Dass Menschen, die sich mit Kunst beschäftigen, für kreativer als andere gehalten werden, ist sicher nicht abwegig, auch wenn es nicht in jedem Einzelfall stimmt.

Kunst ist zudem Kommunikation zwischen Künstler und Rezipienten. Wir kommunizieren zwar ständig mit Hilfe der Sprache – das hat aber auch Nachteile. Sprache ist genormte Kommunikation, es geht in der Regel darum, dass

derjenige, der spricht, auch so verstanden wird wie gewünscht. Damit wird aber der Gedankenreichtum sowohl des Sprechenden wie auch des Zuhörenden stark eingeschränkt. Denn jeder Gedanke ist mit einer Fülle von Erfahrungen und Assoziationen verbunden, die bei der Formulierung eines Gedankens in Worten wegfallen. Sprache ermöglicht das Zusammenwirken von vielen Menschen, der Preis ist aber eine starke Einschränkung der Kreativität. Eine Form der Kommunikation, in der Assoziationen auf Assoziationen treffen, ist daher durchaus sinnvoll. Kommunikation über Kunst (auch über Gedichte und Romane) kann dies bieten.



## Die Eisenbahn, Édouard Manet, 1872/73

Bourdieu hielt Manet für den Künstler, der die Autonomie der Kunst im Bereich der Bildenden Kunst durchgesetzt hat: „Der revolutionäre Held, der Befreier, ist ohne Zweifel Manet. Die Revolution zu verstehen, die Manet bewirkt hat, bedeutet auch, die Geburt des modernen Künstlers und der modernen Malerei zu verstehen.“ (Pierre Bourdieu: „La révolution impressionniste.“ *Noroit* No. 303, septembre-octobre 1987, S. 4) Juliet Wilson-Bareau beschreibt die Besonderheit von Manets Malweise: „Es ist charakteristisch für Manets Kunst, dass seine Gemälde einen unmittelbaren visuellen Reiz ausüben. Linien und Farben ziehen bei ihm die Aufmerksamkeit auf sich und werden durch die Stofflichkeit des Dargestellten, die Verteilung der Farben, ihre Textur und Tonwerte selbst zum Bildgegenstand. Seine Bilder ‚singen‘ in kla-

ren Farben, selbst wenn sie in dunkleren Farbtönen gemalt sind. Seine prachtvollen Farbharmonien, durch kühles Grau hervorgehoben und von Schwarz ‚heimgesucht‘, um Mallarmés suggestive Formulierung zu gebrauchen, machen aus seinen Leinwänden Farbfelder, so dass man sie auch als abstrakte Oberflächen lesen kann, wenn man von ihrem bildlichen Gehalt absieht. Tatsächlich mögen viele seiner Bilder auf die Besucher der jährlichen Pariser Salons eine derartige Wirkung gehabt haben. Hoch gehängt, dicht an dicht mit den Werken anderer Künstler zusammengedrängt, deren Namen mit M begannen, müssen Manets Gemälde an den überfüllten Wänden des Salons die Aufmerksamkeit der Besucher als eine Ansammlung willkürlich gesetzter Pinselstriche und Farbflecke aus unmodulierter Farbe auf sich gezogen haben.“

Aus Brigitte Buberl [Hrsg.], „Cézanne, Manet, Schuch: Drei Wege zur autonomen Kunst“

Eine weitere mögliche Funktion der Kunst wäre die Stärkung des Gefühls für eigene Anliegen. Die hochgradige Arbeitsteilung innerhalb der Gesellschaft führt dazu, dass praktisch jeder nur noch Detailaufgaben wahrnimmt, bei denen ein Bezug zu eigenen Bedürfnissen kaum noch wahrnehmbar ist. Im Rahmen der Kunst können dagegen Themen, Wünsche, Träume etc. verfolgt werden, die

den Künstlern, aber auch den Rezipienten am Herzen liegen. Damit kann Kunst den Anspruch wach halten, dass persönliche Anliegen wichtig sind und dass die Gesellschaft nach den Bedürfnissen ihrer Mitglieder gestaltet werden muss. Durch solche vom Kunst-System selbst festgelegten Funktionen der Kunst ändert sich eigentlich nicht viel gegenüber dem ursprünglichen Ansatz autonomer

Kunst, wie er von Baudelaire und Flaubert entwickelt wurde. Es werden auch keine Kunststile ausgeschlossen. In der Bildenden Kunst etwa kann sowohl gegenständliche wie auch nicht gegenständliche Kunst einen Beitrag leisten. Und für die Künstler wären solche Funktionen keine Einschränkung, sondern eine Unterstützung bei der Suche nach einem eigenständigen Weg.

1 Konrad Paul Liessmann, Philosophie der modernen Kunst, WUV-Univ.-Verl. Wien (UTB für Wissenschaft: Mittlere Reihe; 2088), 1999. 2 Pierre Bourdieu (1930-2002), „Die Regeln der Kunst – Genese und Struktur des literarischen Feldes“, Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft 1539, Erste Auflage 2001, Frankfurt am Main, Originalausgabe 1992, Éditions du Seuil, Paris (hieraus alle Zitate, wenn nicht anders angegeben). 3 Zitiert nach Wolfgang Ullrich, „Was war Kunst – Biografien eines Begriffs“, Fischer Taschenbuch Verlag GmbH, Frankfurt am Main, Oktober 2005, S. 127f (dort wird die Geschichte des Begriffs „l'art pour l'art“ ausführlich dargestellt). 4 Begonnen 1851, veröffentlicht 1856 im Feuilleton einer Zeitschrift und 1857 als Buch. 5 Ein Oxymoron ... ist eine rhetorische Figur, bei der eine Formulierung aus zwei gegensätzlichen, einander (scheinbar) widersprechenden oder sich gegenseitig ausschließenden Begriffen gebildet wird. ... Der innere Widerspruch eines Oxymorons ist gewollt und dient der pointierten Darstellung eines doppelbödigen, mehrdeutigen oder vielschichtigen Inhalts, indem das Sowohl-als-auch des Sachverhaltes begrifflich widergespiegelt wird. ... (Quelle: de.wikipedia.org). 6 Originaltitel „L'Éducation sentimentale“, erschienen 1869. 7 Quelle: de.wikipedia.org. 8 La comédie humaine (deutsch: Die menschliche Komödie) ist ein 91 Titel umfassender, aber unvollendeter Romanzyklus (begonnen 1842), dessen Romane und Erzählungen ein Gesamtbild der Gesellschaft im Frankreich seiner Zeit zu zeichnen versuchen. 9 Diesen Hinweis verdanke ich dem in Berlin lebenden Künstler Christoph Kern.

Die Fotos von Flaubert, von Baudelaire (fotografiert von Étienne Carjat circa 1862) und vom Bild „Die Eisenbahn“ von Manet stammen aus de.wikipedia.org.

Dieser Beitrag wurde zuerst in der linken Zeitschrift „Politische Berichte“ 12/2010 veröffentlicht und für diese Broschüre leicht überarbeitet.

## Die Bedeutung der Kunst für das Denken

Hans Waschkau

Wie wichtig Bildende Kunst für das menschliche Denken ist, hat der deutsch-amerikanische Gestalt- und Kunstpsychologe Rudolf Arnheim in dem Werk „Anschauliches Denken“<sup>1</sup> herausgearbeitet. Es wurde 1969 in Englisch und 1972 in Deutsch veröffentlicht und enthält eine Analyse über das Funktionieren von Sehen und über den Zusammenhang von Sehen und Denken. Der jüdischstämmige Arnheim (1904-2007) war von 1925 an Mitarbeiter und von 1928 bis 1933 Kulturredakteur und Filmkritiker der Wochenzeitschrift „Die Weltbühne“. Er promovierte 1928 in Berlin bei den Begründern der Berliner Gestalttheorie Max Wertheimer, Wolfgang Köhler und Kurt Lewin. 1933 zog er aufgrund politischer und rassistischer Verfolgung nach Rom und arbeitete dort bis 1937 für das Lehrfilminstitut des Völkerbundes an einer umfassenden Enzyklopädie des Films. Zudem war er Mitredakteur der Filmzeitschriften „Intercine“ und „Cinema“. 1939 ging er ins Exil nach London und ein Jahr später in die USA. Von 1942 bis 1984 unterrichtete er an mehreren Universitäten Kunstpsychologie. Arnheims wissenschaftliches Werk wird der Kunstwissenschaft, Medienwissenschaft, Ästhetik (Philosophie) und der Psychologie (Gestalttheorie, Gestaltpsychologie) zugeordnet. Seine bedeutenden wissenschaftlichen Beiträge liegen in den Bereichen Filmtheorie, Medienkunsttheorie, Architekturtheorie, Kunstwissenschaft und Kunstpädagogik.<sup>2</sup> In dem Werk „Anschauliches Denken“ wendet sich Arnheim gegen die damals

vorherrschende und auch heute noch spontan einleuchtende Auffassung, nach der das Sehen lediglich für das Einsammeln von sinnlichem Rohmaterial zuständig ist. Erst danach wird der Verstand aktiv, um Begriffe zu formen, Wissen aufzubauen, zu verbinden, abzugrenzen und logisch zu erschließen. Hierfür sei es erforderlich, zu verallgemeinern und sich von den Einzeldingen und damit auch von den einzelnen Bildern zu lösen. Anschaulichkeit wäre somit etwas, was durch das Denken überwunden werden muss. Arnheim will dagegen belegen, dass sich das Sehen nicht darauf beschränkt, Tatsachenmaterial über bestimmte Sinnesqualitäten, Gegenstände oder Vorgänge einzusammeln, sondern dass es sich dabei um das Begreifen von Allgemeineigenschaften handelt. Und umgekehrt geht alles produktive Denken – ganz gleich auf welchem Gebiet – in Sinnesvorstellungen vor sich. Die Sinne (und damit auch das Sehen) sind keine unabhängigen und selbstgenügsamen Informationswerkzeuge, sondern sie haben sich im Kampf ums Dasein entwickelt und als biologisch wertvoll erwiesen, weil mit ihnen alles dafür Wichtige, also alles, was dem Leben nutzt oder schadet, erkannt werden kann.

Arnheim plädiert dafür, die Anschaulichkeit im Denken zu fördern, statt sie als Übel anzusehen. Es gilt die Brücke zwischen Wahrnehmung und Denken wiederaufzubauen. Die Wahrnehmung besteht in dem Erfassen wesentlicher Allgemeineigenschaften; und umgekehrt braucht das Denken als seinen Gegenstand Vorstellungen von der Erfah-

rungswelt. Die gedankliche Qualität der Wahrnehmung und die Wahrnehmungsqualität des Denkens ergänzen einander; und dies macht die menschliche Erkenntnis zu einem einheitlichen Prozess, der bruchlos vom Erwerb der elementarsten Sinnesgegebenheiten zu den allgemeinsten Ideen führt.

Bei der Förderung von anschaulichem Denken soll die Kunst eine zentrale Rolle spielen, da sich in ihr Wahrnehmen und Denken auf untrennbare Weise vereinen. Denn Künstler – egal ob sie malen, dichten, komponieren oder tanzen – denken



mit ihren Sinnen. Die Kunst ist eines der Werkzeuge, mit denen sich der menschliche Geist in der Welt zurechtzufinden sucht. Der Sinn für das Anschauliche darf jedoch nicht als ‚künstlerisch‘ oder ‚ästhetisch‘ abgestempelt und so in eine privilegierte Zone verbannt werden, in der nur der Fachmann zu Hause ist. Die Kunsterziehung sollte vielmehr als Schulung im anschaulichen Denken eine zentrale Stellung in allem menschlichen Lernen haben.

### Bereits das Sehen ist intelligent

Arnheim untersucht zunächst, inwieweit das Sehen bereits intelligent ist. Ein Beispiel ist die Fixationsbewegung der Augen. Die Sehschärfe ist nur in dem Teil des Gesichtsfeldes hoch, auf das sich der Blick konzentriert. Bei einer Abweichung von 10 Grad sinkt die Sehschärfe bereits auf ein Fünftel. Deshalb muss aus allem, was zu sehen ist, eine Auswahl getroffen werden. Ein Reizobjekt, das ins Gesichtsfeld kommt, muss fixiert werden, damit es scharf gesehen wird. Auf diese Weise wird eine Überfülle an Informationen verhindert und das intelligente Verhalten begünstigt, sich auf ein bestimmtes Thema zu konzentrieren und alles Nebensächliche beiseite zu lassen. Durch Fixation wird das Gesichtsfeld umstrukturiert, was bereits eine sehr einfache Form des Lösens von Problemen ist. Umstrukturierung der gegebenen Problemsituation ist Vorbedingung für Problemlösungen. Die Akkommodation des Auges leistet in der räumlichen Tiefe das Gleiche wie die Fixation im Sehfeld: Die Dinge in der gewünschten Entfernung werden scharf gesehen, alles andere weniger scharf. Auch dies unterstützt die Konzentration auf das, was betrachtet werden soll.

Die Tiefenwahrnehmung wiederum wäre ohne intelligentes Sehen nutzlos. Denn sie macht die Erscheinungsgröße der gesehenen Dinge veränderlich. Diese kann und muss an die Bedürfnisse des Beobachters angepasst werden – etwa durch Veränderung des Abstands. Von den Erfordernissen der Erkenntnisaufgabe hängt es ab, welche Größe gewählt wird. Sollen viele Einzelheiten erkennbar sein? Oder müssen umfassendere Strukturformen sichtbar werden? Oder ist der Zusammenhang mit der Umgebung wichtig? Den Bereich eines Problems richtig zu bestimmen heißt beinahe schon die Lösung zu haben.

Was beim Sehen wahrgenommen wird, ist keine reine Abbildung einer wie auch immer gearteten Wirklichkeit mit allen ihren Details. Sehen zielt vielmehr auf das Erfassen von möglichst einfachen Struktureigenschaften, womit das Gesehene bereits interpretiert wird. So

wird z.B. alles, was annähernd rund ist, als Kreis gesehen. Beim Sehen wird das Reizmaterial also aktiv strukturiert. Es besteht die Tendenz zur möglichst einfachen Form, die allerdings durch genaueres Hinsehen verfeinert werden kann. Sehformen wie Kreis, Dreieck und dergleichen haben Allgemeinheitscharakter und sind leicht zu identifizieren. Das Erkennen von Formtypen ist damit der Anfang der Begriffsbildung, weil Strukturen mit allen relevanten Merkmalen erfasst werden. Dies entspricht der biologischen Funktion von Wahrnehmung: Sie unterrichtet über unterschiedliche Arten des Geschehens, damit das Lebewesen entscheiden kann, ob und ggf. wie reagiert werden muss. Sehen bildet Arten von Dingen, Arten von Gegenständen, Arten von Geschehnissen ab und schafft so die Grundlage für die Bildung von Begriffen.

### Konstanz und Einheitlichkeit beim Sehen

Zur Intelligenz des Sehvermögens gehört auch die Fähigkeit, Form, Helligkeit, Größe und Farbe eines Dinges als konstant zu erkennen, obwohl sich die Entfernung, die Beleuchtung oder etwas anderes geändert hat. Denn wenn der Betrachter nicht erkennen kann, ob sich die Umgebung oder aber womöglich das Ding selbst ändert, versteht er weder das Ding selbst noch die Umgebung. Die Lösung dieses Problems setzt die Fähigkeit des Sehens voraus, eine möglichst einfache Form des betrachteten Objekts wahrzunehmen, die dann als konstant wahrgenommen werden kann. Helligkeit, Größe und Farbe eines Dinges werden außerdem nicht als absoluter Wert, sondern relativ zum gesamten Sehfeld gesehen. Dadurch wird es möglich, Änderungen z.B. des eigenen Standpunktes oder der Beleuchtung zu erkennen, ohne dass die Konstanz des betrachteten Gegenstandes darunter leidet. Dies wird natürlich dadurch erleichtert, dass Änderungen meistens in kleinen Schritten erfolgen, so dass bereits gewonnene Erkenntnisse weiter verwendet werden können.

Da Objekte nicht isoliert, sondern immer relativ zum gesamten Gesichtsfeld gesehen werden, können die Betrachter mehrere Objekte assoziativ zu einer gemeinsamen Struktur verbinden. Das Bedürfnis nach einer gemeinsamen stabilen Struktur von verschiedenen Objekten des Sehfeldes geht vom Betrachter aus und ist so stark, dass einzelne Objekte dabei untergeordnet werden. Künstler nutzen dies, um ein Bild als eine Einheit erscheinen zu lassen. Über gleiche bzw. fast gleiche Formen oder Farben können mehrere Details in einem Bild zu einer Einheit zusammengefügt werden, wobei dann auch inhaltliche Bedeutung

möglich ist. Sehr schön hat dies Picasso geschildert: „Bilder sind Gedichte und sie sind immer in Versen mit plastischen Reimen geschrieben, nie in Prosa. Plastische Reime sind Formen, die sich aufeinander reimen oder die Gleichklänge hervorrufen, entweder untereinander oder mit dem sie umgebenden Raum.“ Zur Stabilität einer Struktur gehört auch ihre Erklärbarkeit bzw. ihre Plausibilität. Wenn etwas in Veränderung gesehen wird, dann unternimmt das Wahrnehmungsvermögen den Versuch, den Grund dafür mitzusehen. Bei Dingen, die nach unten fallen, scheint das Gewicht der Grund für ihren Drang nach unten zu sein. Welches Gewicht hat dann aber die Erde und wo ist für sie unten? Isaac Newton hat das intuitive Bild durch ein neues ersetzt: Die Erde mit ihrer riesigen Masse zieht die Dinge an und verleiht ihnen ein Gewicht. Lange war dieses neue Bild der Schwerkraft plausibel, bis auffiel, dass die Bahn des Planeten Merkur, der der Sonne am nächsten ist, nicht mit den aus diesem Bild abgeleiteten Massegesetzen übereinstimmt. Albert Einstein hat daher Newtons Bild durch ein neues, sehr komplexes Bild ersetzt: Große Massen erzeugen Dellen im Raum-Zeit-Gefüge, die dafür sorgen, dass sich kleine Massen in diese Dellen hinein bewegen, wenn sie denn freie Bahn haben. Dieses Beispiel zeigt, wie anschauliches Denken und die damit verbundene Fähigkeit des Umstrukturierens große wissenschaftliche Entdeckungen unterstützen kann.

### Der Einfluss von Gedächtnisvorstellungen auf die Wahrnehmung

Mit dem Älterwerden kommt es immer seltener vor, dass etwas völlig Neues gesehen wird. Aktuelle Wahrnehmung wird damit in der Regel von Wahrnehmungen aus der Vergangenheit beeinflusst, die im Gedächtnis festgehalten sind. Dabei handelt es sich um einen Speicher von Wahrnehmungsbegriffen, einige davon einfach und prägnant, andere flüchtig und unscharf. Bei jeder neuen Wahrnehmung wird dieser Speicher modifiziert. Das menschliche Bewusstsein ist damit nicht auf die von den Augen unmittelbar und in der Gegenwart empfangenen Reize beschränkt, sondern es arbeitet mit einem reichen Gedächtnisvorrat von Vorstellungen und bildet aus dem Ertrag einer lebenslangen Erfahrung ein System von Anschauungsbegriffen.

Das Gedächtnis sorgt auch dafür, dass Dinge gesehen werden können, die gar nicht da sind. Etwas wird als fehlend erkannt, weil es bisher immer dagewesen ist. Das Gedächtnis macht es sogar möglich, dass etwas wirklich Neues gar nicht erkannt, sondern mit einer erinnerten Wahrnehmung verknüpft wird, die nur



Abbildung 1 (oben)

Abbildung 2 (unten)

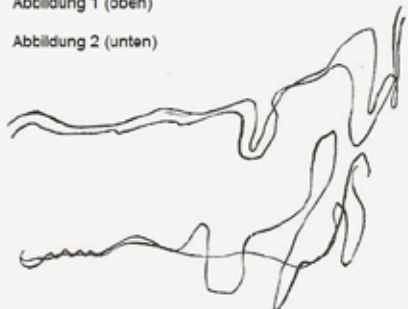


Abbildung 1: „Gute Ehe: ungehemmter Zusammenklang; leichtes, angenehmes Leben. – Schlechte Ehe: holprig-unbehaglicher Lebensweg; ein rauhes Leben.“ Dargestellt ist hier die Gesamtwirkung, sanfte Harmonie in einem, Rauigkeit im andern Fall.

Abbildung 2: „In einer guten Ehe (obere Pfade) sind zwei Menschen beieinander, aber als Individuen. Der eine respektiert die Selbständigkeit des anderen, und doch sind sie miteinander verflochten. – In einer schlechten Ehe (untere Pfade) stützen sich die zwei aufeinander und lösen sich ineinander auf. Wenn ein Zwiespalt entsteht, kann der eine dem anderen nicht helfen.“ Hier ist die Ehe als Vorgang gedeutet. In der guten Ehe bewegen sich die beiden Partner auf parallelen Pfaden wie zwei Musikinstrumente, die im gleichbleibenden Intervall dieselbe Melodie spielen. Wenn die Pfade sich kreuzen, so nur um der Berührung willen, nicht als Einmischung. In der schlechten Ehe hingegen sind die Beiden einander dauernd im Wege.

oberflächlich etwas mit dem Gesehenen zu tun hat. Besonders aktiv wird diese Form der Erinnerung, wenn das Auge mit einer reichen Auswahl deutlich geformter, aber zweideutiger Muster konfrontiert wird. Da Menschen aber beim Sehen in der Regel das den Augen Gegebene zutiefst respektieren, sind allzu phantasievolle Uminterpretationen der Wirklichkeit eher selten.

#### Anschauliches Denken auf sehr abstrakter Ebene

Bisher hat Arnheim gezeigt, dass es sich beim Sehen bereits um anschauliches Denken handelt. Gilt das aber auch für das Denken auf sehr abstrakter Ebene, das sich mit Allgemeinheiten beschäftigt, während die Grundlage des Sehens doch immer Einzelfälle sind? Wie können da Gedankenbilder von abstrakten Begriffen anschaulich sein? Die für das Denken notwendigen Gedächtnisvor-

stellungen müssen allerdings nicht unbedingt vollständige, vollfarbige und naturgetreue Abbilder sein. Das Gedächtnis ist auch in der Lage, abstrahierte Bilder zu liefern. So etwa durch Herauspicken (ein menschlicher Rumpf ohne Glieder) oder als ein unvollständiges Gedankenbild (ein Jurist wird als Mensch in Robe, aber ohne einen visuellen Hintergrund gesehen), wobei es sich oft auch um eine allgemeine Vorstellung handelt (wenn etwa bei der Vorstellung Jurist zwar ein Kopf gesehen wird, das genaue Aussehen oder das Geschlecht aber keine Rolle spielt). Ein charakteristisches Merkmal kann kurz aufleuchten, z.B. die gebückte Haltung beim Bild eines unterwürfigen Bewerbers. Sinneserlebnisse dieser Art können nur schwer in Worten ausgedrückt werden, da Sprache handfeste, materielle Eigenschaften von Dingen wiedergibt.

Arnheim vergleicht das Andeuten und Aufleuchten von Merkmalen mit impressionistischen Kunstwerken, in denen die Form einer menschlichen Figur oder eines Baumes nicht im Einzelnen ausgeführt, sondern lediglich mit ein paar Pinselstrichen angedeutet wird. Das entspricht auch der gewünschten Wirkung, die im Andeuten und Aufleuchten, in bloßen Hinweisen auf Richtungen und Farben und nicht im Sehen von vollständigen Umrissen und Farbflächen besteht und die sich am besten als Konfiguration visueller Kräfte beschreiben lässt. Gedankenbilder von abstrakten Begriffen können sogar abstrakten Bildern gleichen. Der Psychologe Edward B. Titchener hat z.B. beschrieben, wie er sich den englischen Begriff „meaning“ (in Deutsch: „Bedeutung“ oder „Sinn“) vorstellt: „Ich sehe meaning als die blaugraue Spitze von einer Art Schöpfkelle, an der oben ein bisschen Gelb ist (wahrscheinlich ein Teil des Griffs) und die sich gerade in eine dunkle Masse, offenbar ein weiches Material, hineingräbt.“ Diese Bildsprache erinnert stark an Werke von Bauhaus-Künstlern wie Kandinsky und Klee.

Umgekehrt können bildliche Darstellungen auch gute Werkzeuge für abstraktes Denken sein, so z.B. schematische Zeichnungen von Wissenschaftlern. Arnheim demonstriert mit Arbeiten von Studentinnen, die Begriffe wie „Vergangenheit, Gegenwart, Zukunft“ oder „gute Ehe, schlechte Ehe“ in abstrakten Bildern darstellen sollten, wie nützlich dies für die Klärung von theoretischen Begriffen ist (s. Abbildung). Gegenstandslose Muster können die Struktur von Begriffen sowie wirkende Kräfte veranschaulichen. Um aber verstanden zu werden, müssen sie erläutert und auf Einzelfälle, auf die lebendige Substanz der Gegebenheiten und Ereignisse bezogen werden.

#### Was sind eigentlich Abbilder?

An dieser Stelle entwickelt Arnheim einige grundsätzliche Überlegungen zu Abbildern, die hier nur kurz skizziert werden können, aber für Künstler sehr bedeutsam sind. Diese müssen – egal ob gegenständlich oder abstrakt – Vermittler sein zwischen der Welt der Sinneserfahrungen und den unkörperlichen Kräften, die den Dingen und Ereignissen innewohnen. Sinnliche Erscheinung und Allgemeinbegriffe müssen zu einer einheitlichen Erkenntnis verschmolzen werden.

Abbilder können naturalistische Wiedergaben, stilisierte Gegenstände oder ungegenständliche Formen sein. Als dargestellte Erfahrungen sind Individualfälle, Gattungen, Symbolträger und Kräfte bzw. Ideen möglich. Jedes Abbild verbindet zwei Einzelstufen von diesen Abstraktions-Skalen – es sollte aber immer die gesamte Skala mitschwingen. So sollte in einem ungegenständlichen Gemälde etwas vom Formenreichtum auftauchen, den realistische Werke zur Darstellung sinnlicher Welterfahrung aufwenden. Andererseits wird ein realistisches Abbild nur dann lesbar, allgemeingültig und ausdrucksvoll sein, wenn es die dargestellten Dinge in die reinen Formen einfügt, die sich in der ‚abstrakten‘ Kunst viel direkter zeigen können. Bei der Darstellung von im Dasein wirkenden Urkräften darf nicht unterschlagen werden, dass die vielfältigen Sinneserscheinungen die Quelle dieser Kräfte sind. Umgekehrt muss bei Abbildungen von endlosen Abwandlungen des Besonderen immer die Ordnung durch allgemeine Prinzipien mitschwingen. Wird dies nicht beachtet, führt das zu geistiger Armut, die Potenz schöpferischen Denkens wird beschnitten.

Bilder, die auf symbolische Weise Ideen ausdrücken sollen, sind ein gefährliches Unternehmen, da die Ideen das Eigenleben des Bildes bedrängen. Die Betrachter sollten deshalb zumindest auf die symbolische Ebene des Bildes aufmerksam gemacht werden, z.B. durch den Stil der Darstellung. Allegorien, die zu Normen erfrorne Bilder als Illustrationen von Grundvorstellungen anbieten, führen zu einer Verarmung der Einbildungskraft.

#### Anschauliches Denken und Sprache

Arnheims Untersuchungen führten zu dem Ergebnis, dass Denken und Sehen eng zusammen gehören. Wie aber passt Sprache dazu? Spontan wird Denken in der Regel zunächst einmal mit Sprache assoziiert. Worte sind aber keine Voraussetzung für das Denken, da inzwischen bei Menschenaffen und auch bei einigen anderen Tieren nachgewiesen wurde, dass sie imstande sind, Denkaufgaben



zu lösen, ohne dass sie sprechen können. Allerdings haben sich ursprünglich alle Wörter auf unmittelbare Sinnes-Wahrnehmung bezogen – bei vielen ist das heute noch erkennbar. So lässt sich etwa das Wort Gedankentiefe nicht begreifen ohne eine Vorstellung von physischer Tiefe, z.B. eines Brunnens oder eines Gewässers. Sprache kann durchaus anschauliches Denken wiedergeben.

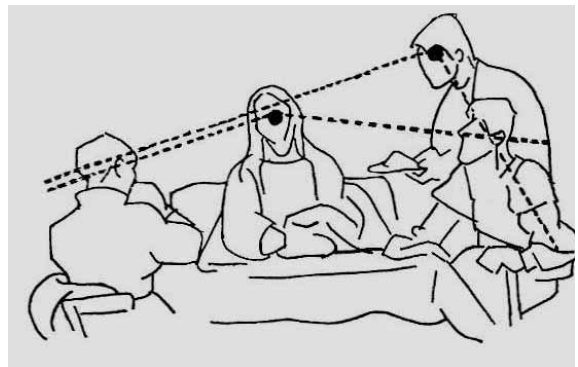
Um zu verstehen, wie Sprache das Denken unterstützt, ist es hilfreich, zwei Arten von anschaulichem Denken zu unterscheiden, die intuitive und die intellektuelle. Intuitives Erkennen spielt sich in einem Feld von Wahrnehmungskräften ab, die sich auf komplexe Weise miteinander in freier Wechselwirkung befinden. Wer z.B. ein Gemälde erfassen möchte, lässt seinen Blick über die Fläche des Bildes schweifen und nimmt dabei Formen und Farben sowie ihre Beziehungen zueinander wahr. Die Einzelteile beeinflussen den Betrachter so, dass er das Gesamtbild als Ergebnis des wechselseitigen Einflusses aller Komponenten erhält. Auch wenn meist nicht bewusst ist, wie dies vor sich geht, so steht am Ende doch das Erkennen einer Organisation des Bildes, in dem Formen und Farben je von ihrem Ort und ihrer Funktion im Ganzen bestimmt sind.

