

**KUNST** IN ZEITEN VON **POPUL**  
**KRITIK** **LISME** **&**  
**INTERNATIONA**  
**LISME** **52.**  
**KÖLN / BERLIN 01.-07. OKT** **INTERNATIONALER**  
**AICA**  
**KONGRESS**



# **Kunstkritik in Zeiten von Populismen und Nationalismen**

AICA Deutschland



unter Schirmherrschaft  
**der Deutschen UNESCO-Kommission**

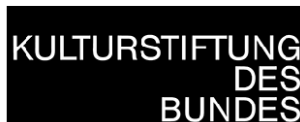
Der 52. Internationale AICA Kongress und die vorliegende Publikation wurden ermöglicht durch die Kulturstiftung des Bundes, die Bundeszentrale für politische Bildung und die KAI 10 | ARTHENA FOUNDATION / Düsseldorf.

Folgende Institutionen haben uns ihre Gastfreundschaft gewährt:  
Köln – die Kunsthochschule für Medien, die Michael Horbach Stiftung und das Museum Ludwig sowie die Stadt Köln; Berlin – die Berlinische Galerie, das Museum Hamburger Bahnhof und das PalaisPopulaire. Wir danken allen Galerien und Institutionen, die uns während des Pre-Kongresses in Köln und des Post-Kongresses in Berlin empfangen haben.

# KUNSTKRITIK IN ZEITEN VON POPULISMEN UND NATIONALISMEN

Akten des 52. internationalen AICA Kongresses  
Köln/Berlin 1. bis 7. Oktober 2019

Herausgegeben von Danièle Perrier und Ellen Wagner



AICA Deutschland in Kooperation mit der Kulturstiftung des Bundes und  
AICA International



# INDEX

<b>Begrüßung</b>	<b>1</b>
<i>Lisbeth Rebollo Gonçalves, Präsidentin der AICA International</i>	
<b>Eröffnungsrede »Kunstkritik: ihre Aufgaben – ihre Krise«</b>	<b>3</b>
<i>Danièle Perrier, Präsidentin der AICA Deutschland e. V.</i>	
<b>Zur Geschichte der Deutschen AICA</b>	<b>9</b>
<i>Jacques Leenhardt, Honorarpräsident der AICA International</i>	
<b>Panel 1</b>	
<b>Nuancen des Populismus zwischen Kultur und Politik</b>	<b>15</b>
Abstracts	17
Populismus und Antipopulismus in Politik und Kunst, <i>Oliver Marchart</i>	19
Sozialer Sadismus als Redefreiheit, <i>Ana Teixeira Pinto</i>	25
Diskussion – Moderation: <i>Jörg Heiser</i>	35
<b>Panel 2</b>	
<b>»Preußen-Komplex«. Das Berliner Humboldt Forum und sein Umfeld</b>	<b>43</b>
Abstracts	45
Dekolonisierung und deutsche Kulturpolitik. Warum es so schwierig ist, koloniale Kunst zurückzugeben, <i>Thomas E. Schmidt</i>	47
Ein Forum ohne Dialog? Eine Wunderkammer des Misslingens multidirektionaler Erinnerungspolitik, <i>Sarah Hegenbart</i>	51
Diskussion – Moderation: <i>Jörg Heiser</i>	61
<b>Panel 3</b>	
<b>Kunstkritik und Gesellschaft</b>	<b>65</b>
Abstracts	67
Kunst und Kunstkritik in Zeiten politischer Polarisierung, <i>Harry Lehmann</i>	69
Die Autonomie der Kunst ist nicht die Autonomie des Künstlers.	
Möglichkeiten von Kunstkritik in der Gesellschaft der Singularitäten, <i>Kolja Reichert</i>	79
Diskussion – Moderation: <i>Catrin Lorch</i>	85
<b>Panel 4</b>	
<b>Öffentlichkeit und Popularität</b>	<b>91</b>
Abstract	93
Der Karneval der Popularität. Das Populäre dem Populismus entreißen, <i>Paul O’Kane</i>	95
Diskussion – Moderation: <i>Alexander Koch</i>	101

<b>Panel 5</b>	
<b>Kunstkritik und Gender</b>	<b>109</b>
Abstracts	111
»Yihadismo de Género«: Die antifeministischen Begriffsarsenale des spanischen Nationalpopulismus, <i>Miguel Rivas Venegas</i>	113
RE/WRITING HISTORY. Kunstkritik als Vehikel der Veränderung in der Ära von #MeToo, <i>Belinda Grace Gardner</i>	121
Diskussion – Moderation: <i>Elke Buhr</i>	129
<b>Panel 6</b>	
<b>Politik und Kunst zwischen Avantgarde und Propaganda</b>	<b>135</b>
Abstract	137
Von der Selbstverteidigung zum Gegenangriff, oder: Wie Populisten in Polen die Sprache der zeitgenössischen Kunst eroberten, <i>Marek Wasilewski</i>	139
Masse und Macht? Zwei polnische Künstler in London: Marcin Dudek, Ewa Axelrad im Kontext des »Brexit«, <i>Sarah Wilson</i>	149
Diskussion – Moderation: <i>Catrin Lorch</i>	157
<b>Panel 7</b>	
<b>Zur Lage der Kunstkritik in Osteuropa</b>	<b>163</b>
Abstracts	165
Demokratie in der Defensive: Osteuropäische Kunstkritik in der Ära der illiberalen Globalisierung, <i>Maja und Reuben Fowkes</i>	167
Vox populi – Politiker als Kunstkritiker, <i>Małgorzata Stępnik</i>	175
Diskussion – Moderation: <i>Liam Kelly</i>	183
<b>Podiumsdiskussion</b>	
<b>Politische Zensur und ihre Auswirkungen auf die Kunstproduktion und die Kunstkritik</b>	<b>189</b>
Beiträge von: <i>Hernán D. Caro, Vivienne Chow, Erden Kosova, Delaine Le Bas</i>	
Diskussion – Moderation: <i>Rafael Cardoso</i>	
<b>Panel 8</b>	
<b>Kunst, Kritik und Institution</b>	<b>207</b>
Abstracts	209
Kunst und Aktivismus, <i>Julia Voss</i>	211
Populismus vs. Demokratie und soziale Medien. Eine Diskussion mit <i>Mischa Kuball und Gregor H. Lersch</i> – Moderation: <i>Norman L. Kleeblatt</i>	215



<b>Panel 9</b>	
<b>Lust am Urteil – Furcht vorm Verriss</b>	<b>223</b>
Abstracts	225
Was brauchst du? Zum Verhältnis von Empathie und Kritik, <i>Thomas Edlinger</i>	227
»Design und Strafe« – Designkritik in Zeiten webformatierter Realsatire, <i>Florian Arnold</i>	235
Diskussion – Moderation: <i>Ellen Wagner</i>	241
<b>Film als Kritik</b>	
<b>Künstlerischer Filmbeitrag</b>	<b>245</b>
»ReCoder of Life (part2)«, <i>Stefan Römer</i>	
Diskussion – Moderation: <i>Sabine Maria Schmidt</i>	247
<b>AICA Incentive Award for Young Art Critics 2019</b>	<b>251</b>
Abstract	253
Wie die kuratorische Stereotypisierung chinesischer Kunst das Werk Zheng Guogus essenzialisiert, <i>Wenting Tao</i>	255
<b>Panel 10</b>	
<b>Kunstkritik und Diskriminierung</b>	<b>261</b>
Abstracts	263
Krisen der Kritik/Negative Fähigkeiten, <i>Isabelle Graw und Sabeth Buchmann</i>	265
Diskussion I – Moderation: <i>Elke Buhr</i>	273
Kunstfreiheit als Privileg, <i>Antje Stahl und Julia Pelta Feldman</i>	277
Diskussion II – Moderation: <i>Elke Buhr</i>	289
<b>Abschlussdiskussion</b>	
<b>Im Fokus: Die Autonomie der Kunstkritik und ihre Zukunft</b>	<b>295</b>
Abstract	297
<i>Kolja Reichert im Gespräch mit Wolfgang Ullrich</i>	299
<b>Appendix</b>	<b>315</b>
Autorenbiografien	317
Abbildungsverzeichnis	331
Notizen der Herausgeberinnen	335
Mitwirkende am Kongress	336
Impressum	337



## ***Lisbeth Rebollo Gonçalves, Präsidentin der AICA International***

Ich freue mich sehr, Sie in diesem Vorwort zu den Akten des 52. AICA-Jahreskongresses im Namen von AICA International begrüßen zu dürfen. Im Leben der AICA sind Jahreskongresse sehr wichtig. Sie behandeln aktuelle Fragen auf dem Gebiet der Kunst und der Gesellschaft, aus der Vergangenheit wie aus der Gegenwart. Man kann sagen, es sind Meilensteine sowohl für AICA-Mitglieder weltweit als auch für die etablierte Kunstwelt überhaupt. Dies ist einer der Gründe, warum AICA diese Kongresse auf einer jährlichen Basis veranstaltet.

Jedes Mal, wenn ein Gipfeltreffen dieser Art stattfindet, scheint es mir wichtig, ein wenig an die Geschichte der AICA und die Bedeutung der Kongresse in ihrer Geschichte zu erinnern, die im Verlauf der letzten siebenzig Jahre geschrieben wurde. AICA entstand unmittelbar nach dem Zweiten Weltkrieg im Rahmen der UNESCO. Sie verfolgt das Ziel, mit der UNESCO zusammenzuarbeiten, um zur Erneuerung ethischer Werte beizutragen. Auf internationaler Ebene macht es sich AICA außerdem zum Ziel, eine Wiederannäherung zwischen verschiedenen Kulturen zu fördern, dabei aber zugleich die Bedeutung kultureller Vielfalt zu respektieren. Kunstkritiker und Kunsthistoriker sowie Kuratoren aus Museen für Moderne Kunst trafen sich 1948 und 1949 zweimal im Pariser Hauptquartier der UNESCO, um die Gründung eines Internationalen Kunstkritikerverbands zu diskutieren. Sie kamen aus der ganzen Welt und unter ihnen befanden sich einige der angesehensten Namen ihrer Zeit. Im Anschluss an diese beiden internationalen Treffen wurde 1950 die Association Internationale des Critiques d'Art gegründet und von der UNESCO 1951 als NGO zugelassen.

Heute kann man sagen, dass die AICA ein fest etabliertes Forum auf dem Gebiet der Kunst und Kultur ist, wo sich viele unterschiedliche Stimmen äußern und Gehör verschaffen können. AICA verfolgt nicht nur die Absicht, der Kunstkritik zu einer Öffentlichkeit zu verhelfen, sondern präsentiert auch eine offene Arena, um die Werte der zeitgenössischen Gesellschaft zu diskutieren. Ihre Aktionen, Entscheidungen und Debatten können bedeutende ethische Auswirkungen haben, nicht nur auf die Kultur, sondern auch auf die Gesellschaft insgesamt. AICA führt Menschen aus der ganzen Welt zusammen und ist damit ein Ort des Austausches und ein Nährboden für Ideen. Es gibt etwa 5000 assoziierte Mitglieder aus 95 Ländern, die in 56 Nationalen Sektionen und einer »Offenen Sektion« organisiert sind, deren Mitglied Kritiker werden können, deren Länder über keine eigene nationale AICA-Sektion verfügen.

Von 2018 bis 2020 feierte die AICA ihren siebenzigsten Geburtstag. Der 52. Jahreskongress in Deutschland war ein wichtiger Meilenstein dieser Feierlichkeiten. Seit den 1970er Jahren war die AICA nicht mehr zu einem Jahreskongress nach Deutschland zurückgekehrt. Zwei wichtige Kongresse fanden damals statt: 1974 in Dresden und (Ost-)Berlin in der damaligen Deutschen Demokratischen Republik (DDR) und 1977 in Köln, in der Bundesrepublik Deutschland (BRD). Das war damals natürlich auf dem Höhepunkt des Kalten Krieges, nach der Teilung des Landes in zwei eigenständige Teile als Folge von Entscheidungen, welche die Sowjetunion und ihre drei westlichen Verbündeten in den Jahren

unmittelbar nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs 1945 getroffen hatten. Dass AICA mit ihrem Ziel politischer Neutralität in der Lage war, auf beiden Seiten des ›Eisernen Vorhangs‹ als Gastgeberin dieser Veranstaltungen und der mit ihnen verbundenen Debatten zu fungieren, war von großer Bedeutung und hatte damals eine ganze Reihe nationaler und internationaler Auswirkungen.

Jetzt, im Jahr 2019, sind wir mit einem von der deutschen Sektion des Verbandes vorgeschlagenen Thema nach Deutschland zurückgekehrt. AICA Deutschland war der Meinung, es sei von größter Bedeutung, in einer ganzen, umfassenden Reihe von Beiträgen und Diskussionen zu »Populismus und Nationalismus« die Ansichten von Kunstkritikern zu hören, um so Kunst und Kritik als Ausdruck der Gesellschaft zu identifizieren, die über das Potenzial verfügen, in die Spannungen des Alltagslebens einzugreifen. Ich kann mich dafür verbürgen, dass wir von diesem Austausch des Wissens und der Meinungen bereichert wurden und uns inspiriert fühlten, diesen Fragen weiter nachzugehen und unsere eigenen Antworten darauf zu entwickeln.

In diesem Vorwort zu den Akten des 52. AICA-Jahreskongresses möchte ich der Kulturstiftung des Bundes für die entscheidende Unterstützung danken, die sie uns bei der Finanzierung des Kongresses und der anschließenden Publikation der Beiträge zuteilwerden ließ. Außerdem möchte ich der deutschen UNESCO-Kommission für die Übernahme ihrer Schirmherrschaft danken.

Mein ganz besonderer Dank gilt Danièle Perrier, der Präsidentin der AICA Deutschland, und ihrem Team für ihre tadellose Organisation dieser Veranstaltung.

Außerdem möchte ich meine Wertschätzung darüber zum Ausdruck bringen, dass die Organisatoren des Kongresses Jacques Leenhardt, den Internationalen Präsidenten der AICA zum Zeitpunkt der deutschen Wiedervereinigung, einluden, im Rahmen eines eigens vorgesehenen Teils des Kongresses zu sprechen, welcher sich der Beziehung zwischen den beiden deutschen Sektionen der AICA in der folgenreichen Zeit der deutschen Wiedervereinigung am 3. Oktober 1990 widmete.

Ich freue mich, dass AICA Deutschland als eine Folge dieses Kongressbeitrages ein Symposium zum Thema der Ost-West-Beziehungen für 2021 plant, das im Albertinum in Dresden stattfinden wird.

Ich danke allen Kritikern, Kunsthistorikern, Forschern und Mitgliedern des Publikums, die an den ereignisreichen Tagen des Kongresses in Berlin teilgenommen haben.

*Übersetzung: Nikolaus G. Schneider*

## ***Danièle Perrier, Präsidentin der AICA Deutschland***

Der 52. Internationale AICA Kongress *Kunstkritik in Zeiten von Populismen und Nationalismen* befasst sich mit den Folgen des politischen Rechtsrucks und des damit einhergehenden Nationalismus, der sich durch die Verbreitung populistischer Informationen in zahlreichen Medien überall auf der Welt rasant verbreiten konnte und damit auch auf Kunst und Kunstkritik Einfluss nimmt. Ein Blick in die Zeitungen oder eine Minute TV- oder Rundfunknachrichten, von den Social Media ganz zu Schweigen, machen das klar. In unserer sich zunehmend schneller verändernden Gesellschaft wird das tägliche Leben von raschen Tweets und sloganartigen Kurznachrichten skandiert, die – je sensationsheischender, umso besser – auch ein entsprechendes Werbeumfeld bieten: Ihre knappen Botschaften sind umso leichter zu merken, als sie kurz und prägnant sind, weshalb selbst westliche Staatspräsidenten vermehrt zu diesem Kommunikationsmittel greifen, um die Bevölkerung direkt zu erreichen. Sie umgehen somit geschickt den Filter einer möglicherweise kritischen, einordnenden Berichterstattung herkömmlicher Medien. Ob Fakt oder Fake, das Urteil fällt allein der Leser, mitunter mit mehr Emotionen als Sachverstand und er streut wiederum willkürliche Meinungen statt fundierter Argumente.

Kein Wunder also, dass auch die Aktivisten der verschiedensten gesellschaftlichen Interessensgruppen für ihre Debatten, im Streit um ihre Identität und Unverwechselbarkeit, ganz ähnliche Methoden durchaus erfolgreich anwenden. Hier ist es gleich, ob es um #MeToo geht, um die Hautfarbe, um das Geschlecht, um Fragen der sexuellen Orientierung, der kulturellen Herkunft oder ob es sich um die Frage der Nationalität dreht. Populistische Tendenzen, gleich welcher Couleur, prägen die mediale Debattenlandschaft und damit ebenso die Kunst- und Kulturkritik.

Auch die Kunst, die doch ein lebendiger und aktueller Teil des gesellschaftlichen Lebens ist, bleibt dabei nicht verschont. Ihre bisher gewohnte Autonomie wird vor allem dort, wo sie ethnische Themen oder Genderfragen aufgreift, hinterfragt. Ich stelle hier keineswegs die Legitimität dieser so oft so emotional gesteuerten Bedürfnisse infrage, stelle aber fest, dass diese Fragen und Debatten unweigerlich einen starken Impact auf die Kunst und auf den Umgang mit ihr haben.

Ist es legitim, eine Ausstellung von Balthus abzusagen, weil seine Bilder einem unstatthaften Begehren freien Raum geben könnten? Ist dies ein kunsthärentes Problem und liegt somit in der Verantwortung des Künstlers oder kann es daran liegen, dass der Betrachter mangels Wissen das debattierte Bild unter dem Eindruck aktueller gesellschaftlicher Themen rein subjektiv verurteilt?

Wie können wir uns als Kunstkritiker in der Ambivalenz zwischen der Verteidigung der Autonomie der Kunst einerseits und ihrer sozialen Einbindung andererseits entscheiden? Was sind die Kriterien, die wir zur Beurteilung in Betracht ziehen können – oder sogar müssen? Haben Kunsthistorikerinnen wie Clare Gannaway das Recht ein historisches Bild wie *Hylas und die Nymphen*, das 1896 von John William Waterhouse gemalt worden ist, im Museum Manchester abzuhängen, nur weil Nymphen an die *Femme fatale* erinnern? Zum Glück hagelte es heftig Kritik, sodass es heute wieder an seinem alten Platz hängt. Die Geschichte stellt dar, dass derartige Entscheidungen, Bilder

aus Ausstellungen zu entfernen, von rein emotionalen Befindlichkeiten gelenkt werden. Erstaunlich, dass das Museum, offensichtlich unangenehm berührt von der heftigen Kritik, die ganze Aktion am Ende als künstlerische Performance tarnt, als wäre die Entscheidung einer Kunstkritikerin ein künstlerischer Akt!

Ein weiteres Beispiel: Weshalb werden ethische Bewertungskriterien ins Feld geführt, wenn eine *weiße* Künstlerin das Begräbnis des 1955 ermordeten Amerikaners Emmett Till malt? Könnte der tragische, historische Fall, der leider nichts an Aktualität verloren hat – weil immer wieder Schwarze Jungs in den USA willkürlich von *weißen* Polizisten erschossen werden –, nicht als Hommage angesehen werden? Oder liegt es möglicherweise daran, dass das Bild in seiner abstrahierenden Weise doch zu belanglos geraten ist, um als Ehrung des Opfers angesehen zu werden? Und was ist mit den umstrittenen Filmemachern Woody Allen und Roman Polanski: Ist der Wert der Kunst nicht unabhängig vom Künstler, der sie macht?

Uns beschäftigt also die grundsätzliche Frage: Wo und wie verläuft die Grenze zur Beschneidung künstlerischer Ausdrucksfreiheit?

Kunst ist immer wieder das Spiegelbild unserer Gesellschaft mit all ihren Spannungen und Irrungen. Sie reflektiert die aktuellen Diskussionen, derzeit – wie schon eben erwähnt – besonders über die Genderproblematik, das Klima, den Rassismus und den Post-Kolonialismus, mal provokativ, mal bejahend. Seit Anbeginn des 21. Jahrhunderts hat sich die Kunstszene durchaus an politischen Aktivismus gewöhnt: zum Beispiel Christoph Schlingensiefel mit seiner Aktion *Bitte liebt Österreich*, bekannter als *Ausländer raus!*, die Occupy-Bewegung, zeitnahe das Zentrum für Politische Schönheit mit dem *Holocaust-Mahnmal Bornhagen* oder noch das Künstlerkollektiv Peng!, die mit *Fake ID* den Besucher vor der Frage stellen, wie weit er bereit wäre, seine Identität zu teilen, um einem Flüchtling den Zugang zu Europa zu verhelfen. Solche Aktionen fordern sehr ernsthaft zum Nachdenken auf und zum Handeln. Sie sind auf Provokation angelegt und werden in der Gesellschaft auch durchaus in dieser Form wahrgenommen, positiv oder ablehnend. In dieser Hinsicht kann man sie mit der Klimaaktivistin Greta Thunberg vergleichen. Auch sie schreit hochemotional heraus, dass die Politiker endlich handeln müssen, und verschafft sich Gehör, mehr als die Kunstaktionen, die sich an der Grenze der Legalität bewegen und zum Ungehorsam aufrufen. Ihnen allen könnte man den Gebrauch populistischer Methoden avant la lettre attestieren.

Doch merkwürdigerweise stehen nicht diese grenzsprengenden Aktivistinnen und Aktivisten, die ein neues ethisches Leitbild der Gesellschaft fordern und Denkmodelle dazu vorschlagen, im Fokus der gegenwärtigen Kunstkritik, sondern Bilder, die vermeintlich oder auch ganz real gegen ethische Werte verstoßen. Im Trubel der Identitätsfindungen werden plötzlich ethische Ansprüche – ob zu Recht oder Unrecht – an historische wie zeitgenössische Kunstwerke gestellt. Gefordert wird eine revidierte Lektüre auch älterer, schon lange zum festen Kanon der Kunstgeschichte gehörender Werke, als wären wir gerade dabei, einen neuen Bildersturm zu erleben oder einen neuen Index verbotener Werke zu schreiben. In seiner Dankesrede bei der Entgegennahme des Joseph-Breitbach-Preises<sup>1</sup> zitierte

---

1 Die Verleihung des Joseph-Breitbach-Preises an Thomas Hettche fand in Koblenz am 20.09.2019 statt.

Thomas Hettche Harald Welzer, wie folgt: »Jedes einzelne Werk (wird) primär nicht mehr auf seine künstlerische Qualität hin betrachtet ... , sondern auf die emotionale Verletzungs- und Irritationsmöglichkeit, die in ihm liegen könnten.« Die Liste der Argumente, mit denen das Leid der Welt gegen die Autonomie der Kunst ausgespielt wird, ist lang.

Welchen Einfluss hat es auf die Kunstkritik, wenn gesinnungsstiftende moralische Werte in die Beurteilung einfließen, die per se die Autonomie der Kunst einschränken? Wie soll sie abwägen im Amalgam von gegensätzlichen Bewertungskriterien? Wie ist es um die lang erkämpfte Freiheit der Kunst bestellt, die – ganz wunderbar – im deutschen Grundgesetz verankert ist, wenn von verschiedenen Seiten die Entfernung von Kunstwerken aus Sammlungen und ja sogar ihre Zerstörung gefordert werden? Hat möglicherweise die Kunstkritik selbst einen Anteil an populistischen Entscheidungen beim Umgang mit Kunst, indem sie gelegentlich dabei versagt, genau die Bewertungskriterien zum Schutz der Werke zu definieren, die beispielsweise im Kontext ihrer historischen Entstehung liegen?

Wie wäre es, wenn man den Rat von Frederic Bussmann, Generaldirektor der Kunstsammlungen Chemnitz, folgte, der kurz und bündig formuliert »Die Arbeit des Kunsthistorikers: Den Kontext ausblenden, sich mit den Werken selbst beschäftigen, fragen, was man sieht, vor sich hat«,<sup>2</sup> und mit Thomas Hettche vielleicht wieder behaupten, dass »nur Wahrhaftigkeit in der Wahrnehmung zur Qualität führt«?<sup>3</sup> Selbstkritisch gilt es zu fragen, ob es die Kunstkritik noch wagt, differenzierte Orientierungsmerkmale anzubieten.

Der gewaltige Durchbruch der Social Media hat schwerwiegende Folgen auch für das Berufsbild des Kunstkritikers. Allzu sehr haben sich Leser weltweit an kurze, aktuelle und schnell zu konsumierende Texte gewöhnt.

Verleger legen daher – in allen Sparten – immer weniger Wert auf anspruchsvolle Feuilletons und kritische Kulturberichte, mit der Folge, dass der Kulturjournalismus seit Jahren ums schiere Überleben kämpft. Nur wenige Journalisten haben heute noch das Privileg einer soliden Festanstellung – als Garant für Meinungsfreiheit. Die Freischaffenden sind gezwungen, an Akademien zu lehren, als Kuratoren oder Autoren für Museumskataloge zu arbeiten. Das wiederum beeinträchtigt sehr wesentlich eine freie, kritische Berichterstattung.

Auch die AICA ist von dieser Entwicklung betroffen: Es gibt nur noch wenige wirkliche Kulturredakteure in unseren Reihen. Unsere Aufgabe ist es daher, gemeinsam den Dialog einzuleiten, die Probleme mit Nachdruck zu benennen und für eine freie Kunstkritik ins Feld zu ziehen. Genau das wollen wir mit unserem Kongress. Es werden die verschiedensten Stimmen zu Wort kommen, zum Teil sehr gegensätzlicher Natur.

Wir hegen die Hoffnung, dass die Gespräche der kommenden Tage von Neugier geprägt sind und im Respekt vor den jeweiligen Unterschieden der Meinungen geführt werden, sich selbst treu und den anderen gegenüber aufgeschlossen, um vorurteilsfrei Möglichkeiten des Verständnisses auszuloten, in Anerkennung und Akzeptanz der Differenzen.

---

2 Lennart Labrenz: »DDR-Kunst. Über die Renaissance der DDR-Kunst und die aktuelle Neubewertung der ostdeutschen Moderne«, in: *Monopol*, September 2019, S. 49.