Beim intellektuellen Erkenntnisverfahren geht es nicht um die dauernden Wechselwirkungen der Komponenten, sondern um deren Aussonderung. Für die Analyse eines Bildes etwa werden zunächst jede Form und jede Farbe beschrieben und eine Liste aller Bildteile erstellt. Danach werden systematisch die Beziehungen zwischen allen Einzel-Elementen untersucht, wie z.B. die wechselseitige Wirkung von Assimilation und Kontrast. Während beim intuitiven Erkennen die Wahrnehmung von Einzelgegebenheiten nicht stabil ist, konsolidieren sich beim intellektuellen Erkennen Wahrnehmungsbegriffe und erhalten eine für das Denken unentbehrliche Beständigkeit. Die Wahrnehmung der komplexen Wechselwirkung aller Komponenten wird dabei allerdings aufgegeben, stattdessen werden die Glieder des intellektuellen Prozesses linear aneinander gereiht. Zwischen den beiden Erkenntnisarten besteht nicht unbedingt ein Widerstreit. Produktives Denken (in Kunst, Wissenschaft u.a.) erfordert sogar eine Zusammenarbeit zwischen dem freien Kräftespiel im Wahrnehmungsfeld und dem Umgehen mit mehr oder weniger festgelegten Einheiten, die sich als Invarianten unter wechselnden Umständen aufrechterhalten.

Sprache gehört tendenziell eher zur intellektuellen Erkenntnisart. Sie hilft dem menschlichen Geist, intellektuelle Ein-

## Die Komposition des Bildes wird zum Bedeutungsträger:

In „Christus in Emmaus“ von Rembrandt (1648, Musée du Louvre, Paris) wird der in der biblischen Erzählung symbolisierte religiöse Gehalt durch das Ineinander zweier Kompositionsschemata anschaulich gemacht. Das eine hat seinen Mittel- und Höhepunkt in der Gestalt Christi, welche die Symmetrieachse zwischen den beiden Jüngern bildet. Die dreieckige Anordnung wird durch die ebenso symmetrische Hintergrundnische verstärkt und auch durch das von der Mitte her ausstrahlende Licht. Es ist die herkömmliche Hierarchie religiöser Darstellungen, die in der göttlichen Figur gipfelt. Jedoch ist hier die symmetrische Gruppe nicht in das Zentrum der Bildfläche gesetzt, sondern etwas nach links verschoben, wodurch Platz für einen zweiten Höhepunkt bleibt – der Kopf des jungen Dieners. Das zweite Dreieck ist steiler und wegen seines Mangels an Symmetrie dramatischer. Hier ist der Kopf nicht länger dominant, sondern in die Seitenkante des Dreiecks eingefügt. Arnheim interpretiert diese Grundstruktur des Bildes als Veranschaulichung der protestantischen



Auffassung des Neuen Testaments. Die Demut des Gottessohns ist kompositionell nicht nur in der leicht von der Mittelachse abweichenden Kopfneigung ausgedrückt; sie wird auch in der untergeordneten Stellung sichtbar, die ihm in der sekundären Abwandlung des Kompositionsdreiecks angewiesen ist. Die sozial niedrigste Figur der Gruppe, der Diener, nimmt hier die Spitzenstellung ein.

heiten zu verfestigen und zu bewahren. Das Denken benötigt klar umschriebene Typen, und das Erkennen von Typen wird von der Wahrnehmung auch unterstützt. Aber die Rohstruktur der Erfahrung liefert keine scharfen Unterschiede, kein einfaches Entweder-Oder, sie ist vielmehr voller Bereiche, Abschattierungen, Stufungen. So beruht etwa der Begriff Baum auf einer Vielfalt von Bäumen verschiedener Form, Farbe, Größe. Er wohnt jedem Exemplar der Gattung inne, ist aber mit keinem identisch. Außerdem ist der Übergang von Baum zu Gebüsch fließend, der Bereich eines Typenbegriffs ist also nicht klar umschrieben, sondern geht in den Nachbarbegriff über. Hier hilft die Sprache aus. Sie versieht jeden Typus mit einem deutlichen, ausgeprägten Zeichen und drängt damit das Vor-

stellungsmaterial zur Bildung von entsprechend prägnanten Abbildern.

Da Sprache aus praktischen Bedürfnissen entstanden ist, deutet sie auf funktionelle, statt auf formale Kategorien und widersetzt sich so der Wahrnehmungstendenz, Dinge als reine Formen zu sehen. Da Worte aufeinander bezogen werden können, erleichtert Sprache theoretische oder logische Beziehungen – etwa ‚Löwen sind Katzen‘ oder ‚Alexander ist größer als Napoleon‘. „Im Satz wird eine Welt probeweise zusammengestellt. (Wie wenn im Pariser Gerichtssaal ein Automobilunglück mit Puppen etc. dargestellt wird.“ (Wittgenstein). Da jedes Wort und jede Wortgruppe einen Begriff bezeichnet und solche Begriffe intellektuell nur im Nacheinander verbunden werden können, ist Sprache linear. Damit

unterstützt sie intellektuelles Denken, das anschauliche Begriffe in linearer Abfolge aufreißt.

### Kunst als Belohnung für anschauliches Denken

Durch die Dominanz der Sprache besteht ständig die Gefahr, dass das intuitive Erkennen vernachlässigt wird. Darunter leidet die Fähigkeit, kreativ und produktiv zu denken. Es ist daher erforderlich, anschauliches Denken zu fördern. Eine Schlüsselrolle dafür sieht Arnheim in der Kunst, da diese eines der Werkzeuge ist, mit denen sich der menschliche Geist in der Welt zurechtzufinden sucht. Jede künstlerische Tätigkeit ist eine Aussage über etwas. Im weitesten Sinne sagt jede visuelle Form, sei es nun ein Gemälde, ein Bauwerk, ein Ornament oder ein Stuhl, etwas über die Natur des menschlichen Daseins aus. Die jeweiligen Bedeutungen von Kunstwerken müssen den Künstlern nicht bewusst sein. Künstler mit morali-

scher oder sozialer Botschaft scheitern sogar meist, da sie Gefahr laufen, ihre Vorstellungen an stereotype Symbole zu binden. Die große Bedeutung von Künstlern liegt darin, dass sie Fachleute im Gestalten von anschaulichen Formen sind. Sie wissen, was es für Formarten und Darstellungsmethoden gibt und wie man die visuelle Phantasie entwickelt. Künstler haben gelernt, sich mit komplexen Wahrnehmungssituationen abzugeben und Probleme visuell zu lösen.

Da alles schöpferische Denken in allen Erkenntnisgebieten anschauliches Denken ist, sollte Kunsterziehung eine zentrale Rolle im menschlichen Leben spielen. Die Ehrfurcht gegenüber der Kunst sieht Arnheim allerdings als großes Hindernis an. Durch die Verehrung von Kunstwerken in Museen werden diese in die Verbannung getrieben und über den Zusammenhang mit dem täglichen Leben hinausgehoben. Sie werden als große Einzelwerke behandelt, und nicht etwa

als die eindrucksvollsten Beispiele einer viel umfassenderen Bemühung, bei der es darum geht, allen Lebensumständen eine begreifbar anschauliche Form zu geben. Kunsterziehung darf sich nicht mit der Vermittlung von Kenntnissen über Kunstwerke begnügen, sondern sie muss alle Schüler im Gestalten von anschaulichen Formen ausbilden.

Der Sinn für das Anschauliche sollte dabei nicht als künstlerisch oder ästhetisch abgestempelt werden, weil dies die Verbannung in eine privilegierte Zone bedeuten würde, in der nur Fachleute zuhause sind. Die Kunst tut ihr Werk am besten, wenn sie nicht als solche bezeichnet wird. Sie zeigt, dass wenn Formen, Dinge und Vorgänge ihr eigenes Wesen zur Schau stellen, sie die tiefen, einfachen Grundkräfte wahrnehmbar machen, in denen der Mensch sich selbst erkennt. Die Kunst ist eine der Belohnungen, die uns zufallen, wenn wir denken, indem wir sehen.

1 Rudolf Arnheim, *Anschauliches Denken*, DuMont Buchverlag, Köln, 6. Auflage 1988, Titel der Originalausgabe „Visual Thinking“. 2 Alle biografischen Angaben zu Arnheim nach de.wikipedia.org. **Quelle Abb.:** Kanizsa-Dreieck und Rembrandt-Bild de.wikipedia.org.

*Dieser Beitrag wurde für diese Broschüre neu erstellt.*

## Wann sieht etwas nach Kunst aus?

Hans Waschkau

*Der folgende Beitrag fasst einen Vortrag von Wolfgang Ullrich zusammen, den dieser während der Sommerakademie für Bildende Kunst, Musik und Theater in Neuburg a.d.D. 2004 gehalten hat. Der Vortrag war die Einleitung für ein Seminar mit dem Thema „Wann sieht etwas nach Kunst aus?“<sup>1</sup> Dort wurden mit vielen Bild-Beispielen Codes der Bildenden Kunst untersucht, um bei den Teilnehmern das Gefühl dafür zu stärken, ab wann nur noch diese Codes bedient werden und die Kunst deshalb auf der Strecke bleibt. Wolfgang Ullrich, geb. 1967 in München, ist ein deutscher Kunsthistoriker und Kulturwissenschaftler. Ullrich studierte Philosophie und Kunstgeschichte und promovierte 1994. Zwischen 1997 und 2003 war er Dozent an der Akademie der Bildenden Künste München, seither folgten Gastprofessuren an der Hochschule für bildende Künste Hamburg und an der Hochschule für Gestaltung Karlsruhe. Er nahm zahlreiche Lehraufträge in Deutschland, Österreich und der Schweiz wahr. Seit 2006 war er Professor für Kunstwissenschaft und Medientheorie an der Hochschule für Gestaltung Karlsruhe, seit 2014 Prorektor für Forschung. 2015 legte er seine Professur nieder; er arbeitet und lebt als freier Autor in Leipzig und*

*München. In seinen Schriften befasst er sich mit Geschichte und Kritik des Kunstbegriffs, mit bildsoziologischen Fragen sowie Konsumtheorie. Vor allem beschäftigt ihn die Aufrüstung des Begriffs von Kunst, wodurch deren Rolle in der Moderne überschätzt worden sei. Er diagnostiziert die daraus erwachsenden Überforderungen von Künstlern sowie Kunstrezipienten und plädiert dafür, die Werke der Kunst nüchterner zu betrachten. In seinen Publikationen behandelt Ullrich Kunst methodisch gleichrangig mit anderen visuellen Phänomenen, beispielsweise mit Bildern aus der Werbung, dem Fotojournalismus oder der Propaganda.<sup>2</sup> Ullrich betreibt den lesenswerten Blog [ideenfreiheit.wordpress.com](http://ideenfreiheit.wordpress.com). Die Zusammenfassung des Vortrags in Neuburg a.d.D. lehnt sich eng an das damalige Redemanuskript an – aus Platzgründen stark gekürzt. Der Vortrag zeigt die Kunst als ein Feld, der stark durch Herrschaft geprägt ist. Gefordert wird von Künstlern ein individueller Kunstansatz, obwohl ihnen dafür kaum Raum gelassen wird.*

Ullrich beginnt seinen Vortrag mit Beispielen, wann Kunstwerke beim Betrachter das Gefühl erzeugen, sie würden nur nach Kunst aussehen. So z.B. wenn die Kabel einer Video-Installation auffällig durch den gesamten Ausstellungsraum



Bild von Wolfgang Ullrich (2012, Foto von Justus Nussbaum, de.wikimedia.de)

laufen und man denkt, das sei zwar offenbar so üblich, sei aber nur deshalb so gemacht, weil es so üblich sei. Oder Drippings (hingespritzte Farbtropfen) bei einem Gemälde oder ein Kaffeefleck auf einer Skizze, die zudem noch auf Papier gekritzelt wurde, das an einer Seite geknickt oder aus einem Schulheft gerissen war. Das Misstrauen, hier werde lediglich eine Kunst-Rhetorik in Szene gesetzt, entsteht dann, wenn der Eindruck vorherrscht, ein Element habe keinen anderen Sinn als den, die jeweilige Arbeit als Kunst erscheinen zu lassen. Sobald das

Interesse, etwas möge als Kunst bewundert werden, dominant gegenüber einem formalen oder inhaltlichen Interesse zu sein scheint, wird der Kunst-Status zweifelhaft.

### Kunst als Wertbegriff

Warum aber werden solche Werke nicht einfach als schlechte Kunst bezeichnet? Ein Grund dafür liegt darin, dass Kunst oft nicht als Gattungsbegriff verstanden wird, wonach z.B. alles in einer Pinakothek oder in einem Kunstverein Kunst wäre, sondern als Wertbegriff verwendet wird, was die Existenz von schlechter Kunst ausschließt. So schrieb z.B. Adorno: „Der Begriff eines schlechten Kunstwerks hat etwas Widersinniges: wo es schlecht wird, (...) verfehlt es seinen Begriff und sinkt unter das Apriori von Kunst herab.“<sup>3</sup> Zu einem Wertbegriff und damit zu einem Ort von Idealen wurde Kunst seit dem 18. Jahrhundert, als sie zunehmend mit großen Erwartungen aufgeladen wurde und emanzipatorische, revolutionäre, therapeutische, kompensatorische, individualitätsstiftende und transzendente Kräfte zugesprochen bekam.

Die Verwendung des Wortes Kunst in der Moderne als Wertbegriff erklärt, warum das Phänomen des Nach-Kunst-Aussehens häufig auftritt. Viele würden gern Kunst machen, weil sie unbedingt mit etwas Positivem – Idealem – identifiziert werden möchten. Der Glanz der Kunst ist für sie attraktiver als alles, was deren Gegenstand sein könnte. So legen sie vor allem Wert darauf, dem Begriff der „Kunst“ zu gehorchen, und kümmern sich primär um Elemente, die sie selbst mit Kunst assoziieren und die sich oft bereits anderswo als erfolgreich erwiesen haben. Und schon passiert es, dass die Absicht, etwas möge Kunst sein, als das eigentliche Thema einer Arbeit erscheint. Aus der individualitätsstiftenden Kraft, die Kunst haben soll, stammt die Idealvorstellung Kunst müsse spontan und unmittelbar entstehen. Deshalb setzt sich häufig eine Rhetorik des Skizzenhaften durch, zu deren Stilmitteln neben einem flüchtigen Strich oder hastigen Buchstaben auch abgerissene Ecken oder Kaffeeflecken gehören. Hauptsache ist, dass die Arbeit möglichst impulsiv, als Ergebnis einer kreativen Eruption erscheint, die den Künstler so plötzlich und heftig überkam, dass er nicht einmal mehr die Zeit hatte, ein sauberes Blatt Papier zu suchen. Natürlich mag das gelegentlich passieren, doch viel häufiger entspringt eine solche Ästhetik der Spontanität dem Wunsch, dieser Erwartung gegenüber Kunst zu entsprechen.

So wie im Kunstbegriff Idealvorstellungen enthalten sind, die vorgeben was

Kunst ist, wird auch durch den Ausschluss bestimmter Eigenschaften definiert, was Kunst nicht ist. Es gibt eine Liste von Reizworten, die in Diskussionen über Kunst tabuisiert sind und höchstens verwendet werden, um etwas auszugrenzen oder zu denunzieren. „Illustrativ“, „dekorativ“, „marktgängig“, „Statussymbol“ oder „Auftragsarbeit“ sind solche Reizworte, die bei allen, die den Imperativen des Kunstbegriffs folgen, sogleich Abwehrreaktionen auslösen. Betrachtet man die Reizworte des Kunstbegriffs, so fällt auf, dass in und mit ihnen jeweils gegen die Idee verstoßen wird, Kunst müsse autonom und daher spröde, ja regelrecht von einem Geist der Verweigerung geprägt sein. Eine Brücke zu bereits vorhandenen Bedürfnissen oder Sehnsüchten der Menschen zu schlagen, gilt schon als übermäßige Anbiederung; vielmehr wird die Autonomie so verstanden, dass keine externen Wünsche und Ansprüche zu akzeptieren sind. Verbindlichkeit wird als Untugend gehandelt.

Wer sich den Vorgaben eines Begriffs wie Kunst unterordnet, folgt dabei einer anonymen Autorität, einer unüberschaubaren Gemeinschaft von Menschen, die an der Genese und Ausgestaltung dieses Begriffs mitgewirkt haben, wobei sich die Anteile einzelner nicht trennen lassen. Auf das, was sich heute im Begriff von Kunst manifestiert, haben Philosophen wie Arthur Schopenhauer und Jean Baudrillard, Kunsthändler wie Henry Kahnweiler, Sammler wie Albert Barnes, Professoren wie Rosalind Krauss sowie Künstler selbst wie Friedrich Schiller, Marcel Duchamp oder Frida Kahlo Einfluss genommen. Und zahllose Professoren, Redakteure und Kunsterzieher klopfen diese Begriffsinhalte täglich neu und in vielen leicht unterschiedlichen Varianten ein.

### Das Originalitätsgebot der Kunst

Der Kunstbegriff hat aber eine besondere Schikane zu bieten, da zu seinen Ansprüchen – ziemlich grundsätzlich sogar – das Originell-Sein gehört. Deshalb genügt es nie, wenn jemand, der sich dem Begriff ‚Kunst‘ unterstellt, ihn nur nachahmt. In diesem Fall wird das Ergebnis nicht Kunst sein, sondern nur nach Kunst aussehen.

Das Originalitätsgebot kann als eine besonders raffinierte Begriffskonstruktion verstanden werden, da der Kunstbegriff dadurch vor seiner eigenen Klonierung, vor tautologischen Reproduktionen geschützt wird. Er erfährt eine fortwährende Verjüngung dadurch, dass jeweils einiges von dem, was das Originalitätsgebot erfüllt, schließlich selbst zu einem seiner Bestandteile wird: Ein Künstler, dem es z.B. gelingt, mit einem neuen

Werkstoff überzeugend zu arbeiten, trägt dazu bei, dass dieser als kunstwürdig gilt – was schließlich wiederum dazu führen kann, dass derselbe Werkstoff geraume Zeit später bei denjenigen beliebt wird, die unbedingt wollen, dass ihre Arbeit nach Kunst aussieht. Ohne das Originalitätsgebot fehlte ein wichtiger Faktor für die Dynamik des Kunstbegriffs, mutmaßlich sähe die Kunst heute noch ähnlich aus wie vor hundert Jahren.

Das Originalitätsgebot lässt sich aber auch anders interpretieren: Man kann es kritisch sehen und bedauern, dass Künstlern selbst das Originell-Sein vorgeschrieben wird. Der Wunsch nach Eigenheit ist dem Kunstbegriff geschuldet und damit – paradoxerweise – fremdbestimmt. Ebenso verhält es sich mit der vom Kunstbegriff schon seit langem geforderten Autonomie: Indem der Begriff insgesamt so aufgeladen mit Idealen ist und damit stark normativ und appellativ wirkt, ist alles, was als Kunst entsteht, keineswegs autonom. Wer Kunst machen will, hat vielmehr immer schon – und zuerst nur – fremde Träume im Sinn.

Die Paradoxie lässt sich sogar noch zuspitzen und so auch die spezifische Leistung von Künstlern – die für ihren Erfolg erforderliche Kraftanstrengung – würdigen: Indem der Kunstbegriff einerseits eine starke imperative Dimension besitzt und andererseits mit am stärksten Originalität und Autonomie verlangt, fordert er sowohl, dass man ihm nachkommt und möglichst genau entspricht, als auch, dass man ihm widerspricht und sich von ihm distanziert, ja ihn transzendiert. Wer Kunst machen will, droht also immer zumindest einen der beiden konträren Ansprüche zu vernachlässigen. Entweder ist das, was dann entsteht, bloße Begriffs-Mimikry und damit etwas, was nur nach Kunst aussieht, oder aber es dementiert den Kunstbegriff so deutlich und folgt seinen Vorgaben so wenig, dass es gar nicht mehr als Kunst akzeptiert wird.

### Der Kunstbegriff als Teil des kollektiven Gedächtnisses

Ein Begriff wie der der Kunst – in all seiner anonymen Macht – lässt sich auch als eine Institution interpretieren. Wie in den Krankenkassen, in einer Partei oder beim ADAC können sich in einem Begriff Werte verkörpern, die von einer breiten Gemeinschaft getragen werden und denen dadurch, dass sie sich institutionalisieren, Stabilität, Wirklichkeit und vor allem Autorität zuwächst. Institutionen wie Begriffen kann sich ein Einzelner nur schwer widersetzen, gerade weil man dabei nicht gegen einen anderen Menschen – oder gegen eine Gruppe von Menschen – opponiert, sondern ein komplexes und

festes Gebilde als Gegenüber hat, das sich auf keinen direkten Dialog einlässt und schon gar nicht ohne weiteres ändern lässt.

Begriffe können sogar noch mächtiger sein als Institutionen. Gegen letztere kann man zumindest symbolisch vorgehen, indem man etwa Gebäude angreift, die ihnen gehören. Ein Begriff hingegen hat keinen konkreten Ort, sondern taucht in Büchern und Zeitungen, überhaupt in Medien auf; vor allem aber steckt er in den Köpfen der Menschen, die eine Sprach- oder Kulturgemeinschaft bilden. Er ist Teil des kollektiven Gedächtnisses; gegen ihn kann sich kein Terroranschlag richten, ihm gegenüber ist man als Einzelner ohnmächtig. Um einen Begriff mit mehr Macht auszustatten oder ihm neue und zusätzliche Dimensionen zu geben, muss auf das kollektive Gedächtnis Einfluss genommen werden. Dies ist in der Regel nur über einen langsamen Begriffswandel möglich.

### Begriffe und Marken

Wer einen Begriff für eigene Interessen nutzen will und dabei einen langsamen Begriffswandel nicht abwarten will, ist auf massive und teure Propaganda angewiesen. Dies findet nur in einem Bereich

statt, der der Welt der Begriffe eng verbunden ist, nämlich dem der Marken. Bei Marken geschieht beschleunigt und kalkuliert, was bei Begriffen langsam, ohne vorab definiertes Ziel und ganz unberechenbar passiert. Für Marken ist jeweils ein bestimmtes Image gewünscht – und ‚Image‘ ist die Vokabel, mit der die zu Appellen und Imperativen werdenden Ideale bezeichnet werden, welche ebenso in Wertbegriffen stecken. Während Begriffe nicht von vorneherein darauf angelegt sind, Menschen zu prägen, haben Marken von Haus aus ein imperativisches Wesen. Da Unternehmen das Konsumverhalten beeinflussen wollen, müssen sie nämlich darauf achten, dass ihre Produkte – als Marken – zu Verkörperungen von Idealen werden und deshalb dazu auffordern, sie zu konsumieren: Wer dieser Ideale teilhaftig werden will, muss kaufen.

Den Imperativen, die von Begriffen ausgehen, folgt man durch ein bestimmtes Handeln, den Appellen der Marken durch Konsum, was in einer Wohlstandskultur natürlich viel bequemer ist und weniger Disziplin und Energie verlangt. Manchmal greifen Marken deshalb gezielt die Ansprüche von Begriffen auf und suggerieren, man könne auch durch einfachen Kauf in den Besitz begehrter Qualitäten

gelangen, die sich sonst nur durch Arbeit und Anstrengung erwerben lassen: Um z.B. Individualität zu erlangen, brauche man kein über Jahre erarbeitetes Bildungsprofil und keine markante Biografie, müsse keine Abenteuer erlebt oder existenzielle Situationen überstanden haben, sondern es sei genug, wenn man bestimmte Turnschuhe oder die ‚richtige‘ Zigarettenmarke kaufe.

Dennoch: Begriffe sind nie wirklich käuflich; der Surrogatcharakter eines solchen Kaufakts ist nicht zu verbergen, und so rasch sich auf diesem Weg ein Ideal aneignen lässt, so wenig nachhaltig ist das andererseits. Doch wäre es zu einfach, eine Opposition zu behaupten zwischen redlicher Arbeit, die wirkliche Teilhabe an Idealen schafft, und bloß oberflächlichem Konsum, der zwar auf Ideale abzielt, sie aber nicht erreicht. Vielmehr erschöpft sich ebenso vieles von dem, was ein Begriff an Handeln auslöst, in oberflächlichen Gesten. Gerade weil hier Imperative im Spiel sind, ist das Agieren oft eher ein Reagieren, ein konformes und wenig reflektiertes, gar ängstlich-stumpfes Ausführen dessen, was der Begriff vorgibt.

Ferner ist die Grenze zwischen Begriffen und Marken fließend, da sich um einen Begriff herum ebenfalls Märkte ansiedeln können, deren Protagonisten dann ein Interesse daran haben, dass die Imperative des Begriffs möglichst stark bleiben. Eine zuerst ganz ziellos sich ergebende Begriffsgeschichte wird dann gezielt zu fixieren und so zu steuern versucht, dass sich Ideale in Werte und damit in Geld umsetzen lassen.

### Kunst als Marke

Der Kunstmarkt hat dazu geführt, dass sich Kunst heutzutage ebenso als Marke wie als Begriff beschreiben lässt. Als Marke hat Kunst Ähnlichkeit mit einer starken Einzelhandels- oder Discountermarke wie z.B. ALDI. Einzelne Künstler müssen sich damit abfinden, dass der Blick auf ihr künstlerisches Gesamtwerk stärker vom Image der Dachmarke Kunst geprägt ist als von dem, was ihre Werke spezifisch kennzeichnet. Das erklärt übrigens auch, warum Sammler oft Werke von sehr verschiedenen oder sogar gegensätzlichen Künstlern kaufen.

Bei der Preisgestaltung verhält sich Kunst allerdings wie eine Edelmarke – eine Schnäppchen-Mentalität wird nicht bedient. Die Preise sollen vielmehr frei von allem Sensationellen sein, dezent im Hintergrund bleiben, dank möglichst vieler Nullen sogar wie nicht ganz real erscheinen, da Kunst, ihrem Image zufolge, auf keinen profanen Geldwert reduziert werden darf. Werk- und Ausstellungstitel sind ähnlich wichtig wie Markennamen



Die österreichische Zigarettenmarke Nil wurde ab 1901 mit einem acht-prozentigen Hanf-Anteil verkauft (bis Ende der 1920er Jahre). Die damalige Begeisterung für den Orient, der von Europa aus kolonisiert wurde, beeinflusste auch Paul Klee bei der Namensvergabe eines seiner Bilder. Der Bildtitel „Orientalisches Erlebnis“ weckte Assoziationen zu einem Cannabis-Rausch.

und funktionieren auch nach denselben Regeln. Paul Klee etwa hat oft Bilder, die sich nicht verkaufen ließen, mit neuen Titeln versehen. So nutzte er die damalige Beliebtheit von exotisch klingenden Namen aus, als er ein Aquarell, das unter dem Titel „Erinnerung eines Erlebnis-es“ ein Ladenhüter war, in „Orientalisches Erlebnis“ umtaufte und so schnell einen Käufer fand (damals entstanden Zigarettenmarken wie Nil oder Salem Aleikum, berühmt war auch das Abführmittel Tamar Indien Grillon).

In der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts wurde Werbung mit bekannten Persönlichkeiten zu einer beliebten Markenstrategie. Dasselbe findet man bei Künstlern wie Cy Twombly, Anselm Kiefer oder Jean Tinguely, die ihre Werke dadurch zu adeln suchten, dass sie sich in den Titeln bekannter Namen bedienten. Jean Tinguely z.B. gab einer Reihe seiner Installationen aus Alteisen und Maschinenteilern die Namen von Philosophen wie Karl Marx und Martin Heidegger. Hier rätselt der Betrachter, wie Titel und Werk zusammengehören, womit sich einmal mehr das Image der Kunst bestätigt, von der ja erwartet wird, rätselhaft und unergründlich zu sein. Vielleicht gesteht der Betrachter dem Künstler sogar zu, auf der Basis besonders tiefer Kenntnisse der einzelnen Philosophen eine kongeniale Umsetzung von deren Thesen in ein anderes Medium gefunden zu haben und nur selbst zu dumm zu sein, um das nachvollziehen zu können. So erscheint der Künstler – passend zu seinem Image – als überlegener Visionär, während der Rezipient eingeschüchtert zurückbleibt. Seit einigen Jahren gibt es in der Kunst – analog zu den Usancen bei anderen Marken und Produkten – eine Hochkonjunktur für englische Werk- und Ausstellungstitel. Mit dem größeren Assoziationsspielraum einer Fremdsprache lässt sich die Vorstellung, Kunst müsse vieldeutig sein, relativ einfach erfüllen. Zudem hat das Englische den Nimbus des Modernen, Weltoffenen und Wichtigen. Ähnlich wichtig wie Preisgestaltung und Werk- bzw. Ausstellungstitel sind auch formale Stilmittel, der Umgang mit bestimmten Themen, die Rhetorik von Ausstellungen oder die Selbstinszenierungsstrategien von Künstlern.

#### Auswirkungen der Marke Kunst an Kunstakademien

Besonders auffällig wird die Macht der Marke Kunst an den Kunstakademien bzw. überall dort, wo Kunst unterrichtet

wird. Vor allem lassen sich hier die bei der Identifikation mit Marken typischen emotionalen Abhängigkeiten erkennen. Generell werden die Studenten an den Akademien so sozialisiert, dass es zum herrschenden Begriff – zum Markenimage – von Kunst passt. Wie ein Jugendlicher rasch lernt, in welchen Szenen er bestimmte Jeans lieber nicht anzieht oder wo er mit seinem Handy cool erscheint, wo also welche Codes erfüllt werden müssen, um akzeptiert zu werden, so lernen Akademiestudenten, was sie tun müssen, um später einmal als Künstler Anerkennung zu finden und um mit ihren Werken die Dachmarke Kunst beliefern und repräsentieren zu dürfen. Tatsächlich geht es bei der Kunst wie bei anderen Marken viel mehr um Codes als um Kriterien. Vermittelt wird weniger ein Set an nachprüfbareren Fertigkeiten oder begründeten Richtlinien, die das künstlerische Arbeiten erlauben und verbessern; vielmehr empfängt der Student Signale, wonach manches ‚irgendwie‘ gut ankommt, anderes hingegen abfällige Kommentare erfährt. Von den Professoren wird unterschwellig – oft bereits auf körpersprachlicher Ebene – suggeriert, etwas sei nicht nur ungeschickt, sondern geradezu anstößig. Wer in einem Video einfach eine Geschichte erzählen will, wird vielleicht mit einer verächtlichen Handbewegung und der Bemerkung konfrontiert, das sei zu direkt, zu gefällig, zu wenig vielschichtig oder eben zu ‚dekorativ‘ und zu ‚illustrativ‘. Es liegt eine moralisierende Tendenz in vielen dieser Urteile, was die Studenten zusätzlich verunsichert; sie leben ständig in der Angst, nicht zu denen dazugehören zu dürfen, die etwas mit der Kunst zu tun haben.

Eigentlich braucht man sich nicht darüber zu wundern, dass es in der Umgebung von Begriffen und Marken, die besonders viel verheißen und die deshalb besonders begehrt sind, zu Rangeleien oder zu regelrechten Machtkämpfen kommt. Indem Codes und nicht Kriterien über den Zugang entscheiden, herrscht das Recht der Stärkeren; sie streben nach



Martin Heidegger, *Philosoph* (1988) von Jean Tinguely (hier als Abbildung auf der Cover-Vorderseite eines Buches).

einem Interpretationsmonopol, was einen Begriff oder eine Marke anbelangt, und sie wirken damit auch direkt auf Inhalte und Image ein. An transparenten Kriterien und offener Diskussion haben sie kein Interesse, da das ihre Macht kontrollierbar werden ließe. So aber sind sie es, die die imperativische Energie eines Begriffs oder einer Marke verkörpern und spüren lassen.

Seit Kunst zu einem mit Idealen aufgeladenen Wertbegriff und zu einer Marke wurde, ist es für viele ihrer Akteure schwierig geworden, sich zu behaupten und Freiräume zu verschaffen. Als Künstler autonom und selbstbestimmt zu arbeiten, kostet enorm viel Kraft, und gerade Jüngere empfinden oft den starken Druck, den Kunst als Marke und auch als Begriff auf sie ausübt und der die berühmte Schere im Kopf in reger Bewegung hält. Mit den Imperativen der Kunst fertig zu werden, ihnen nicht stur zu gehorchen, sich aber im Widerstand gegen sie auch nicht zu überschätzen oder aufzureiben, gehört zu den größten Leistungen, die Kunststudenten wie auch Künstler ihr Leben lang vollbringen müssen.

1 Wolfgang Ullrich hat später eine überarbeitete Fassung veröffentlicht in „Gesucht: Kunst! Phantombild eines Jokers“, Verlag Klaus Wagenbach Berlin 2007, Wagenbachs Taschenbuch 577. 2 de.wikipedia.org. 3 Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, Frankfurt/Main 1970, S. 246 (zitiert nach dem Vortrag von Wolfgang Ullrich)

Dieser Beitrag erschien zuerst in der linken Münchner Zeitschrift „Münchner Lokalberichte“ 20/2004 und danach in einer etwas längeren Fassung in der linken Zeitschrift „Politische Berichte“ 6/2005. In diese Broschüre wurde der kürzere Text aus den Münchner Lokalberichten mit geringen Modifikationen übernommen.

# Die feinen Unterschiede: Kunst als Waffe im Klassenkampf

Hans Waschkau

1979 erschien erstmals das Werk „Die feinen Unterschiede“<sup>1</sup> des französischen Soziologen und Sozialphilosophen Pierre Bourdieu (1930-2002), der zu den einflussreichsten Soziologen in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts gehörte. Dort werden die Struktur des sozialen Raumes sowie kulturelle Abgrenzungsmechanismen zwischen den gesellschaftlichen Schichten im damaligen Frankreich beschrieben. Kunst und Ästhetik spielen dabei eine wichtige Rolle. Im Begleittext zur deutschen Ausgabe weist Joachim Weiner auf die Relevanz für die damalige (und auch die heutige) BRD hin: „Auch wenn in unserem Land die Kultur einen weitaus geringeren Stellenwert hat als in Frankreich und die westdeutschen Klassenunterschiede weniger augenscheinlich sind als die französischen, sind doch die Strukturen der Distinktion überraschend ähnlich.“ Bourdieus Ergebnisse der Analyse der französischen Gesellschaft sind – mit leichten Modifikationen – auch auf andere Länder übertragbar.

Gesellschaft als Raum sozialer Positionen sowie als Raum von Lebensstilen

Bei Bourdieus Beschreibung des sozialen Raumes geht es um Klassen innerhalb der Gesellschaft. Während die marxistische Bestimmung der Klassen die Menschen sozial vor allem danach einteilt, welche Stellung sie im Produktionsprozess des Kapitals einnehmen,<sup>2</sup> beschreibt Bourdieu die Gesellschaft als einen Raum sozialer Positionen sowie auch als einen Raum von Lebensstilen, die diesen Positionen entsprechen. Menschen mit gleicher Position und damit auch mit gleichem Lebensstil sind sich so ähnlich, dass sie zusammen eine soziale Gruppe oder ein Milieu bilden, in dem sich alle untereinander als gleichartig erkennen.

Welche Position ein Mensch im sozialen Raum dieser Hierarchie einnimmt, richtet sich zum einen nach der Höhe des angehäuften ökonomischen Kapitals in seinem Besitz. Für genauso wichtig zur Bestimmung einer sozialen Position hält Bourdieu aber das von der jeweiligen Person erworbene kulturelle Kapital. Dabei handelt es sich um Fähigkeiten,

die im Elternhaus, in der Schule, in der Hochschule und ähnlichen Einrichtungen erworben – oder auch nicht erworben – wurden. Damit spielt für Bourdieu Kapital für die Gestaltung der Gesellschaftsstruktur eine zentrale Rolle. Bourdieu charakterisiert also – wenn auch deutlich anders als Marx hundert Jahre früher – die Gesellschaft als kapitalistisch. Die Position eines Milieus bzw.

einer Klasse im sozialen Raum richtet sich danach, wieviel ökonomisches und kulturelles Kapital dort zur Verfügung steht. Sowohl Marx wie auch Bourdieu analysieren gesellschaftliche Klassen, bestimmen diese aber unterschiedlich. Daraus erklärt sich, warum es in der von Marx beschriebenen Klassengesellschaft deutlich zwanghafter zugeht als im sozialen Raum von Bourdieu.

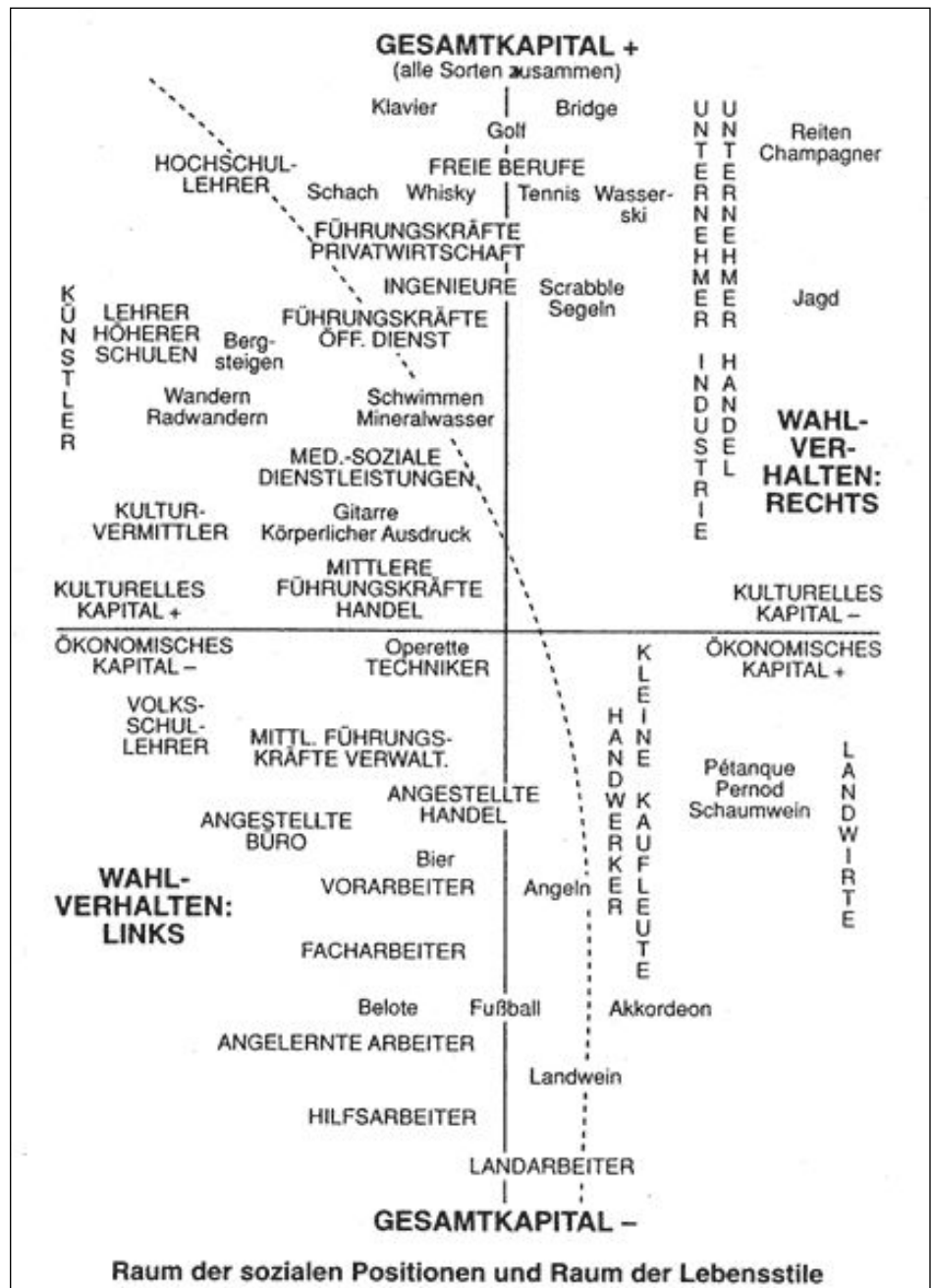


Abb. 1: Bourdieus Hierarchie des sozialen Raumes und die zugehörigen Lebensstile in Frankreich (1998): Der soziale Raum ist durch kulturelles und ökonomisches Kapital strukturiert. Rechts der Ordinate sind Positionen eingetragen, die über hohes ökonomisches und geringes kulturelles Kapital verfügen, links der Ordinate ist es umgekehrt. Das gesamte Kapital ist durch die vertikale Position gekennzeichnet. Den verschiedenen Berufsgruppen sind kulturelle Vorlieben, die für den zugehörigen Lebensstil typisch sind, zugeordnet.

## Zuordnung von sozialer Position und Milieu über Habitus und Geschmack

Marx analysiert einen ökonomischen Prozess. Darin müssen die Menschen Rollen spielen, die durch die Gesetzmäßigkeiten des Kapitals festgelegt sind und daher für eigenes Handeln kaum Spielraum lassen – „Charaktermasken“ nennt Marx Menschen in derartigen Rollen. Bourdieu dagegen betont den individuellen Anteil (den Habitus), den jeder bei der Ausgestaltung seines Lebensstiles hat, durch den er sich dennoch einem bestimmten Milieu zuordnet und zuordnen lässt. Habitus bezeichnet das Auftreten oder die Umgangsformen einer Person, die Gesamtheit ihrer Vorlieben und Gewohnheiten oder die Art ihres Sozialverhaltens. Milieu dagegen bezeichnet die sozialen Bedingungen, denen ein Einzelner oder eine Gruppe ausgesetzt ist.<sup>3</sup> Dass es möglich ist, einen Menschen über ein individuelles Verhalten als Mitglied eines Milieus zu identifizieren, macht Bourdieu plausibel am Beispiel der Handschrift: Jeder Mensch hat eine ganz individuelle Handschrift, dennoch werden die Buchstaben von allen Menschen des gleichen Kulturkreises als gleiche Zeichen erkannt.

Bourdieu zählt einige Merkmale auf, mit denen die Zuordnung eines Menschen zu einem Milieu möglich ist: „... in den ‚Eigenschaften‘ (und Objektivationen von ‚Eigentum‘), mit denen sich die Einzelnen wie die Gruppen umgeben – Häuser, Möbel, Gemälde, Bücher, Autos, Spirituosen, Zigaretten, Parfüms, Kleidung – und in den Praktiken, mit denen sie ihr Anderssein dokumentieren – in sportlichen Betätigungen, den Spielen, den kulturellen Ablenkungen – ist Systematik nur, weil sie in der ursprünglichen synthetischen Einheit des Habitus vorliegt, dem einheitsstiftenden Erzeugungsprinzip aller Formen von Praxis.“ Die von Bourdieu festgestellte feste Zuordnung von sozialer Position und Lebensstil erfolgt über den Geschmack, der „bewirkt, dass man hat, was man hat, weil man mag, was man hat“. Dadurch kommen die „den immanenten Regelmäßigkeiten einer Sozillage angepassten Praxisformen“ zustande sowie „Entscheidungen“, die der gegebenen sozialen Lage ... im Vorhinein angepasst sind.“

## Kunstgeschmack als kulturelles Kapital

Der soziale Raum Bourdieus ist zwar nach Milieus, zugleich aber auch hierarchisch angeordnet: Höheres ökonomisches oder kulturelles Kapital führt zu einer höheren sozialen Position – sowohl des Milieus wie auch

der einzelnen Mitglieder des jeweiligen Milieus. Während sich die Mitglieder des gleichen Milieus untereinander über den Habitus als gleichartig erkennen, grenzen sich verschiedene Milieus voneinander ab und stehen sich mitunter sogar feindselig gegenüber. Menschen in einer hohen sozialen Position wollen diese i.d.R. auch demonstrieren, um zu zeigen, dass sie anderen überlegen sind. Bourdieu widmet die gesamte Einleitung des hier behandelten Werkes der Frage, warum dies besonders gut mit Hilfe von Kunst möglich ist. Kunst bzw. der Kunstgeschmack ist nicht nur Bestandteil eines ausgedrückten Lebensstils, sondern gehört auch in den Bereich des kulturellen Kapitals und kann wegen dem hohen Ansehen, das die Kunst genießt, „kulturellen Adel“ verleihen.

Wenn Kunsthistoriker Kunstwerke interpretieren, spielt oft ein reiner, spontaner Blick des Rezipienten eine zentrale Rolle, der angeblich dafür sorgt, dass die Intentionen eines Kunstwerks erkannt werden können. Dies geht auf die Theorie Immanuel Kants zurück, der für Geschmack und ästhetische Wahrnehmung einen interesselosen Blick voraussetzt.<sup>4</sup> Bourdieu charakterisiert diese Beschreibung der Aneignung von Kultur und Kunst als „charismatische

Ideologie, die Geschmack und Vorliebe für legitime Kultur zu einer Naturgabe stilisiert“. Favorisiert werden dadurch „diejenigen, die frühzeitig, im Schoß einer kultivierten Familie und außerhalb der Schule und deren fachgebundenem Lernen zur legitimen Kultur kommen“, da der angeblichen „Naturgabe“ auf diese Weise ganz massiv nachgeholfen wird. Das verleiht „kulturelle Kompetenz“ und bildet so „die verborgene Voraussetzung jener elementaren Form von Erkenntnis: dem Wieder-Erkennen der eine Epoche, eine Schule oder einen Autor prägenden Stile, und allgemeiner der Vertrautheit mit der immanenten Logik der Werke, die der künstlerische Genuss erheischt“. Der Hintergrund der Analyse von Bourdieu ist hier die Moderne Kunst, womit die avantgardistische Kunst des 20. Jahrhunderts bezeichnet wird, die bis in die 1970-er Jahre vorherrschend war und auch heute noch wirksam ist. Heute wird in der Fachsprache eher der Begriff Kunst der Moderne verwendet. Diese Kunst ist selbstreferenziell, d.h. sie beschäftigt sich hauptsächlich mit der Geschichte der Kunst. Um würdigen zu können, wie Kunst sich mit sich selber beschäftigt, muss auch der Rezipient eine Vorstellung von der Kunstgeschichte haben. „Die Konfrontation mit einem Kunstwerk hat

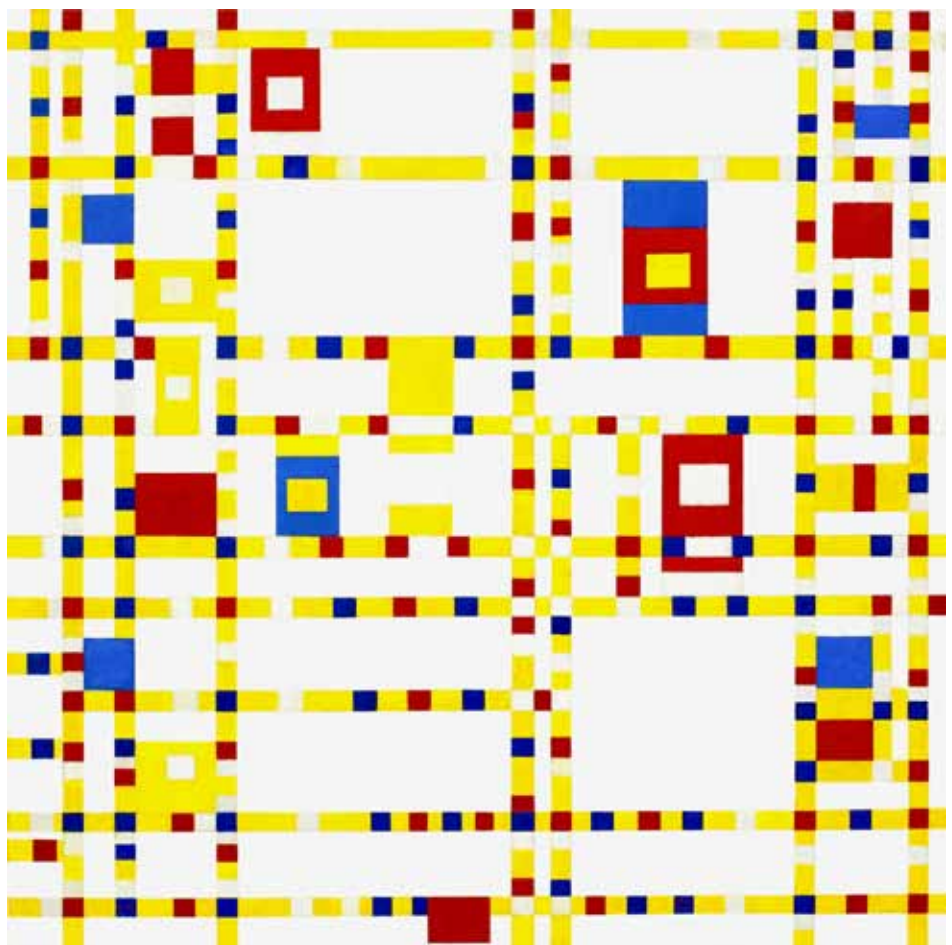


Abb. 2: „Broadway Boogie Woogie“, Piet Mondrian (1872–1944), 1942–43, Museum of Modern Art in New York City. Bourdieu zeigt das Bild als Beispiel für Kunstwerke, die mit den verschiedenen Epochen und Stilen der Kunstgeschichte spielen.

mithin nichts vom jenem Spontanerlebnis an sich, das man gemeinhin in ihr sehen möchte; wie auch jener Akt der affektiven Verschmelzung, die ‚Einführung‘, einen Erkenntnisakt voraussetzt und die Anwendung eines kognitiven Vermögens, eines kulturellen Codes impliziert. Diese typisch intellektualistische Theorie der Kunstwahrnehmung steht in eklatantem Widerspruch zur Erfahrung des der Definition legitimer Kunst blindlings folgenden Kunstliebhabers, denn in der Tat leistet die durch einen unmerklichen, steten Prozess der Vertrautheit im Schoß der Familie garantierte Aneignung von legitimer Kultur einer gleichsam magischen Erfahrung von Kultur und zwangsläufig damit einem Vergessen des Aneignungsprozesses Vorschub.“

#### Moderne Kunst – nur genießbar mit kultureller Kompetenz

Bourdieu weist darauf hin, dass ein Zusammenhang besteht zwischen der modernen Kunst, dieser Art, sich Kunst anzueignen, und der Ideologie, mit der der Aneignungsprozess verschleiert wird. „Der ‚reine‘ Blick ist eine geschichtliche Erfindung; sie korreliert mit dem Auftreten eines autonomen künstlerischen Produktionsfeldes, dem es gelingt, in der Produktion wie Konsumtion seiner Erzeugnisse die eigenen Normen durchzusetzen. ... Die Autonomie der Produktion postulieren, heißt dem den Vorrang einräumen, worin der Künstler Meister ist: der Form, dem Stil, der Manier, und eben nicht dem ‚Inhalt‘, diesem äußerlichen Referenten, der zwangsläufig die Unterwerfung unter Funktionen mit sich bringt – sei es auch die elementarste: darstellen, bedeuten, aussagen.“ Damit wird Kunst „zu einer die Kunst imitierenden Kunst..., die das Prinzip ihrer Experimente wie selbst noch ihrer Brüche mit der Tradition ausschließlich in ihrer eigenen Geschichte findet“. Sie verlangt, nicht auf „dargestellte oder bezeichnete ‚Realität‘, ... sondern auf den Gesamtbereich der vergangenen und gegenwärtigen Kunstwerke“ bezogen zu werden. Wer den dazu erforderlichen „historischen Blick“ nicht hat erwerben können, dem „verschließt sich ... die genuine Wahrnehmung von Kunstwerken, deren Sinn oder besser Wert sich einzig im Kontext der spezifischen Geschichte einer künstlerischen Tradition erschließt“. Moderne Kunst erlaubt damit in optimaler Weise, hohes kulturelles Kapital und damit eine hohe soziale Position zu demonstrieren. Der naive Versuch, sich über die primitive Zurschaustellung von Luxus von Ande-

ren abzuheben, „ist ein Nichts gegenüber der einzigartigen Fähigkeit des ‚reinen Blicks‘, dieser gleichsam schöpferischen Macht, die kraft radikaler, weil scheinbar den ‚Personen‘ selbst immanenter Differenzen vom Gemeinen scheidet“. Es ist deshalb nicht erstaunlich, dass Menschen mit wenig kulturellem Kapital oft aggressiv auf Werke Moderner Kunst reagieren. Oder dass sie, wenn sie immerhin über viel ökonomisches Kapital verfügen, hohe Summen für Kunstwerke ausgeben, um den Mangel an kulturellem Kapital zu verschleiern.

#### Mit Hilfe von Moderner Kunst werden aus Milieus Kasten

Die Wirkungsweise Moderner Kunst demonstriert Bourdieu am Werk des spanischen Kulturphilosophen, Essayisten und Soziologen Ortega y Gasset (1883-1955), der der Elitesozilogie zugeordnet wird.<sup>5</sup> Dort wird beispielhaft gezeigt, „in



Pierre Bourdieu (Foto von Alicia Gaudi).

welchem Umfang die charismatische Begehungsideologie Bekräftigung zieht aus der modernen Kunst, die ... ‚wesentlich volksfremd; mehr als das, ... volksfeindlich (ist)‘ sowie aus dem ‚merkwürdigen Effekt‘, den diese hervorruft, indem sie das Publikum, die Masse, in zwei ‚gegensätzliche Gruppen‘, in zwei ‚Kasten‘ trennt: ‚die verstehen‘ und ‚die nicht verstehen‘. ‚Das schließt ein‘, ... ‚dass die einen ein Aufnahmeorgan besitzen, das den anderen offenbar versagt ist; dass es sich um zwei Varietäten der Spezies Mensch handelt. Die neue Kunst ist nicht für jedermann wie die romantische, sie

spricht von Anfang an zu einer besonders begabten Minderheit‘. Und die Irritation, die sie bei der Masse hervorruft, die ‚nicht fähig ist, das Sakrament der Kunst zu empfangen‘, schreibt er der Demütigung zu und dem ‚trübe(n) Bewusstsein von Unterlegenheit‘, das diese ‚Kunst der Bevorrechtigten, des Nervenadels, der Instinktaristokratie‘ bewirkt.“

Die Methode, sich mit Hilfe moderner Kunst von niedrigeren Klassen abzuheben, wirkt auf diejenigen zurück, die sie verwenden. „Der reine Blick schließt einen Bruch mit dem alltäglichen Verhalten zur Welt ein, der – einmal die Voraussetzungen seiner Realisierung gegeben – zugleich einen gesellschaftlichen Bruch darstellt. Ortega y Gasset ist durchaus überzeugend, wenn er der modernen Kunst eine systematische Ablehnung alles ‚Menschlichen‘ attestiert, d.h. alles Allgemeinen, Gemeinsamen – im Unterschied zum Ausgezeichneten, Distinguierten -, mithin Ablehnung aller Leidenschaften, Gefühle, Empfindungen, mit denen sich die ‚gewöhnlichen‘ Menschen in ihrem ‚gewöhnlichen‘ Dasein herumschlagen.“ „Verständlich, dass die Teilnahmslosigkeit des reinen Blicks nicht zu trennen ist von einer generellen Haltung zur Welt, die als paradoxes Produkt der Konditionierung durch negative, nämlich fehlende elementare ökonomische Zwänge und Notwendigkeiten der Distanzierung gegenüber dieser Sphäre von Zwang und Notwendigkeit Vorschub leistet.“

#### Klassifizierung des eigenen Lebensstils durch Stilisierung des Lebens

„Bietet Kunst sich offenkundig der ästhetischen Einstellung als Anwendungsfeld par excellence dar, so ist doch gleichwohl nicht zu verkennen, dass im Grunde kein Bereich der Praxis sich gegenüber der Intention einer Verfeinerung und Sublimierung der elementaren Triebe und Bedürfnisse verschließen kann, dass mithin kein Bereich existiert, in dem die Stilisierung des Lebens, d.h. die Setzung des Primats der Form gegenüber der Funktion, der Modalitäten (und Manieren) gegenüber der Substanz, nicht die gleichen Auswirkungen zeitigte. Nichts hebt stärker ab, klassifiziert nachdrücklicher, ist distinguiert als das Vermögen, beliebige oder gar ‚vulgäre‘ (weil oft zu ästhetischen Zwecken vom ‚Vulgären‘ angeeignete) Objekte zu ästhetisieren, als die Fähigkeit, in den gewöhnlichsten Entscheidungen des Alltags – dort, wo es um Küche, Kleidung oder Inneneinrichtung geht – und in vollkommener Umkehrung der populären Einstellung die Prinzipien einer ‚reinen‘ Ästhetik spielen zu lassen.“



## Merkmale einer Ästhetik der unteren Klassen

Ortega y Gasset hat bei der Beschreibung der Wirkung von moderner Kunst indirekt auch eine Beschreibung der Ästhetik der unteren Klassen geliefert: „Das ‚Menschliche‘ verwerfen, das heißt offensichtlich verwerfen, was allgemein, will heißen, *gemein*, ‚leicht‘ und unmittelbar zugänglich ist, in erster Linie all das, wodurch das ästhetische Tier auf pure Tierheit, auf Sinnenlust und sinnliche Begierde erniedrigt wird; bedeutet dem Interesse für das Inhaltliche der Darstellung, das dazu verleitet, schön die Darstellung von schönen Dingen und zumal solchen zu nennen, die unmittelbar die Sinne und das Empfindungsvermögen ansprechen, Indifferenz und Distanz gegenüberstellen, die verbieten, das Urteil über die Darstellung von der Natur des Dargestellten abhängig zu machen.“ Bourdieu fasst diese indirekte Beschreibung positiv zusammen: „Tatsächlich scheint alles dafür zu sprechen, dass die ‚populäre Ästhetik‘ ... auf dem Postulat eines bruchlosen Zusammenhangs von Kunst und Leben gründet, das die Unterordnung der Form unter die Funktion beinhaltet.“