3 Siehe Anmerkung 1.

Mit anderen Worten: Wir wollen uns im Sinne von François Jullien<sup>4</sup>, der den Spagat versucht zwischen der französischen Philosophie und dem chinesischen Denken, auf den Weg der Begegnung begeben. Wir wollen eine andere Form des Universellen erfinden, da seine humanistische Auslegung offensichtlich für einen Teil der Welt als zu eurozentrisch gilt und an Wertigkeit verloren hat.

Ansätze zu Neubewertungen scheinen sich abzuzeichnen, zumindest hierzulande. In diesem Zusammenhang ist es erfreulich, dass das Magazin *Monopol* einen Leitartikel<sup>5</sup> der Neubewertung der ostdeutschen Kunst widmet, die im Westen – 30 Jahre nach der Wende – immer noch nicht entsprechend anerkannt wird.

Auch die AICA überprüft mit ihrem Eröffnungsvortrag von Jacques Leenhardt die Situation der AICA zur Zeit der Wiedervereinigung, was aus heutiger Sicht vielleicht ebenfalls eine Neubewertung verdienen würde.

Ich möchte meine Betrachtungen mit der Projektion einer ephemeren Installation von Thomas Sterna beenden: Ein Gebet des Künstlers an den Kurator, der auf der Basis des christlichen »Vater Unser« die Abhängigkeitsverhältnisse humorvoll und mit gleichzeitigem Sarkasmus darstellt. Es wurde auf die Glasfassade des Museion in Bozen in einer Nacht und Nebelaktion projiziert, gerade lang genug, um es als Bild zu verewigen:

»Kurator unser,  
 der du sitzt in der Jury,  
 gepriesen sei dein Name,  
 deine Documenta komme,  
 deine Auswahl bestehe,  
 wie auf den Biennalen,  
 so auch in den Museen.  
 Unser Stipendium schenk uns heute,  
 und vergib uns unsere Zweifel an dir,  
 wie auch wir dir deine Zweifel an uns vergeben.  
 Und führe uns nicht auf die Messen,  
 sondern erlöse uns von der Profitgier der Sammler.  
 Denn dein ist die Kunst und die Macht,  
 und die Aufmerksamkeit,  
 in Ewigkeit.  
 Amen.«

Das kann auf den Kritiker, der die documenta, Biennalen und Messen bespricht, leicht übertragen werden. Ich hoffe, dass alle Kunstkritiker genug Humor und Gelassenheit haben, um diesen Seitenhieb eines Künstlers zu ertragen.

---

4 François Jullien: *Es gibt keine kulturelle Identität. Wir verteidigen die Ressourcen einer Kultur*, Berlin 2017.

5 Lennart Labrenz: »DDR-Kunst. Über die Renaissance der DDR-Kunst und die aktuelle Neubewertung der ostdeutschen Moderne«, in: *Monopol*, September 2019, S. 46 ff.



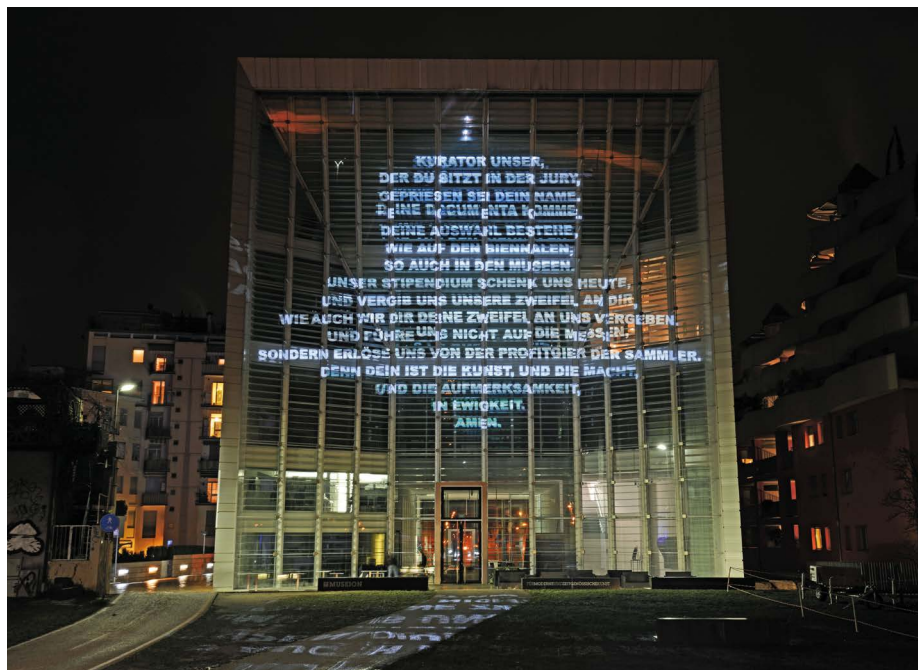


Abb. 1: Thomas Sterna, *Kurator Unser*, 2014

An dieser Stelle möchte ich all jenen danken, die zum guten Gelingen des Kongresses und dieser Publikation beigetragen haben, allen voran den Autoren für ihre bereichernden Beiträge und den Moderatoren für die Unterstützung, die sie uns bei der Produktion dieser Publikation entgegengebracht haben; Dank auch den Redakteuren, die entscheidend zur Lesbarkeit der Diskussionen beigetragen haben, den Übersetzern und ebenso den Fotografen, die die schönsten Momente unserer Begegnungen verewigt haben.

Wir danken auch Lisbeth Rebollo Gonçalves, Präsidentin der AICA International, und den Kollegen, die uns bei der Realisierung des Kongresses geholfen haben. Es ist eine besondere Ehre, dass die Deutsche UNESCO-Kommission die Schirmherrschaft des 52. Internationalen AICA Kongresses übernommen hat, genau 70 Jahre, nachdem uns von der UNESCO der Status einer NGO verliehen worden ist.

Einen besonderen Dank gilt allen unseren Kooperationspartnern, insbesondere der Kulturstiftung des Bundes, hier namentlich Hortensia Völckers und Friederike Tappe-Hornbostel, ohne deren großzügige Unterstützung unser Kongress und die vorliegende Publikation nicht hätten realisiert werden können. Wir danken herzlich der Bundeszentrale für politische Bildung und Monika Schnetkamp von der KAI 10 | Arthana Foundation in Düsseldorf; allen Institutionen, die uns in Köln und Berlin ihre Gastfreundschaft gewährt haben, sowie den Galerien der Hauptstadt, die uns während des Post-Kongresses gastfreundlich ihre Türen öffneten.



# ZUM DILEMMA DER AICA IN DEUTSCHLAND 9 ZUR ZEIT DER WIEDERVEREINIGUNG. DIE DEBATTE UEBER DIE »WIEDERVEREINIGUNG« DER BEIDEN AICA SEKTIONEN DDR UND BRD

## *Jacques Leenhardt, Präsident der AICA International 1990–1995*

Als Folge des Zweiten Weltkriegs hat sich eine besondere politische Konstellation entwickelt: Durch den Kalten Krieg war Deutschland für lange Zeit in zwei autonome Staaten aufgeteilt; es gab also eine Nation und zwei Staaten. Auf beiden Seiten des Eisernen Vorhangs und ab 1961 der Berliner Mauer, die das Stadtgebiet der ehemaligen Reichshauptstadt ganz konkret teilte, entstanden zwei ideologische Blöcke, die sich frontal gegenüberstanden.

Als ideologische Konstrukte repräsentieren diese Blöcke zwei antagonistische »nationale« Erinnerungen, die sich in Folge der Wiedervereinigung verfestigten: Schließlich war die Idee der deutschen »Nation« selbst historisch noch schwach ausgebildet und mehr kulturell als politisch geprägt.

Dieser kurze geschichtliche Überblick erleichtert das Verständnis der Situation, die die deutsche Wiedervereinigung innerhalb der AICA geprägt hat. Die Fakten sind hinlänglich bekannt: Die Auflösung der DDR ebnete den Weg für die Wiedervereinigung der beiden deutschen Sektionen der AICA. Die gesamte intellektuelle und politische Bedeutung dieses Moments liegt daher in den Modalitäten dieser Wiedervereinigung.

Daraus entwickelte sich eine Diskussion, die sich mit den Dokumenten im Zentralarchiv für deutsche und internationale Kunstmarktforschung (ZADIK) rekonstruieren lässt.<sup>1</sup> Danièle Perrier, die Präsidentin der deutschen Sektion, bat mich, die damaligen Ergebnisse, soweit sie sich anhand der Archive nachvollziehen lassen, mit Blick auf das Thema unseres Kongresses darzustellen.

### **Eine deutsch-deutsche Debatte**

Will man über die Debatte rund um die Wiedervereinigung der beiden Teile der AICA sprechen, so besteht die erste Hürde darin, dass diese Debatte genau genommen gar nicht stattgefunden hat. Jedenfalls findet sich im ZADIK kein Bericht über eine Diskussion zwischen den beiden deutschen Sektionen. Das Archiv enthält keine Dokumente aus der DDR. Es scheint, dass es nur einen Briefwechsel zwischen den beiden Präsidenten, Walter Vitt (BRD-Sektion) und Peter H. Feist (DDR-Sektion) gegeben hat. Es gibt einen weiteren Briefwechsel zwischen Walter Vitt und einem anderen Kritiker, auf den ich später zurückkommen werde.

Ganz sicher hat es individuelle Gespräche zwischen AICA-Mitgliedern in der BRD und der DDR gegeben, aber darüber existieren keine Aufzeichnungen in den Archiven.

---

1 Im Zentralarchiv des deutschen und internationalen Kunsthandels e.V. (ZADIK) mit Sitz in Köln hat die AICA Deutschland die historischen Akten des Kunstkritikerverbandes archiviert. Alle Zitate aus den hier erwähnten Briefwechseln entstammen den Unterlagen, die sich in diesem AICA-Archiv befinden. Ich danke dem wissenschaftlichen Direktor, Günter Herzog, der uns Zutritt zum Archiv gewährt hat, sowie Danièle Perrier und Marie Luise Syring von der deutschen Sektion der AICA, die so freundlich waren, dort die Dokumente herauszusuchen, die für diese Diskussion von Bedeutung sind.

Dieser Mangel an Dokumenten ist an sich schon aussagekräftig: Er weist darauf hin, dass die historische Bedeutung des Falls der Berliner Mauer und der Auflösung der DDR am 3. Oktober 1990 als politisches Ereignis keine breite Debatte innerhalb der Kritiker-gemeinschaft beider Staaten ausgelöst hat. Insbesondere gab es keine Diskussion darüber, welche Form der Wiedervereinigung denn eigentlich wünschenswert wäre.

Die Protokoll der Generalversammlungen der BRD-Sektion in den Jahren 1990 und 1991 geben nicht die Inhalte der Diskussionen dieser Versammlungen wieder, aber es wurde bei allen dokumentierten Wahlen immer einstimmig abgestimmt.

Über eine mögliche entsprechende Versammlung der DDR-Sektion ist nichts bekannt, außer dass ihr Präsident Peter H. Feist offenbar eine Fusion der beiden deutschen Sektionen vorgeschlagen hat.

Zu diesem Fusionsvorschlag liefern die Archivadokumente nur indirekte und unterschiedlich interpretierbare Informationen. Es ist nicht unwahrscheinlich, dass er anfänglich auch von Walter Vitt unterstützt wurde. Zumindest lässt sich das aus einem Schreiben ableiten, das der deutsche UNESCO-Vertreter Hans Meinel im Juli 1990 an ihn gerichtet hat: »Bitte informieren Sie uns auch, wie weit Ihre Bemühungen im Hinblick auf eine Vereinigung mit Ihrer Partner-NGO in der DDR gediehen sind.« (27.07.90)

Die Auslegung des Wortlauts dieser Anfrage ist heikel, da sich das Wort »Vereinigung« – wenn meine Kenntnisse der deutschen Sprache mich nicht trügen – sowohl auf eine »Fusion« (im Sinne von Verschmelzung) der Verbände, als auch auf eine zwischen den beiden Präsidenten geschlossene »Vereinbarung« beziehen kann, die auch einen anderen Zweck hätte haben können.

Auf jeden Fall erinnere ich mich daran, dass Walter Vitt und ich auf dem AICA-Kongress in Toronto diesen Fusionsvorschlag als die vernünftigste Lösung angesehen haben. Dennoch wurde vereinbart, dass – sollte eine Fusion nicht zustande kommen – alle Mitglieder der AICA-DDR auf ihren Antrag hin in die Freie Sektion aufgenommen werden können.

1992 antwortete Walter Vitt auf die Anfrage von Hans Meinel. Er schrieb, dass eine Verschmelzung der beiden AICA-Verbände nicht vorgesehen sei und der AICA-Verband der Bundesrepublik beschlossen habe, Mitglieder aus den neuen Ländern aufzunehmen. Über die Freie Sektion bestehe für Interessierte die Möglichkeit, direktes Mitglied im Internationalen AICA-Verband zu werden. Er fügt noch hinzu, dass, genau wie 1990, »einige Kolleginnen und Kollegen aus den neuen Ländern aufgenommen wurden, darunter erstmals auch ein Kritiker, der bereits der DDR-AICA-Sektion angehört hatte.« (02.05.92)

Dieser Hinweis ist bedeutsam. Er zeigt die Veränderung der Situation zwischen 1991 und 1992, da nun Mitglieder der ehemaligen AICA-DDR in die wiedervereinigte deutsche AICA aufgenommen wurden, was davor nicht der Fall gewesen war. Dies ist zweifellos ein Zeichen für die Entwicklung einer internen Diskussion, deren Einzelheiten und Argumente wir nicht kennen.

Die Analyse der tatsächlichen Modalitäten der Wiedervereinigung der beiden deutschen Verbände sowie die Lektüre des gesetzlichen Protokolls und der Korrespondenz verdeutlichen, dass die Sektion AICA-BRD einseitig alle Entscheidungen über die Wiedervereinigung getroffen hat.

In seiner Wortwahl ist der Brief, in dem Walter Vitt den Präsidenten der AICA-DDR, Peter H. Feist, über die getroffene Entscheidung »informiert«, eindeutig: »Ich möchte Sie darüber informieren, dass die Versammlung eine Fusion der beiden deutschen AICA-Verbände nicht herbeiführen möchte.« Vitt erklärt: »Sie betrachtet als einzig angemessene Reaktion« angesichts der »Lage nach dem 3. Oktober«, »weiterhin nach ihrer Satzung zu verfahren und nur Einzelpersonen durch Zuwahl aufzunehmen.« (17.11.90)

Einen Monat nach dem historischen Erdbeben, das das Ende der DDR darstellte, will also die BRD-AICA-Sektion ihre Regeln für die Aufnahme von Mitgliedern, die traditionell von Fall zu Fall durch Einzelstimmen erfolgt, beibehalten. Angesichts der außergewöhnlichen Umstände informiert die BRD-AICA-Sektion, dass sie gemäß ihrer Satzung handeln will, d.h. dass sie keine Ausnahmen machen wird.

Es ist anzumerken, dass diese Antwort das allgemeine Muster der deutschen Wiedervereinigung eins zu eins widerspiegelt. Bis heute weisen Historiker darauf hin, dass die Modalitäten einseitig von der BRD durchgeführt wurden und nicht von beiden Teilen Deutschlands ausgehandelt worden waren. Man könnte es bei dieser Bemerkung belassen und zu bedenken geben, dass die AICA-Sektion der BRD genauso wie die anderen Akteure handelte und ihre Entscheidung von daher nicht zur Diskussion steht.

Ich schlage jedoch vor, über die Frage nachzudenken, ob dieser mangelnde Dialog über die Wiedervereinigung der deutschen Sektionen mit Blick auf die Geschichte unserer Vereinigung dem Geist und der Praxis der AICA entspricht. Als NGO der UNESCO, deren 70-jähriges Bestehen wir dieses Jahr feiern, war es Aufgabe der AICA, ein Forum der Begegnung und des Dialogs für Kritiker zu schaffen, die in sehr unterschiedlichen politischen Kontexten arbeiten. Während der Zeit des Bruches, den der Kalte Krieg verursacht hatte, waren mehrfach Osteuropäer zu internationalen Präsidenten gewählt worden. Ich erinnere an Władysława Javorska aus Polen und Dan Hăulică aus Rumänien, die ich beide selbst gekannt und erlebt habe. Diese Entscheidungen machen deutlich, dass sich die AICA am Vorbild der UNESCO orientierte, der sie zugehörig ist und deren kulturelle Ziele sie teilt. Sie wollte sich in ihrem Engagement für Pluralismus und Gedankenfreiheit nichts vorschreiben lassen durch die politische und ideologische Kluft zwischen den beiden Teilen Europas. Aber diese gemeinsamen Werte, und genau da setzt meine Frage an, scheinen in diesem historischen Moment keine Rolle gespielt zu haben. Sie ließen eine friedliche Zusammenführung der beiden deutschen Sektionen nicht zu.

Es kann nicht darum gehen, Geschichte neu zu schreiben oder die Akteure von damals vor Gericht zu stellen: Ich wäre einer der ersten, der für seine Verantwortung zur Rechenschaft gezogen werden müsste, denn als damaliger Präsident der internationalen AICA war es meine Pflicht dafür zu sorgen, dass diese Werte respektiert

werden. In der Diskussion, zu der unser Kongress einlädt, können wir jedoch einmal über die langfristigen Auswirkungen dieses fehlenden Dialogs nachdenken. Mangel an Kommunikation zeugt oft von Identitätskonflikten, die dazu führen, dass man sich weigert, das Wort des anderen und damit dessen Legitimität anzuerkennen. Das gilt für die Kritiker, aber auch für die Arbeit der Künstler auf der anderen Seite des Eisernen Vorhangs. Dass wir heute die Notwendigkeit empfinden, die Kunstgeschichte der Ära des Kalten Krieges neu zu schreiben, zeugt von einer relativen Blindheit oder schlicht von der Macht der Hegemonie, was von unserem osteuropäischen Kollegen (Anm.d.R.) Tomás Strauss bereits 1981 deutlich wahrgenommen worden war.<sup>2</sup> Der Mangel an Anerkennung hat im Laufe der Zeit Frustrationen hervorgerufen, durch die sich jede Seite in ihrer eigenen Welt eingeschlossen hat und die es schwerer – aber auch umso notwendiger – gemacht haben, den Dialog wieder aufzunehmen und eine Aktualisierung der Geschichte vorzunehmen.

Wenn es stimmt, dass der Populismus eine Politik ist, die ihren Vorteil aus Frustrationen zieht, müssen wir uns fragen, warum wir im Bereich unserer Tätigkeit als Kritiker solche Frustrationen nicht vermeiden konnten.

Heute beschreiben viele Analysen das Entstehen einer Psychologie, Soziologie oder Politik der Enttäuschung, der Frustration und des Ressentiments, deren Auswirkungen sie besonders in den politischen Bewegungen sehen, die die neuen Bundesländer Deutschlands, aber auch viele Länder der ehemaligen Sowjetunion bestimmen. Sie verweisen auf die besondere Frustration über die Modalitäten der deutschen Wiedervereinigung. Um eine ganze Anzahl von Werken über diese Enttäuschung zusammenzufassen, möchte ich nur einen einzigen Satz von Brigitte Petzold zitieren: »Es ist dringend erforderlich, dass die Ostdeutschen eine Identität zurückgewinnen. Sie wurden nicht nur zum Schweigen gebracht, sondern es wurde ihnen auch das Gefühl vermittelt, dass sie nicht gebraucht werden.«

Der Fall des Kunstkritikers Hans-Georg Sehrt ermöglicht es uns, über die Fakten der Vergangenheit hinaus die persönliche Betroffenheit und das komplexe psychologische Gefüge, das aus der ganzen Wiedervereinigungsaffäre entstanden ist, besser zu verstehen.

Als er die Mitgliedschaft in der wiedervereinigten deutschen Sektion beantragte, war Sehrt bereits ein angesehener Kritiker und er war nie Mitglied der DDR-AICA-Sektion gewesen. Wenn ich die Quellen richtig interpretiert habe, stellte er seinen Antrag nach dem Mauerfall, so dass er 1992 direkt in die Freie Sektion aufgenommen wurde. Auf der Grundlage dieses ungewöhnlichen administrativen Status beantragte er die Aufnahme als Mitglied in die wiedervereinigte deutsche Sektion und wurde abgelehnt. Diese Ablehnung wurde jedoch mit einer besonderen Offenheit geäußert. Darauf bezieht Sehrt sich in einem 1994 an Walter Vitt gerichteten Protestbrief. Er zitiert die ablehnende Antwort, in der Vitt schreibt, »man wolle die künstlerische Arbeit der ehemals in der DDR-AICA

---

2 Jean-Marc Poinot: *Tomáš Strauss, Beyond the Great Divide: Essays on European avant-gardes from East to West*. Les presses du réel / AICA press, Dijon 2021.

organisierten Kolleginnen und Kollegen weiter beobachten, um gegebenenfalls zu einem späteren Zeitpunkt zu anderen Entscheidungen zu kommen.« (19.07.94)

Sehrt brachte seine Empörung zum Ausdruck und nahm dabei eine Position ein, die es verdient, näher betrachtet zu werden. Was soll »weiter beobachten« bedeuten, so fragt er, wenn die eingereichten Texte erst gar nicht geprüft wurden?

Sehrt ist der Ansicht, dass seine Ablehnung absichtlich erfolgte, da sie sich nicht auf die Qualität seiner Texte bezog, die nachweislich nicht überprüft wurden. Dass diese Prüfung nicht durchgeführt wurde, folgt logisch aus der Ankündigung, dass man sie zu einem späteren Zeitpunkt vornehmen wolle.

Sehrt lehnt dieses Prozedere ab: »Ich habe es gründlich satt, mich dafür verteidigen oder gar entschuldigen zu müssen, dass ich zufällig nicht in München oder Stuttgart, sondern in Halle an der Saale geboren bin, dass meine Artikel, Katalogbeiträge, meine Vorträge und Ausstellungskritiken, mein gesamtes Leben sich einschließlich Schule, Abitur, Studium, Promotion usw. bis 1989 ausschließlich in der DDR abgespielt hat...«.

Verurteilt eine Geburt in der DDR *a priori* zu Ablehnung? Wenn man davon ausgeht, dass Sehrt später nach eingehender Prüfung aufgenommen werden kann, welche Grundlage gibt es dann für seine Ablehnung?

Sehrt's Fragen weisen darauf hin, dass seine Ablehnung auf einer grundsätzlichen Ablehnung von Intellektuellen aus der DDR beruhte. Dies veranlasste ihn, eine weitere Frage zu stellen, die sich in logischer Konsequenz daraus ergibt: Ist die AICA eine Vereinigung, deren Mitglieder alle gleich denken müssen? »Wird bei der Aufnahme in die AICA mit mehrerlei Maß gemessen oder ist es eine Organisation, die eine grundsätzliche Vorstellung zur Mitgliedschaft (hat) [...]«

Schließlich fragte sich Sehrt, ob es sich bei der AICA um eine Vereinigung handle, die den Meinungspluralismus toleriert, oder ob die Ablehnung seines Antrags nicht gerade ein Beweis dafür sei, dass es sich um eine monolithische und ideologisch homogene Institution handle. In diesem Fall, so seine Schlussfolgerung, sei es wahrscheinlich besser für ihn, in der Freien Sektion zu bleiben, und er fügte hinzu: »Aber es ist eine recht bittere Erfahrung, wenn einem auch in einem solchen Bereich [...] zu verstehen gegeben wird, dass man sich nach aller Einheits-Euphorie doch erst mal zu bewähren habe, für einen Anfänger sicher nicht das Problem, mit über 50 etwas trübe.«

Indem er sich am Ende für den harschen Ton seines Schreibens entschuldigt, gibt Sehrt die juristische, ethische und politische Ebene, auf die er sich gestellt hatte, auf und konzentriert sich auf seine individuelle Erfahrung mit dieser Ablehnung. Was passiert mit einer Person, die immer auch ein politisches Subjekt ist, wenn ihr die Akzeptanz verweigert wird? Was bedeutete die Nichtanerkennung, persönlich wie beruflich, die Verweigerung des Anerkennens von Kompetenz und damit Wert für ihn? Die Verpflichtung, sich erneut »dem Urteil zu stellen«, sich noch einmal zu beweisen, wenn man in seinem beruflichen Umfeld bereits anerkannt ist, hinterlässt, wie jeder weiß, tiefe psychische Spuren. Diese Erfahrung ist traumatisch, erzeugt Bitterkeit, Ressentiments und das Gefühl von Ungerechtigkeit. Der erfolglose Kandidat Sehrt fordert seine Richter, deren Legitimität er nicht anerkennt, ein letztes Mal heraus, indem er ankündigt, dass sein Brief zwar keine

Wirkung haben wird, aber vielleicht anderen helfen kann. Er zieht es seinerseits vor, seinen Antrag nicht zu erneuern und kündigt an, in der Freien Sektion zu bleiben.

Diesen Meinungs austausch möchte ich noch durch denjenigen ergänzen, den ich damals mit Peter H. Feist, dem Präsidenten der AICA-DDR-Sektion, hatte. Angesichts der Schwierigkeit, die beiden Sektionen einfach zusammenzuführen – eine Lösung, die ich auch unterstützt habe –, akzeptierte Peter H. Feist das Prinzip eines geschlossenen Übergangs von der DDR-Sektion zur Freien Sektion ohne Prüfung einzelner Unterlagen.

Dieses Verfahren sollte nur vorübergehend sein, da es in der neuen deutschen Sektion die Möglichkeit eines individuellen Aufnahmeverfahrens gab.

Ich erinnere mich gut daran, dass Peter H. Feist dieses von der BRD-Sektion verhängte Verfahren damals sehr bedauerte und dass bei ihm eine gewisse Bitterkeit darüber zurückblieb. Bei den Vorbereitungen zu diesem Text habe ich nicht nur das ZADIK in Köln kontaktiert, sondern auch Michael Feist, den Sohn des 2015 verstorbenen Peter H. Feist. Wir hatten einen langen Briefwechsel, in dem er mir erzählte, wie sein Vater die Situation damals erlebt hatte, wofür ich ihm herzlich danke. Kurz zusammengefasst war Peter H. Feist in der Erinnerung seines Sohnes weniger verletzt, als ich angenommen hatte, und zwar aus einem Grund, den der Kunsthistoriker seinem Sohn gegenüber einmal so formuliert hatte: »Ich bin viel zu sehr Historiker, um nicht alles, was jetzt abläuft, natürlich zu verstehen.«

Mit dieser Aussage möchte ich schließen und mit dem Hinweis darauf, was es heißt, ein historisches Verständnis zu besitzen, neben dem trotz allem ein schmerzhaftes Andenken wachsen kann. Verstehen bedeutet natürlich, weder zu vergessen noch zu entschuldigen.