So verschafft das populäre Spektakel „die individuelle Teilnahme des Zuschauers am Stück wie die kollektive Teilnahme am Fest, zu dem das Stück Anlass ist. Tatsächlich stellen Zirkus und melodramatisches Boulevardstück (reaktualisiert in bestimmten sportlichen Darbietungen wie Catch oder, in geringerem Grad, Boxen sowie allen vom Fernsehen ausgestrahlten Gruppen- und Mannschaftsspielen) ‚populärere‘ Formen als Tanz und Theater ... dar, ... weil sie (wie alle Formen des Komischen und insbesondere solche, deren Wirkung sich der Parodie oder Satire auf ‚Berühmtheiten‘ – Imitatoren, Sänger, etc. – verdankt) mittels der kollektiven Manifestationen und Äußerungen, die sie provozieren, so gut wie durch den spektakulären Prunk, den sie entfalten (denken wir an das Varieté, an Operette oder die großen Ausstattungsfilme), d.h. den Zauber und Glanz des Dekors und der Kostüme, die Beschwingtheit der Musik, die lebhaft Handlung und den Feuereifer der Akteure, Geschmack und Sinne am *Fest* befriedigen, am offenen Drauflos-Reden und am offenen Gelächter, die befreien, indem sie die soziale Welt auf den Kopf stellen, indem sie Konventionen, Anstand und Sitte, für Momente außer Kraft setzen.“

In Abgrenzung zu Kant formuliert Bourdieu ein weiteres Merkmal einer Ästhetik der unteren Klassen: „Populäre Urteile über Photographie wie Malerei gründen in einer der Kantischen dia-

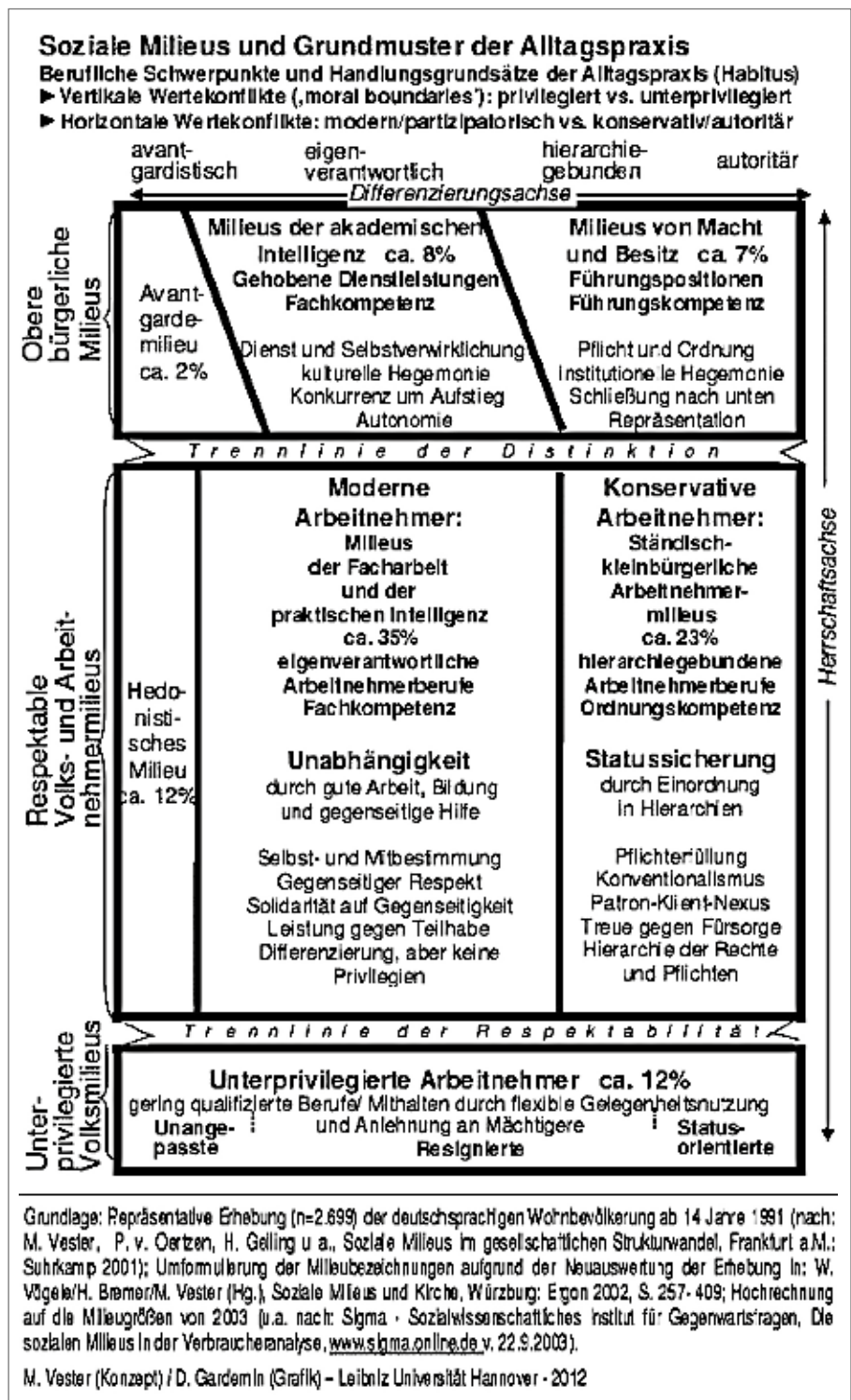


Abb. 3: Soziale Milieus in Deutschland – Stand April 2012. Das Schaubild zeigt die sozialen Gruppen in Deutschland. Es stammt aus einer Analyse von Prof. Dr. Michael Vester von der Forschungsgruppe Habitus und Milieu an der Leibniz Universität Hannover. Vester stellt fest, dass die Privilegierungen der oberen Klassen in Deutschland nicht zuletzt über subtile Mechanismen der Selektion nach dem Habitus entstehen, die auch als informelle Zugangsbarrieren im Bildungssystem wirken. Die Bestimmung der Milieus im Schaubild ist von einer politischen Sicht geprägt, weshalb sie sich geringfügig von anderen – zu Werbezwecken durchgeführten – Untersuchungen unterscheidet (v.a. vom SINUS-Institut in Heidelberg).

metral entgegengesetzten ‚Ästhetik‘ (die letzten Endes ein Ethos ist). Sucht Kant in seinem Bemühen, die Besonderheit des ästhetischen Urteils begrifflich zu fassen, akribisch zwischen dem, was ‚gefällt‘, und dem, was ‚vergnügt‘, zu trennen, und allgemeiner zwischen dem Interesselosen als dem einzigen Bürgen

für die eigentliche ästhetische Beschaffenheit der Anschauung und dem Interesse der Vernunft, das das Gute definiert, so bekunden sich in den Urteilen derer, die aus den populären Schichten stammen und die von jedem Bild erwarten, dass es eine Funktion erfüllt, sei es nur die eines Zeichens, der häufig noch

ausdrückliche Bezug auf die Normen der Moral oder des Vergnügens. Ob Tadel oder Lob: ihre Wertung greift stets auf ein ethisch fundiertes Normensystem zurück.“

Bourdieu warnt vor zwei Gefahren bei der Behandlung der populären Ästhetik: „Die Versuchung, den objektiv ästhetischen Stellungnahmen der unteren Klassen die Kohärenz einer systematischen Ästhetik zu unterschieben, ist nicht minder gefährlich als die Neigung, sich – gar noch unbewusst – die aller Ästhetik der Gebildeten zugrundeliegende rein negativ gefärbte Anschauung von der ästhetischen Sicht dieser Klassen aufdrängen zu lassen.“

**Kunst, die den unteren Klassen nützt, darf kein Tabu sein**

Bourdieus Analyse zeigt, dass das Leitbild einer autonomen und scheinbar funktionslosen Kunst, die nur formalen Kriterien verpflichtet ist, einerseits verschleiert, dass Moderne Kunst die Funk-

tion hat, Herrschaft zu demonstrieren, und dass es andererseits auch Voraussetzung für diese Funktion ist. Die mit diesem Leitbild propagierte Selbständigkeit des Künstlers bedeutet dessen völlige Reduzierung auf die Bedürfnisse einer herrschenden Schicht, die sich als „Elite“ vom Rest der Bevölkerung abkapseln will.

Es wäre aber verfehlt, Moderne Kunst deshalb zu kritisieren, weil sie Menschen mit hohem kulturellem Kapital ein „magisches Erlebnis“ verschafft. Das Problem ist doch eher, dass anderen dieses Erlebnis vorenthalten wird. Kunstgenuss sollte kein Privileg von Reichen mit reichen Vorfahren sein. Es gehört zu den Aufgaben der Gesellschaft, dafür zu sorgen, dass alle ihre Mitglieder ausreichend viel kulturelles Kapital erwerben können. Kunst, die ästhetisches Vergnügen bereitet, wäre von dem Makel befreit, Herrschaftskunst zu sein.

Es gibt keinen Grund, das Dogma, Kunst müsse funktionslos sein, aufrecht zu er-

halten. Bourdieu hat überzeugend dessen Verlogenheit gezeigt. Kunst, die den unteren Klassen nützt, darf kein Tabu sein. Jede Künstlerin und jeder Künstler kann und muss für sich selbst entscheiden, an wen sie oder er sich mit seinen Kunstwerken wenden will und wem sie nutzen sollen.

Wer sich sozialem und solidarischem Handeln verpflichtet fühlt, muss auch Menschen aus unteren Klassen Zugang zu seinen Werken ermöglichen, da man nicht mit Menschen solidarisch sein kann, auf die man von oben herabsieht. Es muss zwar nicht jedes Werk von allen sofort und womöglich noch ohne Nachdenken verstanden werden. Es müssten aber immerhin Elemente populärer Ästhetik integriert werden, damit jeder mit einem Kunstwerk zumindest so viel anfangen kann, dass ein Anreiz besteht, sich weiter damit zu beschäftigen. Dass unterschiedliche Menschen aus einem Werk unterschiedlich hohen Nutzen ziehen, ist wohl unvermeidbar.

1 Pierre Bourdieu, Die feinen Unterschiede – Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft, Erste Auflage 1987, suhrkamp taschenbuch wissenschaft 658, Originalausgabe, „La distinction, Critique sociale du jugement“, Paris 1979. Daraus alle Zitate, wenn nicht anders angegeben. 2 Marx und Engels unterscheiden aber schon 1848 die grundsätzlich verschiedenen sozialen und kulturellen Identitäten der „kleinbürgerlichen“ Arbeiter, des sog. „Lumpenproletariats“ und der modernen, interessenbewussten Lohnarbeiter. Soziale Milieus in Deutschland – Stand April 2012. Aus „Kurze Beschreibung der sozialen Milieus“ von Prof. Dr. Michael Vester (veröffentlicht auf [www.rosalux.de/fileadmin/rls\\_uploads/pdfs/Themen/Klassen\\_und\\_Sozialstruktur/Vester\\_Michael\\_2012-04\\_Typologie\\_Milieus\\_kurz.pdf](http://www.rosalux.de/fileadmin/rls_uploads/pdfs/Themen/Klassen_und_Sozialstruktur/Vester_Michael_2012-04_Typologie_Milieus_kurz.pdf)). 3 Definition von Habitus und Milieu aus [de.wikipedia.org](http://de.wikipedia.org). 4 Siehe dazu den Beitrag in dieser Broschüre, „Was will uns der Künstler damit sagen? Bilder als Kommunikations-Mittel“ 5 [de.wikipedia.org](http://de.wikipedia.org)

Abb.1: Quelle Schaubild zu Bourdieus Hierarchie des sozialen Raumes und die zugehörigen Lebensstile in Frankreich: Pierre Bourdieu, Praktische Vernunft. Zur Theorie des Handelns. Frankfurt a.M. 1998, S. 19. Abb.2: Quelle: „Broadway Boogie Woogie“ von Piet Mondrian [en.wikipedia.org](http://en.wikipedia.org). Quelle Foto Pierre Bourdieu: [de.wikipedia.org](http://de.wikipedia.org). Abb.3: Quelle Schaubild „Soziale Milieus in Deutschland“: „Kurze Beschreibung der sozialen Milieus“ von Prof. Dr. Michael Vester, [www.rosalux.de/fileadmin/rls\\_uploads/pdfs/Themen/Klassen\\_und\\_Sozialstruktur/Vester\\_Michael\\_2012-04\\_Typologie\\_Milieus\\_kurz.pdf](http://www.rosalux.de/fileadmin/rls_uploads/pdfs/Themen/Klassen_und_Sozialstruktur/Vester_Michael_2012-04_Typologie_Milieus_kurz.pdf)

Dieser Beitrag ist zuerst in der linken Zeitschrift „Politische Berichte 24/2003“ erschienen. Er wurde für diese Broschüre gründlich überarbeitet.

## Kunst und Politik

Hans Waschkau

Im Frühjahr 2005 wurde der Tätigkeitsbericht der Münchner Kreisleitung der damaligen PDS (heute Teil der Partei „Die Linke“) vorgestellt und diskutiert. Es kam zu einer kurzen Debatte, ob auch die von der Basisorganisation Linksabbieger organisierten Ausstellungen von politischen Kunstwerken im Partei-Büro sowie die gut besuchten Vernissagen darin hätten erwähnt werden sollen. Spürbar waren dabei Zweifel, ob die Beschäftigung mit Kunst überhaupt zur Tätigkeit einer Partei gehören sollte. Da die Beantwortung dieser Frage keine hohe Priorität hatte, wurde sie auch nicht ausdiskutiert. Für Künstler, die mit Hilfe von Kunst politische Ziele unterstützen wollen, ist jedoch eine Klärung des Verhältnisses von Kunst und Politik bedeutsam.

**Kunst zur Illustration großer, vorwärtsweisender Ideale?**

Ein wichtiger Grund für die Unsicherheit auf der Kreismitgliederversammlung der

PDS war sicher auch ein Unbehagen an den Erfahrungen mit dem Sozialistischen Realismus in der DDR und den anderen realsozialistischen Staaten, wo der Kunst strenge Vorgaben durch die Politik gemacht wurden. Dazu ein Zitat von Kurt Hager, dem „Chefideologen“ der DDR, der sich darüber geäußert hat, wie die Kunst der DDR auszusehen hat: „Realistische Kunst gründet sich auf das Leben und wirkt auf das Leben hin, auf seine immer neue Umgestaltung und Veränderung im Sinne unserer großen vorwärtsweisenden Ideale.“<sup>1</sup> In erster Linie ist dabei wohl an Kunstwerke gedacht, die zeigen, wie großartig die damals herrschende SED tolle Ideale umsetzt. Immerhin ist auch eine kritische Kunst denkbar, die Abweichungen der Realität von den „großen vorwärtsweisenden Idealen“ aufzeigt. Ein solcher kritischer Ansatz hat aber auch Grenzen – eine Überprüfung der Ideale ist nicht vorgesehen. Künstler, denen die „großen vorwärtsweisenden Ideale“ für ihr künstlerisches Schaffen egal sind und die ganz andere, eigene

Anliegen umsetzen wollen, haben erst recht keinen Platz in dem Kunstansatz von Kurt Hager.

Eine Kunst, der solche Vorgaben gesetzt werden, hat nicht viel Spielraum für eine eigenständige Entwicklung. So wie der Kunst ist es übrigens allen Bereichen der Gesellschaft in den Staaten des realen Sozialismus gegangen. Die Vorstellung, dass die herrschenden Kommunistischen Parteien alles und jedes zentral vorgeben müssten, hat die Weiterentwicklung der realsozialistischen Staaten schwer behindert und sie gegenüber den kapitalistischen Ländern ins Hintertreffen geraten lassen.

**Möglichkeitenreichtum der Kunst wird unterdrückt**

Was durch den Versuch, die gesamte Gesellschaft zentral zu steuern, angerichtet wurde, lässt sich mit Hilfe der soziologischen System-Theorie begreifen, die in Deutschland erst in den 80er Jahren des letzten Jahrhunderts bedeutsam geworden ist. Diese Theorie kann erklären,



Prof. Walter Womacka, „Wenn Kommunisten träumen“



X. PARTEITAG DER SED

DDR 1.-M  
1961

X. PARTEITAG DER SED

Sozialistischer Realismus auf einem DDR-Briefmarkenblock: „Wenn Kommunisten träumen“ von Walter Womacka.

warum es sinnvoll ist, alle Funktionen unserer Gesellschaft autonom in eigenen Systemen weiter zu entwickeln, so etwa Wirtschaft, Wissenschaft, Religion, Ausbildung, Politik und eben auch die Kunst. Ausgangspunkt für die Überlegungen der System-Theorie ist die hohe Komplexität der Gesellschaft. Durch die gesellschaftliche Arbeitsteilung und den Pluralismus der Lebensstile ist die Daseinsführung so vielschichtig und verwickelt geworden, dass weder Individuen noch Gruppen die Bedingungen und Folgen ihres Entscheidens und Handelns vollständig überblicken können. Die Überfülle von Ereignissen in der erfahrbaren Wirklichkeit führt zu dem Bedürfnis nach Vereinfachung der Komplexität. Dies geschieht in sozialen Systemen, die Inseln geringerer Komplexität innerhalb einer risikoreichen und chaotischen Welt bilden und in denen die Komplexität ihrer Umwelt und Innenwelt über Kommunikation bewältigt wird.

Für die Erfüllung von gesellschaftlichen Funktionen ist es vorteilhaft, wenn dies in Sozial-Systemen geschieht. Gegenüber einer komplexen Umwelt wird dadurch Aufmerksamkeit, Zeit und Energie auf das systemspezifisch Sinnvolle begrenzt. „So ist etwa für eine Partei nur das wichtig, was eine politische Frage ist oder werden kann; für ein Unternehmen nur das, was Auswirkungen auf seine Zahlungsfähigkeit hat; für eine Organisation nur diejenigen Ereignisse in seiner Umwelt, die ihre Ziele tangieren.“<sup>2</sup> Andererseits sind in einem System Spezi-

alisten versammelt. Zu bestimmten Fragen der Theoretischen Physik gibt es derzeit weltweit etwa 1000 Menschen, die in der Lage sind, an der stattfindenden Diskussion teilzunehmen. Solche Spezialisten können natürlich ganz andere Ergebnisse erarbeiten als eine Gruppe von Menschen, in der alle sich ständig darum bemühen müssen, sich gegenseitig überhaupt zu verstehen. Soziale Systeme sind daher imstande, Höchstleistungen zu vollbringen, wenn man sie denn lässt. Den „dramatische(n) Zusammenbruch der entwickelteren sozialistischen Gesellschaften Mittel- und Osteuropas“ erklärt der Bielefelder Professor Helmut Willke damit, dass es genau daran gefehlt hat. Er hält „die Unterdrückung der Dynamik funktionaler Differenzierung (für) das Kernstück einer ideologisch verblendeten Strategie, systemische, organisationale und individuelle Autonomie zu verhindern, um zentrale, hierarchische Kontrolle der Gesamtgesellschaft zu verwirklichen. Der Möglichkeitsreichtum der Teile wurde künstlich unterdrückt und so vor allem die interne Dynamik und Innovationsfähigkeit der Subsysteme Wissenschaft und Wirtschaft bis zum Punkt des ökonomischen Kollapses unter politischem Verschluss gehalten.“<sup>2</sup>

Mit dieser Kritik im Hinterkopf lässt sich erst richtig die Scheu der Münchner PDS-Kreisleitung würdigen, Kunstaustellungen als Tätigkeit der Partei darzustellen. Denn bei Kunst und Partei handelt es sich zweifellos um getrennte Systeme. Warum sollte sich ein System in ein anderes

einmischen, statt sich um seine eigene Funktion zu kümmern?

Können politische Ziele in unpolitischen Systemen vertreten werden?

Etwas weiter kommt man, wenn man die Fragestellung ein wenig verändert. Bisher war die Frage, ob eine Partei wie „Die Linke“ Kunst für ihre Ziele nutzen könnte und sollte. Die Antwort darauf lautet: „Besser nicht.“ Die Mitglieder „Der Linken“ sind allerdings nicht in die Partei eingetreten, um ein gut funktionierender Teil des Systems Partei zu sein, sondern weil sie glauben, dass die Partei ihnen dabei helfen kann, die Gesellschaft soweit zu verändern, dass ihre Anforderungen an diese durchgesetzt werden können. Sie sind auch nicht lediglich Teil des Systems „Die Linke“, sondern gleichzeitig Teil von anderen Systemen. So arbeiten sie beispielsweise in einer Firma, sind Mitglied in einem Verein oder beschäftigen sich manchmal sogar mit Kunst. Für sie stellt sich die Frage, ob sie auch in diesen Systemen etwas für die Durchsetzung ihrer Interessen tun können. Dies gilt ebenso für Künstler, die gar nicht Mitglied der Partei sind, denen aber dennoch die Durchsetzung linker Ziele wichtig ist.

Interessant ist in diesem Zusammenhang, dass der bereits zitierte Professor Willke auch die völlige Autonomie von Systemen für problematisch hält. Ihnen „mangelt es ... an der Fähigkeit, den Möglichkeitsreichtum der Teile zu bündeln, abzustimmen und einer konti-

nuierlichen, zukunftsorientierten Zielmatrix unterzuordnen“.<sup>2</sup> Sollten sich also Mitglieder „Der Linken“ und andere links gesinnte Menschen in verschiedenen Systemen auf zukunftsorientierte Weise für die Durchsetzung ihrer Interessen einsetzen, wäre dies wohl durchaus im Sinne Willkes.

Bieten aber Sozial-Systeme mit Orientierung auf ihre Funktion überhaupt Möglichkeiten für die Durchsetzung von Interessen einzelner Mitglieder? Chancenlos wäre ein Versuch wohl nicht, da ein System aus Menschen besteht, die – innerhalb enger Grenzen – Einfluss darauf nehmen können, wie das System seine Aufgabe erfüllt. Dazu muss aber die Funktion des jeweiligen Systems ernst genommen werden. Das bedeutet, dass zumindest aufgezeigt werden muss, dass das System seine Funktion genauso gut erfüllen kann, wenn es auf bestimmte Bedürfnisse Rücksicht nimmt und deren Durchsetzung erleichtert. Besser wäre sogar, wenn nachgewiesen werden kann, dass das System seiner Funktion auf diese Weise besser nachkommen könnte.

Für ein System ist die Bereitschaft, auf Beeinflussung von innen zu hören, eigentlich sogar vorteilhaft, da es diese als Frühwarnsystem nutzen kann zu Umweltbedingungen, die früher oder später gesetzt werden. Die Automobil-Industrie beispielsweise hätte mehrmals ein Frühwarnsystem brauchen können, um rechtzeitig mitzubekommen dass Rücksichtnahme auf die Umwelt zum Geschäft gehört. Die Arroganz, mit der gerade die deutschen Auto-Konzerne die zu Beginn dieses Jahrhunderts abgegebene Selbstverpflichtung zur Reduzierung des CO<sub>2</sub>-Ausstoßes ignoriert haben, war für die Erfüllung der Funktion, einen möglichst hohen Profit zu erwirtschaften, nicht gerade förderlich. Statt über einen längeren Zeitraum verteilt, mussten hohe Investitionen innerhalb kurzer Zeit getätigt werden, wodurch die Profitrate gedrückt wurde. Bei der Entwicklung des Elektroantriebs gibt es ein ähnliches Schauspiel.

#### Der Kunstbegriff – eine Leistung des Systems Kunst

Welche Funktion das System Kunst für die Gesellschaft hat, erschließt sich nicht unmittelbar. Denn Kunst besitzt die Besonderheit, dass ihre Funktion nicht fest vorgegeben ist, sondern von Zeit zu Zeit wechselt. Außerdem wird heute – anders als etwa im Mittelalter – im System Kunst autonom bestimmt, was unter Kunst zu verstehen ist. An dieser Bestimmung sind nicht nur Künstler beteiligt, sondern auch Leute wie Philosophen, Kunsthändler, Sammler, Professoren, Kuratoren, von denen einige für das System Kunst noch bedeutsamer sein können als die

Künstler selbst. Durch den Diskurs im System wird jedoch nicht die Funktion der Kunst, sondern der Kunstbegriff<sup>3</sup> festgelegt. Bei einem Begriff handelt es sich um Vorgaben, die eine anonyme Autorität besitzen, da eine unüberschaubare Gemeinschaft von Menschen an deren Entwicklung und Ausgestaltung mitgewirkt hat. Auf den aktuellen Kunstbegriff muss sich jeder in irgendeiner Weise beziehen, der Kunstwerke machen will, und sei es durch bewusstes Verletzen seiner Regeln. Wer dagegen den Kunstbegriff nicht zur Kenntnis nimmt oder ihn ignoriert, hat kaum Chancen, dass seine Werke als Kunst anerkannt werden.

Der Kunstbegriff ist nicht statisch, sondern er wandelt sich ständig. Dabei wird er aber nicht andauernd komplett umgewälzt – ältere Bedeutungen können wirksam bleiben, wenn gleichzeitig neue Inhalte des Begriffs Gültigkeit erlangen. Heute wirken z.B. sehr stark die Vorstellungen der Romantik von Kunst nach, die sich ab dem 18. Jahrhundert herausgebildet haben. Darin wurde die Kunst zunehmend mit großen Erwartungen aufgeladen und bekam emanzipatorische, revolutionäre, therapeutische, kompensatorische, individualitätsstiftende und transzendente Kräfte zugesprochen. Die anfangs zitierte Kunstauffassung Kurt Hagers speist sich aus dieser Traditionslinie. Aber auch im Westen wurden Begriffsinhalte aus dieser Zeit gepflegt: Abstrakte Malerei galt als Symbol für Freiheit und uneingeschränkten Individualismus. Aus der individualitätsstiftenden Kraft, die der Kunst zugeschrieben wird, stammt die Idealvorstellung, Kunst müsse spontan und unmittelbar entstehen.

Der Kunstbegriff benutzt allerdings oft indirekte Vorgaben, anstatt Idealvorstellungen direkt vorzugeben. Es gibt heute eine Liste von Reizworten, die in Diskussionen über Kunst tabuisiert sind und höchstens verwendet werden, um etwas auszugrenzen oder zu denunzieren. „Illustrativ“, „dekorativ“, „marktgängig“, „Statussymbol“ oder „Auftragsarbeit“ sind solche Reizworte, die bei allen, die den Imperativen des Kunstbegriffs folgen, sogleich Abwehrreaktionen auslösen. Betrachtet man die Reizworte des Kunstbegriffs, so fällt auf, dass in und mit ihnen jeweils gegen die Idee verstoßen wird, Kunst müsse spröde, ja regelrecht von einem Geist der Verweigerung geprägt sein. Eine Brücke zu bereits vorhandenen Bedürfnissen oder Sehnsüchten der Menschen zu schlagen gilt schon als übermäßige Anbiederung. Dahinter steht die Vorstellung, Kunst müsse autonom sein und dies sei dann der Fall, wenn sie keine externen Wünsche und Ansprüche akzeptiert.

Eine wesentliche Rolle bei der Durchsetzung des westlichen Entwicklungspfades des Kunstbegriffs spielt der dort weiterhin gepflegte und sogar ziemlich grundsätzliche Anspruch des Originell-Seins. Für einen Künstler reicht es nicht aus, einfach direkte oder indirekte Vorgaben zu erfüllen. Wer den Kunstbegriff erfüllen will, muss ihn unterlaufen, weshalb er auch nie definierbar ist, sondern als einzig verbindliche Eigenschaft „Unbestimmtheit“ besitzt. Bei dem Originalitäts-Gebot handelt es sich um einen wichtigen Faktor für die Dynamik von Kunst und Kunstbegriff, beide würden ohne dieses Gebot heute wohl noch ähnlich aussehen wie vor hundert Jahren.

#### Heilserwartungen in Kunst und sozialistischer Bewegung

Was nun ist vom eben grob skizzierten aktuellen Kunstbegriff zu halten, ist ein Bezug darauf möglich? Der noch wirksame Kunstbegriff der Romantik, der Kunst alle möglichen wundersamen Kräfte zugesprochen hat, zeigt deutliche Parallelen zur sozialistischen Bewegung, die in derselben Zeit entstanden ist. Ähnlich wie religiöse Heilserwartungen auf die Kunst projiziert wurden, enthalten auch die damaligen sozialistischen Theorien religiöse Elemente. Selbst der Marxismus, der viel zur Verwissenschaftlichung des Sozialismus beitrug, hat mit dem Historischen Materialismus eine Theorie entwickelt, die das Erscheinen des Kommunismus als Gesetzmäßigkeit darstellt – eine Form der Religion, die ohne Gott auskommt. Auch heute noch scheinen viele – oft jüngere – Genossinnen und Genossen der Meinung zu sein, links zu sein bedeute besonders beeindruckenden Glaubenssätzen zu folgen. Es ist daher naheliegend, den Kunstbegriff als Erbe anzunehmen, das äußerst kritisch weiterentwickelt werden muss, woran sich auch linke Künstler beteiligen können und auch sollten.

Für politisch motivierte Kunst ist die Autonomie des Kunst-Systems keine Gefahr, sondern eine Chance. Gerade weil Kunst etwas anderes als Politik ist, kann politische Kunst neue, vielleicht auch überraschende Impulse für die Politik liefern. Eine Rückkehr zu staatlichen Kunst-Vorgaben wie im Realen Sozialismus wäre nicht wünschenswert, da eine eigenständige Weiterentwicklung des Kunstbegriffs dann nicht mehr möglich wäre. Auch eine Forderung, alle Kunst müsse politisch sein, ist nicht zielführend. Künstler, die andere Anliegen als das Einwirken auf die Politik haben, werden sich davon nicht beeindrucken lassen. Stattdessen würde eine derartige Forderung dazu führen, dass politische

Kunst nicht als Kunst, sondern als Teil des Systems Politik, also z.B. als politische Werbung, wahrgenommen wird. Künstler, die politisch wirken wollen, sollten deshalb tolerant mit Kolleginnen und Kollegen umgehen, die andere Ziele verfolgen, und sich Gedanken darüber machen, was Künstler trotz unterschiedlicher Ziele miteinander verbindet.

#### Funktionen von Kunst am Beispiel abstrakter Kunst (1950er und 1960er Jahre)

Bei der Frage nach möglichen Funktionen, die Kunst für die Gesellschaft übernehmen kann, war zunächst der Kunstbegriff aufgetaucht, der im System Kunst bestimmt und entwickelt wird. Dabei geht es darum, was die Kunst bieten bzw. auf keinen Fall bieten will. Auffällig war, dass die heute wirksamen indirekten Vorgaben des Kunstbegriffs im Grunde mögliche Funktionen der Kunst schroff ablehnen. Kunst muss aber der Gesellschaft oder zumindest Teilen davon etwas nutzen, ansonsten wird sie nicht ernst genommen, nicht gekauft oder noch nicht einmal ausgestellt. Angebot und Nachfrage müssen in irgendeiner Weise zueinander finden. Wenn dies nicht offen geschieht, werden Funktionen begünstigt, die erst dann wirksam werden, wenn sie im Verborgenen bleiben. Welche Funktionen dabei möglich sind, soll am Beispiel der abstrakten Kunst gezeigt werden, die in der Zeit des Kalten Krieges im Westen herrschende Kunstrichtung war. Dabei zeigt sich, dass ein unpolitischer Kunst-

begriff und eine politische Verwendung der Kunst sich keineswegs ausschließen, sondern dass beides sich gegenseitig sogar stärken kann. Da diese Funktionen der Kunst im öffentlichen Bewusstsein nicht sehr präsent sind, werden sie hier etwas ausführlicher vorgestellt.

#### Der CIA und die Kultur im Kalten Krieg

Die englische Historikerin und Literaturwissenschaftlerin Frances Stonor Saunders hat 1999 in dem Werk „Wer die Zechen zahlt ...“<sup>4</sup> ausführlich dokumentiert, wie der amerikanische Geheimdienst CIA in der Zeit der Block-Konfrontation Kunst und Kultur als Waffe gegen den Kommunismus benutzt hat: „Während des Kalten Krieges standen Schriftsteller und Künstler vor einer schwierigen Herausforderung: In der Sowjetunion erwartete man von ihnen die Glorifizierung des herrschenden Sozialismus. Die westliche Welt hingegen rühmte die freie Meinungsäußerung als die nobelste Errungenschaft der liberalen Demokratie. Aber diese Freiheit hatte ihren Preis. [Saunders dokumentiert] ein geheimes Programm der amerikanischen Regierung, durch das einige der stimmgewaltigsten Vertreter der westlichen intellektuellen Elite – wissentlich oder unwissentlich – zu Werkzeugen des amerikanischen Geheimdienstes wurden. Gestützt auf umfassendes Archivmaterial und Interviews mit Zeitzeugen, zeigt Saunders, wie der CIA mit Hilfe einer eigens gegründeten schlagkräftigen Organisation – dem

„Kongress für kulturelle Freiheit“ – bis in die sechziger Jahre hinein jede Nische des westlichen Kulturbetriebs infiltrierte: Er finanzierte und kontrollierte Radiosender, Zeitungen und Zeitschriften wie ‚Der Monat‘ oder den ‚Encounter‘, organisierte Ausstellungen, Konzerte und Kongresse, vergab Preise und Stipendien und schickte ganze Orchester um die Welt.“

In der Bildenden Kunst wurde der abstrakte Expressionismus als explizit amerikanische Kunst und Vorbild für die Kunst weltweit vom CIA gefördert. Dabei handelt es sich um Kunst, in der Gefühl, Emotion und Spontaneität wichtiger als Perfektion, Vernunft und Reglementierung sind,<sup>5</sup> z.B. beim Action Painting mit Jackson Pollock als Hauptvertreter. Die Künstler selbst waren anfangs sogar überwiegend links und oppositionell eingestellt. Wichtigster Verbündeter bei der Förderung des abstrakten Expressionismus war das private New Yorker Museum of Modern Art (MoMA) mit seinem Patron, dem Politiker Nelson Rockefeller aus dem Rockefeller-Multi-Millionärs-Clan. Zwischen dem MoMA und dem CIA gab es verschiedene personelle Verbindungen, Rockefeller selbst war in den 1950er Jahren direkt an der Überwachung verdeckter Operationen des CIA beteiligt. Da Museen die Deutungshoheit darüber besitzen, was Kunst ist, konnte das MoMA diese dazu missbrauchen, eine Kunstrichtung zu fördern und gleichzeitig für politische Zwecke einzuspannen. Hinzu kam im Verborgenen eine



Action Painting  
– links gespritzt,  
rechts getröpfelt  
(de.wikipedia.org.)

beträchtliche finanzielle Förderung der erwünschten Kunst durch den CIA. 1954 erläuterte der Präsident der USA Eisenhower in einer Ansprache, in der er die Arbeit des MoMA explizit würdigte, den Zusammenhang von moderner Kunst und amerikanischem Selbstverständnis: „Solange Künstler die Freiheit genießen, ihre Gefühle mit großer Intensität auszudrücken, und solange unsere Künstler die Freiheit genießen, ihrem Schaffen mit Ernsthaftigkeit und Überzeugung nachzugehen, so lange wird es in der Kunst gesunde Kontroversen und einen Fortschritt geben ... In einem tyrannischen System sieht die Sache ganz anders aus. Wenn man Künstler zu Sklaven und Werkzeugen des Staates macht, wenn Künstler zu Chefpropagandisten werden, ist der Stillstand programmiert, werden Schaffenskraft und Genie zerstört.“<sup>4</sup> Das Ergebnis der Förderung der abstrakten Expressionisten, deren Markenzeichen oft extrem große Bilder waren, sprach für sich: „Eine stetig wachsende Zahl von Malern produzierte eine stetig wachsende Zahl von immer größeren und immer nichtssagenderen Gemälden. Die stilistische Konformität, die das MoMA und der allgemeine Gesellschaftsauftrag vorschrieben, brachte den abstrakten Expressionismus schließlich an den Rand des Kitsches.“ Die Funktionalisierung von Kunst und Kultur wurde allerdings nicht wegen dieser Resultate beendet. Sie wurde unmöglich, als 1966 die in Kalifornien erscheinende Zeitschrift „Ramparts“ die Kultur-Aktivitäten des CIA herausfand und einen Bericht darüber veröffentlichte, der rasch zu einer „Orgie der Enthüllungen“ in den großen Zeitungen führte. Kunst als Aushängeschild der individuellen Freiheit in den westlichen demokratischen Ländern war danach nicht mehr glaubwürdig.

#### Demonstration einer hohen sozialen Position durch moderne Kunst

Abstrakte Kunst war keine amerikanische, sondern eine europäische Erfindung. Und trotz der Dominanz der amerikanischen Kultur in der Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg wurde abstrakte Kunst in Europa eigenständig weiterentwickelt. Sie wurde für eine weitere Verwendung autonomer, abstrakter Kunst benötigt, die der französische Soziologe Pierre Bourdieu in dem 1979 erstmals erschienenen Werk „Die feinen Unterschiede“<sup>6</sup> aufgedeckt hat. Er weist darauf hin, dass Autonomie der Kunst bedeutet, dem den Vorrang einzuräumen, „worin der Künstler Meister ist: der Form, dem Stil, der Manier ...“ Dadurch wird Kunst „zu einer die Kunst imitierenden Kunst ..., die das Prinzip ihrer Experimente wie selbst noch ihrer Brüche mit der Tradi-

tion ausschließlich in ihrer eigenen Geschichte findet“. Genießen können diese Art von Kunst vor allem „diejenigen, die frühzeitig, im Schoß einer kultivierten Familie und außerhalb der Schule und deren fachgebundenem Lernen zur legitimen Kultur kommen“. Auf diese Weise wird „kulturelle Kompetenz“ erworben, „die verborgene Voraussetzung jener elementaren Form von Erkenntnis: dem Wieder-Erkennen der eine Epoche, eine Schule oder einen Autor prägenden Stile, und allgemeiner der Vertrautheit mit der immanenten Logik der Werke, die der künstlerische Genuss erheischt.“

Für den Genuss einer derartigen Kunst sind reiche, kultivierte Vorfahren Voraussetzung, möglichst über mehrere Generationen. In der Kunsttheorie wird dagegen die Kunstrezeption als spontanes Erlebnis dargestellt, als reiner Blick oder als Einfühlung. Eine soziale Voraussetzung für den Genuss von abstrakter Kunst wird so in eine natürliche Fähigkeit umgedichtet, die all denen abgeht, die im falschen Elternhaus aufgewachsen sind. Besitz und Genuss von abstrakter Kunst erlauben damit in optimaler Weise, eine hohe soziale Position zu demonstrieren. Der naive Versuch, sich über die primitive Zurschaustellung von Luxus von anderen abzuheben, „ist ein Nichts gegenüber der einzigartigen Fähigkeit des ‚reinen Blicks‘, dieser gleichsam schöpferischen Macht, die kraft radikaler, weil scheinbar den ‚Personen‘ selbst immanenter Differenzen vom Gemeinen scheidet“.

Auch diese Funktion abstrakter Kunst verträgt es nicht, allgemein bekannt zu sein. Es ist daher verständlich, dass alles dafür getan wurde, der reichen Kundschaft den höchsten Nutzen für die Ware zu garantieren. Mittlerweile hat sich aber die Bedeutung dieser Funktion von Kunst gewandelt, da es inzwischen viele neue Reiche gibt, die gar nicht die kulturelle Bildung besitzen, die erforderlich ist, um abstrakte Kunst in der beschriebenen Weise als Herrschaftssymbol nutzen zu können. Inzwischen ist auch gegenständliche Kunst wieder marktfähig geworden. Als Status-Symbol spielt Kunst zwar immer noch eine gewaltige Rolle, aber nicht mehr in der perfiden Weise, wie es mit abstrakter Kunst eine Weile möglich war.

#### Adornos „Ästhetische Theorie“: Kunst im Schatten von Auschwitz

Die Kunst-Philosophie des jüdisch-deutschen Philosophen und Sozialwissenschaftlers Theodor W. Adorno ist geprägt durch die Erfahrung der Massenmorde, die von Deutschland unter der Führung der Nationalsozialisten begangen wurden. Für Adorno ist der monopolisierte Kapitalismus mit seiner

total verwalteten Welt, in der jeder einzelne nur noch Funktion und nicht mehr Mensch ist, Vorbedingung dafür, dass eine ganze Nation unter einer kriminellen Führung kriminell werden konnte. Denn Menschlichkeit ist in dieser Gesellschaftsordnung als Beurteilungskriterium verschwunden, und damit entfällt ein zentrales Motiv für Widerstand. In Adornos Werk „Ästhetische Theorie“, das in den 1950er Jahren begonnen und 1970 ein Jahr nach seinem Tod als Fragment veröffentlicht wurde, hat er dargelegt, welche Konsequenzen er für die Kunst sieht.<sup>7</sup>

Im Schatten der Massenvernichtungslager ist die Welt so entsetzlich geworden, dass eigentlich nur noch ein völliges Verstummen der Kunst angemessen wäre. Da aber Kunst das Bewusstsein darüber wachhalten kann, wieschlimm das Leben in einer Welt voller Katastrophen ist, und an das ausstehende Glück erinnert, das immerhin noch sein könnte, würde zusammen mit der Kunst jeder Widerstand gegen das Bestehende und jede Hoffnung auf eine andere, bessere Realität untergehen. Um aber von der Gesellschaft nicht einverleibt und neutralisiert zu werden, muss moderne Kunst sich immer wieder neu gegen die Realität abgrenzen, rigoros die Kommunikation verweigern und die Zumutung des Verstandenwerdens abweisen. „Neue Kunst ist so abstrakt, wie die Beziehungen der Menschen in Wahrheit es geworden sind.“ So wird sie zum authentischen Spiegel einer sinnlosen Welt, ohne dieser die Ehre unmittelbarer Darstellung und damit eines Bemühens um Verständigung zu erweisen.

In einer Welt, aus der die Farbe verschwunden ist, kann Kunst nur finster und schwarz sein. Kunst muss hässlich sein, um die pervertierte Welt zu denunzieren, zu Ehren der vergewaltigten Schönheit. Kunst muss grausam sein, muss Chaos in die Ordnung bringen, um zu zeigen, wie chaotisch die Ordnung in Wahrheit ist. Kunst muss wehtun und die Unwahrheit des gesellschaftlichen Zustands ans Licht zerren. „Kunstwerke sind die Statthalter der nicht länger vom Tausch verunstalteten Dinge, des nicht durch den Profit und das falsche Bedürfnis der entwürdigten Menschheit Zugeordneten.“ Jedes Kunstwerk fragt, wie im Bann universaler Identität ein Nicht-identisches, wie unter der Herrschaft des gleichmacherischen Allgemeinen ein Besonderes möglich sei, und wird so zum einzig noch möglichen Rückzugsort des Humanen in einer inhumanen Zeit und Welt.

Kunst muss einen permanenten Abwehrkampf gegen die allgegenwärtige Kulturindustrie führen, die durch Kommerzialisierung z.B. aus der absoluten

Farbkomposition ein Tapetenmuster machen kann, das wir unbeschwert als schön genießen. Damit aber ist es um die Kunst auch schon geschehen, da sie zu einer somatischen Stimulanz erniedrigt wird, die uns zu genießenden Banausen macht. Wir sollen uns unterhalten lassen und so unsere Unzufriedenheit mit den gesellschaftlichen Zuständen vergessen, anstatt ins Denken zu geraten. Zur ästhetischen Erfahrung von Kunst gehört für Adorno immer auch kritische Reflexion und Wissen. Da alle Kunstwerke Rätsel sind, erfordern sie Interpretation und Kenntnis über den Entstehungs-Kontext. Wer etwa in einer Beethoven-Symphonie nicht das Echo der französischen Revolution mithört, dem entgeht sie. Freilich stößt jedes begreifende Verstehen an eine unaufhebbare Grenze, auf einen Bereich des Unanrührbaren, ein nichts mehr Sagens, ein letztes Schweigen, in das die flüchtige Schönheit, die Sehnsucht nach Versöhnung, sich zurückgezogen hat. Grundlage von Adornos Kunst-Philosophie ist die Forderung, dass nach der grauenhaften Erfahrung von Völker- und Massenmorden durch Nazi-Deutschland mit Zig-Millionen von Toten die Kunst nicht weitermachen dürfe, als sei nichts gewesen. Dies macht die „Ästhetische Theorie“ sympathisch. Hintergrund seiner Anforderungen an die Kunst ist die von ihm zusammen mit Max Horkheimer entwickelte Analyse darüber, wie die monopolkapitalistische Wirtschaftsordnung die Menschen zurechtet.<sup>8</sup> Ständig präsent ist in der „Ästhetische(n) Theorie“ die daraus abgeleitete Forderung, Emanzipation und Menschsein müsse für jede/jeden etwas Anderes bedeuten als zu funktionieren, mit den Erzeugnissen der Massenproduktion versorgt und von der Kulturindustrie unterhalten zu werden. Auch dies klingt zunächst sympathisch, wobei aber ein Unterton der Verachtung gegenüber denjenigen mitschwingt, die Adornos Forderung nicht entsprechen. Die Bezeichnung „Banause“ wird z.B. noch nicht lange auf Menschen mit fehlendem Kunstverständnis angewendet. Sie ist abgeleitet aus dem altgriechischen *bánausos*, ursprünglich „der am Ofen Arbeitende“, im weiteren Sinne „[Kunst]-Handwerker“, schließlich „vulgär“, womit im antiken Griechenland verächtlich unfreie Kunsthandwerker, die anders als freie Menschen körperlich hart arbeiten mussten, bezeichnet wurden.<sup>9</sup> Adornos Kritik steht zwar in der Tradition des Marxismus, das Proletariat ist aber als revolutionäre Kraft abhanden gekommen. Stattdessen wird in romantischer Tradition die Kunst mit Erwartungen überladen, die sie unmöglich erfüllen kann. Für Adorno ist sie dazu auserkoren, letzter Rückzugsort

des Widerstandes gegen die schlimmen gesellschaftlichen Verhältnisse zu sein. In Adornos Kunst-Konzeption sind es allenfalls die Intellektuellen, die noch Widerstand gegen die gesellschaftlichen Verhältnisse leisten können. Die 68er-Bewegung des letzten Jahrhunderts schien dieser Einschätzung zunächst sogar Recht zu geben. Allerdings hat Adorno, der oft als ihr Vordenker bezeichnet wird, sich nicht mit ihr verbinden wollen. Heute zeigt sich im Rückblick, dass seine Skepsis berechtigt war. Erbe der 68er-Bewegung ist heute die Partei der Grünen. Mit ihrer Beteiligung lassen sich verbrecherische Angriffskriege führen und Teile der Bevölkerung ins Elend stürzen. Ein wichtiger Grund für die Radikalität der 68er war ohnehin, dass damals viele Studenten aus niedrigeren Klassen stammten, weil Kapital und Staat einen stark erhöhten Bedarf an qualifiziertem Personal hatten. Diese kannten die Regeln des Hochschulbetriebs meist nicht, und sie waren auch nicht bereit, sie zu befolgen. Nachdem aber die Mehrzahl von ihnen einen Platz in den oberen Rängen der Gesellschaft gefunden hatte, legte sich die Radikalität. Inzwischen – ein Menschenleben später – ist auch das Grauen über Auschwitz und die massenmörderische NS-Clique verblasst. Welche Bedeutung hat dann aber Adornos „Ästhetische Theorie“ noch für die Kunst von heute?

#### Das System Kunst sollte über seine Funktionen mitbestimmen

Die Beispiele zeigen, dass sich ein unpolitischer Kunstbegriff und eine politische bzw. eine gesellschaftspolitische Verwendung der Kunst keineswegs ausschließen. In den ersten beiden Beispielen war für die Wirksamkeit der Funktionen, die Kunst ausüben sollte, sogar deren Verschleierung Voraussetzung. Die Ziele der Künstler selbst spielen bei diesem Gebrauch von Kunst keine große Rolle, worunter die Selbstachtung leiden kann. Nicht immer kann dies durch gute Bezahlung kompensiert werden. Als der zu den Abstrakten Expressionisten gehörende Mark Rothko sich 1970 die Pulsadern aufschnitt und verblutete, habe auch – so meinten einige seiner Freunde – eine Rolle gespielt, dass er für seine Werke mit materiellen Ehrungen überhäuft wurde, obwohl diese „gerade aus dem Widerstand gegen den bürgerlichen Materialismus heraus entstanden waren“.<sup>4</sup> Adorno gehört als Kunst-Philosoph selbst zum System Kunst. Bei ihm wird die Funktion, die er der Kunst zugeordnet hat, nicht verschleiert. Er hat die bestehende Gesellschaft analysiert und daraus abgeleitet, welche Rolle die Kunst darin seiner Meinung nach spielen sollte. Diese Her-

angehensweise nimmt Kunst als Funktions-System der Gesellschaft ernst und ist daher unbedingt unterstützenswert, selbst wenn man Zweifel haben mag, ob Kunst die von Adorno zugeordnete Rolle wirklich spielen kann. Der von Adorno zusammen mit Horkheimer festgestellte Zustand der Gesellschaft hat inzwischen tiefe Risse bekommen, was ohnehin eine Neubestimmung der Funktion der Kunst erforderlich macht.

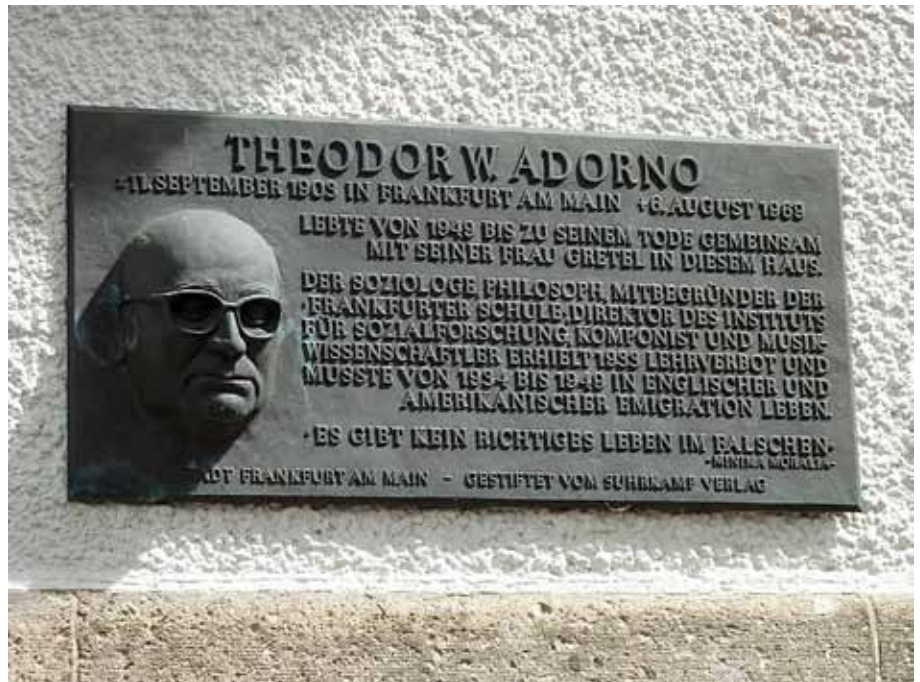
Das System Kunst sollte nicht nur den Kunst-Begriff weiterentwickeln, sondern es muss sich auch um die Frage kümmern, welchen Nutzen es für die Gesellschaft haben soll, wozu es überhaupt verwendet werden will. Es lässt sich zwar nicht verhindern, dass der Kunst nicht beabsichtigte Funktionen übergestülpt werden, es ist aber zumindest möglich, die Gefahr zu reduzieren, dass sie dadurch beschädigt wird. Ein Diskurs über den Gebrauch von Kunst muss kein Spezial-Thema von Kunst-Philosophen sein. Vor allem Künstler sollten ein großes Interesse daran haben, sich in die Frage einzumischen, wofür ihre Kunst letztlich verwendet wird, weil sie darunter zu leiden haben, wenn ihre Werke in einer Weise benutzt werden, die völlig konträr zu ihren eigenen Intentionen ist.

#### Kontingenz, Stabilisierung der Gesellschaft und Kunst

Die folgenden Überlegungen sollen eine Vorstellung davon geben, welche Funktionen der Kunst denkbar wären. Zunächst einmal sollten einige Randbedingungen erfüllt sein. Zum einen muss Kunst sich für die Gesellschaft und ihre Probleme interessieren. Zum anderen müssen Künstler aber auch ein Gefühl dafür entwickeln, wie ihre Kunst wirkt und wie sie bei der Bearbeitung von Problemen der Gesellschaft helfen könnte. Die Formulierung von sinnvollen Verwendungen für die Kunst sollte außerdem so umfassend sein, dass viele künstlerische Ansätze damit vereinbar sind. Natürlich liegt im Rahmen dieses Beitrages auch ein Augenmerk darauf, dass politische Kunst zu möglichen Funktionen der Kunst passt. Hilfreich ist zudem ein Blick auf andere Funktionssysteme der Gesellschaft. Systeme wie Religion oder Recht dienen der Stabilisierung der Gesellschaft. Ein schon von den Philosophen des antiken Griechenlands reflektiertes Problem ist die Kontingenz: Etwas, was ist, könnte auch ganz anders sein. Und leider eben oft auch viel schlechter als erwartet. Eine Familie hat sich eine sichere und glückliche Existenz aufgebaut, und dann kommt eine Naturkatastrophe oder ein Krieg, wodurch alles Hab und Gut vernichtet wird. Oder sie sitzt einem Betrüger auf, der sie um ihr gesamtes Ersparnis bringt.

Hier stellt die Religion den Schicksalsschlag in einen höheren Zusammenhang, verleiht ihm Sinn und verheißt tröstend, dass dennoch am Ende alles gut werden wird. Das System Recht versucht sogar, von Menschen gemachte Schicksalsschläge zu verhindern und Vertrauen in die Umgangsregeln der Gesellschaft zu schaffen. Jedes Mal geht es darum, die Betroffenen zu ermuntern, weiterzumachen und zu verhindern, dass sie sich resigniert aus der Gesellschaft zurückziehen. Die Gesellschaft vollbringt große Anstrengungen zu ihrer Stabilisierung, da dies Voraussetzung für die Herausbildung von immer komplexeren Strukturen ist. Größere Störungen können die Weiterentwicklung einer bereits hoch entwickelten Gesellschaft empfindlich behindern.