Peter H. Feist verstand die Ablehnung, mit der er konfrontiert wurde. Er war sich der Kräfte bewusst, die diese ablehnende Haltung so naheliegend machten. Aber die Tatsache, dass sie aufgrund der allgemeinen und nicht zu übersehenden politischen Lage vorhersehbar gewesen war, änderte nichts daran, dass er sie bedauerte. Bedauern vielleicht einfach über eine Debatte, die hätte stattfinden können, eine Debatte über die Bedingungen und Ziele der Kunstkritik. Das Bedauern, das man als habermasianisch bezeichnen könnte, nämlich darüber, dass am Ende die Kommunikation in Form des sprachlichen Austauschs nicht ausreicht, um Vorurteile aufzulösen – und nicht ausreicht, etwas Menschliches in die Reaktionen und Ansichten zurückzubringen. Der Schluss, den ich daraus ziehe, lautet: Vielleicht bezieht sich das Bedauern, das ich im Austausch mit Peter H. Feist empfunden hatte, vor allem auf das, was den Beruf des Kunstkritikers ausmacht. Es ist der Versuch, mit Worten die verstörende Einzigartigkeit der Kunst als materielle Form des Anderen verständlich zu machen. Die Kunst als das Andere, was uns gegenübertritt und uns ansieht, zu verstehen und zu vermitteln, ist genau das, was die Kunstkritik versucht. Diese Erwartung wird manchmal enttäuscht.

Die Trauer angesichts der Schwierigkeit, miteinander reden und sich verstehen zu können, hat in der Welt der Kunstkritik ein größeres Gewicht als im Kreis der Familie, wo es oft nicht allzu vieler Worte bedarf.



# **Nuancen des Populismus zwischen Kultur und Politik**

## **Panel 1**

**MODERATION  
JÖRG HEISER**

**OLIVER MARCHART  
ANA TEIXEIRA PINTO**



### Populismus und Antipopulismus

**Oliver Marchart**

In seinem Beitrag erörterte Marchart die Frage, ob Populismus zur Demokratie gehöre oder zu ihrem Gegenteil. Er lieferte einen kurzen Abriss der Struktur und der Geschichte des Populismus und ging auf die Frage ein, ob nicht nur der Populismus problematisch sei, sondern auch die üblichen Formen des Antipopulismus. Politischer Antipopulismus, wie er die Medienöffentlichkeit dominiert, entspricht derzeit im Bereich der Kunst einer Geisteshaltung, der jede Form einer allzu ›populistischen‹ oder ›populären‹ Kunst zuwider ist. Im zweiten Teil des Vortrags ging Marchart – in Anlehnung an sein Buch *Conflictual Aesthetics. Artistic Activism and the Public Sphere* – auf die Vorbehalte von großen Teilen der Kunstszene gegenüber einer politischen, aktivistischen Kunst ein, die daher zwangsläufig von reduzierter Komplexität sind.

### Sozialer Sadismus als Redefreiheit

**Ana Teixeira Pinto**

In letzter Zeit haben sich viele Künstler\*innen und Institutionen um das Banner der »künstlerischen Freiheit« geschart, die angeblich von einem moralinsauren Fiesling bedroht wird. Unter Freiheit wird hier die Freiheit verstanden, notfalls andere zu verletzen und zu beleidigen. Teixeira Pinto stellte in ihrem Beitrag die Behauptung auf, dass Berufungen auf die Freiheit in diesem engen Sinn mit einem weiter verstandenen Freiheitsbegriff in Widerspruch geraten können (und dies auch oft tun), wodurch sie zu einer politischen Unfreiheit beitragen. Was bedeutet es, für eine Vielzahl von einzelnen Stimmen einzutreten, deren Freiheit paradoxerweise darauf beruht, eine kollektive Vielfalt abzdämpfen oder zu unterdrücken? Die online geführten Kulturkriege können aus dieser Perspektive als stellvertretend für einen größeren Kampf gegen Verwestlichung, Imperialismus und weiße Hegemonie verstanden werden.



Abb. 2: Ganzeer, *Tank vs. Bread-Biker*, 2011

## *Oliver Marchart*

Wir alle haben permanent den Begriff des Populismus im Ohr. Tagtäglich wird in den Medien von einer populistischen Welle gesprochen. Dennoch, denke ich, wird der Begriff des Populismus, so wie er üblicherweise verwendet wird, von Missverständnissen begleitet. Zu diesen Missverständnissen gehört die Vorstellung, Populismus hätte etwas mit einer bestimmten definierbaren politischen Ideologie zu tun; so wie Sozialismus als politische Ideologie in etwa bedeutet, dass man sich um soziale Gerechtigkeit kümmert, oder Liberalismus bedeutet, dass man individuelle Rechte verteidigt. Populismus ist aber keine Ideologie. Denn es gibt keinen inhaltlichen politischen Kern dessen, was als populistisch gilt jenseits des bloßen Umstands, dass Populisten im Namen des Volkes sprechen, was nur einer Nominaldefinition von Populismus entspräche. Gemäß dieser Definition hat Populismus also nur etwas mit der Anrufung des Volkes zu tun. Darüber hinaus lässt sich nichts sagen. Und diese Anrufung des Volkes ist in liberal-demokratischen Gesellschaften ja Aufgabe aller Parteien, es sei denn sie verstehen sich als reine Klientel-Parteien, die eben nicht im Namen der Allgemeinheit sprechen, sondern nur im Namen einer bestimmten Gruppe. Und das ist jedenfalls in heutigen Demokratien nicht empfehlenswert – Sie erinnern sich, dass die FDP einmal aus dem Bundestag geflogen ist, weil sie eben nicht mehr wahrgenommen wurde als Partei, die für die Allgemeinheit steht und also im Namen des Volkes spricht, sondern als Partei, die im Namen der Hoteliers spricht. Daher sprechen alle Parteien, die sich nicht auf Bewirtschaftung einer kleinen Klientel spezialisieren wollen, in gewisser Weise immer im Namen des Volkes. Was ist also das Spezifische am Populismus?

Die einen sagen, es sei ein bestimmter populistischer Stil. Wenn Sie sich Politiker wie Trump, Salvini oder Johnson ansehen, dann lässt sich feststellen, dass diese anscheinend einen bestimmten Politikstil miteinander teilen. Der Stilbegriff mag nun zwar auf kunsthistorisches Interesse stoßen, politikwissenschaftlich hingegen halte ich ihn für wenig tragfähig, da zu diffus und schwierig zu bestimmen. Deshalb tut man gut daran, den Populismus eher als eine bestimmte Mobilisierungslogik zu verstehen. Die in der Politikwissenschaft weit verbreitete Minimaldefinition stammt von Cas Mudde, dem derzeit vielleicht namhaftesten Populismusforscher, der darauf hinweist, dass im Populismus zwei homogene antagonistische Lager angerufen werden: das reine Volk auf der einen Seite und die korrupte Elite auf der anderen. Diese beiden Lager sind natürlich nochmal moralisch übercodiert. Das Volk ist rein, die Elite korrupt. Diese Mobilisierung gegen eine als korrupt dargestellte Elite, wer diese Elite auch immer sein mag, zeichnet den Populismus aus. Darüber lässt sich ein weiteres Merkmal feststellen, das etwa von Jan-Werner Müller immer wieder betont wurde: Populisten legen Wert darauf, nicht nur das Volk gegen die Elite anzurufen, sondern von sich selbst zu behaupten: »Wir und nur wir vertreten das Volk.« Daran sieht man schon, dass der Populismus, jedenfalls in den Augen seiner Kritiker, antipluralistisch ist. Das heißt, er lässt keine anderen Positionen neben sich gelten, die legitimerweise im Namen des Volkes sprechen könnten.

Aus einer ganz anderen, nämlich einer postmarxistischen Tradition der Populismusforschung heraus, hat Ernesto Laclau ebenso darauf hingewiesen, dass den Populismus immer die Anrufung des Volkes gegen einen Machtblock auszeichnet: der Antagonismus Volk vs. Machtblock. Nun könnte man denken, das ist eine griffige, vor allem ideologisch neutrale Definition von Populismus. Wenn wir uns aber ansehen, wie der Begriff des Populismus, jedenfalls in Kontinentaleuropa, und zwar im Unterschied beispielsweise zu Lateinamerika, selbst zu den USA, verwendet wird, stellen wir fest, dass ihm zumeist eine pejorative Bedeutung zukommt. Die Behauptung, jemand sei ein Populist, wird nahezu immer zur Abwertung der politischen Position dieser Person herangezogen. Das mag uns in vielen Fällen sympathisch sein, aber es wird dann problematisch, wenn der Populismus tatsächlich nur eine Logik ist und keine Ideologie. Denn was ich dann mit Populismus als Schimpfwort politisch zu delegitimieren versuche, ist eine erstmal inhaltlich unbestimmte Position, die links oder rechts sein kann. Denn Populismus *per se* besitzt ja keinen Inhalt. Statt in meiner Kritik am Populismus auf etwa den rechtsextremistischen Inhalt einer bestimmten politischen Position einzugehen, spreche ich einfach von Populismus. Was in vielen Fällen fast schon einer Verharmlosung des Rechtsextremismus gleichkommt. Zugleich wird ignoriert, dass es durchaus linke oder emanzipatorische Formen des Populismus geben kann. So wird in der Politikwissenschaft oft zwischen einem zweistelligen und einem dreistelligen Populismus unterschieden. Der zweistellige Populismus kennt nur zwei Komponenten: das Volk und die Eliten. Beim dreistelligen Populismus kommt aber noch eine dritte Figur hinzu, und das sind die anderen, also zum Beispiel Geflohene und Migranten. Der dreistellige Populismus ist also deshalb auch oft eine rechtsextreme Form des Populismus, weil es hier nicht nur darum geht, einen Machtblock anzugreifen, sondern darum, nicht nur gleichsam nach oben, sondern vor allem auch nach unten hin zu treten: auf Dritte. Wenn Sie sich hingegen »Podemos« als ein Beispiel für einen linken Populismus ansehen, dann stellen Sie fest, dass diese dritte Position im Diskurs von Podemos nicht vorkommt, dass auch nicht die Behauptung eines homogenen Volkes Teil des »Podemos«-Diskurses ist, sondern dass das spanische Volk hier als ein pluralistisches Volk gesehen wird, das Geflohene durchaus einschließt. Es existieren also sehr wohl Formen eines nicht-xenophoben Populismus.

Warum wird in der öffentlichen Debatte darauf so gut wie nie verwiesen? Meine Vermutung lautet, dass dies etwas mit dem halbierten Demokratieverständnis in unseren heutigen liberalen Demokratien zu tun hat. Das Demokratieverständnis ist halbiert, weil es letztendlich darauf zielt, eine Demokratie ohne Demos zu verteidigen. Populismus ist aber eine zur Demokratie gehörige Form der politischen Artikulation. Populismus ruft nämlich den Souverän an. Und den Souverän, das Volk, anzurufen, kann in einer Demokratie nicht *per se* illegitim sein. Denn darauf basiert Demokratie. Wie kann es also Demokratie ohne Populismus geben? Meine Antwort wird auch von anderen in der Populismusforschung, wenn auch nicht von allen, geteilt. Es kann keine Demokratie ohne Populismus geben. Populismus begleitet die Demokratie, wie einmal gesagt wurde, wie ihr Schatten. Daher bin ich mir auch nicht so sicher, ob wir bereits vor dem Ende der populistischen Welle stehen, wie in manchen Medien behauptet. Der Populismus, wie wir ihn heute in Deutschland, Österreich und anderen Ländern beobachten, ist noch lange nicht an sein Ende

gekommen. Populistische Parteien tauchen in Wellen immer wieder auf. Geht die Welle in bestimmten Krisensituationen nach oben, dann flacht sie in Phasen der Beruhigung wieder ab. Aber der Populismus begleitet die Demokratie.

Vor dem Hintergrund dieser Beobachtung ließe sich durchaus eine zumindest qualifizierte Verteidigung des Populismus lancieren; und zwar deshalb, weil es in der Demokratie eben legitim ist, im Namen des Souveräns zu sprechen. Das Problem besteht allerdings darin, dass die rechtsextremistischen Versionen des Populismus inzwischen nie mehr als solche benannt werden. Hätte ich mehr Zeit, könnte ich das länger ausführen. Ich habe mich mit Journalisten öfters darüber unterhalten, weshalb bestimmte Parteien von den Medien eigentlich als rechtspopulistisch und nicht als rechtsextremistisch bezeichnet werden. Ihre Antwort war: Das kriegen wir nicht durch. Wir würden es ja gerne, aber das können wir nicht senden. Daran lässt sich die in der Gesellschaft herrschende Hegemonie erkennen. Damit wir den Rechtsextremismus von »Mainstream«-Parteien überhaupt kritisieren dürfen, müssen wir einen Euphemismus – den Begriff des Populismus – verwenden. Beim Namen nennen dürfen wir das Kind nicht.

Ich komme damit zum zweiten Teil meines Vortrags, nämlich zu Populismus in der Kunst. Wie Sie gesehen haben, habe ich zu einer Art Ehrenrettung des Populismus angesetzt. Und in meinem jüngsten Buch *Conflictual Aesthetics. Artistic Activism and the Public Sphere* (2019) versuche ich Populismus auch in Bezug auf künstlerische Praktiken zu verteidigen, insbesondere in Bezug auf künstlerischen Aktivismus als eine durchaus, wie ich dort argumentiere, wertvolle Form der Kunstproduktion. Es ist mir dabei ein Anliegen, die Kriterien zu hinterfragen, die wir – und damit meine ich nicht nur Kunstkritiker und Kunstkritikerinnen, sondern die Gesellschaft, das Kunstfeld, das Kunstsystem als solches – an Kunst anlegen. Was gilt als wertvolle Kunst, was als weniger wertvolle Kunst? Der erste Begriff, der einem in den Sinn kommt, wenn man an Populismus in der Kunst denkt, ist Propaganda. Politische Kunst sei – so die verbreitete Unterstellung – oft propagandistisch. Nun denken wir, wenn wir an den Begriff der Propaganda denken, üblicherweise an Manipulation. Das ist aber nicht der ursprüngliche Wortsinn von Propaganda. Propaganda kommt zum ersten Mal 1622 auf bei der Einsetzung einer Kommission von Kardinälen durch den Papst mit dem Titel *Sacra Congregatio de Propaganda Fide*. Diese Kommission war, im Wortsinn, der Propagierung des Glaubens gewidmet. Wenn die katholische Kirche von Glauben spricht, dann können Sie sicher sein, dass sie damit den wahren Glauben meint, nicht die Lüge. Auch wenn zu Beginn des 20. Jahrhunderts in der Sowjetunion von Propaganda die Rede war, dann wurde im Unterschied zu Göbbels nicht daran gedacht, die Menschen zu manipulieren, sondern man ging wie selbstverständlich davon aus, dass die Wahrheit propagiert werden solle. Jene Wahrheit natürlich, die durch die Gesetze der Geschichte garantiert und das Politbüro bestätigt wurde. Aber dennoch die Wahrheit.

Ich zeige Ihnen hier ein Beispiel von künstlerischem Aktivismus, nämlich *Reverend Billy and the Church of Stop Shopping*. Der Künstler Bill Talen imitiert in Gestalt der Kunstfigur Reverend Billy einen Südstaatenprediger, also einen Propagandisten. Gemeinsam mit seinem Gospelchor trat er immer wieder, oft auf politischen Demonstrationen, mit

dem First Amendment Song auf. Sie tun dabei nichts anderes, als in Gospel-Manier das First Amendment, also den ersten Zusatzartikel der amerikanischen Verfassung zu singen, der ja das Recht auf öffentliche freie Meinungsäußerung verbrieft. Paradox wird die Situation, wo sie genau deshalb von der Polizei festgenommen werden. Damit wird ein Auftritt, der in nichts anderem besteht als in der Demonstration des Rechts auf freie Meinungsäußerung, von jenen Ordnungskräften unterbunden, die eigentlich dazu da wären, dieses Recht zu schützen. Reverend Billy betreibt also Propaganda, aber eine Form der Propaganda, die ein System zur Kenntnis entstellt, das sich nicht an die eigenen Wahrheitsbedingungen hält. Wenn hier also von Künstlern Wahrheit, und sei es auf paradoxe Weise, propagiert wird, könnte man fragen, weshalb künstlerischer Aktivismus so einen schlechten Ruf innerhalb des Kunstfelds genießt? Was ist so schlecht an der Propagierung von Wahrheit? Das Problem besteht meiner Ansicht nach darin, dass im Kunstfeld zu meist übersehen wird, dass künstlerischer Aktivismus die Kunstproduktion seit Erfindung der modernen bürgerlichen autonomen Kunst begleitet hat. Von Anfang an wurde ausgetestet, wie man aus einer autonomen Position zu einer heteronomen Position gelangen, sich also einer Sache verschreiben oder in den Dienst einer Sache stellen kann. War Kunst zuvor immer heteronom und also der Kirche und dem Hof unterstellt, so spielt sich die moderne bürgerliche Kunst durch die Entwicklung des Kunstmarkts, das Entstehen des bürgerlichen Mäzenatentums usw. frei. So entwickelt sich die Vorstellung der Kunstautonomie. Und in dem historischen Moment, in dem sich diese Vorstellung verfestigt, lässt sich Autonomie auch autonom ablegen. Man kann den autonomen Entschluss zur Heteronomie treffen, sich also einer Sache anschließen. Der moderne Parteikünstler des 20. Jahrhunderts ist ein Ausläufer dieser historischen Entwicklung, die bereits mit Jacques-Louis David im Zuge der französischen Revolution einsetzt. David war nicht nur ein Propagandist der französischen Revolution, sondern wurde als Künstler zum Politiker, zum Abgeordneten, der dem Jakobiner-Club beitrug und nach dem Sturz der Jakobiner nur knapp der Guillotine entging. David war Propagandist und Politiker, benahm sich also ein Stück weit der eigenen Autonomie. Von diesem historischen Punkt aus ließe sich eine Kunstgeschichte der heteronomen, politischen und aktivistischen Kunst schreiben, von David über Courbet, der sich der Pariser Kommune anschloss, zur russischen Revolutionskunst, zu den 30er-Jahren, in denen etwa die *New York Workers Dance League* den Tanz definierte als revolutionäre Waffe im Klassenkampf, bis hin zu modernen Formen der künstlerischen Praxis, die sich heute noch einem politischen Ziel oder politischen Bewegungen verschreiben. Einige Namen sind schon gefallen: das *Zentrum für politische Schönheit*, Schlingensiefel, all diese Positionen sind weitgehend bekannt.

Woher kommt also die Ablehnung, wenn denn politische Kunst und aktivistische Kunst immer schon Teil der Kunst waren? Ich denke, diese Ablehnung hat etwas mit der Logik von Populismus und der Logik von Propaganda zu tun. Denn der Wertekanon, an dem wir Kunst zu messen gewohnt sind, ist genau einer, der diese Form von Politik, die auf Vereinfachung basiert, gerade nicht gratifiziert. Wir gehen ja üblicherweise davon aus, dass eine künstlerische Arbeit umso wertvoller ist, je komplexer, je opaker und uneindeutiger sie bleibt. Auf keinen Fall darf sie sich ihrer Interpretation vollständig erschließen. Es muss ein Raum des Unausdeutbaren bleiben, sonst wäre die Kluft zwischen Werk und



Interpretation geschlossen. Diese Überzeugung läuft dem Prinzip von Politik entgegen, denn Politik, und nicht nur populistische Politik, basiert letztlich auf dem Prinzip der Komplexitätsreduktion. Man muss sich ja verständlich machen. Dazu muss Komplexität reduziert, das heißt simplifiziert werden. Genau das wirft man dem Populismus vor, es gehört aber zu jeder politischen Artikulation. Bleibt ein Raum des Uneindeutigen, mache ich also nicht klar, was meine politische Position ist und wofür ich gegebenenfalls auch gewählt werden soll, werde ich als Politiker höchstwahrscheinlich nicht allzu erfolgreich sein. Ich denke nun allerdings, dass diese Logik der politischen Simplifizierung gar nicht mal so unterkomplex ist, wie es üblicherweise scheint. Ich würde sogar umgekehrt vermuten, dass Komplexität als Wert, wie er im Kunstfeld hochgehalten wird, seinerseits viel simplistischer ist als die politische Simplizität, von der ich gerade sprach. Weshalb? Meine These ist, dass im Wertekanon des Kunstfelds den meisten Kunstwerken gar keine wirkliche Komplexität zukommt, sondern eine Pseudokomplexität, eine ihrerseits »simplistische Komplexität«. Und zwar deshalb, weil künstlerische Positionen vor allem ihr Wiedererkennbarkeitswert auszeichnet. Es geht also um Labeling der eigenen Position als Künstler. Diese Positionen sind letztlich am Kunstmarkt zwar voneinander differenzierbar, aber sie sind auch gleichzeitig austauschbar, nämlich vermittelbar über das allgemeine Äquivalent des Geldes. Das heißt in letzter Instanz gibt es keine Unvereinbarkeit zwischen künstlerischen Positionen, jedenfalls nicht aus Perspektive des Kunstmarkts. Die politische Form von Komplexität bedeutet hingegen sehr wohl Unvereinbarkeit. Das politische Terrain ist ein Terrain aus Widersprüchen, aus Konflikten und Konfrontationen zwischen Positionen, die miteinander unvereinbar sind.

Als Beispiel möchte ich Ihnen eine Arbeit des israelischen Performance-Kollektivs *Public Movement* zeigen, die auf genau diese Unvereinbarkeit politischer Positionen verweist. Die Arbeit, deren Titel *Positions* lautet, ist ihrerseits nicht einmal besonders komplex. Es wird ein Seil über einen öffentlichen Platz gespannt und das Publikum verteilt sich auf die eine oder andere Seite des Seils. Dann werden binäre Losungen ausgerufen: Mann/Frau, links/rechts, Israel/Palästina usw. Je nachdem, wofür man sich entscheidet, muss man eine der Seiten wählen. Was dabei sichtbar wird, ist, dass keiner von uns immer nur auf einer Seite der Trennlinie steht. Wir müssen permanent dieses Band überschreiten und es entstehen permanent Spaltungen zwischen den Teilnehmenden. Zum Beispiel trennt sich die Gruppe derer, die sich gemeinsam auf der Seite der politischen Linken gefunden haben, sobald sie aufgerufen sind, sich zwischen Israel und Palästina zu entscheiden. Auf diese Weise entsteht ein Bewusstsein um die Komplexität von Antagonismen. Eine Komplexität von Konflikten, die letztlich unversöhnbar sind. Diese Komplexität, die Komplexität des Konflikts, ist wahre Komplexität, wie ich behaupten würde. Und ich möchte mit einem dritten Beispiel schließen.

Um nochmal zusammenzufassen: Ich hatte zunächst versucht, künstlerische Propaganda als Propagierung von Wahrheit darzustellen am Beispiel von Reverend Billy und der »Church of Stop Shopping«. Eine Qualität des künstlerischen Aktivismus kann es also sein, die Wahrheit auszusprechen. In diesem Sinne hatte Foucault das griechische Konzept der Paresia aufgegriffen, das die attische Demokratie ausgezeichnet hat, näm-

lich das »Wahrsprechen« gegenüber einer Macht, die lügt. Der zweite Hinweis besteht aus der Überlappung von Konfliktlinien in ein und derselben Person, aber auch in verschiedenen Gruppen, die, wie sich herausstellt, nicht mit sich selbst identisch sind. Daraus hatte ich geschlossen, dass Konflikte immer komplex sind. Mit meinem Abschlussbeispiel möchte ich drittens darauf hinweisen, dass Konflikte auch deshalb komplex sind, weil sich Konfliktlinien permanent verschieben. Konflikte sind nicht stabil, sie wandeln sich. Ich möchte Ihnen hier ein Graffiti des ägyptischen Streetart-Künstlers Ganzeer zeigen, der in Kairo zur Zeit der sogenannten »Arabellion« 2011 politische Graffiti an die Wände gemalt hat. Das Graffiti zeigt einen Panzer. Ganzeer versteht seine eigene Arbeit übrigens selbst als, wie er sagt, »Counter Propaganda«. In dieser Arbeit wurde der Panzer zu einem »Moving Target«. Im Zuge der Entwicklung der ägyptischen Revolution verschob sich die Bedeutung des Panzers und gleichzeitig wurden immer weitere Bedeutungsschichten auf diesem Panzer aufgetragen. Ich zitiere Ganzeer:

»A few months after I painted it, protesters were attacked by the military in front of the television center. So another artist updated my work by drawing a lot of demonstrators in front of the tank, some of them being run over by it. Once again, other people came and painted over everything, except the tank itself, which now stood completely alone. They wrote something next to it along the lines of »the people and the army hand in hand« thus turning it into a pro-military work. Shortly after that, some other artists came along and painted a big military monster eating people right next to the tank — so it switched back to being an anti-military piece again.«<sup>1</sup>

Das also geschieht, sobald ich mich mit einer politischen Position in den öffentlichen Raum vorwage: Ich stelle meine Position zur *Disposition*. Sie wird von Konflikten überrannt und kann im Laufe der Zeit ihre Bedeutung verändern. So wird die Arbeit von Ganzeer von einem antimilitärischen zu einem promilitärischen, und von einem promilitärischen wieder zu einem antimilitärischen Werk. Künstlerische Propaganda ist also eine komplexe Angelegenheit. Denn nichts ist so komplex wie der Versuch politischer Vereinfachung.