So viel Stabilisierung führt leider auch zu unerwünschten Nebenwirkungen. Wenn alles erwartbar und berechenbar ist, kann eigentlich nichts Neues mehr entstehen, Kreativität hat kaum eine Chance. Die Gesellschaft benötigt daher ein Korrektur-System, das die Nachteile der Reduzierung von Kontingenz reduziert. Dieser Aufgabe könnte sich die Kunst problemlos annehmen. Denn Kunst bietet sowohl für die Künstler selbst wie auch für die Rezipienten die Möglichkeit, die Welt auf eine ganz neue Weise zu sehen. Dass Menschen, die sich mit Kunst beschäftigen, für kreativer als andere gehalten werden, ist sicher nicht abwegig, auch wenn es nicht in jedem Einzelfall stimmt. Und es geht bei Kreativität ja nicht einfach – wie oft naiv angenommen wird – darum, sich von allem Existierenden frei zu machen und einfach etwas ganz Anderes zu denken. Heute hat man es in Forschung, Entwicklung, Produktion, Politik etc. praktisch immer mit hoch komplexen Strukturen zu tun, wo diese Methode erheblichen Schaden anrichten kann. Denn es besteht immer die Gefahr, dass vieles, was bereits erreicht wurde und sinnvoll ist, wieder zerstört wird. Kreativität muss Vorgefundenes respektieren und imstande sein, auch bei erheblicher Komplexität neue Kombinations-Möglichkeiten von vorhandenen Elementen zu entdecken und so eine Weiterentwicklung möglich zu machen. Kunstwerke sind ideal dafür,



Adorno-Gedenktafel an seinem Wohnhaus im Frankfurter Westend (Foto von Frank Behnsen).

diese Fähigkeit zu schulen, da sie hoch komplex sind und gleichzeitig zu vielen verschiedenen Deutungen einladen. Mit dem im Kunstbegriff enthaltenen Originalitäts-Gebot hat die Kunst Kreativität sogar förmlich zu ihrem Aushängeschild gemacht. Gebote und Kreativität passen allerdings nicht wirklich gut zusammen. Denn den Künstlern wird durch das Originalitäts-Gebot selbst das Originellsein vorgeschrieben. Eine nicht seltene Methode, das Gebot der Originalität (und Überraschung) zu erfüllen, ist die Inszenierung einer Abweichung vom Üblichen und Gebotenen als Strategie, um zu signalisieren, dass die Nichteinhaltung von Vorgaben des Kunstbegriffs bewusst geschieht. Dies zeigt aber zugleich, wie streng und beinahe diktatorisch es auf dem Gebiet der Kunst zugeht, wo derartige Abweichungen nur dann akzeptiert werden, wenn sie eigens inszeniert und damit zur Hauptsache gemacht werden.<sup>3</sup> Im Grunde lässt der Kunstbegriff jedes Gefühl dafür vermissen, welche Bedingungen erforderlich sind, damit Originalität zustande kommen kann. Ein Kunstwerk ist originell, wenn darin die Einzigartigkeit des Menschen, der sie geschaffen hat, zum Ausdruck kommt. Für Künstler, die Originalität als

Selbstzweck anstreben, ist dies kaum zu erreichen. Besser ist da schon dran, wer eine Vorstellung darüber hat, was sie oder er mit Kunst erreichen will. Menschen, die Kunst für die Durchsetzung eigener Ziele nutzen, haben so die Möglichkeit, fast nebenbei auch noch originell zu sein. Dies gilt für alle möglichen persönlichen Anliegen, seien sie nun inhaltlicher oder formaler Art, und dazu gehören natürlich auch politische Ziele, die der Künstlerin oder dem Künstler wichtig sind. Damit kann Kunst zugleich gegen eine weitere unangenehme Nebenwirkung der Stabilisierung der Gesellschaft helfen. Auf Bedürfnisse und Ansprüche der Mitglieder der Gesellschaft wird bei stabilen Regelungen nur seltenst Rücksicht genommen. Außerdem führt die hochgradige Arbeitsteilung innerhalb der Gesellschaft dazu, dass praktisch jeder nur noch Detailaufgaben wahrnimmt, bei denen ein Bezug zu eigenen Wünschen nicht mehr wahrnehmbar ist. Damit ist bereits die Artikulation von Bedürfnissen schwierig. Auch deren Berechtigung steht immer in Frage, da das Interesse der Gesellschaft an Stabilität schwerer zu wiegen scheint. Kunst kann hier ein Gegengewicht bilden, weil sie das Potential hat, das Gefühl für eigene Anliegen zu stärken. Im Rahmen

1 Kurt Hager (1912 - 1998) auf der 6. Tagung des ZK der SED im Juli 1972, zitiert nach „Neue Formen des Realismus – Kunst zwischen Illusion und Wirklichkeit“, Peter Sager, DuMont Buchverlag Köln, 4. Auflage 1982, S. 208f. Die Einschränkung auf realistische Kunst spielt dabei keine große Rolle: Realistische Kunst war Staatskunst, anderes wurde nur in seltenen Ausnahmen zugelassen. 2 „Systemtheorie I: Grundlagen“, Helmut Willke (\*1945), 6. überarb. Aufl., Lucius & Lucius Verlagsgesellschaft mbH Stuttgart 2000, UTB 1161. 3 Die Darstellung des Kunstbegriffs stammt aus dem Vortrag „Wann sieht etwas nach Kunst aus?“ von Wolfgang Ullrich (geb. 1967), den dieser während der Sommerakademie in Neuburg an der Donau im August 2004 gehalten hat (siehe auch den Beitrag „Wann sieht etwas nach Kunst aus?“). Ullrich hat später eine überarbeitete Fassung veröffentlicht in „Gesucht: Kunst! Phantombild eines Jokers“, Verlag Klaus Wagenbach Berlin 2007, Wagenbachs Taschenbuch 577. 4 Frances Stonor Saunders (\*1966), „Wer die Zeche zahlt ...“, Siedler Verlag, Berlin, 2001. Das erste Zitat stammt aus dem Klappentext. Die Rolle der Bildenden Kunst im Kalten Krieg ist in dem Kapitel „Amerikanische Kritzelkunst“ (S. 235ff) beschrieben, daraus alle weiteren Zitate. 5 Quelle: de.wikipedia.org/wiki/Abstrakter\_Expressionismus. 6 Pierre Bourdieu (1930 - 2002), „Die feinen Unterschiede, Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft“, Erste Auflage 1987, suhrkamp taschenbuch wissenschaft 658, Originalausgabe „La distinction, Critique sociale du jugement“, Paris 1979, daraus auch alle Zitate (siehe auch den Beitrag „Die feinen Unterschiede – Kunst als Waffe im Klassenkampf“). 7 Theodor W. Adorno (1903 - 1969), „Ästhetische Theorie“, Frankfurt am Main 1973, Zusammenfassung nach Michael Hauskeller, „Was ist Kunst?“, Verlag C.H.Beck, München 1998, Beck'sche Reihe 1254, daraus alle Zitate. 8 Z. B. in „Dialektik der Aufklärung - Philosophische Fragmente“, Max Horkheimer (1895 - 1973), Theodor W. Adorno (1903 - 1969), Fischer Taschenbuch Verlag GmbH, Frankfurt am Main, Mai 1988. 9 Quelle: de.wikipedia.org/wiki/Banause. - Sämtliche Abbildungen stammen aus de.wikipedia.org.



der Kunst können Künstler Themen, Wünsche, Träume etc. verfolgen, die ihnen am Herzen liegen. Kunst kann so den Anspruch wach halten, dass persönliche Interessen wichtig sind und dass die Gesellschaft nach den Bedürfnissen ihrer Mitglieder gestaltet werden muss.

Bei dieser Funktion der Kunst können sich politische Künstler problemlos einreihen. In einer Welt, die funktioniert ohne jede Rücksicht auf Verluste, kann Kunst sichtbar machen, wie dabei die Menschlichkeit verletzt wird und welche Kollateralschäden auftreten. Die Erarbeitung von Lösungen für Probleme der

Gesellschaft, die die Menschlichkeit als Grundlage anerkennen, ist zwar Aufgabe der Politik. Politische Kunst kann dies aber unterstützen, indem sie die Aufgabe einer Alarmanlage übernimmt, die anzeigt, wo dringender Handlungsbedarf besteht. Künstler, die Bedarf an Visionen haben, können zudem versuchen, Ansätze für Lösungsmöglichkeiten zu zeigen. Solange die so zustande gekommenen Werke zum Kunstbegriff passen, besteht keine Gefahr, dass sie nicht als Kunst, sondern nur als Politik wahrgenommen werden. Für Künstlerinnen und Künstler, die mit ihrer Kunst politisch Einfluss nehmen

wollen, hat dieser Ansatz auch einen ganz praktischen Vorteil. Wer von einem Primat der Politik über die Kunst ausgeht, empfindet es als sonderbare Persönlichkeits-Spaltung, wenn neben politischer Kunst auch mal Kunstwerke ohne politischen Anspruch entstehen. Dieser Effekt verschwindet, wenn von der hier beschriebenen Funktion der Kunst ausgegangen wird. Künstler haben das Recht, sich überall einzumischen – sei es formal oder inhaltlich, sei es privat oder gesellschaftlich, sei es im System Politik oder in irgendeinem anderen System der Gesellschaft.

*Dieser Text wurde zuerst in der Münchner Stadtrats-Zeitschrift „Mit LINKS“ der Partei DIE LINKE Nr. 22 im November 2007 und in der linken Zeitschrift „Politische Berichte“ 25-26/2007 veröffentlicht. Er wurde für den Katalog zur Ausstellung „Die wunderbare Welt des ganz normalen Wahnsinns“ in der Orangerie im Englischen Garten in München 2014 gründlich überarbeitet und mit geringfügigen Änderungen in diese Broschüre übernommen.*

**Kurt Eisner** (geb. 1867) war 1898-1917 Mitglied der Sozialdemokratischen Partei Deutschlands (SPD) und in dieser Zeit Redakteur verschiedener Parteizeitungen, u.a. auch des SPD-Zentralorgans „Vorwärts“. Aufgrund seiner oppositionellen Haltung gegen die deutsche Kriegspolitik wie auch gegen die sozialdemokratische Burgfriedenspolitik verließ er die SPD und wurde Mitglied der Unabhängigen Sozialdemokratischen Partei Deutschlands (USPD). Eisner war Anführer der Novemberrevolution von 1918 in München und rief nach dem Sturz des letzten bayerischen Königs Ludwig III. die bayerische Republik als „Freistaat“ aus. Er wurde von der Versammlung der Arbeiter- und Soldatenräte zum Ministerpräsidenten gewählt und am 21. Februar 1919 – kurz bevor er als Konsequenz aus der für ihn und seine Partei verlorengegangenen Landtagswahl seinen Rücktritt bekannt geben wollte – ermordet.

**Quelle:** Kurt Eisner, „Der Sozialistische Staat und der Künstler“, An Alle Künstler! [Die Novembergruppe] Berlin: Kunstanstalt Willi Simon, 1919, S. 25-26. [http://german-historydocs.ghi-dc.org/pdf/deu/Eisner\\_ger.pdf](http://german-historydocs.ghi-dc.org/pdf/deu/Eisner_ger.pdf)

## An alle Künstler!

Kurt Eisner

Es gehört zu den deutschen Absonderlichkeiten, dass Politik etwas ganz Besonderes, dass Regieren eigentlich eine juristische Tätigkeit ist. Ich glaube, es war Bismarck, der gemeint hat, dass Regieren eine Kunst wäre, und ich glaube allerdings: Regieren ist genauso eine Kunst wie Bildermalen oder Streichquartette komponieren. Der Gegenstand dieser politischen Kunst, der Stoff, an dem diese politische Kunst sich bewähren soll, ist die Gesellschaft, der Staat, die Menschen. Deshalb möchte ich glauben, dass ein wirklicher Staatsmann, eine wirkli-

**7. November 1918**  
 »Die Freiheit erhebt ihr Haupt«  
 Gründung des Freistaats Bayern  
**KURT EISNER**  
 1. bayerischer Ministerpräsident

bis 19. Dezember 2014  
**DGB Haus München ♦ Ausstellung**

Ausstellung in Haus E.0|B.4|C.4|B.5 - Start 5.11.2014

Plakat zur Ausstellung über Kurt Eisner „Die Freiheit erhebt ihr Haupt“ vom Verdi-Kulturforum im Münchner DGB-Haus 2014.

che Regierung zu niemand ein stärkeres inneres Verhältnis haben sollte als zu den Künstlern, seinen Berufsgenossen.

[...]

Und nun die Frage, was kann der Staat für die Kunst und was kann er für die Künstler tun? Wenn das Verhältnis von Staat und Kunst so ist, wie ich eben angedeutet habe, so hat der Staat vor allen Dingen die Pflicht – die Regierung des Staates meine ich – selbst der Inbegriff aller Kultur zu sein, die im gegenwärtigen Zeitalter vereinigt ist. Eine Regierung, die selbst in diesem Geiste Inbegriff der Kultur ist, fördert dadurch die Kunst an und für sich.

[...]

Die Kunst kann nur gedeihen in vollkommener Freiheit. Ich habe neulich in einer Versammlung von Künstlern gesagt: Der Künstler muss als Künstler Anarchist sein und als soziales Mitglied, als ein auf die Befriedigung der Lebensnotdurft angewiesener Bürger Sozialist. Der Staat kann dem Künstler nichts anderes raten, als dass er frei und unabhängig seinem innersten Triebe folgt, und das ist die größte Förderung, die der Staat der Kunst angedeihen lassen kann: dass er dem Künstler die vollkommene Freiheit seiner künstlerischen Betätigung gibt.

Ihre Sorge und ihre berechtigte Sorge ist, dass der Künstler leben könne, dass er wirtschaftlich zu existieren vermöge.

[...]

Kunst erfordert ein ganzes Leben, große Kunst erfordert sogar Verzicht auf das Leben. Der große Künstler ist besessen, er ist der Märtyrer seiner Kunst. Ich habe gesagt, der bildende Künstler sollte nur in den Feierstunden seiner Inspiration schaffen, er sollte nicht die Kunst zur Ware machen unter dem Zwange wirtschaftlicher Existenznotwendigkeit. Er sollte zum Beispiel nicht die Notwendigkeit haben, sich ewig zu wiederholen, nur um auf den Markt Ware zu werfen.

[...]

Deshalb habe ich den Gedanken aufgegriffen, ob gerade der bildende Künstler nicht von seinem eigenen Handwerk ausgehen soll, ob er nicht seine wirtschaftliche Existenz auf sein Handwerk gründen soll – der Bildhauer zum Beispiel als Steinmetzarbeiter – und nur in den Feierstunden seiner Inspiration am Kunstwerke schaffen soll, das er dann nicht in der Hast, um leben zu können, in 24 Wochen machen, sondern an dem er oft jahrelang arbeiten könnte. Ich glaube, dass dieser Gedanke gar nicht utopisch ist, sondern dass er eine Rückkehr zu früheren gesun-

den Kunstzuständen ist. Der Vorschlag ist ein Versuch der Lösung des Problems, wie der bildende Künstler heute überhaupt leben kann, ohne von der Kunst zu leben. Für die Kunst soll er leben.

Was wir tun können, ist die Kunst zu fördern dadurch, dass der Staat selbst aus Künstlern besteht, dass er Freiheit lässt, und ich sehe auch nicht ein, warum nicht der Staat Künstlern auf den verschiedensten Gebieten durch wirtschaftliche Unterstützung die Freiheit ihrer Betätigung geben soll [...]. Dass aber der Staat anerkannten Künstlern die Existenzsicherheit geben kann, dass er ihnen genauso Gehalt zahlen kann wie irgend einem Untersuchungsrichter, das scheint mir durchaus möglich zu sein.

Der Staat kann noch weiteres für die Kunst tun. Er kann z. B., um von der Literatur zu reden, aus den Schulbüchern den Kitsch beseitigen und kann die heutige künstlerische Produktion durch Schulbücher fördern. Das dient dann nicht nur zur Erziehung der jungen Generation, sondern es nützt auch dem Künstler, sowohl dem bildenden, dem Zeichner, wie dem Schriftsteller. Das sind so einige Dinge, wie ich mir sie denke, wo der Staat fördernd eingreifen könnte.

[...]

# *Was ist das für 1 Attitüde?*

## MONOKULTUR

M ü n c h e n

<http://mono-kultur.org>

Monokultur München  
Autopsie einer Stadt



Die WEB-Seite Monokultur München befasst sich kritisch mit Kulturpolitik in München und in Bayern. Neben Textbeiträgen enthält sie auch viele Videos und Hörbeiträge.

Adresse: <http://mono-kultur.org>

# Kunst ist kein Luxus

Polemik von andreas paul SCHULZ

„Kunst ist kein Luxus“ – dieser blaue Spruch hängt als Lichtobjekt über dem Eingang des Kunstpavillons im Alten Botanischen Garten in München (Christina Ruhland, 1995). Er klingt zunächst wie eine Feststellung oder zumindest eine Behauptung, ist aber in Wirklichkeit eine Provokation, denn:

Immer noch hängen viele Künstler dem liebenswerten Selbstbetrug an, der die meisten Gruppen auszeichnet, die von der Gesellschaft mitgefüttert werden, in der sie, am Rande, bestenfalls freundlich belächelt, leben, ohne wirklich gebraucht zu werden, nämlich, dass sie bzw. ihre Arbeit, irgendwelchen nachvollziehbaren Nutzen stiften würden und zum essentiellen Kern der herrschenden Zivilisation gehörten, sie mithin einen Anspruch an eben diese Gesellschaft zu stellen berechtigt seien auf Beachtung und Anerkennung nicht nur ideeller, sondern vor allem auch materieller Art in dem Sinne, dass Kunst ein jeder anderen Ware des täglichen Gebrauches ebenbürtiges Produkt zur Befriedigung eines menschlichen Bedürfnisses sei und somit automatisch nicht nur einen Gebrauchswert, sondern auch einen allgemein anerkannten Preis besäße, den jeder Nutzer, und das sollten demnach Alle sein, auch jederzeit zu zahlen bereit sein müsste, ja, der eigentlich sogar, nach dem Selbstverständnis des Künstlers als Hersteller eines für den Bestand der Gesellschaft unabdingbaren Lebensmittels, am Ende noch einklagbar wäre selbst dann, wenn es sich nicht ausdrücklich um eine Auftragsarbeit



„Zwei Ahnungslose gucken in den Mond“, andreas paul SCHULZ, 2014, Öl auf Presspappe, 70 x 120cm

handelt, sondern aus dem freien Willen des Künstlers heraus dessen Beitrag zum Funktionieren einer Gesellschaft darstellt, den dieser als notwendig unterstellt, obwohl ihm eigentlich die Erfahrung und das tägliche Leben mit all seinen Prioritäten und kulturellen Abstinenzen zeigen sollte, dass er damit ganz gewaltig auf dem Holzweg sich befindet, denn schon die zeitgenössische Kunst, die Eingang in die heiligen öffentlichen und bezeichnender Weise immer öfter auch privater Sammlungen gefunden hat, zeigt in ihrem nach herkömmlichen Maßstäben gemessenen kunstfernen, im freundlichsten Falle noch kunstkritischen wenn nicht gar kunstfeindlichen Charakter, dass es auch längst Künstler gibt, welche die Mechanismen des Marktsegmentes Kultur in unserer Gesellschaft als Spielwiese und Übungsfeld für die Akkumulierung von unverdientem Reichtum und sozialer Anerkennung über die Zurschaustellung von Erwerb eben überflüssiger aber teurer Dinge kapiert haben und sich als Unterhaltungsunternehmer mit ihrer Produktpalette erfolgreich darauf einzustellen in der Lage zeigten und ihre künstlerischen Ausflüsse nicht mehr an die Seite von Ethik, Moral, Besinnung oder Zivilcourage, sondern von anderen teuren Luxusprodukten wie Rennautos, Pelzmäntel oder Juwelen stellen und somit die Diskussion über den Wert von Kunst in eine Richtung beeinflus-

sen, der sich vom eigentlichen Anliegen aller Künstler vergangener Zeiten, nämlich die Welt durch den gestalterischen Willen und die Kraft der Schönheit so wie durch die unvermittelte Ansprache von Mensch zu Mensch auf dem Wege einer vorsätzlich ästhetisch durchgearbeiteten Naturveränderung um ein spürbares Stück besser zu machen, was auch immer das auch heißen mag, deutlich unterscheidet und eben ganz ausdrücklich die bestehenden Verhältnisse entweder gut heißt, so wie sie sind, oder ganz einfach resignierend von der ewigen Unveränderbarkeit der Welt ausgeht und nur noch zusieht, dass für ihn dann wenigstens ein anständiges Stück dabei herauspringt, wobei die Haltung, die zusehends die Oberhand im allgemeinen gesellschaftlichen Diskurs der gesellschaftlichen Rolle der Kunst gewinnt, die oben erwähnten liebenswerten Spinner, die immer noch glauben, dass sie mit ihrer Kunst, die sie beschönigend als Arbeit bezeichnen, in die Gesellschaft hineinwirken könnten und diese in einem eigentlich nie geklärten Sinne verbessern helfen würden, immer mehr zu außenstehenden Exoten abstempelt und sie damit nach den Gesetzen des Marktes über diesen Umweg tatsächlich zu einigem Wert als besondere Rarität in einer Umgebung von lauter einheitlich stromlinienförmig geschliffenen Individuumsfälschungen gelangen könnten. Was dann aber eigentlich wieder nichts mit Kunst zu tun hätte.

*Der Autor ist Bildender Künstler und Mitglied des Vereins Ausstellungsleitung Pavillon e.V.*



Kunstpavillon im Alten Botanischen Garten in München  
Quelle des Fotos vom Kunstpavillon: de.wikipedia.org

# Aktuelle Entwicklungen auf dem Kunstmarkt

Hans Waschkau

In diesem Beitrag sollen zwei Bücher vorgestellt werden, die die neuesten Entwicklungen auf dem Kunstmarkt analysieren. Gibt es dort für Bildende Kunst mit politischem Anspruch überhaupt Raum?

## 2005: Der Kunstmarkt explodiert

In dem Buch „Wie Kunstwerte entstehen“ von Katja Blomberg aus dem Jahr 2005<sup>1</sup> wird anschaulich beschrieben, wie der internationale Markt für zeitgenössische Bildende Kunst funktioniert. Als das Buch geschrieben wurde, machte der Markt für zeitgenössische Kunst den Eindruck einer „Contemporary-Art-Bubble“ mit „einem hyperinflationären Niveau, das besonders junge Künstler in kürzester Zeit hochkatapultiert“ hatte. Neun- und vierzig Werke konnten im Frühjahr und Herbst 2004 die 1-Millionen-Dollar-Hürde überspringen.

Grund für die Hausse war das Entstehen neuer Käuferschichten, die sich sowohl durch den Generationen-Umschlag unter den Eigentümern wie auch aus Neureichen gebildet hatten. Über sie erfährt man in dem Buch einiges: „Wer als Investor bereits genügend Firmen, Immobilien und Autos in seinem Portfolio hat, schaut sich inzwischen im Markt mit aktueller Kunst um. ... Eine neue Erbgeneration sucht Sachwerte mit Ästhetik und Genuss zu verbinden und schnitzt am individuellen Image.“ Insbesondere die neue, jüngere Käuferschicht kann sich mit der zeitgenössischen Kunst identifizieren: „... sie erwirbt, was jetzt im Angebot ist: augengerechte Frischware der

Jahrgänge ab 2000, Malerei, die nicht selten mit kommerziellen Strategien konspiziert und im Rhythmus des Rave swingt oder romantisch gestimmt dem sozialistischen Realismus frönt und, wie bei dem Leipziger Maler und Szene-Star Neo Rauch, Science-Fiction und Comic kurzschließt oder, bei dem ebenfalls aus Leipzig stammenden Norbert Bisky, Bilder voll schriller Schönheit in leuchtfarbenerem Realismus produziert, die auf Zukunft gestimmt sind.“

Die Vermarktungsstrategie „Auktion“ für zeitgenössische Kunst richtet sich nach den Bedürfnissen der neuen Käuferschicht: „Bei der Auktion genießt sie auch den Kick, wenn in der angespannten Atmosphäre der Hammer zu ihren Gunsten fällt. Im noblen Ambiente der internationalen Auktionshäuser wird die Kunst opulent in Szene gesetzt, damit Träume und Sehnsüchte wach werden und die Risikofreude der Sammler dermaßen steigt, dass sie fast jeden Preis zu zahlen bereit sind ... Wer sich auf Auktionen Werke dieser Preisklasse leistet, genießt die noble Atmosphäre der herrschaftlichen Residenzen, in denen die meisten Auktionshäuser ihre Niederlassungen in bester Citylage unterhalten. Hier werden gesellschaftliche Ereignisse inszeniert und Träume kreierte. Hier versichert man sich der eigenen Klasse durch den Konsum von Kunst-Luxusgütern. Mit der Liebe zur Kunst hat das nicht unbedingt etwas zu tun. Die Werte, die in diesem Rahmen entstehen, sind vor allem Tauschwerte für Kunst-Markennamen, für die unter hohem Spekulationsdruck deutlich überhöhte Preise bezahlt werden.“ Dem Internet fehlt übrigens dieses

Ambiente – vielleicht hat es sich deshalb bisher fast gar nicht als Plattform für Auktionen durchsetzen können. Als Werbemittel für Galerien sowie für einzelne Künstler ist es mittlerweile allerdings unverzichtbar geworden.

Die Vertriebsform Galerie befindet sich ebenfalls im Umbruch: „Dem herkömmlichen Galerieunternehmer, der wie ein Einzelhändler mit seinen Künstlern Höhen und Tiefen durchlebt, Sammler und Sammlungen sorgfältig über lange Zeiträume aufbaut und auf Messen den persönlichen Austausch mit einem internationalen Publikum sucht, stehen Großkunsthändler mit zahlreichen Angestellten gegenüber, die neben ihren langfristigen Kunden ein immer zahlreicheres Laufpublikum bedienen und dafür gezielt neue Standorte wählen.“ Diese effiziente internationale Kettenbildung zieht „eine gewisse Konformität“ nach sich. „Weltweit spielen im Markt nur rund drei Dutzend Künstlernamen eine Rolle. Sie bedienen vorrangig ästhetische Bedürfnisse eines breiten Käuferkreises, und ihr Erfolg besteht vornehmlich darin, dass Künstler und Galeristen auf ständig ausverkaufte Ateliers verweisen können. Das ermöglicht ihnen eine gewisse Freiheit in Bezug auf die Preisbildung, aber über die Qualität der Kunst sagt es wenig.“

Auf den wichtigen internationalen Kunst-Messen in Madrid, Berlin, London, Moskau, Tokio, Basel oder Miami sind vor allem die international präsenten Galerien vertreten. Den Kunst-Messen „Art Forum“ in Berlin und vor allem der „Frieze Art Fair“ in London war es gelungen, diese etwas angestaubte

Verkaufsform durch mehr Offenheit, Zusatzausstellungen, Podiumsdiskussionen und Besucherfreundlichkeit aufzufrischen. Sie haben dazu beigetragen, dass es „unter jungen Leuten wieder schick geworden ist, bei Kunstmesen und coolen Galerieeröffnungen dabei zu sein“.

Die Form, wie zeitgenössische Kunstwerke vermarktet werden, hat Rückwirkungen auf diese Kunst: „Bereits im Sommer 2002 wies der Kunsttheoretiker Boris Groys in einem Aufsatz darauf hin, dass beim Kunsterwerb die Geschmacksfrage wichtiger geworden sei als die Auseinandersetzung mit den tieferen Inhalten der Objekte. In dieser Situation sei es nur noch eine Frage des ‚Preises, den man bereit ist, für die Befriedigung seines Geschmacks zu zahlen‘. Auf dem heutigen Markt, meint Groys, tritt Kunst in erster Linie als Werk



Ausstellung „Neo Rauch – Neue Rollen“, Galerie Rudolfinum, Prag, 2007.

und nicht mehr als Aussage auf, Oberflächen und Markennamen interessieren mehr als die transportierten Gedanken und Botschaften. Als Folge dieser Entwicklung in Richtung Unterhaltungsindustrie sinke die Qualität und zugleich drohe der kleine Markt mit Kunst unter der ungleich stärkeren Finanzkraft der überall präsenten Event-Maschinerie zu ersticken. Hier lägen Probleme, die vor allem gute und nicht so leicht konsumierbare Werke noch mehr ins Abseits treiben. Dabei leistet allein diese Kunst ‚einen autonomen Beitrag zum aktuellen Kunstdiskurs‘, meint Groy.

Die Käufer von Kunstwerken lassen sich von unterschiedlichen Interessen leiten. Die Autorin Katja Blomberg unterscheidet gewiefted Spekulanten, „Kunstflaneure, die nicht mehr wollen als genießen und die eigenen Wände mit ein paar guten Bildern dekorieren“, und Sammler, die häufig „bis ans Limit ihrer finanziellen Möglichkeiten“ gehen, weil für sie Kunst etwas zwischen Leidenschaft und Sucht ist. „Die Gewissheit, dass überall und permanent Neues entsteht, dass an verborgenen Orten Kunstwerke fabriziert werden, die, ins rechte Licht gerückt, wertvolle Früchte tragen können, elektrisiert diese Zeitgenossen mehr als alles andere.“ Menschen, die gerne zeitgenössische Kunst sammeln würden, aber nicht wissen wie und daher Rat brauchen, sind für die Autorin die Leser, die sie sich für ihr Buch wünscht. Die Darstellung von Sammlern und deren Konzepten nimmt daher in dem Buch viel Raum ein. Sie ermöglicht es anderen Lesern, sich ein Bild davon zu machen, um was für Menschen es sich dabei handelt. Über deren soziale Herkunft gibt eine Anmerkung über den Sammler Schürmann Auskunft, der „als Hochschulprofessor der einzige unter den großen deutschen Sammlern ist, der nicht über ein Erbe oder ein eigenes Unternehmen verfügt“.

Über Geld wird im Kunsthandel selten offen gesprochen. Eine Ausnahme ist der Kapitalberater Axel Haubrok, der offen über dieses wichtige Motiv für das Sammeln redet: „Er winkt nicht gleich ab, wenn das Gespräch auf die finanzielle Seite des Vergnügens kommt. Haubrok hat keine Angst zuzugeben, dass es ihn freut, wenn Preise für Werke, die er früher erworben hat, anziehen. Er sieht darin seine Entscheidungen im Nachhinein bestätigt.“ Seine Sammlung wurde 2001 im Museum Abteiberg in Mönchengladbach ausgestellt, womit ein weiteres Motiv von Sammlern deutlich wird: „Insgesheim fragt man sich, ob manche nicht nur dieses öffentlichen Auftritts wegen überhaupt zum Sammler werden. Weniger, um ihren wertvollen Besitz vorzuzeigen, sondern vor allem, um ihre Entschei-

dungsfreude in einem Feld zu bekunden, in dem sie, nach Meinung ausgebildeter Kunstwissenschaftler, nur dilettieren.“ Die Sammlerin Ingvild Goetz – Miterbin eines großen norddeutschen Unternehmens – stellt ihre Sammlung in einem eigenen Museum im Münchner Norden aus. Ihr Ratschlag an Leute, die sammeln möchten: „Erst mal nur gucken, gucken, gucken.“ ... Eine geistige Basis muss geschaffen werden, und die legt ein neuer Sammler am besten, indem er jede Möglichkeit nutzt, Ausstellungen zu besuchen. Jeder Neuling muss erst einmal lernen hinzuschauen und sehen, was los ist. Dabei kann der angehende Sammler für sich ein kleines Konzept entwickeln“ und mit Galeristen besprechen, die offen genug sind, „das persönliche Konzept zuzulassen und eine neue Sammlung mitzudenken“. Dieser Rat deutet an, wie selten sich Kunstsammler von eigenem Urteilsvermögen leiten lassen.