---

1 Ganzeer: »Street Discourse«, in: Florian Malzacher (Hg.): Truth Is Concrete, Berlin 2014, S. 239.

**Ana Teixeira Pinto**

### Die illiberalen Künste

Zahlreiche Künstler\*innen und Kunstinstitutionen haben sich in den vergangenen Jahren für die Verteidigung der »künstlerischen Freiheit« und der »Redefreiheit« ausgesprochen, die angeblich durch den gruseligen Moralismus der »Identitätspolitik« oder der sogenannten »Cancel Culture« bedroht werden. Ich denke dabei an ganz unterschiedliche Kontroversen, wie etwa an den Fall der Galerie LD50 in Dalston, die boykottiert wurde, weil sie Symposien mit Rechtsaußen-Ideologen wie Brett Stevens (Amerika), Peter Brimelow (VDare), Mark Citadel (Return of Kings) oder Nick Land (XenoSystems) organisierte. Ich denke an die Ausstellungsbeteiligung von Boyd Rice in der Greenspon Gallery oder an die 6. Athen-Biennale mit dem Titel *ANTI*, die einen eingeladenen Künstler der versuchten Zensur beschuldigte, weil er öffentlich gemacht hatte, dass er von einer Künstlergruppe schikaniert wurde, die zuvor lose mit LD50 assoziiert gewesen war. Ich denke auch an eine aktuelle Debatte über »Cancel Culture« in der Berliner Kunstzeitschrift *Spike*, die sich um Mathieu Maloufs *Tankie Meme* dreht – eine Skulptur, die mit einer antisemitischen Bildsprache arbeitet –, und ich denke an die darauf folgende Ausgabe vom Sommer 2019 zum Thema »Immorality«. Durch all diese Kontroversen ziehen sich zwei Überlegungen: 1) das Beharren darauf, dass man die Idiome, Memes und Tropen der extremen Rechten als ästhetisches Material betrachten und losgelöst von der Sphäre der Politik verstehen sollte, und 2) die Idee, dass (überwiegend) weiße Künstler\*innen, die sich rechte Bildsprachen aneignen, das Aufkommen rechter Bewegungen eher schwächen als stärken könnten.<sup>1</sup>

Diese Herangehensweise ist aus meiner Sicht in mehrerer Hinsicht problematisch. Der erste Grund ist die Übernahme eines Vokabulars (also von Begriffen wie »Cancel Culture«, »Social Justice Warriors« oder »Political Correctness Gone Mad«) und der damit verbundenen Argumentationen, die sämtlich von der extremen Rechten gefeiert wurden, um LGBT- und Transgender-Studierende zu attackieren. Der Mythos, dass auf dem Campus eine Krise der freien Rede herrsche,<sup>2</sup> wurde im Rahmen eines umfassenderen Kulturkampfes von Rechtspopulist\*innen erfunden und richtet sich gegen diejenigen, die danach streben, Unterdrückung zu beseitigen. Seit die globale Rechte auf dem Vormarsch ist, sind die »Redefreiheit« und ihre Stellvertreterinnen »akademische Freiheit« und »künstlerische Freiheit« Bestandteile des ideologischen Arsenal, mit dem die Rechten diejenigen verfeuern, die versuchen, den Diskurs um Fragen von Gender und »race« zu erweitern, und diesen unterstellen, damit »die Debatte zu beenden«.

Aus juristischer Sicht ist »freedom of speech« (Redefreiheit bzw. das Recht auf

---

1 Morgan Quaintance: »Cryptic Obliquity«, in: *Art Monthly* (426/2019), <https://www.artmonthly.co.uk/magazine/site/article/call-response-by-morgan-quaintance-and-stephanie-bailey-may-2019> (07.11.2020).

2 Der Grundsatz des »non-platforming« an Universitäten trat [im Vereinigten Königreich; A.d.Ü.] im April 1974 in Kraft, als eine Resolution verabschiedet wurde, die studentischen Organisationen das Recht gibt, »offen rassistischen oder faschistischen Organisationen oder Gesellschaften« eine Plattform zu verweigern.

freie Meinungsäußerung) kein absolutes Recht. Dies zeigt sich am Begriff »Hate Speech« (Hassrede), unter dem man in Europa Äußerungen versteht, die nicht vom Recht auf freie Meinungsäußerung gedeckt sind. Doch der Zweck des vorliegenden Beitrags besteht nicht in der Analyse unterschiedlicher Rechtssysteme. Vielmehr möchte ich die Frage aufwerfen: Was bedeutet es, für eine Vielfalt einzelner Stimmen einzutreten, deren Freiheit – paradoxerweise – auf populistischen Positionen beruht, die einer kollektiven Vielfalt feindlich gegenüberstehen?

Das Konzept der »freien Rede« ist in allen bisher erwähnten Beispielen eng mit der Freiheit verknüpft, andere möglicherweise zu beleidigen. Um wirklich frei zu sein, muss man soziale Normen überschreiten können – denn wie sollte die Freiheit sonst ihre Autonomie geltend machen? In vielen leidenschaftlichen Argumentationen zugunsten der freien Rede, behauptet Keston Sutherland, werde die Verbindung zwischen diesen beiden Elementen – Freiheit auf der einen Seite, Überschreitung auf der anderen – »als eine beiläufige Hinzufügung dargestellt, auf der man jedoch zwingend beharren muss: Wir können nicht sagen, was Redefreiheit ist, ohne sofort hinzuzufügen, dass dazu gehört, dass sie verletzend ist oder sein kann.«<sup>3</sup> Dieses Verletzende wird typischerweise als ungewollte und zugleich unvermeidliche Nebenwirkung der Tatsache dargestellt, »dass man etwas so sagt, wie es ist«. Aus dieser Perspektive lässt sich leicht nachvollziehen, dass man es – frei nach Sutherland – unter gewissen Umständen als eine moralische und historische Pflicht betrachten kann, andere zu verletzen, damit sich die freie Rede von der Einschränkung durch höfliche Umgangsformen befreien kann. Doch als ich sah, wie eine Freundin mit den Tränen kämpfte, als sie *Tankie Meme* betrachtete und nicht fassen konnte, was sie da sah, traf mich die Logik dieses Arguments in ihrer brutalen Konkretheit: Wenn das Maß der Freiheit die Überschreitung ist, dann ist das Maß der Überschreitung die Größe des Schmerzes, den diese Überschreitung auslöst. Wie der Schriftsteller Morgan Quaintance formulierte, fördert oder erweitert die »Re-Präsentation einer Ästhetik der Unterdrückung (wie indirekt oder kryptisch sie auch sein mag), um dadurch stärkere Wirkungen und Emotionen auszulösen«, nicht die »Unterhaltung«, sondern sie fördert und erweitert das Narrativ, dass Unterdrückung unvermeidlich sei.<sup>4</sup> »Wenn wir uns verhalten wie die auf der anderen Seite«, so äußerte sich Jean Genet, »dann sind wir die andere Seite. Anstatt die Welt zu verändern, erreichen wir nur eine Widerspiegelung der Welt, die wir zerstören wollen.«<sup>5</sup>

Es wäre trivial, darauf hinzuweisen, dass die Beschwerden über politische Korrektheit auch sehr darauf bedacht sind, die tiefgreifende Unterdrückung zurückzuweisen, die unkontrollierte Mikroaggressionen auslösen können. Ich würde stattdessen argumentieren, dass Appelle an diese Freiheit (*liberty*) im engen Sinne mit einem Wunsch nach Freiheit (*freedom*) im weiteren Sinne in Konflikt geraten können (und es auch oft tun), und dass diese Appelle zu politischer Unfreiheit führen können. Anders gesagt: Der Konflikt zwischen »Redefreiheit« und »Identitätspolitik« ist kein Konflikt zwischen Freiheit und

3 Keston Sutherland: »Free Speech and the ›Snow Flake‹«, in: *Mute Magazine*, 01.04.2019, <https://www.metamute.org/editorial/articles/free-speech-snowflake> (07.11.2020).

4 Quaintance.

5 Jean Genet: *Le Balcon*; das Stück wurde 1956 veröffentlicht.

Unfreiheit, sondern ein Konflikt zwischen zwei verschiedenen Auffassungen von Freiheit, nämlich der *Freiheit, zu verletzen*, und der *Freiheit von Verletzungen*. Diejenigen, die für das Ausleben einer Hemmungslosigkeit eintreten, die darauf beruht, andere einzuengen, treten für ein professionelles Umfeld ein, das ihre persönliche Freiheit schützt, andere zu entretchen, auszubeuten, herabzuwürdigen, zu delegitimieren und letztlich die Kritik zum Schweigen zu bringen.

Anstatt also über (mangelnde) Redefreiheit zu diskutieren, interessiere ich mich für eine Untersuchung der Bedingungen, unter denen der Schmerz von anderen zum Maß für unsere Freiheit werden lässt. Ich interessiere mich für die andauernden Versuche, ästhetische Erfahrung zu einer unmittelbaren Erweiterung moralischer Entrüstung zu machen. Ich interessiere mich also, anders gesagt, für die sadistische Objektbesetzung<sup>6</sup> und ihre gesellschaftliche Funktion. Ich interessiere mich für die Umstände, unter denen sich Grausamkeit als eine prinzipientreue Haltung maskieren und eine moralische Rhetorik – die Verteidigung der Freiheit – verwenden lässt, um ein zutiefst unmoralisches Gedankengebäude zu untermauern. Und schließlich interessiere ich mich dafür, wie die Verteidigung freiheitlicher Werte für die Vertreter\*innen einer illiberalen Agenda einen Gebrauchswert annehmen kann. Im Folgenden werde ich versuchen, diese Frage anhand einiger Argumente zu klären, die mir bedenkenswert erscheinen.

### Besitzanzeigender Individualismus

Wie Donald Kinder und Tali Mendelberg argumentieren, versteht man Prinzipien am besten dadurch, wie »man von ihnen Gebrauch macht«, wie und zu welchen Zwecken sie angewendet werden. Die Argumente für »Redefreiheit« legen das ganze normative Gewicht üblicherweise auf den Wert des Individuums und seiner Freiheiten (*liberties*), aber sie legen im Grunde keinen Wert auf gesellschaftliche Pflichten. Der Begriff, der diese Position am besten beschreibt, ist »possessive individualism« (besitzanzeigender Individualismus). C. B. Macpherson prägte diesen Begriff für die Vorstellung, dass ein Individuum über seine Fähigkeiten frei verfügen kann und der Gesellschaft für diese Fähigkeiten nichts schuldig ist.<sup>7</sup> Der Wesenskern des Menschen beruht für Macpherson auf der Freiheit, nicht vom Willen anderer abhängig zu sein, und die Freiheit ist eine Funktion der Selbst-Beherrschung (»self-possession«). Dieses Besitzverhältnis zum Selbst bringt eine ganz spezifische Konzeption des Individuums und seiner Rolle in der sozialen Welt mit sich, die ausschließlich im Austausch zwischen Eigentümer\*innen besteht. Die soziale Welt, die diese Ideologie hervorbringt, ist die Marktgesellschaft. Und umgekehrt bringt die Marktgesellschaft eine Reihe von Annahmen hervor, die nicht dazu geeignet sind, die strukturelle Dimension von ethnischer und Gender-Ungleichheit zu erkennen. Daraus folgt, dass »Vorurteile heutzutage vor allem in der Sprache des Individualismus zum Ausdruck kommen«,<sup>8</sup>

6 Ich beziehe mich hier auf *China Miéville's »On Social Sadism«*, in: *Salvage* (2/2015).

7 Siehe C. B. Macpherson: *The Political Theory of Possessive Individualism: Hobbes to Locke*, Oxford 2011.

8 Donald Kinder u. Tali Mendelberg: *Racialized Politics: The Debate about Racism in America* (Studies in Communication, Media, and Public Opinion), hg. v. David O. Sears, James Sidanius u. Lawrence Bobo, Chicago 2000, S. 73.

sodass es »praktisch unmöglich ist, Individualismus«, und damit auch individuelle Freiheiten, anzusprechen, »ohne dass in diesem Gespräch implizit auch ethnische Zugehörigkeit (race) angesprochen wird«. <sup>9</sup> Vorurteile werden immer in einer Sprache formuliert, die weißen Amerikaner\*innen und weißen Europäer\*innen vertraut und überzeugend erscheint – mit anderen Worten, rassifizierte Feindseligkeit gegen ethnische Minderheiten wird immer in der Sprache des Prinzips formuliert. <sup>10</sup> Deshalb wurde die umstrittene Veröffentlichung von zwölf Mohammed-Karikaturen in der dänischen Tageszeitung *Jyllands-Posten* als legitimer Ausdruck der freien Meinungsäußerung verstanden und nicht als Ausdruck von Feindseligkeit gegenüber muslimischen Minderheiten in Europa. Dies ist auch der Grund dafür, dass die öffentliche Debatte über die Mohammed-Karikaturen mit einem sprunghaften Anstieg von Fantasievorstellungen von einer umgekehrten Kolonisierung einherging, die angeblich zu einer Unterjochung weißer Menschen führen solle. Individualismus ist gleichzeitig die Art und Weise, wie ethnische Zugehörigkeit (race) erfahren und wie diese verdeckt wird. Individualismus ermöglicht auch anzuerkennen, dass Ungleichheit existiert, ohne zu akzeptieren, dass sie aufgrund von historischer Ungerechtigkeit existiert, und führt dazu, dass man sich auf Fragen des »Temperaments« und der »Kultur« konzentriert, um einen mangelnden Einsatz für »humanistische Werte« zu erklären.

### Künstlerische Autonomie

Der Begriff »Ästhetik« – der im 18. Jahrhundert in das Lexikon der philosophischen Termini Eingang fand – beruht auf einer Diskontinuität; die ästhetische Erfahrung wird gewissermaßen von der sinnlichen Erfahrung abgekoppelt. Seit Kant – ich umschreibe hier im Wesentlichen die Überlegungen von Jacques Rancière – prägt diese Entkopplung das, was wir unter Ästhetik verstehen. Kant fasst dies in einer doppelten Verneinung zusammen: Der Gegenstand der ästhetischen Auffassung ist weder ein Gegenstand der Erkenntnis noch des Begehrens. <sup>11</sup> Dieser Kunstgriff ermöglicht es, über einen ästhetischen Wert als universellen Wert nachzudenken. Indem Kant die Vorstellung der Interessellosigkeit einführte, setzte er auch den Begriff des Geschmacks in einen Gegensatz zum Begriff der Moral. Am Anfang seiner *Kritik der Urteilskraft* veranschaulicht er diese Überlegung am Beispiel eines Palasts, bei dem das ästhetische Urteil die Form isoliert betrachtet und sich nicht dafür interessiert, ob eine große Zahl von Erwerbssarmen unter härtesten Bedingungen schufte musste, um ihn zu errichten. Dieser menschliche Tribut muss Kant zufolge ignoriert werden, um ein Kunstwerk ästhetisch zu beurteilen.

Der Begriff der künstlerischen Autonomie ist im engeren Sinne, wie Peter Bürger anmerkt, eine ideologische Kategorie; letztere verbindet ein Element der Wahrheit (die künstlerische Praxis geht nicht vollständig in der gesellschaftlichen Praxis auf) mit einem Element der Unwahrheit (die Hypostasierung dieser Tatsache, die das Resultat einer histori-

9 Ebd.

10 Ebd.

11 Siehe hierzu etwa Jacques Rancière: »Denken zwischen den Disziplinen. Eine Ästhetik der (Er)Kenntnis«, in: *Inästhetik* (0/2008), S. 81-102.

schen Entwicklung ist, wird als das »Wesen« der Kunst verkannt). Man könnte die Kategorie »Kunst« in der westlichen Moderne daher so definieren, dass sie für die Entfremdung künstlerischer Arbeit von anderen Formen der Arbeit steht. Dieser Auffassung zufolge ist, um Nicole Demby zu zitieren, »die formale Entwicklung der westlichen Kunst teleologisch und gleichzeitig von der Geschichte abgetrennt, das Produkt einer ödipalen Bewältigung oder einer individuellen psychologischen Reaktion oder der Einfall eines Genies.«<sup>12</sup> Die zeitgenössische Kunst, die als unangreifbarer Bereich des kulturellen Ausdrucks gefeiert wird, dient aufgrund ihrer konstruierten Ahistorizität als ein Behältnis für diese Vorstellung von absoluter Freiheit: als »ein Bereich der abstrakten Repräsentation, in dem man sich neue Subjektivitäten hypothetisch vorstellen kann.«<sup>13</sup> Diese Subjektivitäten sind angeblich imstande, sich von den Einschränkungen durch die kapitalistische Hegemonie zu befreien, während sie zugleich – wie David Lloyd argumentiert – durch ihre Kompensationseigenschaften Lebensformen naturalisieren, die unter dem Eigentumsrecht gelebt werden.<sup>14</sup>

Die anhaltenden Grenzstreitigkeiten und die damit einhergehende Panik, die die Kunstwelt erschüttern, entleeren den Begriff der künstlerischen Autonomie. Doch Heteronomie ist, wie Andrew Wiener schreibt, extrem »schwer verhandelbar, weil sie nicht nur einen radikalen Einfluss auf die Form und den Inhalt von Kunst, sondern auch auf ihre Definition und sogar ihre Ontologie hat.«<sup>15</sup>

### Ironischer Nihilismus

Der ironische Nihilismus ist die Existenzphilosophie der Alt-Right-Bewegung. Doch in dem Genre, das als »Postironie« bekannt ist, gibt es eine umfassendere kulturelle Annäherung zwischen Theorie, Lifestyle und verächtlicher oder stumpfsinniger Negativität. Die Ursprünge des Genres gehen auf eine Figur zurück, die Mark Greif als »white hipster« bezeichnet hat. Der weiße Hipster »fetischisierte die Gewalt, das Instinktive und Rebellische des »White Trash« der unteren Mittelschicht« und war ein Zeichen dafür, dass »Weißsein und Kapital in die ehemals verarmte Stadt zurückflossen.«<sup>16</sup> Er ist eine Figur zwischen Kiffer, Nerd und Anhänger der »White Supremacy«. So erzählte Gavin McInnes, Mitbegründer von *Vice*, einem Journalisten der *Times* 2003: »Ich liebe es, weiß zu sein, und ich glaube, dass man darauf stolz sein kann;«<sup>17</sup> die Show *Million Dollar Extreme Presents:*

12 Vgl. Nicole Demby: »Art, Value, and the Freedom Fetish«, auf: *Mute*, 28.05.2015, <https://www.metamute.org/editorial/articles/art-value-and-freedom-fetish-0> (07.11.2020).

13 Ebd.

14 David Lloyd: *Under Representation: The Racial Regime of Aesthetics*, New York 2018, S. 77.

15 Andrew Stefan Weiner: »The Art of the Possible: With and Against documenta 14«, *The Biennial Foundation*, 14. August 2017, <http://www.biennialfoundation.org/2017/08/art-possible-documenta-14/>.

16 Mark Greif: »What Was the Hipster«, in: *New York Magazine*, 24.10.2010, <http://nymag.com/news/features/69129/> (07.11.2020).

17 Vgl. z. B. David Beers: *Gavin McInnes Said His Proud Boys Were Built for Violence. Now Trump Is Sending Them Signals*, 01.10.2020, <https://thetyee.ca/News/2020/10/01/Gavin-McInnes-Proud-Boys-Violence/> (02.02.2021).



Abb. 3: Ein Anhänger Trumps macht sich über die »Black Lives Matter«-Bewegung lustig.  
Ironischer Nihilismus ist die (offizielle) existenzielle Philosophie der »Alt-Right«

*World Peace* des Comedians Sam Hyde auf dem Kabelsender Cartoon Network/Adult Swim begann damit, dass Hyde geschminkt als Schwarzer auftrat.

Ironie ist, wie jede andere kulturelle Ausdrucksweise, kontextspezifisch. Die derzeitige Ironie muss als integraler Bestandteil einer umfassenderen historischen Dynamik verstanden werden, in der sich der Kapitalismus als Weltökologie von einer schwachen Utopie zu einer starken Dystopie entwickelt hat. Wie David Foster Wallace argumentiert, spiegelt sich in der Neigung zur Ironie eine gewandelte Vorstellung von Kunst wider: Galt sie früher einmal als kreative Illustration von realen Werten, gilt sie heute als kreative Abweichung von unechten Werten. Doch dieses selbstgefällige Feiern der eigenen Fähigkeit, Trug und Scheinheiligkeit zu durchschauen, erfüllt nicht unbedingt eine ausschließlich negierende Funktion. Wenn man eine\*n Ironiker\*in fragt, was er oder sie wirklich meint, steht man, um mit Foster Wallace zu sprechen, »am Ende als Hysteriker oder als der letzte Schnösel da.«<sup>18</sup> Ironie kann ethische Fragen ins Leere laufen lassen, und dadurch kann sie eine soziale Funktion in ihr Gegenteil verkehren; indem sie das Politische auslagert, bestätigt sie die Autorität, anstatt diese infrage zu stellen. Durch ihre Negierung möglicher oder mutmaßlicher Alternativen bestätigt Ironie die Ideologie, die sie angeblich

18 David Foster Wallace: »E Unibus Pluram. Fernsehen und Literatur in den USA«, aus dem amerik. Englisch v. Ulrich Blumenbach, in: ders.: *Der Spaß an der Sache. Alle Essays*, Köln 2018, S. 231-300, hier S. 284-286.



entwertet oder missachtet. Diese Form einer verwässerten und bössartigen Ironie erfüllt zudem eine Individuationsfunktion; sie schließt die Bildung von Kollektiven aus, indem sie die Teilnahme am Aufbau von Gemeinschaften schwächt und gleichzeitig die (individuelle) Selbstzufriedenheit und das Überlegenheitsgefühl des Subjekts maximiert.

Für Friedrich Nietzsche war der Nihilismus eine Frage der (*Ent-*)*Wertung*, ein zwiespältiges Kompliment für innere Überzeugungen. In geopolitischer Hinsicht könnte man die aktuelle Situation durch zwei Entwicklungen charakterisieren: durch den Prozess der Entwestlichung – die Dominanz des Westens schwindet rapide – und durch den Aufstieg Chinas zum wahrscheinlichen Sieger im anhaltenden Streit darüber, wer die koloniale Matrix der Extraktion beherrscht. Während die Privilegien des Weißseins zunehmend unter Druck geraten, könnte man den ironischen Nihilismus und die Kulturkämpfe, die unter seiner Flagge geführt werden, als Stellvertreter für den größeren Kampf um Entwestlichung, Imperialismus und *weiße* Hegemonie betrachten. Der ironische Nihilismus könnte als ein Mittel verstanden werden, um die totalisierende Dimension der *weißen* Eschatologie wiederherzustellen, die mithilfe von Ironie einfach negiert wird.

### Transgression

Obwohl der Wunsch, herrschende Moralvorstellungen zu untergraben oder zu überschreiten, oft verknüpft ist mit dem Thema eines Konflikts mit der gesellschaftlichen Ordnung, der die Gegenkultur definiert, verfolgt dieser Wunsch nicht unbedingt eine eigene Politik; er hängt vielmehr vom aktuellen Konsens ab. Der traditionelle Gebrauch des Begriffs »alternativ« signalisiert eine Position, die gegenüber der Macht skeptisch und auf vielfältige Weise mit dieser Macht unvereinbar ist; das »alternativ« in der sogenannten »alternativen Rechten« ist jedoch weitgehend abgekoppelt von der Politik der Überschreitung, die traditionell mit einem fortschrittlichen Projekt einherging. Dieser Gebrauch des Begriffs »alternativ« verweist stattdessen auf eine Gegenkultur, die sich nach Traditionen sehnt oder, anders gesagt, er verweist auf einen libertären Widerstand mit einem autoritären Programm – ein Trend, der inzwischen unter der Bezeichnung »alt-light« bekannt ist. Die typische »Alt-lite«-Masche bestand darin, ironisch mit rassistischen Ausdrucksweisen und Tropen zu flirten, um eine sogenannte »glaubhafte Bestreitbarkeit« für sich in Anspruch zu nehmen und dadurch der Verantwortung für die eigenen ästhetischen und anderweitigen Entscheidungen aus dem Wege zu gehen. Diese Strategie beruht auf etwas, das Gregory Bateson als eine komplexere Form des Spiels bezeichnet hat: Damit ein Spiel ein Spiel ist, müssen die Teilnehmer\*innen sich über die Regeln verständigen, nach denen ihre Interaktion ablaufen soll. Wie John Durham Peters schreibt, beanspruchen sogenannte »Edgelords« gerne für sich »das Vorrecht, eine Interaktion als Spiel zu definieren, während ihre Verhaltensweise die Regeln dieses Spiels völlig im Unklaren lässt« – ihr »Spiel« beruht nicht auf der Prämisse »Dies ist ein Spiel«, sondern dreht sich eher um die Frage »Ist dies ein Spiel?« – eine Interaktion, die oft die rituelle Form von Schikane oder Initiationspraktiken annimmt. Privilegien zu genießen bedeutet auch, das Vorrecht zu haben, die Spielregeln einer Interaktion zu definieren und zu kontrollieren: »Wenn ein Troll

beißt, behauptet er immer, dass dies ein gespielter Biss sei, auch wenn das Opfer blutet.«<sup>19</sup> Semiotische Gewalt *ist* Gewalt, unabhängig von ihrem mutmaßlichen Zusammenhang mit realer, materieller Gewalt. Gewalt zu verdecken ist ein gewaltsamer Akt – auch wenn er oft nicht als solcher erscheint, weil er institutionell gedeckt ist. Daher beharren chauvinistische Weltbilder darauf, als ironisch verstanden zu werden, auch wenn andere sie als noch so verletzend oder quälend erleben.

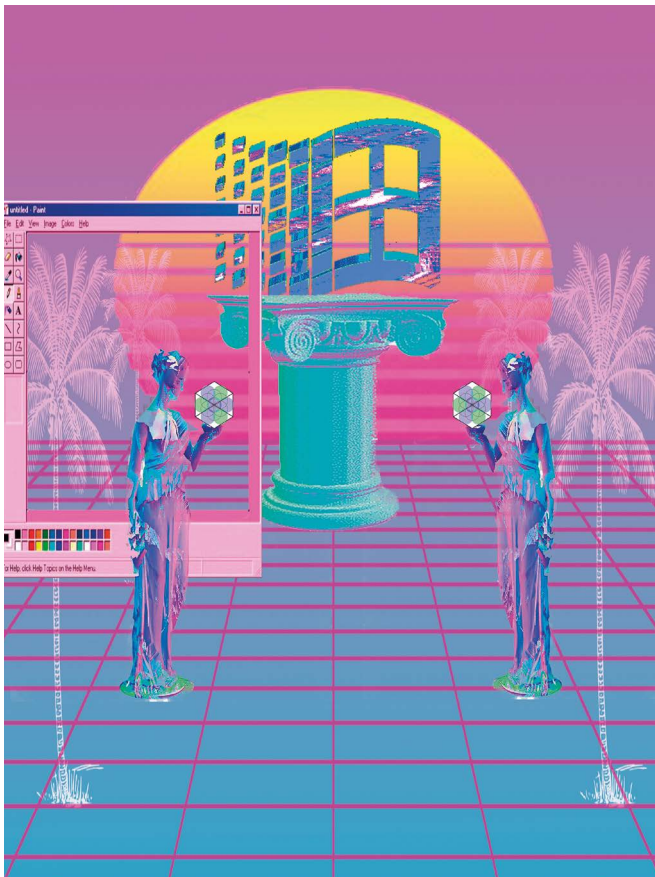


Abb. 4: Der »Vaporwave«-Stil kombiniert griechisch-römischernde Marmorstatuen mit an den Sci-Fi-Klassiker »Tron« erinnernden Rastern, Pastellfarben und Palmen und verknüpft den mythischen Ursprung der westlichen Zivilisation mit dem »American Dream« und der Tech-Industrie.

19 Siehe John Durham Peters: »U Mad?«, in: *Logic*, 06.01.2019, <https://logicmag.io/play/u-mad/> (09.04.2021).

## Überidentifikation, Pastiche, Affirmation, Mimikry

Die Bewegung, die als »Alt-Right« bekannt wurde, verharrt trotz ihrer anhaltenden Versuche, mit der traditionellen extremen Rechten Allianzen zu schmieden, immer noch stark auf der Ebene der Superstruktur; sie wurde mehr von der Ästhetik als von der Politik der Rechtsextremen befeuert. Das Milieu der zeitgenössischen Kunst erwies sich als besonders empfänglich für diesen schleichenden Rechtsextremismus, denn gewisse Konventionen der zeitgenössischen Kunst, die ihre Formbarkeit und die Mittel ihrer Bedeutungsproduktion wie Ironie, Transgression, Überidentifikation, Affirmation und Pastiche betreffen, eignen sich aufgrund ihres ambivalenten Charakters für die Appropriation und haben folglich einen Gebrauchswert für die »Alt-Right«-Bewegung. So begann beispielsweise Vaporwave, ein von selektiver Nostalgie erfülltes Genre, als eine Art postmodernes Pastiche. So, wie sich das Ethos der Hightech-Industrie wandelte und sich vom marktberauschten Optimismus eines Bill Gates zum digitalen Feudalismus entwickelte, für den die Neoreaktionär\*innen und Cybermonarchist\*innen der Bay Area stehen, wandelte sich auch Vaporwave und brachte zwei *weiße*, ethno-nationalistische Subgenres hervor: Fashwave und Trumpwave. Fashwave macht einen unheilvollen Eindruck, doch seine wesentlichen Bestandteile finden sich größtenteils schon in der retrofuturistischen Bildsprache von Vaporwave – dem »weißesten Stil aller Zeiten«, wie Andrew Anglin, der Gründer des Nachrichtenportals *The Daily Stormer*, meint. Vaporwave verbindet die mythischen Ursprünge der *weißen* Zivilisation mit dem amerikanischen Traum und den freudigen Versprechungen aus der Frühzeit des Internets. Man könnte den Postinternet-Stil, der in hohem Maße auf die Imageboard-Kultur zurückgreift, als eine globale Bildsprache interpretieren, welche die Kraftlinien des kommerziellen Raums des Silicon Valley mit den Kraftlinien des strategischen Raums des US-Imperiums verbindet.

Eine große Zahl zeitgenössischer Künstler\*innen kann heute zwischen den Positionen von Andy Warhol und Arno Breker schwanken. Denn das Kunstpublikum ist darin geschult, Affirmation als eine kritische Geste zu verstehen, seit die Pop Art als bedeutende konzeptuelle Wende vermarktet wurde. Dies führte dazu, dass die Werke dieser Künstler\*innen zwei widersprüchliche Register gleichzeitig ziehen können. So entsteht ein Vorwärts-und-rückwärts-Tänzeln, das man auch als das – vollkommen undialektische – Verhältnis zwischen dem Aufstellen und Überschreiten von Gesetzen im Karneval der Sozialen Medien beschreiben könnte.

Die zeitgenössische Kunst war unfähig, die Widersprüche zwischen dem, was sie vorgeblich tut, und dem, was sie ungewollt tut, zu durchdenken; denn die Mittel und Methoden ihrer Ideenbildung sind für diese Aufgabe denkbar ungeeignet. Wie Lauren Berlant argumentierte, sind die Bindungen, die dazu beitragen, das zu reproduzieren, was der Welt schadet, dieselben, die die Welt als eine schlüssige Repräsentation zusammenhalten. Die eigenen Bindungen aufzugeben, auch wenn diese noch so grausam oder toxisch sind, würde bedeuten, die Welt und die eigene Position in ihr aufzugeben. Aus dieser Perspektive kann man die »Freiheit der Rede« vielleicht am ehesten als Ausdruck eines verletzten

Narzissmus verstehen, der unfähig ist, die angenehme Beteiligung an der (zunehmend unter Druck geratenden) Vorstellung der eigenen Universalität aufzugeben.<sup>20</sup>

Übersetzung: Barbara Hess



Abb. 5: *I really don't Care* – Die damalige First Lady Melania Trump besucht ein Aufnahmезentrum für undokumentierte Einwandererkinder an der U.S.-Grenze.

---

20 Siehe Lloyd.

*Moderiert von Jörg Heiser*

### **Jörg Heiser**

Es gibt verschiedene Definitionen von Populismus: die Laclau/Mouffe-Fraktion betont den Antagonismus zwischen den Menschen und der Hegemonie oder dem Machtblock; der holländische Politikwissenschaftler Cas Mudde bezeichnet den Populismus als »dünne Ideologie«, die mit anderen Ideologien verbunden ist. Aber sie scheinen in dem Gedanken übereinzustimmen, der Populismus beruhe auf der Vorstellung, dass es einerseits »das Volk« und andererseits das Establishment gibt. Aber was *ist* »das Volk«? In Spanien haben wir das Beispiel der Partei Podemos, die als linkspopulistisch beschrieben wurde. Und ich musste an das berühmte Kunstwerk von Hans Haacke denken, *Der Bevölkerung* (2000), das sich in Berlin im Reichstagsgebäude befindet, wo die Vorstellung von »Dem Volke« in der Nachfolge des Dritten Reichs hochgradig kontaminiert ist, weshalb Haacke stattdessen den sachlicheren Begriff verwendet. Und dann stellt sich die Frage: »Wer gehört zum Volk?« Sahra Wagenknecht von der Partei Die Linke hat zahlreiche Bemerkungen von einer, sagen wir: linkspopulistischen Position aus gemacht, die auf einen Gegensatz zwischen »einheimischen« Arbeitern (was auch immer das sein mag) und Arbeitsimmigranten abzielen und so für die politische Linke in eine Art Sackgasse hinsichtlich ihrer Auffassung vom »Volke« zu führen scheint. Was meinen Sie dazu?

### **Oliver Marchart**

Ich würde Sahra Wagenknecht nicht zur politischen Linken zählen. Ich habe mal an einer Podiumsdiskussion im Münchener Residenztheater teilgenommen und genau über dieses Thema gesprochen. Zur Verteidigung des Populismus habe ich ein ähnliches Argument angebracht und erst im Nachhinein begriffen, dass alle annahmen, ich wäre ein Anhänger von Sahra Wagenknecht, was nun gar nicht den Tatsachen entspricht. Ich bin überhaupt nicht der Ansicht, dass jede Form von Populismus, die aus dem linken Lager kommt, gut ist, weil es bei den Linken viele Dinge gibt, mit denen ich als Linker nicht einverstanden bin. Zum Beispiel, was den Antisemitismus betrifft.

Es gibt allerdings einen demokratischen Populismus, wie ich ihn befürworte, der nicht auf dem Ausschluss »des dritten Begriffs« beruht, wie ich es nannte, der grundsätzlich gegen den Machtblock eingestellt ist, aber nicht auf andere Sündenböcke wie etwa Immigranten angewiesen ist. Und dann lautet die Frage nicht einfach: »Wo ist das Volk?«, weil es in einer Demokratie offensichtlich so etwas wie »das Volk« nicht gibt, richtig, es ist eine Konstruktion, die auf der demokratischen Idee einer populistischen Souveränität, einer Herrschaft des Volks beruht. Aber niemand hat je »dem Volk« die Hand gegeben. Deshalb haben Brecht und Haacke nicht ganz unrecht, wenn sie sagen: Okay, reden wir von »Bevölkerung«. Nichtsdestotrotz ist die Bevölkerung nicht der Souverän. Bevölkerung ist eine soziologische Kategorie, und man kann bestimmten Angehörigen der Bevölkerung die Hand geben, aber nicht »dem Volk«. Also kann man keine Demokratie ohne »das Volk« haben, aber trotzdem ist »das Volk« nie da. Als reine Präsenz ist es nie da.

Daraus folgt, dass man »dem Volk« auf irgendeine Weise Präsenz verleihen muss, wenn man eine demokratische Politik haben will. In diesem Sinn muss »das Volk« konstruiert werden. Demnach ist es keine wesentliche Kategorie. Es ist kein Gebilde, das wirklich existiert, aber es ist da, es ist in den demokratischen Grundrechten, in den staatlichen Verfassungen, und es ist da im politischen Diskurs. Demnach konstruieren wir »das

Volk« dauernd, egal ob wir wollen oder nicht. Daher stehe ich auf dem Standpunkt, dass man »das Volk« auf demokratisch rechtmäßige, populistische Weise konstruieren kann, aber ich würde natürlich keine rassistische oder rechtsextreme Form einer populistischen Konstruktion des Volks verteidigen.

### **Jörg Heiser**

Ich greife den Ausdruck auf, den Sie, Ana, in die Debatte eingeführt haben und der von Florian Cramer stammt: »der Einsatz des Karnevals als Waffe«, wobei ich natürlich an die berühmten »Killer-Clowns« denken musste, die inzwischen im Vereinigten Königreich und in den Vereinigten Staaten und anderen Weltgegenden an der Macht sind. Die Frage, die sich daraus ergibt: Es scheint bei den Rechten eine sehr erfolgreiche Strategie zu geben, die Logik der Gegenüberstellung von »Volk« und Establishment zu entschärfen und zu untergraben, ja sogar umzukehren, indem sie dafür sorgen, dass ein Teil des Establishments den Eindruck erweckt, als wäre es ein Teil des Volkes, wenn das in Wirklichkeit ganz und gar nicht der Fall ist. Ich meine, der »Eton-Boy« Boris Johnson scheint als Populist ein Widerspruch in sich zu sein. Die Frage, die sich jetzt stellt, lautet: Okay, wir haben diesen Mechanismus erkannt, aber was hat ihn so erfolgreich gemacht?

### **Ana Teixeira Pinto**

Ich würde sagen, diese Frage hat mehrere Aspekte. Auf der einen Seite gibt es eine emotionale Beteiligung oder eine strukturelle Gemütsbewegung, die von der Hautfarbe abhängig ist. Die *weiße* Arbeiterklasse ist immer noch in einen Wohlfahrtschauvinismus eingebettet und betrachtet diesen als ihren einzigen offenen Zugang, um ein Mindestmaß an gesellschaftlicher Stellung zu bewahren. Das ist nicht völlig irrational, weil es einfacher ist, sich für Formen des Wohlfahrtschauvinismus einzusetzen, wie Sahra Wagenknecht das tut, als in länderübergreifenden Begriffen zu denken oder den Versuch zu unternehmen, einer globalen Umwelt Struktur zu verleihen, weil es sehr schwierig ist, Bewegungen zu vergrößern, und weil wir in einer Welt leben, in der eine Unterscheidung zwischen wirtschaftlicher Gewalt und politischer Gewalt getroffen wird. Wirtschaftliche Gewalt wird nie als Gewalt angesehen. Deshalb haben wir beispielsweise eine Trennung zwischen Migranten und Flüchtlingen. Flüchtlinge haben einen Anspruch auf Schutzmaßnahmen, den Wirtschaftsmigranten nicht haben, weil wir nicht einsehen wollen, dass Menschen, die vor Hungersnöten und Dürrekatastrophen fliehen, ebenfalls Opfer von Gewalt sind.

### **Oliver Marchart**

Zunächst möchte ich auf das eingehen, was Sie über Boris Johnson gesagt haben. Stuart Hall hat in der Zeit des Thatcherismus den Begriff »autoritärer Populismus« geprägt. Eine Fraktion innerhalb eines Machtblocks greift den Machtblock an und tut so, als stünde sie auf der Seite des Volks dem Machtblock gegenüber, obwohl sie in Wirklichkeit zu ihm gehört. Das ist durchaus ein Zeichen für einen rechtsorientierten Populismus. Mit Ihrer Definition von Boris Johnson als einem »Eton-Boy«, der sich einer rechtsgerichteten populistischen Strategie bedient, stimme ich vollkommen überein, aber damit das überhaupt erst funktioniert, muss man eine Klassengesellschaft haben, in der die Menschen tatsächlich mit einer derart lächerlichen Zurschaustellung von Klassenprivilegien ein-

verstanden sind. Die Leute müssen an so etwas glauben. Ich glaube nicht, dass bei den Deutschen so was verfangen würde.

### **Jörg Heiser**

Ich würde sagen, der gemeinsame Nenner besteht hier darin, dass man die Frage in den Mittelpunkt stellt, wie man die Grenze zieht zwischen einem gewissermaßen gerechtfertigten Populismus und einem Populismus, der auf billige Affektbefriedigung durch Angst, Habgier und Fremdenfeindlichkeit sowie auf den autoritären Mechanismus setzt, den Sie gerade beschrieben haben. Aber das bringt mich zu der Frage im Hinblick auf Online-Kampagnen, De-platforming, Cancel Culture und so weiter, wo sich meiner Ansicht nach eine ähnliche Frage stellt: Nämlich wie man die Grenze zieht zwischen einer gerechtfertigten Kampagne gegen jemanden oder etwas innerhalb oder außerhalb einer Institution, weilsieetwagegendieMenschenrechteandererPersonenverstoßenhaben,aufdereinenund auf der anderen Seite einer billigen Affektbefriedigung durch die Bestimmung von Sündenböcken und Blitzableitern, während man im selben Atemzug Rechtschaffenheit, Ironie oder »Freiheit der Meinungsäußerung« in Anspruch nimmt. Wie ziehen wir diese Grenze?

### **Ana Teixeira Pinto**

Na ja, ich würde sagen, es ist ziemlich einfach, weil man nicht behaupten kann, Rassismus sei eine Meinung. Rassismus ist keine Meinung, er ist ein Verbrechen, wie Antisemitismus oder Frauenhass. Die Verbreitung dieses Materials mindert es nicht, sie verbreitet es weiter. Dies ist verbunden mit dem Wesen der digitalen Umgebung. Die sozialen Medien sind eine riesige Maschine zur Beseitigung des Negativen, jedes Mal, wenn man etwas anklickt, jedes »Like«, trägt zur Ausbreitung dieses Gifts bei. Man kann etwas nicht »hate-liken«, weil es dadurch nur immer stärker verbreitet wird. Es gibt eine Unfähigkeit oder einen Analphabetismus hinsichtlich der Art und Weise, wie man mit sozialen Medien umgeht. Wir sind noch immer nicht mit den passenden Werkzeugen ausgestattet, um zu verstehen, wie man etwas loswird, wie man sich von etwas freimacht, anstatt zu versuchen, sich einzubringen oder zu engagieren und aufgrund dieser Einbringung oder dieses Engagements in Wirklichkeit zu dem Problem beizutragen.

### **Oliver Marchart**

Mir hat Ihre Verwendung von Florian Cramers Begriff vom »Einsatz der Übertretung als Waffe« gefallen, weil das tatsächlich das ist, was passiert. Wenn man sich Leute wie Donald Trump ansieht: Er überschreitet jeden Tag alle Grenzen, verstößt gegen alle Spielregeln, die in demokratischen Gesellschaften allgemein akzeptiert sind. Und sein Publikum geht tatsächlich begeistert mit. Also kann das Überschreiten von Grenzen Vergnügen bereiten. Vielleicht kommt es dazu, weil es von Anfang an und zu allen Zeiten ein Problem mit Überschreitungen und mit der Karnevalisierung gegeben hat. Denn den Karneval in diesem Bachtin'schen, romantischen Sinn, die revolutionäre Idee, die Verhältnisse auf den Kopf zu stellen, gab es immer schon, um Hierarchien zu stabilisieren, um Machtverhältnisse zu stabilisieren, weil es die perfekte Methode ist, den üblichen Lauf der Dinge beizubehalten, wenn man die Leute an einem Tag im Jahr auf symbolisch verbrämte Art und Weise über die Stränge schlagen lässt.

**Ana Teixeira Pinto**

Das wäre dann das, was ich als »sozialen Sadismus« bezeichne: die lustvolle Beteiligung an der Verbreitung dieser grotesken Bildersprache. Es funktioniert als Ventil, aber genau aus diesem Grund, weil es als Ventil funktioniert, greift es nie das eigentliche politische, ökonomische, geopolitische Fundament an.

**Jörg Heiser**

Aber meiner Ansicht nach bestimmen diese beiden Aspekte der gleichen Krise auch die Frage des Justizsystems. Sie haben darauf hingewiesen, dass Trump und Boris Johnson dauernd das Justizsystem untergraben. Sie untergraben die Verfassung, sie tun alles Mögliche und sie ignorieren dabei eine Menge roter Linien, was beispielsweise Korruption und ähnliche Dinge betrifft. Das machen sie absichtlich, und sie machen es unter nahezu unverhülltem Beifall der Kerngruppe ihrer Anhänger.

Und dies erinnert mich an einen anders gearteten Zwischenfall, als Margaret Atwood, die berühmte kanadische Science-Fiction-Autorin, sich in eine Diskussion über einen #MeToo-Fall an einer kanadischen Universität einschaltete und die Frage stellte, was dies eigentlich für das Justizsystem bedeute, wenn wir es angesichts von Hate Speech und sexueller Belästigung als defekt ansehen. Ich zitiere Margaret Atwood: »Wenn das Justizsystem umgangen wird, weil man es als untauglich betrachtet, was wird dann an seine Stelle treten? Wer wird dann in den Machtpositionen sitzen?« Sie beantwortete diese Frage nicht selbst, sie wurde stattdessen durch einen großen Shitstorm beantwortet, der sich gegen Atwood richtete. Aber es bringt auch die großen Unternehmen in Erinnerung, die die sozialen Medien betreiben und dadurch die Algorithmen definieren, nach denen sich viele dieser Debatten tatsächlich abspielen. Wie positionieren wir uns dazu?

**Ana Teixeira Pinto**

Das ist die entscheidende Frage, aber die Antwort darf nicht lauten, dass wir einfach zu den »goldenen Jahrzehnten der Sozialdemokratie« zurückkehren, als die Verhältnisse im Westen offenbar so gut waren. Weil diese Jahrzehnte auch gleichbedeutend waren mit gewalttätigem Rassismus vor der eigenen Haustür und imperialistischer Gewalt im Ausland. Wir müssen akzeptieren, dass wir uns in einem großen Umstrukturierungsprozess befinden. Falls das Justizsystem nicht zufriedenstellend ist, müssen wir härter arbeiten, damit es zufriedenstellend wird und diese Probleme angepackt werden können.

**Oliver Marchart**

Da wir vom Justizsystem sprechen und Sie auf Boris Johnson hinweisen – dann war die Auflösung des Parlaments im Grunde genommen nichts weniger als ein Staatsstreich. Und dafür ist er meiner Ansicht nach nicht bestraft worden. Er sollte im Gefängnis sitzen. Ich weiß nicht, wo das Justizsystem da hineinkommt. Und das ist ein Riesenproblem damit, was Liberale gern als »Rechtsstaatsprinzip« bezeichnen oder verteidigen. Ich bin ein sehr großer Fan des Rechtsstaatsprinzips, aber das Problem besteht darin, wenn Sie mir die Polemik gestatten, dass es nicht existiert. Ich denke auf die gleiche Weise daran wie Gandhi, der auf die Frage, was er von der englischen Zivilisation halte, antwortete: »Ich denke, sie wäre eine gute Sache.« Das Rechtsstaatsprinzip wäre eine gute Sache,



aber wenn Sie an Polizeibrutalität denken, bleibt diese prinzipiell ungestraft. Es gibt gute Gründe dafür, dass in den Vereinigten Staaten eine Bewegung mit dem Namen »Black Lives Matter« entstanden ist. Aber auch hier wird Polizeibrutalität nie bestraft. Wo ist also das Rechtsstaatsprinzip? Und wenn wir irgendwo anfangen wollen, müssen wir meiner Ansicht nach mit der Demokratisierung der Gesellschaft anfangen. Wir müssen mit dem Justizsystem anfangen, wir müssen das Rechtsstaatsprinzip umsetzen, wir müssen Menschen zur Rechenschaft ziehen, und zwar die Polizei, nicht nur ein paar Einbrecher.

Was wir also meiner Ansicht nach brauchen, ist eine radikal demokratische Politik, eine Demokratisierung der Demokratie, wenn wir das hier bewerkstelligen wollen. Und das Problem ist (und hier kommen wir zu dem wirklichen Problem des rechtsorientierten Populismus, wie wir es jetzt sehen): Ich glaube, in ihm kommt ein gewisses Verlangen nach Demokratie zum Ausdruck, ein gewisses Verlangen nach Volkssouveränität. Die Menschen haben das Gefühl, sie hätten kein Mitspracherecht. Sie haben nur eine vage Vorstellung davon, sie wissen nicht, was sie damit anfangen sollen, aber sie haben das Gefühl, sie hätten kein Mitspracherecht, auch wenn das System Demokratie heißt. Aber wo ist die Herrschaft des Demos? Und das ist meiner Ansicht nach ein Symptom, wenn Sie so wollen, für die beängstigende Form der zeitgenössischen Demokratie.

### **Ana Teixeira Pinto**

Das stimmt, es ist eine *weiße* Demokratie. Das Bild, auf dem ein Demonstrant ein Plakat hochhält, auf dem steht: »Green Lives Matter«, ist eindeutig dazu gedacht, die »Black Lives Matter«-Bewegung herabzusetzen und lächerlich zu machen. Wir können nicht so tun, als gäbe es kein rassistisches Element in dieser Motivation oder in diesen Formen des Populismus. Es gibt eindeutig ein rassistisches Element, und das hat eine Menge mit den Versprechungen zu tun, die der Kapitalismus gemacht hat. In einer Zeit des »Post-Wachstums« ist man vielleicht nicht in der Lage, Reichtümer zu akquirieren und sich daran zu erfreuen, aber falls man *weiß* ist, kann man sich immer noch an seiner überlegenen Position in dieser kolonialen Matrix erfreuen. In meinen Augen ist das ein sehr wichtiger Teil dieser Psychologie der neuen extremen Rechten.

### **Jörg Heiser**

Eine Frage aus dem Publikum:

Was halten Sie von der direkten Demokratie – vom Referendum?

### **Oliver Marchart**

Da gibt es ein Problem, weil wir feststellen, dass all diese rechtsextremistischen – ich nenne sie lieber extremistisch als populistisch – Parteien eine direkte Demokratie sehr stark befürworten. Weil sie Referenden als strategische Waffe einsetzen wollen, und wir sehen das bei den Populisten, die an der Macht sind, bei Orbán zum Beispiel. Er würde das Volk befragen, aber nur, wenn es gegen Soros geht oder gegen Immigranten und so. Also nur als Propagandawerkzeug, im schlechten Sinn des Begriffs Propaganda. Heute oder gestern gab es übrigens einen sehr interessanten Kommentar von Jan-Werner Müller, einem Populismus-Forscher, der ein Plädoyer für direkte Demokratie hielt. Denn wir konnten ja beispielsweise im Fall des Brexit-Referendums sehen, dass es sich in Wirklichkeit nicht

um eine Bekundung des Volkswillens handelte. Es war eine Machenschaft eines Teils der Elite. Daher handelt es sich nicht unbedingt um ein Argument gegen direkte Demokratie, sondern um eines dagegen, dass die Elite dieses Instrument benutzt, um aus der direkten Demokratie »eine Waffe zu machen«, um diesen Ausdruck aufzugreifen. Also bin ich mir in dem Punkt nicht so sicher. Vielleicht kann man sie in bestimmten Ländern wie der Schweiz beibehalten, wo es eine langjährige demokratische Tradition gibt und die Menschen sie ernst nehmen. Natürlich können ihre Abstimmungsergebnisse immer mal wieder äußerst abstrus sein, da gebe ich Ihnen recht, aber oft gehen die Abstimmenden ziemlich verantwortungsbewusst mit diesem Instrumentarium um.

### **Jörg Heiser**

Es gab beispielsweise eine interessante Kampagne, nachdem die Partei am rechten Rand des politischen Spektrums in der Schweiz es Asylanten, die ausgewiesen worden waren, im Grunde fast unmöglich machen wollte, bei einem Gericht dagegen Berufung einzulegen. Dann gab es eine halbjährige Kampagne von Leuten, die Anzeigen in Zeitungen schalteten und so weiter, um dem entgegenzutreten, und sie haben schließlich bei einer Volksabstimmung den Sieg davongetragen, was vor rund zwei Jahren im Hinblick auf das Emporkommen der SVP (Schweizerische Volkspartei) das Blatt in der Schweiz wendete. Und das ist eine gute Sache. Aber wie Sie schon sagten, wir dürfen nicht vergessen, dass die Schweiz ein sehr reiches und sehr kleines Land mit einer sehr langen Tradition in Sachen direkter Demokratie ist, und das Gegenbeispiel wäre tatsächlich der Brexit, wenn man die Art und Weise bedenkt, wie stark er ideologisch unterminiert war. Und wir wissen auch, dass ungeheure Summen für eine im Grunde verlogene Kampagne ausgegeben wurden, die sich an die sozialen Medien richtete.