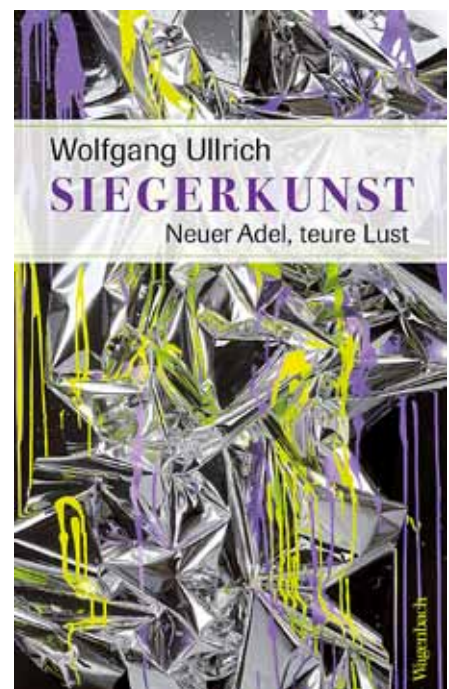
Der Sammler Friedrich Christian Flick ist Enkel eines Industriellen, der aktiv Adolfs Hitlers Kriegsmaschinerie unterstützt, Zwangsarbeiter ausgebeutet und aus dem Dritten Reich Profit geschlagen hatte. Diese Verbrechen haben starken Anteil an den circa 100 Millionen Mark, mit denen er 1975 aus dem Flick-Konzern ausgeschieden war und die den Grundstock seines Vermögens und damit auch seiner seit Mitte der 1980er Jahre aufgebauten Kunst-Sammlung bildeten. In Zürich, wo der Flick-Enkel lebt, verhinderte deshalb öffentlicher Widerstand den Bau eines eigenen Museums für die Sammlung. Flick hat sich geweigert, in den Stiftungsfonds der deutschen Wirtschaft für die Entschädigung ehemaliger Zwangsarbeiter einzuzahlen, in Potsdam dann aber eine mit fünf Millionen Euro ausgestattete „Stiftung gegen Fremdenfeindlichkeit, Rassismus und Intoleranz“ gegründet. Er konnte die Stiftung Preußischer Kulturbesitz dafür gewinnen, ihm in Berlin die Rieck-Hallen neben dem Museum Hamburger Bahnhof und das Museum für Gegenwart für die Ausstellung seiner Sammlung zur Verfügung zu stellen. Die Kosten für den Fonds bringt dies locker wieder rein, da bei der Präsentation in einem Museum der Wert eines Kunstwerks schon allein deshalb steigt, weil ihm durch das Urteil von Kunsthistorikern eine wissenschaftliche Expertise zuteil wird, die bereits mit der ausgesprochenen Einladung gratis mitgeliefert wird. „Heute ist es in Deutschland fast schon üblich geworden, dass die Museen den Privatsammlern ihre gesamte Infrastruktur zur Verfügung stellen, damit die Öffentlichkeit zeitgenössische Kunst im größeren Umfang sieht, wie es immer wieder offiziell heißt. Proportional zum Wertzuwachs der privaten Sammlungen

an diesen öffentlichen Orten nehmen Einfluss und Macht der Museen in einem solchen System jedoch rapide ab. Direktoren müssen sich daher durch Verträge eindeutig gegen Vereinnahmung wappnen, wenn sie nicht die Unabhängigkeit ihrer Institution und deren Autorität im Kunstbetrieb aufs Spiel setzen wollen.“ Gerade die Werke von Künstlern, die Flick sammelt, haben auf dem boomenden Markt weiter Erfolg. Hat Flick durch seine Großeinkäufe den Markt so geprägt, dass aus den jungen Künstlern, die er sammelte, heute Stars der Szene geworden sind? Hat er sich in feudalistischer Art geradezu seinen eigenen Markt geschaffen, in dem Künstler und Händler von seinen Einkäufen massiv profitieren und die konkurrierenden Sammler wegen Flicks Großeinkäufen höhere Preise für ein verknapptes Angebot bieten müssen? Oder ist Flick ein helllichtiger Sammler, der Talente eindeutig und früh erkennt?

Katja Blomberg behandelt in ihrem Buch noch weitere spannende Einzel-Themen. Dabei gerät ein wenig in Vergessenheit, dass die Autorin in den ersten Kapiteln ihres Buches eine handfeste Krise der Bildenden Kunst festgestellt hatte. In ihrem Schlusswort kommt sie darauf zurück. Anscheinend glaubt sie, dass sich die Krisenerscheinungen der zeitgenössischen Kunst beheben lassen, wenn Sammler mit mehr Sachverstand ihrer Leidenschaft nachgehen. Ob das ausreicht?

#### 2016: Siegerkunst etabliert sich

Während der Finanzkrise 2008 drängte sich der Eindruck auf, dass die Preise für zeitgenössische Kunstwerke, die kurz zuvor schwindelerregend in die Höhe geschossen waren, ihre Ursache in einer



Spekulationsblase auf dem Kunstmarkt hatten. Der Finanzcrash dämpfte aber die Kunstpreise nur kurzfristig, wenig später drehte sich die Preisspirale weiter. Dass deutet daraufhin, dass es im Kunstsystem zu strukturellen Änderungen gekommen ist. Wie hohe – oft unvorstellbar hohe – Preise für zeitgenössische Kunst zustande kommen und wie sie auf die Künstler zurückwirken, beschreibt der Kunstwissenschaftler Wolfgang Ullrich in dem Buch „Siegerkunst – Neuer Adel, teure Lust“.<sup>2</sup>

Der von Ullrich geprägte Begriff Siegerkunst bezeichnet Kunst von Siegern für Sieger. Nicht nur die Künstler, deren Werke die hohen Preise erzielen, sind Sieger, sondern auch die Käufer. Bei diesen handelt es sich um einen kleinen Kreis sehr reicher Menschen, die oft mächtig, manchmal prominent und fast immer Sammler sind. Siegerkunst ist heute ein wichtiger Bestandteil der Lebenswelt der Erfolgreichsten in Wirtschaft, Film, Sport, Politik und Showbusiness. Gehandelt wird Siegerkunst in den großen Messen und Auktionshäusern sowie in ein paar hundert Top-Galerien weltweit. Allein hier sind Preisrekorde, Hypes und enorme Gewinnspannen möglich. In diesem Kreis gewinnt ein Kunstwerk so etwas wie Erhabenheit, wenn es im Auktionshaus zu einer unerwartet – unfassbar – hohen Summe versteigert wird. Die Preise dafür beginnen meist im sechsstelligen Bereich, ohne Limit nach oben. Das Werk erhält durch den Preis eine Ausnahmestellung, die sogar noch höher wird, wenn der Preis nicht zum Werk zu passen scheint und daher unbegreiflich ist. So z.B. bei formal und konzeptuell simpel angelegten Werken wie grell gegenstandslosen, mit einem Rakel gezogenen Gemälden von Gerhard Richter, Punktbilder von Damien Hirst oder mit grellen Farben besprühten Bildern und Wänden von Katharina Grosse. Von der Ausnahmestellung profitiert auch derjenige, der den Preis geboten hat. Kunst löst damit ein Problem für Reiche mit Spitzeneinkommen oder hohem Vermögen, für die der Reichtum zwar ein Statussymbol ist, die es aber gar nicht so einfach haben, das viele Geld so auszugeben, dass der Reichtum auch spürbar wird.

Während es für Künstler lange Zeit die höchste Auszeichnung war, wenn ihre Werke im Museum ausgestellt wurden, sind hohe Preise inzwischen wichtiger. 2015 verlangte etwa der Maler Georg Baselitz (\*1938) Leihgaben an Museen in München, Dresden und Chemnitz zurück aus Protest gegen einen Referentenentwurf für ein Kulturschutzgesetz, weil er niedrigere Preise befürchtete, wenn die Werke nicht mehr außerhalb Deutsch-

lands gehandelt werden dürfen. Und sein Kollege Gerhard Richter (\*1932) – ebenfalls einer der Spitzenverdiener unter den Bildenden Künstlern in Deutschland – pflichtete ihm bei: „Die Bilder aus den Museen holen, schnellstens auf den Markt bringen und verkloppen.“ Hinter diesem Prioritätenwechsel verbirgt sich eine Änderung der Vorstellung, wem Kunstwerke nutzen sollen. Während Kunst im Museum den Rezipienten nutzt, also allen, die ins Museum gehen, werden Kunstwerke durch die hohen Preise zum Statussymbol für ihre reichen Besitzer, die Museen nur noch brauchen, um bescheinigt zu bekommen, dass es sich bei einem Werk wirklich um Kunst handelt. Die Figur des Rezipienten als Kunstinutzer entstand erst im späten 18. Jahrhundert. Damals wurden – als Vorstufe zu Museumsgründungen – unter dem Druck des Bürgertums die Kunstsammlungen der Höfe und des Adels öffentlich gemacht. Rezipienten entwickelten einen ganz anderen Umgang mit Kunstwerken als Besitzer. Das Verhältnis der Kunstbesitzer – damals Adelige und Reiche – zur Kunst war ungezwungen. Kunst wurde als Statussymbol stolz genossen, aber in der Regel nur mit halber Aufmerksamkeit als etwas wahrgenommen, was eben da ist und zur Gesamtatmosphäre beiträgt. Der Rezipient hat dagegen im Museum für ein Kunstwerk nur beschränkte Zeit, die er nutzen muss, um zu interessanten Urteilen zu gelangen und sich als kundig oder subtil zu erweisen. Nur wenn es ihm gelingt, sich das Kunstwerk intellektuell oder emotional anzueignen, kann er sich als dessen Besitzer fühlen. Eine rasch entstehende Fülle von Interpretationen und Erlebnisberichten, Gedichten und Briefen, Essays und wissenschaftlichen Analysen half ihm dabei. Der Rezipient kann sich sogar als der wahre Eigentümer fühlen, da er Geist und Arbeit investiert, um mehr als ein nur äußerlich materielles Eigentumsverhältnis aufzubauen. Die Überlegenheit des Rezipienten gegenüber dem Besitzer hat Immanuel Kant 1790 in dem Werk „Kritik der Urteilskraft“ begründet.<sup>3</sup> Um die Schönheit von etwas in Natur oder Kunst beurteilen zu können, müsse der Blick interesselos sein. Das sei aber beim Besitzer von Kunstwerken nicht der Fall, da dieser an deren Unversehrtheit interessiert ist, sich um deren Erhaltung, um die Steigerung des Werts oder um die Anerkennung als Sammler kümmert. Kant propagiert so eine moralische Überlegenheit des Bildungsbürgertums gegenüber Adel und Neureichen ohne Bildung. Und auch wenn in Deutschland – anders als in Frankreich – der Adel nicht aus den Machtpositionen im Staat vertrieben wurde, so gelang es dem gebildeten Bür-

gertum doch, im Kunst-System eine kulturelle Hegemonie zu erringen, die zwei Jahrhunderte lang gehalten hat. Mit dem Aufkommen von Siegerkunst ist diese Hegemonie bedroht, möglicherweise ist sie bereits zu Ende gegangen. Das Interesse, das Menschen daran haben Kunstwerke nicht nur zu betrachten, sondern auch zu besitzen, gewinnt daher wieder an Bedeutung. Und bei Bildender Kunst ist – anders als bei Theater, Musik oder Literatur – Besitz auch möglich.

In einer Studie über Luxus (von Lambert Wiesing, Professor für Bildtheorie und Phänomenologie in Münster) wird Besitzen als „daseinsintensivierende“ Erfahrung bezeichnet, wenn es einen bloß rationalen Grund überschreitet und sonst üblichen Kategorien von Zweckmäßigkeit und Effizienz nicht genügt. Charakteristisch für eine Luxuserfahrung ist das Gefühl dafür, dass die eigenen Vorstellungen vom eigentlich Sinnvollen und Notwendigen nicht absolut sind. Der eigene Maßstab für das Angemessene wird anerkannt, indem bewusst mit ihm gebrochen wird. Dies wirkt auf Außenstehende oft provozierend. Noch wichtiger ist für den Besitzer aber ein Autonomie-Erlebnis – Luxus als Besitz verschafft ein Gefühl menschlicher Freiheit gegenüber der Herrschaft des Notwendigen. Kunstwerke sind als Luxusobjekte besonders gut geeignet, da bei ihnen vorstellbar ist, dass der Preis immer weiter steigt und mit ihm das Gefühl der Freiheit.

Der Akt des Kaufens intensiviert die daseinssteigernde Erfahrung von Besitz sogar noch, wenn auch nur kurzfristig. Wer etwa bei einer großen Auktion auf einen Schlag einen zweistelligen Millionenbetrag für ein einziges Werk ausgibt oder auf einer Messe oder in einer Galerie die vielleicht bisher höchste Summe für ein Gemälde oder eine Skulptur zahlt, spürt zwar die Verpflichtung gegenüber einem Maßstab, aber erst recht die Lust an dessen Überschreitung. Der Reiche erschrickt zwar vor der eigenen Unvernunft, erfährt sich jedoch als cool und mutig, weil er dem Erschrecken nicht nachgibt, und genießt so das Gefühl der eigenen Kaufkraft.

Wer seine Kaufkraft für ein extrem teures Kunstwerk einsetzt, zeigt eine starke Geste gegen das Diktat kapitalistisch-zweckrationalen Handelns, die jedoch nur möglich ist, weil die Kaufkraft mit genau diesem Handeln erworben wurde. Bildende Kunst eignet sich wohl auch deshalb besonders für eine derartige Geste, weil sie während der gesamten Moderne beharrlich einen Geist der Opposition, des Protestes und des Systembruchs verströmt hat. Im 19. und 20. Jahrhundert haben diverse Strömungen einheitlich den Status quo als korrupt, falsch und

verlebt beurteilt. Ein Superreicher, der ein Kunstwerk kauft, kann sich also auf diese Weise auch als Oppositioneller zeigen. Kapitalismus und Antikapitalismus, Monstrosität und Läuterung können mit Hilfe des Kaufs von Kunst zur Deckung gelangen.

Bei Kunstwerken für Siegere sind Wert und Preis nicht mehr identisch. Viele glauben zwar, dass Gerhard Richter einer der bedeutendsten Künstler der Gegenwart sei, weil eines seiner grell-gegenstandslosen Raket-Bilder von 1986 bei einer Auktion Anfang 2015 für 41 Millionen verkauft wurde, und zweifeln an ihrer Kunsttauglichkeit, weil sie nichts entdecken können, was einen solchen Preis erklären könnte. Aber der Preis bildet keinen künstlerischen Wert ab, sondern repräsentiert einen Vermögensstatus. Der große Reichtum des Besitzers wird durch das grelle und disharmonische Gemälde auf eindringliche Weise in Szene gesetzt. Der Paradigmen-Wechsel, der sich durch das Phänomen der Siegerkunst ergibt, fällt auch deshalb so krass aus, da Reiche mit einer eigenen, von Jugend an entwickelten Neigung zum Künstlerischen eine Seltenheit sind. Kaum einer von denen, die später zu Milliardären wurden, hat sich schon in seiner Jugend mit Kunst beschäftigt, kaum einer sammelt sie hingegen nicht, ist der Reichtum erst einmal erworben.

Die Produktion von Kunstwerken für Besitzer war der Normalfall in der Zeit der höfischen Kunst, die von Adligen gekauft wurde. Der Deutsche Anton Raphael Mengs, der in Sachsen, Süditalien und Spanien als Hofmaler gedient hat, unterschied 1778 in einem kunsttheoretischen Brief sieben Stile der Kunst, so etwa den hohen Stil, den ausdrucksvollen Stil oder den leichten Stil. Das entspricht den Interessen von Auftraggebern und Besitzern, die je nach Ort und Anlass anders geartete Kunst wollen, im Schlafgemach z.B. reizend, im Speisesaal eher feierlich, im Zusammensein mit Jägerfreunden lieber natürlich. Für Auftraggeber mit geringer Sensibilität (z.B. Fürsten, die sich stark mit Kriegsangelegenheiten beschäftigen) beschreibt

er einen fehlerhaften Stil. Dieser kann sich in Übertreibungen äußern und Eigenheiten einzelner Künstler einseitig und gut wiedererkennbar steigern, also zum Manierismus werden. Er kann aber auch überladen sein und zu vieles anhäufen, „wodurch man nur denjenigen klare Begriffe macht, die unfähig sind, einen Gegenstand an wesentlichen Theilen zu erkennen“. Der fehlerhafte Stil hat auffallende Ähnlichkeit mit Siegerkunst, was darauf hindeutet, dass heute soziologisch ähnliche Verhältnisse herrschen wie zu Zeiten der Adelskunst. Durch den großen Reichtum einiger weniger etabliert sich eine neue Adels-Schicht.

Die hohen Preise für Kunstwerke wirken als Leitbild für das Kunstsystem. In Feuilletons und Kunstseminaren wird zeitgenössische Kunst oft nur noch dann besprochen, wenn sie spektakuläre Preise erzielt. Kunstkritiker und Kunstwissenschaftsprofessoren lassen sich von den eitlen Launen einiger Fonds-Manager, Unternehmer, reicher Erben und Berühmtheiten vorgeben, worüber sie forschen und schreiben. Und auch Museen, die mit dem Motto „Kunst ist für alle da“ werben, stellen Siegerkunst aus. Es besteht die akute Gefahr, dass Kunstwer-

ke nur noch als effektvolle Statussymbole für Superreiche produziert werden, während der Anspruch verblasst, qualitativ hochwertige Kunstwerke zu erstellen, die in der Gesellschaft wirkungsmächtig sind.

### Siegerkunst als Gegenpart zur Kunst der Moderne?

Ullrichs Buch „Siegerkunst“ ist enorm wichtig, um die aktuellen Geschehnisse auf dem Kunstmarkt zu verstehen. Beim Lesen spürt man deutlich den Zorn darüber, dass einige wenige Superreiche der Bildenden Kunst ihren Stempel aufdrücken können, obwohl diese doch der gesamten Gesellschaft nützen sollte. Damit ist das Werk auch ein wichtiger Beitrag für einen Diskurs über die Frage, ob Alternativen möglich sind. Wenn hier einzelne Thesen Ullrichs in Frage gestellt werden, dann ist das als Teil dieses Diskurses zu verstehen.

So sieht Ullrich Siegerkunst als Gegenpart zur Kunst der Moderne, die für ihn mit der Romantik beginnt und die jetzt womöglich ihrem Ende entgegensteht. Der oppositionelle Selbstanspruch dieser Kunst ist für ihn ein Maßstab für die Relevanz von Kunst. Wünschenswert

wäre tatsächlich eine kritische Würdigung, ob – und wenn ja – wann diese Kunst dazu hat beitragen können, etwas am gesellschaftlichen Status quo zu verändern. Immerhin weist Ullrich nach, dass auch bei modernen Kunstwerken für die Käufer das Besitzen wichtig war. Ausgeblendet wird jedoch, dass Moderne Kunst in den Jahrzehnten nach dem Zweiten Weltkrieg reichen Bildungsbürgern als Herrschaftskunstgedient hat, wie vom französischen Soziologen Pierre Bourdieu nachgewiesen wurde.<sup>5</sup> Damals entstanden Kunstwerke, die mit den verschiedenen Epochen und Stilen der Kunstgeschichte gespielt haben. Sie verschaffen nur solchen Menschen einen Kunstgenuss, die aus gebildeten Familien stammen, als Kinder mit Kunstwerken groß geworden sind und so das für solche Werke erforderliche Kunstverständnis haben erwerben können. Für Menschen mit hohem kulturellem Kapital sind



Fenster an der Südquerhausfassade des Kölner Doms, gestaltet von Gerhard Richter. Das 113 m<sup>2</sup> große Fenster besteht aus 11.500 Quadraten aus mundgeblasenem Echt-Antik-Glas in 72 unterschiedlichen Farben. Die Anordnung der einzelnen Farbflächen wurde mittels eines Zufallsgenerators erstellt, dessen Ergebnisse Richter teilweise bearbeitete. Das Fenster ist ein Geschenk Richters an den Dom und wurde 2007 eingeweiht.<sup>4</sup>

solche Kunstwerke daher das optimale Statussymbol, da es sie zu etwas ganz Besonderem macht. Andere dagegen, die nicht über das erforderliche kulturelle Kapital verfügen, können die Werke nicht verstehen und reagieren fassungslos oder sogar wütend. Auf diese Weise wurde ganz nebenbei den unteren Klassen das Interesse an neuen Kunstwerken gründlich ausgetrieben, was noch heute eine schwere Hypothek für Kunst mit politischem Anspruch ist.

Es ist kein Wunder, dass Neureiche, die Sammler werden wollen und sich deshalb zum ersten Mal in ihrem Leben ernsthaft mit Kunst beschäftigen, mit der Kunst der Moderne nicht viel anfangen können, sondern eigene Verwendungen für Kunst entwickeln. Hintergrund des Konflikts zwischen Siegerkunst und Kunst der Moderne ist die Feindseligkeit zwischen verschiedenen oberen Milieus der Gesellschaft. Es ist ein Zeichen der Instabilität der Milieus, dass Menschen mit eher wenig kulturellem Kapital als Neureiche in die Oberschicht aufsteigen können. Sollte hier eine Stabilisierung eintreten, muss es sich erst noch erweisen, ob sie und ihre Nachkommen ein eigenes Milieu bilden, das vielleicht dem ehemaligen Adel gleicht, oder ob sie am Ende nicht doch vom Bildungsbürgertum aufgesogen werden.

Ist politische Kunst als Siegerkunst möglich?

So wie sich der Kunstmarkt derzeit entwickelt, scheint er politischer Kunst keinen Raum zu bieten. Ullrich ist derselben Meinung und beschäftigt sich am Beispiel eines Werkes der politischen Künstlerin Josephine Meckseper (\*1964, deutsche Künstlerin, die in New York lebt) mit der Frage, wie dieses wohl auf den Käufer wirkt. Dabei handelt es sich um eine Fotoarbeit (C-Print) aus dem Jahre 2001 mit dem Titel CDU-CSU, auf dem in einer edlen Wohnung auf einem Bett zwei junge Frauen zu sehen sind, die wie Callgirls wirken und an Goldketten über ihren weit ausgeschnittenen Dekolletés den Schriftzug CDU bzw. CSU tragen.<sup>6</sup> Wer ein solches Werk für eine Kritik an den Exzessen und Auswüchsen des Kapitalismus hält, der – so kritisiert Ullrich – berücksichtige nicht, wie es in der Sammlung einer Bank oder in der Villa eines Siegers wirkt. Ein Exemplar dieses Werkes hängt in der Villa des Milliardärs und langjährigen Vorstands- und Aufsichtsratschefs von Volkswagen, Ferdinand Piëch. Ullrich beschreibt anschaulich, wie sich dadurch die Bedeutung des Bildes verändert.

„In seinem [Piëchs] Umfeld erhält Mecksepers Bild eine ironische, vielleicht süffisant-schadenfrohe Aussage. Die jungen

pep aarau •  
 azzle •  
 werner bachmeier •  
 hp berndt •  
 vera botterbusch •  
 bernd bücking •  
 manuela clarin •  
 serio digitalino •  
 gabriele von ender •  
 gerda erk •  
 judith fait •  
 robert b fishman •  
 gloria gans •  
 günther gerstenberg •  
 joachim graf •  
 erich guttenberger •  
 helga hansel •  
 sabine jörg •  
 jamshid karimi •  
 wolfram kastner •  
 rene kroh •  
 carl nissen •  
 benno noll •  
 despina olbrich-marianou •  
 mario samra •  
 manfred schwedler •  
 lotte schwenkhagen •  
 andreas p schulz •  
 gila stolzenfuß •  
 anja verbeek von loewis •  
 stefanie vogel •  
 günter wangerin •  
 fredder wanoth •  
 guido zingerl •  
 eckhard zylla •

# un.willkommen@eu

16.1.17 bis 16.3.17  
 Foyer und Empore  
 Bundesverwaltung  
 ver.di • 10179 Berlin  
 Paula-Thiede-Ufer 10

Kunst im Spreeport

ver di vbk ver.di Kulturförderung

web: [verdi-Kultur.de](http://verdi-Kultur.de)

V.A.S.d.F. & Kurator:  
 Step Rauch - ver.di Landesbezirk Bayern - Schwenthauserstraße 64 - 80336 München

## WILLKOMMEN@EU

Die Bedeutung von politischer Kunst kann zunehmen, wenn die Zivilgesellschaft Bedarf anmeldet. Ein positives Beispiel dafür ist die Ausstellung un.willkommen@eu, in der mit Mitteln der Kunst die Themen Flucht und ihre Ursachen, Vertreibung, Integrationskultur vs. Festungsbau Europa sowie der Begriff „Leitkultur“ kritisch beleuchtet werden. Ausstellungsorte: ver.di-Kulturforum Bayern (im Münchner DGB-Haus, 1.9. bis 11.11.2016) sowie Foyer und Empore der Bundesverwaltung ver.di in Berlin (16.1. bis 16.3.2017).

blonden Models, von der Künstlerin als Kritik an der Warenförmigkeit politischer Parteien inszeniert, erscheinen als gefügte Gespielinnen des Besitzers, der sich bei ihrem Anblick gar triumphierend daran erinnern mag, wie folgsam ihm Politiker immer wieder begegnet sind. Das luxuriöse Ambiente auf dem Foto, unter anderem mit Mies van der Rohes Stuhl ‚Barcelona‘, offenem Kamin und Dienerin, spiegelt die Lebenswelt des Superreichen; es wirkt, anders als im ‚white cube‘ einer Thementausstellung oder Retrospektive, nicht etwa als Kritik am Wirtschaftssystem, in Szene gesetzt mit den Mitteln der Übertreibung, sondern als passgenaue, geradezu dekorative

Kulisse für eine neckisch-schöne Szene. Und man ahnt, wie gut sich Mecksepers Foto erst bei einem Herrenabend macht, wenn es Anlass für Scherze darüber wird, wie nett es doch immer wieder sei, linke Künstlerinnen mit ein bisschen Geld einzufangen.“ Ferdinand Piëch war ein Patriarch alter Schule, der im VW-Konzern seine Regeln hat setzen können. Und im Zweifelsfall hielt er diese vermutlich auch für wichtiger als die in Gesetzesform gefassten Regeln der Gesellschaft. Ullrichs anschauliche Beschreibung dürfte Piëchs Reaktionen auf Mecksepers Werk treffend wiedergeben. Doch hat Piëch wirklich mit dem Kauf des Werkes auch die Deutungshoheit darüber erworben?



1999 wurde bekannt, dass in der CDU schwarze Kassen geführt wurden, die mit Hilfe von illegalen (weil geheimen) Spenden finanziert wurden. Diese Gelder wurden benutzt, um die innerparteiliche Demokratie zu untergraben. Im Zentrum der Affäre stand der ehemalige Bundeskanzler Kohl, auch die hessische CDU war betroffen. Die CSU kam glimpflich davon, weil eine Laptop-Festplatte, die wahrscheinlich Beweise gegen einen Sohn von Franz-Josef Strauß enthielt, in der Obhut eines Spezialisten – beauftragt von einer bayerischen Staatsanwaltschaft – spurlos verschwand. Mecksepers Fotoarbeit von 2001 steht eindeutig in diesem Kontext. Es geht um die Käuflichkeit der Unionsparteien, und die Assoziation mit dem gehobenen Rotlicht-Milieu deutet auf die moralische Verwerflichkeit hin. Damit ist das Werk Teil einer Bewegung gegen Korruption und für Einhaltung der Gesetze, die auch im Milieu der Superreichen Unterstützung findet. Ferdinand Piëch dagegen wirkt wie aus der Zeit gefallen, weil er die Zeichen, die er sich selbst an seine Wände hat hängen lassen, nicht lesen wollte. Seinen Posten als Aufsichtsratsvorsitzender bei VW, der ihm die Rolle einer grauen Eminenz ermöglichte, musste er räumen, als klar wurde, dass seine Regeln im Unternehmen nicht mehr befolgt wurden. Der langjährige VW-Personalchef Peter Hartz wurde u.a. wegen Bestechung des Betriebsrates (zusammen mit dem bestochenen Betriebsratsvorsitzenden) verurteilt. Und der von Piëch geprägte VW-Konzern hat milliardenschwere Zusatzkosten zu verkraften, weil dessen Führung sich einbildete, dass Abgasgrenzwerte, die in den USA (in Kalifornien) staatlich verordnet waren, für ihn nicht gültig seien. Es ist nicht gerechtfertigt, Meckseper als naiv oder sogar dreist zu bezeichnen, weil ihre Kunst von Milliardären wie Piëch gekauft wird. Vielmehr wird durch Ullrichs Beschreibung der Superreichen als neuer Adelsschicht ausgeblendet, dass diese durchaus an den Diskursen der Gesellschaft teilnehmen und auch eigene Erfahrungen dazu beisteuern. Bei der Frage, ob Gesetze eingehalten werden sollten, spielt beispielsweise der wach-

sende Verfolgungsdruck v.a. in den USA, aber auch in Deutschland eine Rolle. Und wer über Zweigfirmen in verschiedenen Ländern verfügt, weiß, wie lästig es ist, wenn keine verlässlichen Regeln gelten und wenn diverse offene Hände zu bedienen sind, was zudem ebenfalls strafbar sein kann, wenn es herauskommt. Auch für die Mehrheit der Superreichen ist – zumindest in Deutschland – die Missachtung der Gesetze mittlerweile kein Kavaliärsdelikt mehr. Politische Kunst kann auch für Sieger relevant sein, wenn ihr Inhalt für sie in irgendeiner Form relevant ist. Viele Themen werden es aber nicht sein. Eine natürliche Zielgruppe für politische Kunst sind die Superreichen sicher nicht.