### **Ana Teixeira Pinto**

Ich weiß nicht, ob Sie sich darüber im Klaren sind, aber es gibt kein Archiv darüber, welche Materialien auf Plattformen der sozialen Medien wie beispielsweise WhatsApp verbreitet werden. Daher gibt es im Grunde riesige Investitionen in diese Art von Anzeigen, aber es gibt keine Möglichkeit, den Inhalt dieser Anzeigen einer irgendwie gearteten Prüfung oder Kontrolle zu unterziehen. Diese Kontroverse entstand im Zusammenhang mit dem Cambridge-Analytica-Skandal und Facebook, aber die anderen sozialen Medien wurden nie genauer unter die Lupe genommen. Wenn es diese ganze undurchschaubare Macht in der Hand von großen Datenunternehmen gibt, hat man absolut keine Möglichkeit zu garantieren, dass es sich um eine demokratische Abstimmung handelt.

### **William Messer**

So schwierig es ist, Boris Johnson als Populisten zu identifizieren, so unvorstellbar ist es, Donald Trump als »echten« Populisten zu identifizieren. Es scheint eine Verbindung zwischen geringem Selbstwertgefühl und der Aspiration zu Macht und Privileg zu geben, die den gesamten Zwischenbereich in der Mitte überspringt. Aber eine Sache, über die ich Sie gern mehr sprechen hören würde – da Sie uns immer wieder an den Rassismus erinnern – ist die Frage nach der »weißen Opferrolle« – wenn Sie etwas dazu sagen könnten.

**Ana Teixeira Pinto**

Trump ist kein Populist; Trump ist ein Faschist. Das meine ich auf eine sehr wörtliche Art und Weise, denn eines der Kennzeichen eines faschistischen Regimes besteht darin, eine Zwei-Klassen-Gesellschaft zu errichten (und das ist es im Grunde, was Carl Schmitt in Deutschland installiert und was zur Ausbürgerung der deutschen Juden geführt hat), um Staatsangehörige auszubürgern, die dann unschädlich gemacht oder deportiert werden können. Und das ist genau das, was Trump macht. Um ehrlich zu sein, ich würde nie den Begriff Populismus verwenden, wenn ich mich auf Trump oder irgendeinen anderen derzeitigen Faschisten beziehen wollte. Ich bin auch hier der Ansicht, dass die Hautfarbe eine enorme Rolle spielt, denn dieser ganze Diskurs steht und fällt mit den Phantasien von einer ›umgekehrten Kolonisation‹, die immer mit der Idee einer ›Unterwerfung der *Weißer*‹ daherkommt. Und in dieser liegt ein Körnchen Wahrheit, weil der Westen allmählich unter Druck gerät und die Kontrolle über seine politische Vormachtstellung und über die koloniale Ausbeutungsmatrix verliert, die er etabliert hat. Aber es gibt außerdem ein Moment der Besorgnis insofern, als der Westen fürchtet, auf die gleiche Weise betrogen zu werden, wie er andere betrogen hat.

*Übersetzung: Jochen Stremmel*



# »Preußen-Komplex« Das Berliner Humboldt Forum und sein Umfeld

## Panel 2

MODERATION  
JÖRG HEISER

ARLETTE-LOUISE NDAKOZE  
THOMAS E. SCHMIDT  
SARAH HEGENBART



**Vom Mausoleum zum Momentum. Die Akte der Artefakte in Humboldts Forum*****Performance-Lecture von Arlette-Louise Ndakoze***

In ihrer Performance-Lecture hinterfragte Ndakoze – polylingual und zum Sound eines klassischen Hip-Hop-Loops – die eurozentrischen Zeit- und Geschichtskonzepte, ebenso wie die damit verbundenen Vorstellungen moderner Wissenschaft. Wenn Studierende bis heute die berühmte Anekdote von Newton erzählt bekommen, der unter dem Apfelbaum sitzend einen Apfel auf den Kopf bekommt und so das Gesetz der Schwerkraft »entdeckt«: Was, wenn wir bei dieser Geschichte, die auf den biblischen Baum der Erkenntnis anspielt, mitbedenken, dass das Königreich Kusch, das laut Genesis Teil des Garten Edens gewesen sei, im heutigen Sudan lag? Was, wenn wir in den dortigen Kulturen Vorstellungen von Unsterblichkeit finden, die dem Alten Testament um gut ein Jahrtausend vorausgehen? Wie könne von Gesprächen auf »Augenhöhe« die Rede sein, wenn die eine Seite der anderen abspricht, Geschichte zu haben?

**Dekolonisierung und deutsche Kulturpolitik. Warum es so kompliziert ist, Kunst zurückzugeben*****Thomas E. Schmidt***

In seinem Vortrag versuchte Thomas E. Schmidt aufzuzeigen, wie die verspätete Debatte über die deutsche Kolonialherrschaft in Afrika dazu geführt habe, dass auch zur vermeintlich verlässlichen Vergangenheitspolitik bezüglich der Shoah neue Fragen entstehen. Die Konzentration auf den Aspekt »Kunstraub« weise den subsaharischen Gesellschaften zudem pauschal von außen einen Opferstatus zu. Er wendet sich damit gegen die von Felwine Sarr und Bénédicte Savoy favorisierte Strategie einer umfassenden, zügigen Restitution von Kulturgütern. Er plädierte dafür, einer pauschalen Rückgabep Praxis von Artefakten eine Absage zu erteilen, zugunsten einer kontextualisierten und individualisierten Einzelfallprüfung. Andernfalls werde die Chance vertan, Dekolonisierung als ein umfassendes politisches Projekt anzugehen, um die Folgen der Kolonialherrschaft mehrdimensional zu bearbeiten.

**Ein Forum ohne Dialog? Eine Wunderkammer des Misslingens multidirektionaler Erinnerungspolitik.*****Sarah Hegenbart***

Hegenbarts Vortrag stellte die Frage, ob der »Dialog« als zentraler Aspekt eines Forums am Humboldt Forum überhaupt umgesetzt werde. Ihre Analyse der Architektur, der bis dahin bekannten kuratorischen Konzepte sowie des Umgangs mit Öffentlichkeit

legte nahe, dass das Humboldt Forum nicht dialogisch, sondern als Wunderkammer des Spektakels funktionieren solle. Eine solche Dialogverweigerung, sei gerade in Zeiten des Populismus besonders problematisch. Dabei gebe es Alternativen zum Kunstkammer-Ansatz – das Museum of Vancouver beispielsweise habe gemeinsam mit Vertretern der indigenen Völker der Haida eine Ausstellung mit Haida-Artefakten entwickelt. Ebenso denkbar sei ein offenes, transparent gemachtes Depot: Das Museum of Anthropology der University of British Columbia, ebenfalls Vancouver, sei dafür vorbildhaft; hier ist die Vollrecherche inklusive etwaiger Restitutionsforderungen auf der Museums-Website möglich. Eine multidirektionale Erinnerungspolitik im Sinne Michael Rothbergs könne im Zusammenhang mit Museen nur erreicht werden, wenn diese transparent und in aktiver Partnerschaft mit verschiedenen Communitys zusammenarbeiteten.



# DEKOLONISIERUNG UND DEUTSCHE KULTURPOLITIK. WARUM ES SO SCHWIERIG IST, KOLONIALE KUNST ZURUECKZUGEBEN 47

**Thomas E. Schmidt**

Nach einer jahrzehntelangen Phase des Schweigens und Verschweigens gibt es in Deutschland seit ein paar Jahren endlich eine Debatte über die koloniale Vergangenheit. Die Debatte wird offen und offensiv geführt, und sie kreist seit geraumer Zeit vor allem um das Humboldt Forum in Berlin, dieses große, ehrgeizige und kurz vor der Eröffnung stehende Museumsprojekt, das die ethnologischen Sammlungen Berlins neu präsentieren soll, also auch Kunst aus den ehemaligen deutschen Kolonien, vor allem den afrikanischen. Die Debatte ist noch einmal befeuert worden durch den Bestandsbericht, den die Kunsthistorikerin Bénédicte Savoy und der Ökonom Felwine Sarr für die französische Regierung angefertigt haben. Der Bericht trägt im Deutschen den programmatischen Titel *Zurückgeben* und plädiert für die vollständige Restitution sämtlicher in Frankreich und Deutschland von Museen gesammelten Artefakte aus der Epoche der Kolonisierung.

Seither scheinen die Aktivitäten, welche um die Dekolonisierung kreisen und das Attribut »postkolonial« beanspruchen, ein Zentrum und nur noch eine Richtung zu haben: Dekolonisierung ist für die Öffentlichkeit weitgehend identisch mit Rückgabe. Und weil die Notwendigkeit einer Aufarbeitung der europäischen Kolonialgeschichte nicht mehr in Frage steht, scheint es auch nur einen Weg zu geben, aus ihr praktische Folgen zu ziehen: die Rückgabe der Museumsbestände, die Rückgabe des »afrikanischen Erbes«.

So klar und eindeutig ist es jedoch nicht, und einfach wird es auch in Zukunft nicht werden. Die moralische Zuspitzung der Thematik auf die Museen und auf deren Bereitschaft zur Restitution von Objekten wird letztlich nicht sehr weit führen. Schwierig ist es, weil nicht nur einer einem etwas wiedergibt, was zuvor entwendet wurde, sondern weil es in Wirklichkeit gar nicht so sehr um Gegenstände, sondern um den Akt des Wiedergebens geht: Dieser ist eine bedeutungsvolle soziale Tat mit Folgen, unter den Augen der globalen Öffentlichkeit. Der Akt der Restitution samt seinen Umständen wird beobachtet. Er findet womöglich Nachahmer, womöglich provoziert er aber auch Widerstände andernorts. Er ist nicht nur eine moralische Tat, sondern eine Geste im Raum der internationalen Politik. In Wirklichkeit umgreift der Kontext der Problematik mehr als nur Museumsobjekte. Damit bringen sich in der Problematik mehr und andere Interessen ins Spiel als nur ethische.

Indem das Humboldt Forum 2020 nicht mit leeren Vitrinen eröffnet wird, scheint niemand ernsthaft damit zu rechnen, dass eine vollständige Rückgabe afrikanischer Kunst bevorsteht. Auch in Frankreich, so der Eindruck der meisten Beobachter, hat der vom Präsidenten mit großem Aplomb angestoßene Prozess an Dynamik verloren. Felwine Sarr beklagte dies in einem Interview mit der ZEIT Ende Juli. Warum geht es nicht weiter?

Um diese Frage zu beantworten, kann man eine ganze Reihe von Gründen aufzählen. Viele sind erwähnt worden: juristische, verwaltungstechnische, innen- und außenpolitische, auch psychologische. Es gibt jedoch, was den deutschen Kontext anlangt, einen gewichtigen Faktor, der schmerzhafterweise im Dekolonisierungsdiskurs selbst gelegen ist, jedenfalls so, wie er sich im Augenblick in der breiten Öffentlichkeit darstellt, nämlich in seiner starken Ausrichtung auf Gesellschaftsmoral und in seiner Konzentration auf Kunst und Kultur.

Sicher sind Savoy und Sarr mit allen guten und weniger guten Argumenten vertraut, die Restitutionsen zu einer komplizierten und schwierigen Angelegenheit machen.

Ihr Ausweg aus dem Gestrüpp der Bedenkenträgerei und der Verzögerungen war strategisch überaus findig – und was die Mobilisierung der Öffentlichkeit betrifft, auch wirksam, wenigstens eine Zeit lang. Er provozierte allerdings ungewollte Nebenfolgen.

Savoy und Sarr richteten ihr Ideal von dekolonisierender Praxis an einem Modell aus, das bereits existiert. Ihr Vorbild ist die Rückgabepaxis der während des Nationalsozialismus enteigneten Kunst an jüdische Vorbesitzer oder deren Nachkommen. Die Restitution von »Raubkunst« ist in Deutschland inzwischen institutionalisiert, das heißt, sie ist unstrittig und gesellschaftlich anerkannt, sie ist zu einem festen Bestandteil der deutschen Vergangenheitsaufarbeitung geworden und – trotz Ausnahmen und Rückschläge – sie funktioniert sogar. Was staatlichen Kunstbesitz betrifft, gibt es keinen Zweifel daran, dass sämtliche geraubte Kunst zurückgegeben werden muss. Die »Washingtoner Prinzipien« sind schon Ende der Neunziger in einen Leitfaden für die Vorgehensweise aller deutscher Museen in öffentlicher Hand umgewandelt worden. Genauso, das ist heute die Hoffnung vieler Aktivisten, soll in Zukunft auch mit kolonialer Kunst verfahren werden. So selbstverständlich soll auch die Rückgabe des »afrikanischen Erbes« werden.

Allerdings reichen die Entsprechungen nicht sehr weit. Die Aufarbeitung des Nationalsozialismus und des Kolonialismus sind nicht deckungsgleich. Einige Abweichungen fallen ins Auge: Die Rückgabe von Raubkunst hat sich in der Bundesrepublik nach einer schwierigen Anfangsphase zu einer gesamtgesellschaftlichen Aufgabe entwickelt. Auch private Kunstbesitzer, wenngleich nicht rechtlich dazu verpflichtet, stehen unter einem ethischen Druck, Provenienzen nachzuverfolgen und gegebenenfalls geraubte Objekte zu restituieren. Die Auffassung ist, dass sich aus der Schwere des historischen Verbrechens für jeden einzelnen Deutschen zumindest eine Verantwortung herleitet, die ihm ein Mitwirken an dieser Restitutionspraxis nahelegt. Die aus der einmaligen historischen Konstellation sich ergebende ethische Verantwortung rechtfertigt auch den Eingriff in Eigentumsrechte. Das betrifft formal nur die Museen, aber über den Kunsthandel, der zur Provenienzforschung verpflichtet ist, mittelbar auch Privatpersonen, sobald sie Kunst verkaufen möchten, die als Raubkunst verdächtig ist.

Anders ist die Situation in Sachen Afrika gelagert. Dort betrifft die Regelung von Kolonisationsfolgen das Verhältnis von Staaten. Der private Besitz kolonialer Kunst wäre von Rechtsvorschriften, die Rückgabe erforderlich machen, nicht betroffen und wird es aus verfassungsrechtlichen Gründen auch künftig nicht sein. Kolonialregime sind im Wesentlichen von Staaten betrieben worden, eine Beteiligung der *weißen* Bevölkerungen gab es zwar, ist aber einer Mitwirkung an der Nazi-Herrschaft nicht zu vergleichen. Staaten sind vor wechselseitigen juristischen Ansprüchen geschützt, weil sie souverän sind, will sagen: im internationalen Rechtsverkehr als immun gelten. Forderungen aneinander können sie formulieren und vortragen, das heißt politisch oder ethisch zum Ausdruck bringen, dann ist die Erfüllung der Forderung ein Entgegenkommen oder geschieht aus politischer Opportunität. Recht wird damit nicht durchgesetzt und auch nicht neu geschaffen. Für die Außenpolitik, und nicht nur für die deutsche, ist das europäische Kolonialregime samt Folgen vertraglich abschließend geregelt worden. Anders als für den Nationalsozialismus stellt also für diesen Komplex niemand die Forderung auf, an einer Stelle den Rechtsfrieden wieder aufzukündigen, Verträge neu zu verhandeln und Fristen nachträglich auf-

zuheben. Aus diesen Gründen existiert auch kein internationales Abkommen im Sinne eines »soft law«, welches für das »afrikanische Erbe« ähnliche Absichten formuliert, wie sie in den »Washingtoner Prinzipien« zum Ausdruck kommen.

Anders gesagt: Was Kunst und ihre Besitzverhältnisse anlangt, handeln die beteiligten Nationen bei Rückgaben auf einem symbolischen, aber nicht auf juristischem Feld. Noch deutlicher: Ein formeller Anspruch auf Rückübertragung von Eigentum existiert nicht. Die alten Kolonialmächte können aber durch freundliche Gesten Entgegenkommen signalisieren. Die Frage ist dann, ob diese Art von Gesten in den Augen afrikanischer Nationen einem Verhältnis in Augenhöhe entspricht oder ob sich darin ein altes hierarchisches Verhältnis reproduziert.

Die Rückgabe von Raubkunst aus jüdischem Besitz stellt das derzeit letzte Kapitel der langen Geschichte der Entschädigungen dar. Es geht dabei gerade nicht um Symbolik, sondern um zivil- und völkerrechtlich klar definierte Ansprüche auf materielle Kompensation. Solche verpflichtenden Formulierungen fehlen genau, wenn es um Kolonialkunst geht. Wie es aussieht, ist die Neigung der internationalen Gemeinschaft auch nicht besonders ausgeprägt, sich auf solche rechtlichen oder quasi-rechtlichen Formulierungen zu einigen.

Wenn also deutsche Kulturpolitiker behaupten, afrikanische Länder könnten inzwischen ihre Restitutionsansprüche rechtlich geltend machen, wenn sie nur entsprechende Anträge stellen, stimmt das nur halb. Denn deren Forderung ist dann lediglich eine zivilrechtliche und betrifft das Verhältnis zwischen souveränen Nationen in keiner Weise. Vielleicht erklärt sich daraus, dass so wenige subsaharische Staaten bisher einen offiziellen Antrag auf Rückgabe ihrer Kunst gestellt haben: Es überlebt immer ein Rest von Demütigung darin, denn wie man es wendet, sie gelangen auch mit einer Klage vor einem deutschen Gericht aus der Rolle eines Bittstellers nicht heraus. Vielleicht kommen sie sogar damit noch weiter hinein.

Eine Rückgabe von Kolonialkunst lässt sich aus der Restitutionspraxis von Raubkunst also nicht ableiten. Das eine folgt einer fest eingerahmten juristischen Intention, das andere bleibt vorerst ein formell unbestimmtes Projekt, das mittlerweile in Frankreich und Deutschland immerhin den Status eines gouvernementalen Projektes erreicht hat. Der Versuch allerdings zu behaupten, im Kern seien beide Arten der Rückgabe identisch, führt in die Sackgasse. So erzwingt der Wunsch, genau an dieser Stelle, nämlich mit Kunst, eine nennenswerte dekolonisierende Praxis anzuregen, eine besondere moralische Mobilisierung. Wenn das Völkerrecht keine Handhabe bietet, muss die Angelegenheit nach Kräften skandalisiert werden. Und auch das hat erkennbar Folgen: Die Konzentration auf Kultur und ihre besondere Moralität verengt von vornherein die Perspektive, wie Europa mit dem subsaharischen Afrika künftig in ein neues Verhältnis gelangen könnte. Die Zuspitzung auf Kunst und Ethik entpolitisiert am Ende die Dekolonisierung.

Man muss an dieser Stelle auch kritisch fragen, warum eigentlich Kunstwerke ins Zentrum unserer Aufmerksamkeit gerückt sind. Der Gedanke, Kunst – sei es als ästhetisches Objekt oder als Ritualgegenstand – repräsentiere in exklusiver Weise die Identität von Gemeinschaften, sie sei wesentlich für deren Selbstbild und deren Zusammenhalt, ist

ein sehr westlicher Gedanke. Man ist genötigt, eine Menge identitätspolitische Voraussetzungen zu machen, um zur Überzeugung zu gelangen, dass es einen festen Kern in kollektiven Identitäten gibt oder geben soll. Und dass dieser Kern vor allem aus mit Bedeutung angereicherten Objekten besteht, die gemeinsame Erinnerung freigeben und dadurch erst Gemeinschaft stiften. Viele afrikanische Gesellschaften leiten ihre Identitäten ganz anders her: Dort steht die erfolgreiche Befreiung von den Kolonisatoren im Vordergrund. Ihre Selbstbilder sind politisch und heroisch, und die Klage über eine unterbrochene Erinnerungskontinuität bildet keineswegs ihr Zentrum. Die Konzentration auf den Kunstraub vereinheitlicht die nationalen Erzählungen und die politischen Wirklichkeiten der subsaharischen Gesellschaften. Ihnen allen wird damit von außen und pauschal ein Opferstatus zugewiesen.

Savoy und Sarr würden an dieser Stelle einwenden, ihre Strategie sei ja nur ein erster Schritt; auf ihn müssten weitere folgen. Die Strategie birgt allerdings eine Gefahr: Die Thematik ist damit aus dem Gesamtkomplex der Dekolonisierung künstlich herausgehoben und sie wird in Zukunft als ein besonderer kulturpolitischer Problembereich seiner eigenen Dynamik bzw. Nicht-Dynamik überlassen bleiben. Provenienz- und Einzelfallforschung werden sich auf Jahre der Thematik bemächtigen und sie in ihrem Sinne verwalten. Dies ist jetzt schon absehbar. Eine politisierte Kunstwissenschaft richtet dann einen eigenen und zählbaren Bereich ein, welcher abgekoppelt bleibt von einer mehrdimensionalen Afrikapolitik.

Damit wäre die Chance vertan, Dekolonisierung als ein umfassendes politisches Projekt anzugehen, unter Einbeziehung auch der außenpolitischen, der ökonomischen, wissenschaftlichen – und möglicherweise auch der bisher tabuisierten völkerrechtlichen Dimension. Für die politische Routine Frankreichs oder Deutschlands stellt die Restitution von Kunst keinen gravierenden Konfliktfall dar. Für die Öffentlichkeit dagegen erhält sie mehr und mehr einen überragenden Status. Und es gibt keinen verlässlichen und vorausbestimmten Weg, dass sich die internationale Politik, nicht einmal die gemeinsame europäische, aufgrund von öffentlicher Empörung eines Tages auf ein konzertiertes Handeln einlässt, nur um die Besitzverhältnisse von Kunstwerken zu verändern. Es existieren dafür keinerlei Anzeichen, es gibt nur die obligaten symbolischen Gesten der Milde.

Eine neue, umfassende Afrikapolitik liegt im Interesse fast aller europäischen Nationen – und sie ist auch ethisch geboten. In manchen Bereichen gibt es tatsächlich kleine Neuanfänge. Auch Kultur im weitesten Sinn muss ein Bestandteil einer neuen Afrikapolitik sein. Formate, in denen Afrikaner und Europäer miteinander über die postkoloniale Lage sprechen, existieren erstaunlicherweise kaum. Wo sie eingerichtet worden sind, ist die Öffentlichkeit bisher kaum erwünscht. Ihr Status könnte in Zukunft offizieller werden, also auch zum Schauplatz öffentlicher Auseinandersetzung. In solchen Formaten sollten auch die gemeinsamen Standards von Kunstwerken entwickelt werden.

Die Restitution von Kunstwerken sollte keineswegs den Mittelpunkt der postkolonialen Situation bilden. Artefakte sind auch nicht mit dem »afrikanischen Erbe« identisch. Aus Identitätspolitik abgeleitete Normen beruhigen das westliche Gewissen, aber sie manövrieren Afrikaner in Passivität: Wir, nicht sie organisieren dann die Dekolonisierung. Solche Normen ersetzen keine reale Politik. Die postkoloniale Situation von heute ist eine politische.



Abb. 6: Christoph Schlingensiefel und Thomas Goerge, *Entwurf für das Berliner Schloss*, 2009

## **Sarah Hegenbart**

Aus der Perspektive des *Löwenkämpfers* blicken wir über den Lustgarten auf ein seltsames Konglomerat: Die Kuppel des preußischen Stadtschlusses hebt sich aus der Fassade des Palastes des Republik empor. Das Schlossportal bildet eine Lehmhütte, die scheinbar von allen möglichen Stereotypen des Westens auf ›Afrika‹ und die Architektur dieses Kontinents inspiriert ist. Diese Collage entwarf Thomas Goerge für Christoph Schlingensiefel im Rahmen des Architektur-Wettbewerbs zur Wiedererrichtung des Berliner Stadtschlusses. Mit diesem Vorschlag gewann Schlingensiefel nicht. Sicherlich nicht nur, da er sich nicht an die rigiden Vorgaben, die eine starke Orientierung an Andreas Schlüters Barockschloss vorsahen, hielt. Allerdings enthält dieser Entwurf so einiges, was für die heutige Konzeption des Humboldt Forums wünschenswert wäre: einen ironischen Umgang mit Stereotypen, prägend für westliches Denken, Verweise auf die eigene deutsche Kolonialgeschichte, eine Betonung der DDR Vergangenheit als essentieller Teil der gesamtdeutschen Geschichtsschreibung und vor allem eine Ambiguität, die den Dialog (nicht einen, sondern mehrere!) einfordert.

Diese Ambiguität entsteht durch das Aneinanderreihen von Fragmenten aus verschiedenen Erinnerungskulturen: Zunächst einmal Albert Wolffs *Löwenkämpfer*, eine Bronzeskulptur aus dem Jahre 1861. Wie Volker Galperin nachgewiesen hat, lässt sich

dieses Motiv in Plastiken finden, die zur selben Zeit von den Fon in der Stadt Abomey im westafrikanischen Königreich Dahomey (heute Benin) entstanden sind.<sup>1</sup> Diese Region stellte einst das Zentrum des Sklavenhandels dar. Während sich das Motiv des Löwenkampfes (die Stärke des menschlichen Helden wird durch das Besiegen des gefährlichen Tieres umso mehr betont) auch bei den Sumerern, im Gilgamesch-Epos, in der Griechischen Antike und in Persien finden lässt, gewinnt es vor dem Alten Museum eine neue Bedeutung: die Exotisierung »Afrikas«, dessen wilde Tiere von den *weißen* Herrschern besiegt werden. Dieses Stereotyp vom »unzivilisierten Afrika« wird von Schlingensief auf die Spitze getrieben, wenn er in seiner Collage eine Lehmhütte als Stereotyp »afrikanischer« Kultur mit der Barockarchitektur Schlüters vergleicht. Gleichzeitig erinnert Schlingensief an die Geschichte des Palasts der Republik, der 1976 von einem Kollektiv der Bauakademie der DDR auf dem Gelände des ehemaligen Stadtschlösses fertig gestellt wurde und bereits dreißig Jahre später im Jahre 2006 abgerissen wurde. Da er neben der Volkskammer der DDR auch noch eine Reihe an Kulturräumen beherbergt hatte, war er ein sehr beliebtes Gebäude, dessen Abriss im Bewusstsein vieler Menschen aus Ostdeutschland sicherlich einem Akt der wortwörtlichen Einebnung der DDR-Geschichte gleichkam. Das ist umso schmerzlicher, wenn man berücksichtigt, dass postkoloniale Diskurse in der DDR (im Gegensatz zur BRD) bereits viel früher geführt wurden.<sup>2</sup>

Indem Goerge und Schlingensief diese Stränge unterschiedlicher Erinnerungskulturen miteinander verbinden, etablieren sie einen Raum für multidirektionale Erinnerungskulturen. Meine These ist, dass es genau diese Form der multidirektionalen Erinnerungspolitik ist, die dem Humboldt Forum fehlt und somit einen Dialog oder vielmehr Dialoge im Plural verhindert. In meinem Beitrag möchte ich nun zunächst Michael Rothbergs Konzept von »multidirectional memory« vorstellen und dies mit dem Selbstbild des Humboldt Forums vergleichen. Daraufhin möchte ich einige Vorschläge machen, wie die Ausrichtung des Humboldt Forums multidirektional gestaltet werden könnte. Ziel einer solchen multidirektionalen Ausrichtung ist die Ermöglichung eines ernst gemeinten Austauschs, der sich beispielsweise auch in Handlungen der Restitutionen ausdrückt.