#### Kunst auf Biennalen, in Kunstvereinen und anderen Ausstellungsplattformen

Für Ullrich scheinen Kunst für Besitzer und Kunst für Rezipienten einander auszuschließen. Wenn Kunst verstärkt zur Sache des Besitzens wird, verliert in seinen Augen die sekundäre Aneignung von Kunstwerken automatisch an Bedeutung. Damit würde auch politische Kunst, die sich überwiegend an Rezipienten wendet an Bedeutung verlieren. In einem Interview hat Ullrich allerdings die Bedeutung von Siegerkunst relativiert: „Nicht alle Kunst, die heute entsteht, ist Siegerkunst. Das ist ein wirklich sehr kleiner Bereich dessen, was an Kunst geschieht, aber sicher der Bereich, der in den letzten ein bis zwei Jahrzehnten die mit Abstand größte Aufmerksamkeit gefunden hat.“<sup>7</sup> Er beschreibt in seinem Buch sogar ein Kunst-Segment, für das die Bezeichnung Siegerkunst nicht geeignet ist. In Biennalen, Kunstvereinen und anderen Ausstellungsplattformen beteiligen sich Künstler, die sich als Opposition zu den Milieus der Sieger und zu allen Formen von Repräsentation verstehen. „Sie solidarisieren sich mit den Verlierern der Gesellschaft und begreifen sich als politisch. In ihren Arbeiten geht es daher oft um soziale und ethnische Minderheiten, um Bürgerkriege, den Kapitalismus, Konsumkritik und die Ausbeutung der Natur.“

Bei Ullrich kommt diese Kunst schlecht

weg. Er traut ihr nicht zu, etwas am gesellschaftlichen Status quo zu verändern, da sie fast nur Menschen erreicht, die bereits dieselbe politische Haltung haben. „Dies erst recht, wenn die Arbeiten hermetisch und auf einen speziellen Diskurs zugeschnitten sind, mit Verfremdungen operieren oder den Rezipienten mit einer Unmenge an Informationen überfordern, die gar noch in bürokratisch-trockener Manier präsentiert wird.“ Sie repräsentieren die Interessen von Kuratoren und „sind ein Schmuckwerk oppositionellen Geistes, mit dem sich kritische Milieus der Gesellschaft als aufgeklärt brüsten können“. Das mag ja eine zutreffende Charakterisierung dieser Art von Kunst sein. Ullrich übersieht aber, dass das Wachsen dieses Kunstbereichs seiner These widerspricht, die Kunst für Rezipienten werde durch die Etablierung von Siegerkunst bedeutungslos. Stattdessen können beide Arten der Kunstnutzung nebeneinander existieren, da unterschiedliche Milieus Kunst auch auf verschiedene Weisen nutzen.

Ullrichs Kritik an Kunst auf Biennalen, in Kunstvereinen und anderen Ausstellungsplattformen kann als Hinweis verstanden werden, was sich an alternativer, politischer Kunst ändern müsste, um den Wirkungsgrad zu erhöhen und für weitere Milieus interessant zu werden. Es wäre wünschenswert, wenn Kuratoren die Anregungen berücksichtigen würden. Bei staatlich finanzierter Kunst muss dies sogar gefordert werden, da der Staat die Aufgabe hat, Menschen aus allen Milieus zu fördern. Zentraler ist natürlich die Kritik Ullrichs an Siegerkunst, da sie geeignet ist, die Ehrfurcht vor hohen Preisen für Kunstwerke zu zerstören. Wie sehr dies gefürchtet wird, zeigt sich daran, dass für fast die Hälfte der von Ullrich für sein Buch vorgesehenen Abbildungen die nach dem Urheberrecht erforderliche Abdruckgenehmigung verweigert wurde. Hoffentlich führt Ullrichs Werk dazu, dass Presse, Akademien und Museen mit Siegerkunst vorsichtiger und distanzierter umgehen. Kunst, die nicht die Superreichen als Zielgruppe anvisiert – wie etwa politische Kunst – könnte dann mehr Spielraum bekommen.

*Der Abschnitt zum Buch „Wie Kunstwerte entstehen“ von Katja Blomberg wurde mit dem Titel „Wie funktioniert der Kunstmarkt? – Eine Buchbesprechung“ in der linken Zeitschrift „Politische Berichte“ 24/2006 veröffentlicht. Der Text wurde für diese Broschüre gekürzt. Der Abschnitt über Wolfgang Ullrichs Buch „Siegerkunst – Neuer Adel, teure Lust“ sowie die eigenen Überlegungen dazu wurden für diese Broschüre neu erstellt.*

1 „Wie Kunstwerte entstehen“, Katja Blomberg. © Murmann Verlag GmbH 2005, Hamburg, 2. Auflage 2005, daraus alle Zitate in dem Abschnitt. 2 Siegerkunst, Wolfgang Ullrich. © 2016 Verlag Klaus Wagenbach, Emser Straße 40/41, 10719 Berlin, 2. Auflage 2016, www.wagenbach.de, daraus alle Zitate in dem Abschnitt. Informationen zu Wolfgang Ullrich siehe vorne im Beitrag „Wann sieht etwas nach Kunst aus?“. 3 Kants Theorie wurde ausführlich in dem Beitrag „Was will uns der Künstler damit sagen? – Bilder als Kommunikations-Mittel“ vorgestellt. 4 Quelle: de.wikipedia.org. 5 Pierre Bourdieu, Die feinen Unterschiede – Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft, Erste Auflage 1987, suhrkamp taschenbuch wissenschaft 658, Originalausgabe „La distinction, Critique sociale du jugement“, Paris 1979 (siehe Beitrag „Die feinen Unterschiede: Kunst als Waffe im Klassenkampf“ vorne). 6 Im Internet unter www.spiegel.de/fotostrecke/josephine-meckseper-koalitionen-im-neuen-licht-fotostrecke-10767-3.html 7 Wolfram Wessels im Gespräch mit Wolfgang Ullrich. Quelle: www.swr.de/swr2/literatur/buch-der-woche/wolfgang-ullrich-siegerkunst-neuer-adel-teure-lust/-/id=8316184/did=17170634/nid=8316184/hl2dc0/

Bild zur Ausstellung von Neo Rauch aus de.wikipedia.org. Abbildung des Buches „Siegerkunst. Neuer Adel, teure Lust“ von www.wagenbach.de/buecher/titel/1024-siegerkunst.html. Bild von Gerhard Richters Domfenster aus de.wikipedia.org, © Raimond Spekking / CC BY-SA 4.0 (via Wikimedia Commons). Das Plakat zur Ausstellung un.willkommen@eu stammt von der WEB-Seite www.verdi-kultur.de.

# „Die herrschende Kunst ist die Kunst der Herrschenden“

andreas paul SCHULZ

„Die herrschende Kunst ist die Kunst der Herrschenden“ – ausgerechnet Dirk Boll, der Chefauktionator von Christie's, das 2015 mit einem Umsatz von 7,4 Milliarden Dollar weltweit führende Auktionshaus auf dem Kunstmarkt, zitiert hier, nur leicht vulgarisiert, die „Deutsche Ideologie“ von Karl Marx. Söffisanterweise im Zusammenhang mit seiner Behauptung, dass die Qualität eines Kunstwerks sich an dessen Verkaufspreis messen ließe.

Jedenfalls bei den Klassikern der Moderne ist unbestritten, dass die Qualität der so hoch gehandelten Werke über (fast) jeden Zweifel erhaben ist. Bei zeitgenössischen Arbeiten aber, die den alten Meistern beim Preis oft genug den Rang ablaufen, kann die Qualitätsfrage mit herkömmlicher Kunstauffassung nur noch ganz selten beantwortet werden. Die Frage muss also erlaubt sein, ob es den so potenten Kunstsammlern wirklich darum geht, den ideologischen Gehalt dieser Werke, die sie in Erwartung einer kurzfristigen Rendite in klimatisierten Tresors parken (von simpler Geldwäsche mal abgesehen), gesellschaftlich zur Geltung zu bringen oder ob nicht, nun nicht mehr vulgarisiert, sondern dialektisch auf den Punkt gebracht, allein der hochpreisige Handel mit diesen Waren schon die herrschenden Gedanken als Gedanken der Herrschenden abschließend beschreibt.

Sieht man sich die Kunst der Herrschenden nämlich einmal konkret an, so kommt man, bezeichnend wenn auch nicht exemplarisch, schnell auf so etwas wie das Interieur des TrumpTowers: das Imitieren historisch bereits zu ihren Zeiten geschmacklicher Formen als abgründiger, aber Hauptsache teuer vergoldeter, Kitsch. Und Künstler, die aus Einblick in diese niederschmetternde Realität sich mit dem ironischen Aufnehmen eben dieser Formen dagegen empören, wie z.B. Jeff Koons oder Damien Hirst, werden fröhlich als Hochkultur vereinnahmt und der halbherzige Protest verpufft zwischen Kopfschütteln und Gelächern.

Gerne wird ja mit Abscheu und Häme auf die angebliche (Un-)Kultur der Unterschichten herabgesehen, die sprichwörtlichen „Röhrenden Hirschen“ an der Wand und im TV Peinlichkeiten à la RTL II.

Wenn dieser Tage eine „Dominanz der Unterschichtkultur“ in der großen Öffentlichkeit beobachtet wird, wenn von „fürsorglicher Verwahrlosung“ (Paul Nolte) der Unterschicht die Rede

ist, dann zeigt das zunächst nur ein vorherrschendes gesellschaftliches Verständnis, dass die Arbeiterklasse mit billigen Spielen abgefertigt werden kann. Sie wird nicht mehr heroisch, sondern verächtlich gemacht. Wenn man einbezieht, was die Nazis und Stalinisten aus dem „heroischen Arbeiter“ gemacht haben, ist das auch nicht unbedingt ein Grund zur Trauer. Und so überraschend ist es auch nicht: Die Allgegenwart der „Wissensgesellschaft“ im öffentlichen Diskurs teilt mit, dass von Handarbeit und denen, die sie leisten, nichts mehr zu halten und zu erwarten ist. Wenn aber auch den Kopfarbeitern und damit denjenigen, auf deren Schultern die Zukunft und der Fortschritt angeblich lasten, permanent der kulturelle Trash vorgeführt und zugemutet wird, dann ist das erklärungsbedürftig.

In Analogie zum Ende der Idee von „Arbeiterbildung“ bekommen wir jetzt das Ende der Bildung der Kopfarbeiter vorgeführt. Mit der fordistischen Arbeitsorganisation und Rationalisierung wurden die Arbeiter ihren Produkten endgültig entfremdet. Wenn Sich-im-Werkstück-Wiedererkennen für die Beschäftigung mit ästhetischen „Werken“ eine hilfreiche Erfahrung ist, dann bedeutet die Enteignung des Werkstücks auch, dass kultureller Konsum die Fortsetzung der Arbeit (steilung) mit anderen Mitteln ist. So wie im Fordismus die Wissenskomponente der Handarbeit wegrationalisiert und in die Maschinen und die Arbeitsorganisation verlegt wurde, so geschieht das gegenwärtig mit der Wissenskomponente von Wissensarbeit. Die „Wissens-ökonomie“ ist in erster Linie (Weg-)Rationalisierung von Intellektualität...

Christine Resch und Heinz Steinert: Die Diktatur des schlechten Geschmacks. [www.links-netz.de/K\\_texte/K\\_resch\\_geschmack.html](http://www.links-netz.de/K_texte/K_resch_geschmack.html)

Und es müsste ja auch jedem klar sein, dass eine sogenannte proletarische Kultur, wenn überhaupt, nur als Folge der Emanzipation der Arbeiterklasse entstehen könnte; solange die Zwänge von Entfremdung und Unfreiheit im Produktionsprozess vorherrschen, wird die Entwicklung eigenständiger kultureller Ausdrucksweisen immer nur einer Minderheit vorbehalten bleiben. So entlarvt sich eben die viel gescholtene Kulturlosigkeit der Unterklasse als die menschenverachtende Kulturlosigkeit der Handlanger der, Kultur tatsächlich nicht erzeugenden, sondern lediglich konsumierenden, Oberschichten. Was

dann allerdings mit Kunst kaum etwas zu tun hat.

Kunst, die diese Bezeichnung zu Recht verdienen will, wird im zeitgenössischen Diskurs allgemein als widerständig bezeichnet. Soll heißen, dass sie allein durch die schöpferische Formung gegebenen Materials zu einem Zugewinn an dinghafter Wirklichkeit den erlebbaren Verhältnissen Neues und eben auch Anderes entgegengesetzt. Ob diese Kunst aber auch wirklich die Gesellschaft ergreift und ihre Widerständigkeit produktiv entfalten kann, ist angesichts ihres eher esoterischen Nischendaseins erst noch zu beweisen. Auch noch so theoretisch unterfüttertes Wunschdenken ersetzt nicht den mit notwendiger Nüchternheit auf die Dialektik von Theorie und Praxis gerichteten Blick.

Erfahrung und Erkenntnis sind antagonistisch gespalten, denn die Kunst hat als Schein kognitiven Gehalt, kognitive Funktion. Die ihr eigene Wahrheit bricht mit der im Alltag und Feiertag der Realität herrschenden, die eine ganze Dimension von Natur und Gesellschaft blockiert. Kunst ist Transzendenz in diese Dimension, in der sich ihre Autonomie im Widerspruch konstituiert. Der Kampf gegen diese Transzendenz, in der sich die geschichtliche Autonomie der Kunst – und damit ihr Widerspruch zur bestehenden Gesellschaft – durchsetzt, liefert die Kunst gerade jener Realität aus, deren Veränderung sie dienen soll. In dem Verzicht auf die ästhetische Formgebung liegt die Falschheit jener Pseudo-Avantgarde, die nur in der Zerschlagung der Form ihre Substanz hat. Sie mag unmittelbar genug die Gesellschaft widerspiegeln, in der die Subjekte und Objekte zerschlagen, atomisiert, der Worte und Bilder beraubt werden, mit dem Verzicht auf die ästhetische Transformation werden diese Werke zu Fetzen und Fragmenten eben jener Wirklichkeit, deren Anti-Kunst sie sein wollen. Anti-Kunst negiert vom Anfang an ihre eigene Absicht.

Herbert Marcuse: Die Permanenz der Kunst

Die Gegenprobe auf die Annahme von der naturwüchsigen Subversivität der Kunst ist das verschämte Verschwinden der Kunst als ästhetische Durchformung eines sinnlich erfassbaren Themas. In ungueter Erinnerung ist noch das Motto der Berliner Biennale 2012, als ihr Kurator Artur Żmijewski medienwirksam „... bloß keine Kunst!“ ins Land rief. Stattdessen gab es plakativ verkopfte „Interventionen“, die nicht wirklich in die wirkliche



Auktion bei Christie's in London am 7.10.2010, Foto: Daniel Pett, Quelle ist de.wikipedia.org.

Welt eingreifen können, weil sie nach wie vor auf das Abstellgleis „Kunst“ verwiesen werden, andererseits aber eben als „Nichtkunst“ ihre Wirkung auch nicht von ihrem eigenen Gebiet aus entfalten können. So zeigt sich die Herrschaft der herrschenden Gedanken in der Negation ihres widerständigen Gegenparts.

Die action pure als Protest gegen Verdinglichung führt zurück in die Privatwelt des Individuums, ins epikureische Gärtchen der schönen Seele, nicht aber in den gesellschaftlichen Prozess der Aufhebung der Entfremdung, der nie in der Unmittelbarkeit des Erlebens, sondern nur in der Identität von Reflexion und Tun, von Theorie und Praxis sein Ziel, die Übereinstimmung von menschlicher Freiheit und gesellschaftlicher Notwendigkeit, erreichen kann. Nur als Reflexionsgegenstand kann das Kunstwerk an diesem Prozess teilhaben, als scheinbare Einheit von Kunst und Leben (die tatsächlich die Negation der Kunst ist) reproduziert es nur die Entfremdung an sich selbst als äußersten Solipsismus. Kunst = Leben, diese Formel ist ein Missverständnis, aus dem der Mystizismus bloßer Erlebniskunst hervorgeht.

Dass der Protest privatisiert, zur Phantasmagorie des einzigartigen Ich hypostasiert und schließlich lebensphilosophisch verinnerlicht wird, ist ein Strukturmerkmal kleinbürgerlicher Rebellion – charakteristisch für alle kleinbürgerlichen Ideologien von Stirner bis zum Existentialismus. Wohl drückt sich darin der Widerspruch gegen die Unfreiheit aus, die an der Obermächtigkeit verdinglichter Strukturen

erfahren wird. Indem aber nicht die gesellschaftlichen, ökonomischen Mechanismen der Verdinglichung durchschaut und abgeschafft werden, sondern nur – für den Augenblick – deren Zwangscharakter individuell aufgehoben scheint, verlagert sich das politische Problem der Befreiung von gesellschaftlicher Unfreiheit in das psychologische Problem der Entlastung, der Abfuhr von neurotischen Spannungen. Die ästhetische Aktion wird zur Ersatzhandlung für die politische, und dies umso mehr, als sie politische Relevanz für sich in Anspruch nimmt, die ihr kraft ihrer Verfahrensweise nicht zu kommen kann.

Hans-Heinz Holz: Vom Kunstwerk zur Ware

Hat Heiner Geißler, der ehemalige Generalsekretär der CDU klug bemerkt, dass bei einer künftigen Revolution nicht die Besetzung des Bahnhofes, sondern die Besetzung der Begriffe entscheidend sein werde, so haben die Kunstmessen weltweit bereits darauf reagiert und beziehen Köche und Schneider in ihre Sphäre der belanglosen Kreativität mit ein. Der Kunstbegriff ist jetzt in eine Richtung erweitert und entwertet, die William Morris und die Bauhauskünstler weder geahnt noch gemeint haben können (J. Beuys vielleicht schon, aber das ist eine andere Geschichte). Damit einher geht die Befürchtung, dass die Rolle der Kunst als gesellschaftliches Korrektiv eventuell von ihren Betreibern in rührender Naivität übertrieben wird und tatsächlich dieser Sandkasten für verbissene Strategieplanungen nur eine bunte Spielwiese für unverbindliche Plänkeleien sein könnte.

Die sozialwissenschaftlichen Protagonisten der „Wissensgesellschaft“ haben Intellektuelle zugunsten von „Wissensarbeitern“ in ihren Theorien längst abgeschafft. Analysten und Berater, Werber und Models, Wissenschaftler und TV-Moderatoren, Popmusiker und Informatiker, gelegentlich auch Sportler werden gemeinsam mit Künstlern zu einer „kreativen Klasse“ zwangsvereint. Der Unterschied zwischen Apologeten / Betreibern / Profiteuren und Kritikern / Analytikern von Kulturindustrie wird damit theoretisch eingeebnet. Mehr noch: Künstler, die in der bürgerlichen Ideologie als Antipoden von Kapitalismus und Marktvergesellschaftung galten, werden zum Modell für die gegenwärtige Arbeitsmoral erkoren. Sie dienen als Prototyp von (Arbeitskraft-) Unternehmertum. Kunst wird nicht länger als gesellschaftlicher Widerspruch konzipiert, sondern als Vorreiter für die Entwicklung einer kapitalistischen „Wissensgesellschaft“, die sich durch die positiv bewertete Verallgemeinerung von Warenförmigkeit aller kulturellen und intellektuellen Produkte auszeichnet.

Christine Resch und Heinz Steinert: Die Diktatur des schlechten Geschmacks., [www.links-netz.de/K\\_texte/K\\_resch\\_geschmack.html](http://www.links-netz.de/K_texte/K_resch_geschmack.html)

Vom großbürgerlichen Kunstmarkt wird diese Art der Widerstandssimulation allerdings mit Freude gerade darum als „Junge Kunst“ mit höchsten Verkaufserlösen belohnt. Als plumpe Propaganda verpönt ist sich politisch verstehende Kunst nur dann, wenn sie tatsächlich in geeigneter Weise ein aufnahmebereites Publikum zu bestimmten Handlungen veranlassen könnte.

Dabei hat sich die herrschende Kunst der Herrschenden in der Vergangenheit selbst nie gescheut, mit heroischen Reiterstatuen und bigotten Altarbildern auf eben diese plumpe Art Propaganda für sich und ihre Ideologie zu treiben. Spätestens seit Andy Warhol ist ja auch der kreative Zynismus der Werbemaschinerie als hehre Kunst sanktioniert. Denn im Wettstreit um die Köpfe läuft unerschwellig auch immer die Frage nach dem Markt und der Macht mit.

Das dürfte auch der eigentliche Hintergrund für die Kunstfeindlichkeit der calvinistischen Bilderstürmer sein, die ihren Ausdruck auch noch 200 Jahre später im Zeitalter der Aufklärung findet. Ebenso wie der Körper hat auch der

Geist seine Bedürfnisse. Erstere bilden die Fundamente der Gesellschaft, die anderen deren Zierde. Während Regierung und Gesetze für Sicherheit und Wohlergehen der versammelten Menschen sorgen, breiten Wissenschaften, Literatur und Künste, weniger despotisch, vielleicht aber mächtiger, ihre Blumenkränze über die ehernen Ketten, an die diese gelegt sind, ersticken in ihnen jedwedes Gespür für die ursprüngliche Freiheit, für die sie geboren zu sein schienen, lassen sie ihre Sklaverei lieben und zu dem werden, was man zivilisierte Völker nennt. Die Notwendigkeit hat die Throne geschaffen, die Wissenschaften und Künste haben sie anschließend gefestigt. Die Fürsten sehen stets mit Wohlgefallen, wie sich der Sinn für die angenehmen Künste und das Überflüssige unter ihren Untertanen verbreitet, sofern dafür aus dem Lande kein Geld abfließt. Sie unterhalten diese nicht nur in dieser der Knechtschaft eigenen Kleinmütigkeit, wissen sie doch sehr wohl, dass all die Bedürfnisse, die das Volk entwickelt, ebenso viele Ketten sind, die es sich selbst anlegt.

Jean Jaques Rousseau: Abhandlung über die Wissenschaften und die Künste

Immer muss sich der Künstler / die Künstlerin darüber im Klaren sein, dass der Kapitalismus seine menschenfeindliche Existenz nur weiter entfalten kann, indem er sich zur ständigen Erneuerung wie Phönix aus der Asche seiner Kritiker alle Kunst, die in Hinsicht auf ihren Charakter als verkäufliche Ware produziert wurde, in einem frechen Akt der Piraterie zu eigen macht. Der Kaufmann, dessen einziger Horizont von Börse und Markt bestimmt wird, schmückt sich mit gekauften Federn, die so als protzige Trophäe für einen unwillkürlichen Verrat zeugen müssen.

So teilt sich bei Lichte gesehen die herrschende Kunst als Kunst der Herrschenden also auf in mehr oder weniger kitschige Dekoration, geistloses Entertainment und hilflos-verlogene Nichtkunst, belässt aber gerade dadurch der sich ihrer selbst als gesellschaftlich Anderes bewussten Kunst das Terrain des Widerständigen.

Gesellschaftlich an der Kunst ist ihre immanente Bewegung gegen die Gesellschaft, nicht ihre manifeste Stellungnahme. Ihr geschichtlicher Gestus stößt die empirische Realität von sich ab, deren Teil doch die Kunstwerke als Dinge sind. Soweit von Kunstwerken eine gesellschaftliche Funktion sich präzisieren lässt, ist es ihre Funktionslosigkeit. Sie verkörpern durch ihre Differenz von der verhexten Wirklichkeit negativ einen Stand, in dem,

was ist, an die rechte Stelle käme, an seine eigene. Ihr Zauber ist Entzauberung. Ihr gesellschaftliches Wesen bedarf der Doppelreflexion auf ihr Fürsichsein und auf ihre Relationen zur Gesellschaft. Ihr Doppelcharakter ist manifest in all ihren Erscheinungen; sie changieren und widersprechen sich selbst. Plausibel wurde von sozial progressiven Kritikern dem vielfach mit politischer Reaktion liierten l'art pour l'art-Programm der Fetischismus im Begriff des reinen, allein sich selbst genügenden Kunstwerks vorgeworfen. Daran trifft zu, dass die Kunstwerke, Produkte gesellschaftlicher Arbeit, ihrem Formgesetz untertan oder eines erzeugend, sich abdichten gegen das, was sie selbst sind. Insofern könnte ein jedes Kunstwerk vom Verdikt falschen Bewusstseins ereilt und der Ideologie zugerechnet werden. Formal sind sie, unabhängig von dem, was sie sagen, Ideologie darin, dass sie a priori Geistiges als ein von den Bedingungen seiner materiellen Produktion Unabhängiges und darum höher Geartetes setzen und über die uralte Schuld in der Trennung körperlicher und geistiger Arbeit täuschen. Was durch jene Schuld zum Höheren ward, wird durch sie erniedrigt.

Theodor W. Adorno: Ästhetische Theorie

Ist das Werk der Absicht des Künstlers, seiner Welt etwas aufhellend Neues hinzuzufügen, angemessen, erübrigt sich jede Frage nach Formalismus und Politik. Vielleicht ist also doch die Haltung vieler Künstler\*Innen nach der Devise „ich mach einfach mein Ding“, der Entzug ihrer Arbeit aus dem kapitalistischen Verwertungsprozess (aber wer käme als Käufer denn eigentlich in Frage?), die geeignete Antwort auf den Versuch der feindlichen Übernahme durch die herrschende Ideologie und wappnet durch ästhetische Eindeutigkeit das Werk vor sinnentstellender Einvernahme?

Der Widerstand des Werkes ist nicht die Rettung der Politik durch die Kunst. Er ist nicht die Imitation oder Antizipation der Politik durch die Kunst. Er ist genau ihre Einheit. Die Kunst ist die Politik. Damit dies so ist, muss die Kunst die Einheit der zwei Sprachen des Monuments sein: die menschliche Sprache dieser Monumente, die, wie Schiller von ihnen sagte, den Menschen der Zukunft die unversehrte Würde der verschwundenen freien Städte übermitteln; die unmenschliche Sprache der romantischen Steine, deren stumme Rede das Geschwätz und die Bewegtheit der Menschen Lügen straft. Damit die Kunst Kunst ist, muss sie politisch sein; damit sie politisch ist, muss das Monument zweifach sprechen: als

Zusammenfassung der menschlichen Anstrengung und als Zusammenfassung der Kraft des Nichtmenschlichen, die es von sich selbst trennt.

Jaques Rancière: Ist Kunst widerständig?

Damit wäre der Spieß umgedreht und die Widerständigkeit der Kunst die hegelsche Aufhebung der herrschenden Gedanken in einem Projekt, das seit allen Zeiten seine Unterscheidung zu den jeweils vorgefundenen Verhältnissen von Abhängigkeiten und angeblich alternativen Sachzwängen gesucht und gefunden hat.

Der Schriftsteller betrachtet keineswegs seine Arbeiten als Mittel. Sie sind Selbstzwecke, sie sind so wenig Mittel für ihn selbst und für andere, dass er ihrer Existenz seine Existenz opfert, wenn's nützt, und in anderer Weise, wie der Prediger der Religion zum Prinzip macht: „Gott mehr gehorchen, denn den Menschen“, unter welchen Menschen er selbst mit seinen menschlichen Bedürfnissen und Wünschen eingeschlossen ist. Dagegen sollte mir ein Schneider kommen, bei dem ich einen Pariser Frack bestelle, und er brächte mir eine römische Toga, weil sie angemessener sei dem ewigen Gesetz des Schönen!

Die erste Freiheit der Presse besteht darin, kein Gewerbe zu sein.

Dem Schriftsteller, der sie zum materiellen Mittel herabsetzt, gebührt als Strafe dieser inneren Unfreiheit die äußere, die Zensur, oder vielmehr ist schon seine Existenz seine Strafe.

Karl Marx: Debatte über Pressfreiheit und Publikation der Landständischen Verhandlungen (April 1842)

Möglicherweise offenbart das auch den verengten Blick aufs Pekuniäre des eingangs erwähnten Dirk Boll, der das oberste, hauchdünne Marktsegment mit dem herrschenden verwechselt. Denn die Vielfalt künstlerischer Ausdrucksmittel und die schiere Fülle an Kunst überhaupt lässt den Zugriff der herrschenden Gedanken von sich abprallen wie eine Regenhaut das Unwetter. Letztendlich bleibt der Künstlerin / dem Künstler nur, sich und die Kunst als das zu begreifen was es immer war: Teil des großen Wagnisses namens Menschheit und zu tun, was eben ohne langes Rasonieren dem Schöpferdrang jeweils erforderlich und angemessen erscheint.

Es gibt Situationen, angesichts deren solche Erwägungen skurril oder einfach lächerlich sind: in diesen Situationen müssen wir handeln wie eh und je. Dann aber ohne Berufung auf eine Theorie, deren Rechtfertigungskompetenz soweit nicht reicht.

Jürgen Habermas: Theorie und Praxis