### Zum Begriff der multidirektionalen Erinnerung

Der Begriff der multidirektionalen Erinnerung basiert auf Michael Rothbergs Buch *Multidirectional Memory. Remembering the Holocaust in the Age of Decolonization* (2009), dem ersten Buch, das die Ergebnisse der Holocaustforschung und postkolonialen Studien zusammenführt, um eine Änderung im Denken von kollektiver Erinnerung und Gruppenidentität zu forcieren. Rothberg ist Professor für Anglistik und Vergleichende Literaturwissenschaft sowie Professor für Holocaust-Studien an der University of California

- 
- 1 Volker Galperin: »Der Löwenkämpfer: Sumerischer Heldenmythos in Westafrika?«, in: *About Africa & the rest of the world*, <https://www.about-africa.de/diverses-unsortiertes/470-der-loewenkaempfer-sumerischerheldenmythos-in-westafrika#zitierweise> (14.09.2019).
  - 2 Vgl. Ulrike Lindner: »Neuere Kolonialgeschichte und Postcolonial Studies«, in: *Docupedia-Zeitgeschichte*, 15.4.2011, [http://docupedia.de/zg/Neuere\\_Kolonialgeschichte\\_und\\_Postcolonial\\_Studies?oldid=125818](http://docupedia.de/zg/Neuere_Kolonialgeschichte_und_Postcolonial_Studies?oldid=125818) (14.09.2019).

in Los Angeles und intendiert eine kritische Untersuchung darüber, ob und inwiefern dominante Narrative andere Erinnerungskulturen in der Bildung der kollektiven Identität unterdrücken bzw. beeinflussen. Beispielsweise argumentiert er, dass die Knappheit an Ressourcen (bspw. staatlicher Fördergelder) dazu führten, dass Vertreter\*innen bestimmter Erinnerungskulturen sich gegen andere durchsetzen mussten, um an Ressourcen zu kommen. Als Beispiel nennt er den Bau des Holocaust Museums am National Mall in Washington D.C., das bereits im Jahre 1993 fertig gestellt wurde. Dies erzeugte Unmut bei Vertreter\*innen Schwarzer Communitys, für deren durch die Sklaverei erfahrenes Unrecht es noch keine Aufarbeitung in einem ebenso prominenten Museum gab. Dies sollte sich erst über zwanzig Jahre später ändern, als 2016 das National Museum of African American History and Culture in Washington D.C. eröffnet wurde.

Rothberg warnt davor, Erinnerungskulturen als kompetitiv zu sehen, und ist vielmehr daran interessiert, darzustellen, inwiefern diese miteinander verknüpft sind und sich gegenseitig beeinflussen. Mit seiner multidirektionalen Erinnerungspolitik ist die Forderung der »multidirectional option« verbunden, zum Beispiel »an ethical vision based on commitment to uncovering historical relatedness and working through the partial overlaps and conflicting claims that constitute the archives of memory and the terrain of politics.«<sup>3</sup> Wie wichtig eine solche Forderung für das Humboldt Forum ist, offenbart sich, wenn Horst Bredekamp, einer der drei Gründungsintendanten, noch 2017 in einem Deutschlandfunk-Interview sein Unverständnis gegenüber den (postkolonialen) Kritiker\*innen des Humboldt Forums ausdrückt. So habe es laut Bredekamp in Deutschland nur »34 Jahre Kolonialherrschaft« gegeben.<sup>4</sup> Wie eng jedoch die Ideologien des Kolonialismus mit dem die NS-Diktatur erst ermöglichenden Rassismus und Antisemitismus verknüpft sind und die Kolonialzeit sich somit in der NS-Zeit fortsetzte, erwähnt er dabei nicht. Schließlich gab es die ersten Konzentrationslager in Südafrika und Namibia. Auch der erneute Ausbruch des Denkens *weißer* Vorherrschaft, der sich nicht nur in den Reden Donald Trumps, sondern ebenso in der AfD manifestiert, ist eng mit dem Kolonialzeitalter verbunden. Außerdem profitiert Deutschland doch noch immer von den neo-kolonialen Strukturen des Kapitalismus, der ohne eine Ausbeutung des Globalen Südens überhaupt nicht funktionieren könnte. Eine Erinnerung an die und Auseinandersetzung mit der deutschen Kolonialherrschaft sollte somit tagespolitisch ziemlich weit oben auf der Agenda stehen. Vor allem in einer Migrationsgesellschaft, zu der sich Deutschland zunehmend entwickelt, sollte es ein Bedürfnis nach einem vergleichenden, relationalen (statt kompetitiven) Denken geben, das sich nicht davor scheut, Grenzen der Ethnizität und der Zeitalter zu traversieren.<sup>5</sup> Eine Politik, die auf der Ethik der multidirektionalen Erinnerung basiert, bedarf einer Idee von transnationaler, vergleichender Gerechtigkeit, die zwischen konfligierenden und manchmal auch sich gegenseitig ausschließenden Forderungen

---

3 Michael Rothberg: *Multidirectional Memory. Remembering the Holocaust in the Age of Decolonization*, Stanford 2009, S. 29.

4 Horst Bredekamp: »Humboldt Forum Berlin. Bredekamp: Alles bereits in Planung«, Horst Bredekamp im Gespräch mit Anne Seidel, in: *Deutschlandfunk*, 21.07.2017, [https://www.deutschlandfunk.de/humboldt-forum-berlin-bredekamp-alles-bereits-in-planung.691.de.html?dram:article\\_id=391716](https://www.deutschlandfunk.de/humboldt-forum-berlin-bredekamp-alles-bereits-in-planung.691.de.html?dram:article_id=391716) (14.09.2019).

5 Vgl. Rothberg 2009, S. 17.

verhandelt.<sup>6</sup> Dies ist besonders wichtig in Zeiten, in denen sich Migrant\*innen in Europa häufig mit den Geistern der Vergangenheit konfrontiert sehen und sich gleichzeitig Vorurteilen der Gegenwart stellen müssen.<sup>7</sup>

In der klassischen Antike beinhaltet die Bedeutung des Forums die Plattform für einen Dialog. Der Dialog stellt im Sokratischen Sinne einen Prozess des *dialogesthai* dar, in dem verschiedene Akteure durch den Austausch konfligierender Perspektiven ihre eigenen Ansichten kritisch hinterfragen und dadurch möglicherweise neue Sichtweisen gewinnen. Ist es dem Humboldt Forum bisher gelungen eine solche Dialogizität zu etablieren?

### Zum Selbstbild des Humboldt Forums

Das Humboldt Forum steht auf seiner Website als »einzigartiger Ort des Erlebens, des Lernens und der Begegnung in der Mitte Berlins«. <sup>8</sup> Das Erlebnis-Event-Vokabular überwiegt hier in einer Eindeutigkeit, die keine Schlingensief'schen Ambiguitäten zulässt. Die Besucher\*innen sollen hier »überraschende Zugänge zu den Sammlungen« finden und werden aufgefordert: »Machen Sie mit!«. <sup>9</sup> Aber wobei?

Die Einladung klingt etwas hohl und schlichtweg auch langweilig, da die Besucher\*innen doch gar nicht so genau wissen, wobei sie nun mitmachen sollen. Überhaupt fragt man sich, an welche Adressat\*innen sich diese Aufforderung wendet. Sicherlich nicht an die Nachfahr\*innen derer, deren Objekte sich nun im Humboldt Forum befinden. Denn genau diese Nachfahr\*innen sind es doch, denen der Aufenthalt dort untersagt ist, wo ihre Kunstwerke und Kulturobjekte »Bürgerrechte besitzen«, wie es die ehemalige Ministerin für Kultur und Tourismus Malis, Aminata Traoré, so treffend bemerkte.<sup>10</sup> Auch die Beschreibung des Humboldt Forums in einer Broschüre, die anlässlich des zwanzigjährigen Bestehens des Postens der Beauftragten der Bundesregierung für Kultur und Medien herausgegeben wurde, ist nicht unproblematisch. »Humboldt« stehe »für die Tradition der Aufklärung, für die Idee einer selbstbewussten, gleichberechtigten Annäherung der Völker und für das Ideal eines friedlichen Dialogs trotz aller Unterschiede«. <sup>11</sup> Wait a minute. Friedlicher Dialog? Kein Wort von Machtstrukturen, die die Narrative forcieren, die hier erzählt werden sollen. Kein Wort über die Dialogverweigerung mit Kritiker\*innen wie den Bündnissen »AfricAvenir«, »No Humboldt 2!« oder »Berlin Postkolonial!«. Auch kein selbstkritisches Eingeständnis, dass der Name Humboldts, dessen Forschungen

6 Vgl. ebd., S. 22.

7 Vgl. ebd., S. 28.

8 »Was ist das Humboldt Forum«, auf: *Humboldt Forum*, <https://www.humboldtforum.org/de> (13.09.2019).

9 »Humboldt Forum im Berliner Schloss«, auf: *Humboldt Forum*, <https://www.smb.museum/ausstellungen/detail/humboldt-forum-highlights/> (13.09.2019).

10 Vgl. Aminata Traoré: »So genießen unsere Kunstwerke Bürgerrechte dort, wo uns allen der Aufenthalt untersagt ist«, in: *No Humboldt 2! Dekoloniale Einwände gegen das Humboldt-Forum*, hg. v. AfricAvenir, Berlin 2017, S. 170-175.

11 Presse- und Informationsamt der Bundesregierung (Hg.): *Im Bund mit der Kultur. Kultur- und Medienpolitik der Bundesregierung*, Informationsbroschüre, Berlin 2018, S. 21.



sicherlich auch von kolonialen Machtverhältnissen profitierten, gleich schon unterstreicht, welches Macht-Dispositiv hier gesetzt wird. Warum beispielsweise nicht »Benin Forum«? Vor allem aber auch kein Wort über Preußen, das hier durch das Schloss wieder prominent in die Identität Deutschlands eingeschrieben werden soll. Kein Wort über Bernhard von Bülow, der auch für Deutschland »einen Platz in der Sonne« forderte und in den der preußische König und Kaiser Wilhelm II. große Hoffnungen setzte. Berlin möchte sich mit dem Humboldt Forum als kosmopolitisches Zentrum präsentieren, mit einem Museum und Ausstellungskonzept, das wenig weltbürgerlich wirkt, weil hier kein wirklicher Dialog gesucht wird. Warum? Im Folgenden werde ich anhand von fünf Beispielen Zeichen der Dialogverweigerung aufzeigen.

## Zeichen der Dialogverweigerung

### 1 Architektur und Städtebau: Nivellierung statt offener Wunde

Ziel ist es, mit dem Schloss eine »Wunde« im Stadtbild Berlins zu schließen, womit allerdings historisch an die Zeit vor den zwei Weltkriegen, an die Kaiserzeit und den Höhepunkt des Kolonialismus angeschlossen wird.<sup>12</sup> Erinnerungsstränge werden hier nivelliert, um eine »Wunde« zu schließen, die noch so lange nassen sollte, bis die Ursachen ihrer Entstehung öffentlicher Kritik unterzogen worden sind. Also nicht in einem Zeitalter, in dem eine rechtsextreme Partei bei Landtagswahlen beinahe eine Mehrheit gewinnt.

Bereits durch die Architektur wird einem Dialog entgegengewirkt.<sup>13</sup> Indem Schlingensiefel in seinem Rendering verschiedene Erinnerungskulturen miteinander in Beziehung setzt, deutet er an, dass ein Schlossneubau nur multiperspektivisch gelingen kann. Auch wenn diese Collage kaum als ernstgemeinter Realisierungsentwurf gelten mag, hat er eins gemein mit den Einreichungen anderer namhafter Architekten: Er hält sich nicht an die engen Vorgaben, laut derer drei Fassadenseiten Andreas Schlüters komplett übernommen werden müssen und nur eine Seite eigenständig gestaltet werden darf. Hierbei stellt sich die Frage, wieso nicht bereits die Architektur gezielt eine multidirektionale Erinnerungspolitik fördert. Dies hätte in der Ausschreibung für den Architektur-Wettbewerb berücksichtigt werden können. Beispielhaft hierfür steht ein Konzept des britischen Architekten David Adjays, dessen Bau des im Jahre 2016 eröffneten Smithsonian National Museum of African American History and Culture fundamental durch eine Auseinandersetzung mit afrikanischer Kulturgeschichte geprägt ist. Während der lediglich mit dem Sonderpreis ausgezeichnete Kuehn Malvezzi Entwurf weitaus dialogischer gewesen wäre und organische Entwicklung ermöglicht hätte, gewinnt mit Frank Stella

12 dpa: »Berlins Stadtschloss: Eine Wunde wird geschlossen«, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 24.04.2007, <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/debatten/berlins-stadtschloss-eine-wunde-wird-geschlossen-1434220.html> (13.09.2019).

13 Zwar insinuiert der Kunsthistoriker Peter Stephan, dass Stella Schlüters Architektur weiterdenkt, aber dem stehe ich skeptisch gegenüber, vgl. Peter Stephan: »Von Schlüters Schloss zu Stellas Forum«, in: *In Situ. Zeitschrift Für Architekturgeschichte*, Bd. I (1/2009), S. 97-128, hier S. 127.

ein rationalistischer Bau mit formaler Starrheit. Inwiefern hierdurch ein Dialog mit den Nachfahren der ehemals Kolonialisierten aufgenommen werden soll, bleibt fraglich.

## 2 Wunderkammer statt Werkstatt

In seiner Schrift *Die Wiedergewinnung einer Idee* (2016) begründet der Kunsthistoriker Horst Bredekamp die Notwendigkeit, die ethnologische Sammlung im ehemaligen Stadtschloss zu zeigen, mit dem Hinweis auf die Kunstkammer im Palast. Die Kunstkammer entspringt dem Konzept der Wunderkammer, in der verschiedene Natur- und Kulturobjekte zusammengebracht werden sollen. Allerdings insinuiert dies eine Exotisierung der Objekte statt eines nuancierten Verständnisses, das auf einer dialogischen Auseinandersetzung damit beruht. Außerdem steht dies der Ursprungsidee des Ethnologischen Museums von Adolf Bastian diametral entgegen, der die Objekte in Form einer wissenschaftlichen Werkstatt anordnen wollte, um deutlich zu machen, dass diese zum Verständnis eines intensivierten Dialogs bedürfen.<sup>14</sup> Bredekamps Konzept basiert nicht nur auf der Exotisierung, sondern auch auf der Ästhetisierung der Objekte, die meist aber aus einem lebensweltlichen Kontext entstammen. Auch die Ausstellung von fünfzehn »Highlights«<sup>15</sup> trägt kaum zu einem besseren Verständnis indigener Kulturen bei. Vielmehr erinnert dies an die Schaukabinette, die bereits Adolf Bastian abgelehnt hatte. Dieser schlug stattdessen vor, sich mit den Objekten wie in einer Forschungs-Werkstatt zu beschäftigen und diese Leerstelle an Wissen darüber auch offen darzulegen, um andere zu weiterer Forschung anzuregen. Stattdessen offenbaren Ausstellungen wie *Vorsicht Kinder! Geschützt, geliebt, gefährdet* (Humboldt-Box, Juli 2017 bis Januar 2018) eine oberflächliche Arroganz, die den Dialog mit den Nachfahren nicht zulässt. Stattdessen werden die Objekte willkürlich um pseudo-gesellschaftsrelevante Themen arrangiert. Eine Alternative wäre ein gemeinschaftliches Kuratieren mit Nachfahren. Ein Vorbild könnte die Ausstellung *Haida Now* am Museum of Vancouver sein, die in Zusammenarbeit mit dem Haida Gwaii Museum entstand und ko-kuratiert wurde von der Haida Kuratorin Kwiaahwah Jones und Viviane Gosselin.<sup>16</sup>

Außerdem ist es unerlässlich, das Depot der im Humboldt Forum ausgestellten Sammlungen (besonders des Ethnologischen Museums) öffentlich zugänglich zu machen. So forderte es beispielsweise Viola König bereits im Jahre 2011 in einem Aufsatz und wiederholte die Forderung in ihrer Vorlesung im Rahmen der Vortragsreihe *Perspectives in Plural* an der Technischen Universität München im Jahre 2018.<sup>17</sup> Ein Vorbild hierfür kommt

14 Siehe z.B. H. Glenn Penny: *Im Schatten Humboldts. Eine tragische Geschichte der deutschen Ethnologie*, München 2019.

15 »Humboldt Forum Highlights auf der Museumsinsel Berlin und am Kulturforum«, Pressemitteilung am 23.10.2019, auf: *Humboldt Forum*, <https://www.humboldtforum.org/de/inhalte/humboldt-forum-highlights> (13.09.2019).

16 *Haida Now. A Visual Feast of Innovation and Tradition*, auf: *Museum of Vancouver*, <https://museumofvancouver.ca/haida-now> (13.09.2019).

17 Viola König: »Die Konzeptdebatte«, in: *Humboldt-Forum. Der lange Weg 1999-2012*, Baessler-Archiv, Beiträge zur Völkerkunde, hg. v. Viola König u. Andrea Scholz, Berlin 2011, S. 12-62.

wiederum aus Vancouver, in dem das Museum of Anthropology seine Sammlung in Glas-kabinetten zugänglich macht, anstatt sie im Depot zu verschließen. Dazu gehört eine digitale Offenlegung der Bestände, sodass es für Nachfahren kolonialisierter Ethnien einfacher ist, Restitutionsansprüche geltend zu machen.

### 3 Kulturindustrieller Komplex statt Fachwissen

Die Verzahnung des Museum of Anthropology mit der an der University of British Columbia existierenden Expertise könnte auch ein Vorbild für den Umgang mit den Sammlungen am Humboldt Forum darstellen. Dafür gibt es bereits Ansätze, wie das neu gegründete Centre for Anthropological Research on Museums and Heritage, die ausgebaut werden könnten. Auch würden mehr Stellen am Ethnologischen Museum benötigt, um sich intensiver mit den Ursprüngen und der Provenienz der Objekte beschäftigen zu können und in den Austausch mit den Nachfahren der indigenen Völker treten zu können. Stattdessen wurde jedoch vor allem die Humboldt Forum Kultur GmbH finanziell gefördert, deren Geschäftsführerin Lavinia Frey sich bereits einige Fehlritte geleistet hat.<sup>18</sup> Während zur Konzipierung der Sammlung und der Neuordnung zahlreiche neue Mitarbeiterstellen im ethnologischen Museum notwendig wären, wurden diese Stellen lediglich in der Humboldt Forum Kultur GmbH ausgeschrieben. Auch wenn es die Humboldt Forum Kultur GmbH mittlerweile nicht mehr gibt, da diese im Januar 2019 in die Stiftung übergegangen ist, bleiben die Ethnologen weiterhin unterbesetzt. Durch eine Form der Kulturindustrie, die nur auf Spektakel und Überwältigung setzt, statt sich mutig einer multiperspektivischen wissenschaftlichen Auseinandersetzung zu öffnen, wird der Dialog verweigert. Die Humboldt Forum Kultur GmbH hat eine Identitätspolitik der deutschen Kosmopoliten propagiert, die sich jedoch in wenig mehr als euphemistischen Gesten ausdrückt. Ein Dialog mit kritischen Perspektiven wird hier verweigert, um das Event-Erlebnis nicht zu stören.

### 4 Intransparenz blockiert fairen Dialog

Sieht man sich das in der *Süddeutschen Zeitung* 2017 veröffentlichte Organisationsdiagramm des Humboldt Forums an, wird deutlich, dass hier ein selbstreferentieller Austausch stattfindet.<sup>19</sup> Der sogenannte Expertenbeirat hat kein Abstimmungsrecht und es wirkt, als ob Schwarze Wissenschaftler\*innen erst spät als Strohmänner in den Dialog einbezogen worden wären, aber eigentlich nichts zu sagen hätten. Kritische Stimmen wie bspw. von Kwame Opoku werden im »Dialog« nicht bzw. erst relativ spät zugelassen. Hier wäre es auch die Aufgabe der Journalist\*innen des Feuilletons, nicht nur Interviews mit den Gründungsintendanten zu führen, sondern den Kritiker\*innen ebenso viel Diskursfläche zu bieten. Während Kwame Opoku zahlreiche Aufsätze dazu über seinen eigenen

18 Vgl. Jörg Häntzschel: »Ganz nett«, würden Besucher bei einem Provinzmuseum sagen«, in: *Süddeutsche Zeitung*, 11.07.2017, <https://www.sueddeutsche.de/kultur/berliner-stadtschloss-gutes-muesli-schlechtes-muesli-1.3582470-0> (13.09.2019).

19 Vgl. Jörg Häntzschel: »Verstrickung als Prinzip«, in: *Süddeutsche Zeitung*, 21.11.2017, S. 11.

Newsletter veröffentlicht, kamen Kritiker wie er in der Öffentlichkeit kaum zu Wort. Am 15. September 2019 verwies Niklas Maak erneut auf die Diskrepanz in der Förderungsstruktur zwischen Prestigebauten wie dem Humboldt Forum und unterfinanzierten Institutionen wie Savvy Contemporary, das alles hat, »was das Humboldtforum an post-kolonialer, intellektueller, weltvergrößernder Turbulenz trotz aller Millionenzuwendungen nicht hat.«<sup>20</sup> Hier ist mehr Transparenz der Finanzströme gefordert.

## 5 Restitutionen als Zeichen für den Beginn eines Austausches

Im September 2019 hat ICOM eine neue Definition des Museums vorgeschlagen, die betont, wie wichtig es ist, dass Museen partizipativ und transparent in aktiver Partnerschaft mit verschiedenen Communitys zusammenarbeiten, wobei »equal rights and equal access to heritage« für alle Menschen garantiert werden sollen.<sup>21</sup> Gerade dies passiert im Humboldt Forum noch nicht. Was ist es bspw. für eine Symbolpolitik, wenn ein Boot, das von der Insel Luf (zu dem Zeitpunkt im deutschen Kolonialgebiet liegend) »angekauft« wurde, im Humboldt Forum eingemauert wird und somit erst restituiert werden könnte, wenn das Humboldt Forum zumindest teilweise wieder abgerissen würde?<sup>22</sup> Das Argument, dass die Objekte in deutschen Museen besser aufgehoben seien, hat der Journalist Jörg Häntzschel stichfest widerlegt.<sup>23</sup>

Um mögliche Restitutionen zu eruieren, müsste noch intensiver der Austausch mit Communitys in den ehemaligen Kolonien sowie mit den Nachfahren in der Diaspora gesucht werden, als es derzeit mit der Benin Group passiert. Dies würde sowohl den Kurator\*innen in Deutschland helfen als auch indigenen Communitys, die lobend erwähnt haben, dass Objekte der eigenen Kulturen durch das Bemühen deutscher Ethnologen auch heute noch studiert werden können.<sup>24</sup>

Ebenso wichtig wären gezielte Austauschprogramme mit Universitäten des Globalen Südens zum gegenseitigen Wissenstransfer, möglicherweise unter Einbeziehung des Goethe-Instituts, wie es im Rahmen der 250. Jahresfeier für Humboldt vorgeschlagen wurde. Von immenser Bedeutung wäre auch eine Aufarbeitung der Verknüpfung der deutschen Kolonialgeschichte mit den heute wiederkehrenden rassistischen Ideologien. Eine Ausstellung, die den Zusammenhang zwischen (neo-)kolonialen Machtasymmetrien und Migrationsbewegungen analysiert, würde außerdem zu einem Dialog beitragen.

20 Niklas Maak: »Jenseits von Schloss und Scheune«, in: *Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung*, 15.09.2019, S. 41.

21 ICOM: »Museum Definition«, auf: *ICOM-international council of museums*, <https://icom.museum/en/activities/standards-guidelines/museum-definition/> (05.01.2020).

22 Thomas Loy: »Das Südseeboot ist im Humboldt-Forum angekommen«, in: *Der Tagesspiegel*, <https://www.tagesspiegel.de/berlin/umzug-der-dahlemer-museen-das-suedseeboot-ist-im-humboldt-forum-angekommen/22619126.html> (13.09.2019).

23 Jörg Häntzschel: »Verseucht, zerfressen, überflutet«, in: *Süddeutsche Zeitung*, 9. Juli 2019, <https://www.sueddeutsche.de/kultur/ethnologisches-museum-raubkunst-1.4516193> (13.09.2019).

24 Siehe Penny 2019, S. 263ff.

Statt sich allerdings kritisch mit der eigenen kolonialen Vergangenheit auseinanderzusetzen, wird das Humboldt Forum 2020 mit einer Ausstellung über die indigene OMAHA Nation in Nordamerika eröffnen.<sup>25</sup> OMAHA war nie eine deutsche Kolonie. Auch wenn das Konzept der Partnerschaft hier forciert wird, wären Partnerschaften dort relevant, wo es besonders wehtut. Im Hinblick auf Restititionen. Hier besteht immenser Nachholbedarf. Eine Bereitschaft zu Restititionen wäre zumindest schon einmal eine Geste, dass der vielzitierte Dialog auf Augenhöhe hier wirklich stattfindet.

### Zusammenfassung

Momentan erscheint es, als ob die Hauptakteure des Humboldt Forums einen Dialog verweigern, um eine deutsche Identität zu stabilisieren, die sich nahtlos aus der Aufklärung begründen sollte. Wie François Jullien bemerkte, gibt es diese eine Identität jedoch nicht, sondern nur fluide Formen der Identifikation oder Ressourcen. Das Humboldt Forum würde von einem multidirektionalen Dialog profitieren, der sich mit verschiedenen Aspekten der deutschen Geschichte auch aus anderen Perspektiven (jenseits des Narrativs einer pseudo-kosmopolitischen deutschen Kulturpolitik) kritisch auseinandersetzt: der Kolonialgeschichte als Wegbereiter eines perfiden Rassismus, der im NS Terror und seinem Rassenwahn kulminiert. Dies ist besonders relevant im Zeitalter des neu aufkommenden Rechtsradikalismus angeschürt durch populistische Parteien. Lernen könnte das Humboldt Forum hier von Michael Rothbergs Konzept der multidirektionalen Erinnerungspolitik. Nur wenn verschiedene Erinnerungskulturen multidirektional nebeneinander gestellt werden, können sich neue Lesarten der Geschichte(n) eröffnen und eine vertiefte Auseinandersetzung damit ermöglichen. Erst dann könnten verschiedene Narrative der Erinnerung wie in Schlingensiefs Collage miteinander in Bezug gesetzt werden. Sicher entsteht dabei Ambiguität und Friktion. Doch gerade diese ermöglichen doch dem Forum, seine eigentliche Funktion zu entfalten als Plattform für Polyloge.

---

25 »We are still here. The Omaha speaking«, auf: *Humboldt Forum*, <https://www.humboldtforum.org/en/events/we-are-still-here-the-omaha-speaking-en> (13.09.2019).



*Moderiert von Jörg Heiser*

**Jörg Heiser**

Zur Vorbereitung habe ich zwei Zitate aufgeschrieben und habe nun das Gefühl, dass sie jetzt auch in die Diskussion passen. Das erste Zitat ist von dem Philosophen Achille Mbembe, das er in einem Interview im Juni 2019 gesagt hat: »Es besteht das Risiko, dass Europa, wenn es die Restituierung unserer Objekte betreibt, ohne zugleich Rechenschaft über sich abzulegen, zu dem Schluss kommt, dass mit der Komplettierung der Restitution unser Recht erlischt, an die Wahrheit zu erinnern. Also die Wahrheit der kolonialen Verbrechen. Wenn neue Verbindungen geschaffen werden sollen, muss Europa sich der Wahrheit stellen, denn die Wahrheit ist die Lehrerin der Verantwortung.« Was sagen Sie dazu?

**Arlette-Louise Ndakoze**

Ja, es gibt nichts hinzuzufügen. Es ist so, mein Statement, überhaupt die Essenz meiner Performance, ist zu fragen, warum es überhaupt eine Frage sein soll? Das ist eher mein Standpunkt. Weil es offensichtlich ist.

**Sarah Hegenbart**

Ja, ich sehe das ähnlich, dass man da wenig hinzufügen muss. Vielleicht kann man dazu noch sagen, es gibt nicht die eine Wahrheit. Es sind eher Wahrheiten im Plural, die durch bestimmte Subjekte dann auch mitgeprägt werden. Und ich glaube, es ist wirklich wichtig, den Dialog ernsthaft und nicht bloß pro forma zu suchen. Das bedeutet eben nicht, dass man etwas zurückgibt und es damit als abgeschlossen erachtet. So nach dem Motto: »Jetzt reden wir da nie wieder darüber.« Sondern dass man wirklich kritisch hinterfragt, was in der Vergangenheit geschehen ist. Dass man es aufarbeitet! Ich war ziemlich schockiert, als ich 2017 aus Großbritannien nach Deutschland zurückkehrte und feststellen musste, dass meine Studierenden hier den Begriff Postkolonialismus oft noch nicht einmal gehört hatten. Dies kann ihnen vielleicht noch nicht einmal vorgeworfen werden, da dieses Thema in den Schulen nicht auf den Lehrplänen steht. Gerade dies sollte sich in Zukunft ändern. Wir sollten darauf bestehen, dass Themenfelder wie die Kolonialgeschichte und der Postkolonialismus bereits im Rahmen des schulischen Curriculums unterrichtet werden. Und auch dies kann durch die Diskurse zur Restitution angestoßen werden. Aber es sollte nicht abgeschlossen werden, sondern sollte der Anfangspunkt sein.

**Thomas E. Schmidt**

Ja, Achille Mbembe hat natürlich vollkommen recht, wenn er sagt, dieses ganze Gewese um Restititionen in Europa, insbesondere in der Bundesrepublik, hat natürlich auch etwas unfassbar Selbstgerechtes, weil die *weiße* Frau, der *weiße* Mann sich damit natürlich wunderbar ein gutes Gewissen erkaufen können, indem sie alles in einen Container packen und den Afrikanern gewissermaßen vor die Füße werfen. Ich spitze das jetzt einmal zu.

Das Problem, das uns heute beschäftigt, sind die *New Ties*, also die neuen Beziehungen, die er schnell knüpfen möchte. Und da sind wir in Deutschland in der Tat sehr spät, weil wir diese Kolonial-Geschichte verdrängt haben oder in einen Schatten gestellt haben zugunsten unserer Nazi-Aufarbeitung. Wir sind weit davon entfernt, das in den Curricula bereits zu verankern. Und die Zeit läuft uns jetzt weg. Afrika ist ungeduldig und wir haben

sozusagen keine Dispositive, keine Institutionen, keine sprechfähigen Counter Parts, die mit Afrika heute in ein neues Verhältnis treten können. All das steht noch aus und deswegen plädiere ich für solche Institutionen, die gemeinsame Flächen bieten. Ob man die »Runde Tische« nennt, ob man die »Conferences« nennt oder wie auch immer, ist mir egal. Aber dieses zivilgesellschaftliche Miteinander zwischen Europäern und Afrikanern, das muss erst noch institutionalisiert werden. Da ist noch viel Phantasie und viel Geld nötig.

### ***Arlette-Louise Ndakoze***

Darf ich kurz widersprechen, weil ich glaube, man muss da vieles korrigieren. Es gibt viele sprechfähige Counter Parts, aber es gibt viele, die man mundtot macht und viele, über die man immer noch die Deutungshoheit beansprucht. Das ist das Erste. Eine dieser Stimmen ließ ich in meiner Performance-Lecture zu Wort kommen: Fatima Sy, Head of Cultural Mediation des Musée des Civilisations Noires in Dakar, Senegal, die sehr viele Sichtweisen vermitteln kann. Es gibt keine Debatte, heißt es, doch während wir darüber sprechen, gibt es Künstler im Senegal, die weiter kreieren und das möchten wir ihnen auch ermöglichen. Wir möchten ihnen diesen Raum geben. Es gibt sehr viele Sichtweisen und es ist einfach sehr ermutigend, weil dies dazu beiträgt, wieder Kontrolle zu erlangen.

Das Zweite ist, wir sind weit davon entfernt, das in unseren Curricula zu verankern. Warum? Man kann doch einfach etwas machen. Institutionen können selber agieren. Es ist immer noch so in Deutschland: Diejenigen, die bestimmte Institutionen noch prägen, die Wissen herauschicken wie die Universität der Künste, sind so was von geprägt von einer Verschließung gegenüber so vielen Denkweisen. Und immer noch von dieser Vorstellung, dass Denken hier kreierte wurde.

### ***Thomas E. Schmidt***

Darf ich eine kleine Korrektur anbringen, damit kein Missverständnis aufkommt? Die Klage über die mangelnde Sprechfähigkeit war nicht an die afrikanische Seite gerichtet, sondern an die deutsche, die jenseits von Universitäten, jenseits von Kunst-Programmen, jenseits von Goethe-Instituten auch Leute aus der politischen Praxis heranziehen muss, die diese Gespräche führen können. Das darf kein sozusagen ästhetischer Diskurs sein oder kein rein akademischer Austausch, der von Einzelnen betrieben wird. Ich wünsche mir eine Institutionalisierung und wie ich sagte, auch eine Politisierung des Ganzen.

### ***Jörg Heiser***

Weil gerade das Stichwort Universität der Künste fiel, möchte ich doch erwähnen, dass es am Institut »Kunst im Kontext« der UDK die AG *Decolonize* M21 (M21 steht für Modul 21, einen geplanten Ausstellungsteil im Humboldt Forum) gibt, von meiner Kollegin Kristina Leko als Lehrender betreut, an der eine ganze Reihe von überwiegend lateinamerikanischen Studierenden mitwirken und die sich auf künstlerische Weise sehr dezidiert mit den Fragen der Restitution von Kulturgütern und der Dekolonisierung der Museen vor dem Hintergrund der Kolonialgeschichte Lateinamerikas auseinandersetzen.



### **Arlette-Louise Ndakoze**

Ich kenne Kristina Leko sehr gut, sie hat mir auch erklärt, wie das zustande kam – dass man seitens des Humboldt Forum nicht davon ausgegangen ist, dass es eine Fakultät oder ein Institut gibt, wo es Studierende gibt, die eben »Nicht-Weiße« sind. »Nicht-Weiße«, im Sinne derjenigen, die das westliche Denken neu definieren und hinterfragen. Das hat man so nicht erwartet. Ich habe auch teilgenommen an der Recherche, an den Arbeiten, saß auch mit den Studierenden da und habe kommentiert und hatte ein Gespräch mit Manuela Fischer, der Kustodin der Sammlung Südamerika des ethnologischen Museums. Bei dem sie vieles dessen, worum es mir geht, nicht verstanden hat. Aber wir kamen in einen Dialog und das finde ich sehr, sehr wichtig. Also es tut sich was, aber nicht wegen, sondern trotzdem.

### **Jörg Heiser**

Ja, es tut sich was. Jetzt komme ich aber genau darüber tatsächlich zu dem zweiten Zitat, das ich jetzt noch in den Raum stellen will. Es stammt aus dem 2018 veröffentlichten, an Emmanuel Macron gerichteten Report von Felwine Sarr und Bénédicte Savoy, Bericht über die Restitution afrikanischer Kulturgüter. Sie wenden sich darin gegen einen Begriff des geo-kulturellen Ursprungs, wohl wissend, dass dies die europäischen Rechtsidentitäten allzu sehr freuen würde. Und schreiben weiter: »Der Direktor des Musée des Civilisations Noires in Dakar, Hamady Bocoum, ist sogar der Meinung, dass das kulturelle Erbe der afrikanischen Museen nicht nur auf afrikanische Objekte beschränkt sein kann. Andere Zivilisationen müssen auch in afrikanischen Museen repräsentiert sein. Hinzu kommt das, was Benoît de L'Estoile bemerkt hat: Die Rückgabe der Objekte nach Afrika impliziert nicht, dass diese auf eine neue Form der Versklavung in Gestalt kultureller Identität zurückgeworfen werden, sondern birgt vielmehr die Chance einer neuen Ökonomie des Austauschs.«

Da wären wir, glaube ich, bei der Idee einer multidirektionalen Erinnerung. Dass es eben keine Einbahnstraße ist, oder? Habe ich das so richtig verstanden? Kann man das so interpretieren, was Sarr und Savoy in Verweis auf Bocoum und L'Estoile hier sagen?

### **Sarah Hegenbart**

Sarr und Savoy betonen den Begriff der *relational ethics* ganz stark. Das bedeutet, etwas im Kontext von Beziehungen und als dialogisch zu denken. Es wurde bereits mit der Idee gespielt, dass man so was hat wie *shared heritage*. Das bedeutet, dass unser kulturelles Erbe geteilt wird und quasi von einem Museum zum nächsten wandert. Aber damit stellt sich wieder die Frage: Ist das gerecht? Ich sehe das auch eher so: Wenn sich nur zehn Prozent des Kulturerbes noch auf dem afrikanischen Kontinent befindet und die Jugend dann damit nicht aufwachsen kann, muss man erst mal zurückgeben, anstatt zu sagen, wir wollen das jetzt so ein bisschen herumtauschen. Man muss es dann auch erst mal da lassen und kann vielleicht später überlegen, ob man als Europäer\*in mal freundlich anfragt, ob man was zurückleihen dürfte. Aber generell finde ich die Idee des Austausches, des Dialoges, des Relationalen total wichtig, die im Report stark gemacht wird.

**Thomas E. Schmidt**

Ich weiß nicht, das ist doch selbstverständlich, dass europäische Objekte dann auch im afrikanischen Museum gezeigt werden. Aber dieses Konzept ist – pardon – irgendwie sehr alt, das ist irgendwie Nachkriegszeit. Ob man das nun multidimensional nennt oder nicht, es ist dann die Frage, wie man es mit Bedeutung auflädt. Je konsequenter man das durchdenkt, desto weniger relevant wird allerdings die Frage, wo die Eigentumsrechte verbleiben und warum das Eigentumsrecht ein solcher Fetisch ist. Also um die Frage zu beantworten, wem das gehören soll. Man kann die Objekte ›floaten‹ lassen, man kann intelligente Lösungen finden. Ich glaube, da sind der Phantasie keine Grenzen gesetzt. Deswegen sehe ich hier keine prinzipiellen Konflikte. Ich glaube, da kann man sich pragmatisch verständigen.

**Arlette-Louise Ndakoze**

Ich möchte gerne etwas sagen, das mir wichtig ist. Die Sichtweisen, die von Sarr und Savoy in ihrem Bericht eingenommen werden, sind nicht neu. Auch die Sichtweisen, was das Konzept von einem Museum betrifft, sind nicht neu, und sie sind vielfältig. Ich hatte kurz angeschnitten, dass es verschiedene Reden gab, die unter anderem in Institutionen wie Universitäten oder eben Foren stattgefunden haben, die Wissen losgeschickt haben und damit eben auch Akte gesetzt haben. Da ist zum Beispiel eine Vorlesung von Edmund Husserl von 1935/36. Der Wiener Bund hatte ihn eingeladen, über die Krise Europas zu sprechen. Und der Vortrag ist wegweisend, wenn man verstehen will, wie Sie sagten, dass es die Rechten ermutigen würde, wenn man über ein Konzept einer Kultur spricht, das über Regionen oder Geographie hinausgeht. Wegweisend, um zu verstehen, warum das europäische Denken so stark unterdrückend war und immer weiter in Richtung dieser einen »Rasse«, der »weißen Rasse« ging. Husserl macht da bestimmte Aufstellungen, was eben Europa ist. Und er sagt ganz klar, es ist nicht unbedingt auch geographisch zu verorten, sondern geistig. Da gibt es Europa hier, und dann gibt es die USA, und einige schließt er aus.

**Jörg Heiser**

Eurozentrismus, ja.

**Arlette-Louise Ndakoze**

Ja, aber ich meine jetzt, es ist eben nicht geographisch gesetzt, sondern geistig. Und das kann man dann auch in den Vorlesungen zur Philosophie des Geistes von Hegel nachschlagen. Mir ging es darum zu sagen, inwiefern das, was man Europa nennt, eben sehr stark zurückgeht auf eine Ideologie eines Geistes. Und wenn man sich heute öffnen will, dann soll man auch das öffnen, was eben im Geist losgeschickt wird. Man muss Ideen von außen zulassen, sonst geht das nicht. Um auf die Eingangsfrage zurückzukommen: Man kann nicht einfach etwas zurückgeben und denken, es sei damit getan, sondern es geht darum, wirklich mehr Sichtweisen mit hineinzunehmen.

**Jörg Heiser**

Ich danke Ihnen allen für den konzentrierten Nachmittag.

# **Kunstkritik und Gesellschaft**

## **Panel 3**

**MODERATION  
CATRIN LORCH**

**HARRY LEHMANN  
KOLJA REICHERT**



### **Kunst und Kunstkritik in Zeiten politischer Polarisierung**

**Harry Lehmann**

Harry Lehmann erläuterte die politische Polarisierung der gegenwärtigen Gesellschaft als ein »Kippmodell«, in dem es zu einer Neuausrichtung des Parteiensystems kommt. Während unser parteipolitischer Raum bisher von einer ökonomischen einerseits und einer kulturellen Konfliktachse andererseits durchzogen war und sich dies in einer Anordnung der Parteien in einem sozialen bis liberalen und linken bis rechten Spektrum widerspiegelte, habe mittlerweile eine Transformation stattgefunden. Die neue Konfliktlinie zwischen Wählern und Parteien verlaufe nun zwischen dem Nationalen und dem Globalen, den Globalisierungsgewinnern und -verlierern, die jeweils das ökonomische und das kulturelle Feld anders für sich definieren und gestalten. Der politische Raum wird demnach von zwei Wählergruppen aus so unterschiedlichen Perspektiven betrachtet, dass kaum noch eine gemeinsame Grundlage der Sicht der Wirklichkeit und der gemeinsam als relevant betrachteten Kernprobleme besteht.

Kunst und Kunstkritik stünden in dieser Lage mehr denn je vor der Wahl, *politisch* inhaltliche Botschaften zu verbreiten und Partei zu ergreifen oder *vor-politisch* die Umbrüche »im Medium der Wahrnehmung und im Medium der Texte [zu] reflektieren und damit auch mit[zu]helfen, eine neue, tragfähige Selbstbeschreibung der Gesellschaft zu generieren«.

### **Die Autonomie der Kunst ist nicht die Autonomie des Künstlers. Möglichkeiten von Kunstkritik in der Gesellschaft der Singularitäten**

**Kolja Reichert**

Unsere soziale Wirklichkeit, so Reichert mit Andreas Reckwitz, ist voller »Singularitäten«, d.h. einzigartiger Ereignisse, Werke, Personen und Identitäten, die jeweils ihre »eigene Welt« mit eigenen Kriterien der Bewertung bedeuten – ähnlich wie ein Kunstwerk, das charakteristischerweise stets offen für Interpretation, mithin auch für Vereinnahmung und Auslegung, Auf- und Abwertung ist. Auch werde Politik heute immer stärker ästhetisch und mit Hilfe von Kultur und deren Zuweisung zu bestimmten Identitäten gemacht. Statt jedoch diese Ausgangslage mit ihren Stärken der Beschreibung dezidiert *künstlerischer* Ausdrucksformen aufzuschlüsseln, werde Kunstkritik immer mehr zur »Gesinnungskritik«. Kunstwerke würden entweder gleichwertig mit anderen (digital) zirkulierenden Bildern oder aber als Meinungsäußerungen ihrer Urheber behandelt. In beiden Fällen wird den Werken damit eine entscheidende (Bild- oder Meinungs-)Macht zugesprochen, die es aber wiederum nur dann zu brechen gelänge, wenn man die ästhetische Exegese eines Werks gegen seine (rein) politische verteidige, so Reichert. Statt ein Werk allein auf einen privaten, singulären, oder öffentlichen, repräsentativen Charakter zu reduzieren, gelte es, die spezifische Machart eines Ausdrucks, die einzelne Geste, ja auch Rhetorik innerhalb einer künstlerischen Technik mit den Sujets und Kontexten eines Werkes in Verbindung zu setzen, um die diskursive Auseinandersetzung zu konkretisieren wie zu öffnen.

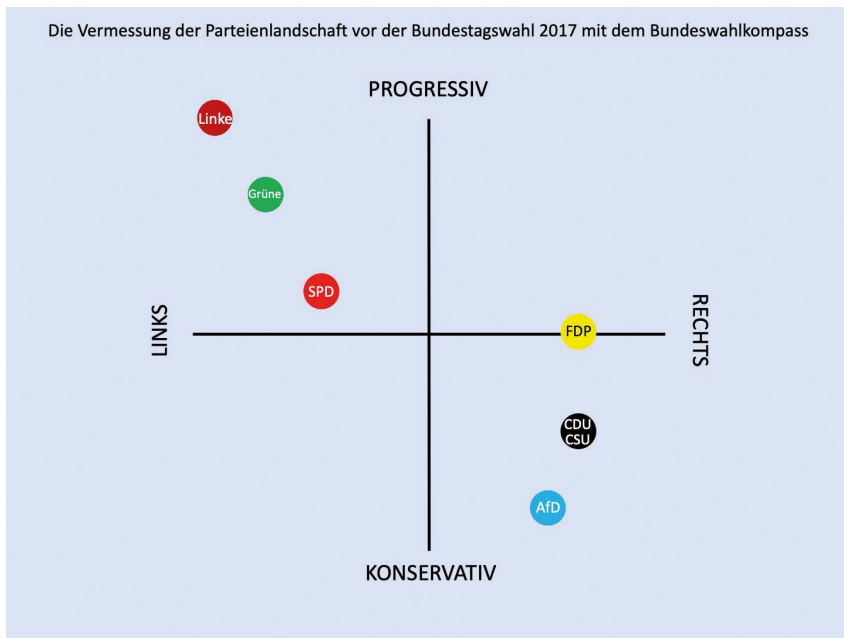


Diagramm 1

## Harry Lehmann

In wenigen Jahren hat sich die Situation in den Künsten gravierend verändert. Sie kennen alle die Beispiele: Bilder werden aus Museen entfernt, Gedichte werden übermalt, politische Kriterien verdrängen ästhetische, und die Freiheit der Kunst wird nicht länger von links, sondern von rechts verteidigt, wie unlängst Wolfgang Ullrich in der *Zeit* moniert hat.<sup>2</sup> Die Frage, die ich hier diskutieren möchte, ist, welche Implikationen diese Politisierung der Künste für die Kunstkritik hat.

Mein Beitrag wird sich in zwei Teile gliedern. Erstens möchte ich untersuchen, woher diese Politisierung der Gesellschaft eigentlich kommt und warum sie derart stark auf die Künste durchschlägt. Ich werde entsprechend mit einem politischen Teil beginnen und Ihnen ein *Kippmodell des politischen Raumes* vorstellen, mit dessen Hilfe sich die politische Situation in Deutschland im Jahr 2019 analysieren lässt. Im zweiten Teil möchte ich dann, auf der Grundlage dieses Kippmodells, die Rolle von Kunst und Kunstkritik diskutieren. Ich würde Sie in diesem Vortrag gern davon überzeugen, dass infolge der politischen Polarisierung der Gesellschaft die Kunst und die Kunstkritik heute vor zwei diametral entgegengesetzten Optionen stehen.

## 1 Kippmodell des politischen Raumes

Sie sehen hier (Diagramm 1) die Parteipositionen zur Bundestagswahl 2017, wie sie vom »Bundeswahlkompass« ermittelt wurden.<sup>3</sup> Es handelt sich um eine Darstellung des politischen Raumes, in dem wir uns in den letzten Jahren befunden haben. Dieser »Bundeswahlkompass« basiert auf einem Standardmodell der Politikwissenschaften, das aus einem Koordinatensystem mit zwei Konfliktdimensionen – einer ökonomischen und einer kulturellen – besteht. Entsprechend gibt es in dieser Darstellung sowohl die typische Links/Rechts-Unterscheidung auf der horizontalen Achse als auch eine Unterscheidung zwischen progressiven und konservativen kulturellen Einstellungen auf der vertikalen Achse.

Meine Ausgangsthese, die ich von politikwissenschaftlichen und soziologischen Studien übernehme, ist, dass es nun auch in Deutschland, wie schon in den USA und

---

1 Es handelt sich hier um eine wenig überarbeitete Textfassung des Vortrags; ausführlich habe ich das »Kippmodell« entwickelt in »Kunst und Kunstkritik in Zeiten politischer Polarisierung. Ein Kippmodell des politischen Raumes«, in: *Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken* (853/2020), S. 5–21, siehe auch <https://www.merkur-zeitschrift.de/2020/05/29/kunst-und-kunstkritik-in-zeiten-politischer-polarisierung-ein-kippmodell-des-politischen-raums/?fbclid=IwAR0YpwQdyCAP29GT4FgmprXlpBAQtsb0bklc6UcFrGDrOX5D67hVaOWjQZs>.

2 Wolfgang Ullrich: »Auf dunkler Scholle«, auf: *Zeit online*, 15. 05. 2019, <https://www.zeit.de/2019/21/kunstfreiheit-linke-intellektuelle-globalisierung-rechte-vereinnahmung/komplettansicht> (07.11.2020); siehe auch meine Replik hierauf »Die dritte Option der Kunstfreiheit«, auf: *Zeit online*, 28. 05. 2019, <https://www.zeit.de/kultur/kunst/2019-05/rechte-kuenstler-kunstfreiheit-autonomie-afd-konservatismus-demokratie> (07.11.2010).

3 Die Grafik wurde übernommen aus Niko Switek, Jan Philipp Thomeczek, André Krouwel: »Die Vermessung der Parteienlandschaft vor der Bundestagswahl 2017 mit dem Bundeswahlkompass«, in: *Regierungsforschung.de*, 5. September 2017 <https://regierungsforschung.de/die-vermessung-der-parteienlandschaft-vor-der-bundestagswahl-2017-mit-dem-bundeswahlkompass/> (07.11.2020).

Großbritannien, zu einem *politischen Realignment* kommt, das heißt zu einer Neuausrichtung des Parteiensystems im politischen Raum, in dem demokratische Wahlen stattfinden. Solche Transformationen treten in Abständen von einigen Jahrzehnten auf und beruhen auf grundlegenden Veränderungen in den politischen Einstellungen großer Wählergruppen. Sie entstehen in der Folge fundamentaler gesellschaftlicher Transformationsprozesse und werden oft auch von einem Generationswechsel begleitet, wenn eine neue Generation von Wählern mit anderen sozialen Erfahrungen, Erwartungen und Werten die politische Bühne betritt. Das entscheidende Indiz dafür, dass wir es heute tatsächlich mit einer Neuausrichtung des politischen Systems zu tun haben, ist das erfolgreiche Auftreten von rechtspopulistischen Parteien.

Die Idee, die ich Ihnen hier vorstellen möchte, ist, dass sich das politische Realignment, das wir heute durchleben, durch eine Neubezeichnung der beiden Koordinatenachsen darstellen lässt, welche jenen zweidimensionalen politischen Raum aufspannen. Die neuen Bezeichnungen führen, mit anderen Worten, zu einer Rekonfiguration des politischen Raumes. Man erhält damit zwei verschiedene Koordinatensysteme, anhand derer sich darstellen lässt, zwischen welchen beiden politischen Räumen wir uns heute bewegen. Genau genommen lässt sich hier ein Kippbildeffekt erkennen, weshalb ich dann auch von einem »Kippmodell« sprechen möchte. Die zwei Fragen, die sich zunächst stellen, sind zum einen, wie der politische Raum in den letzten Jahrzehnten konfiguriert war, und zum anderen, wie sich die Bedeutung dieser beiden Koordinatenachsen inzwischen verändert hat.

Das politische System in liberalen Demokratien stand seit den 1970er Jahren vor der Aufgabe, zwei Grundkonflikte aufzulösen oder doch zumindest zu entschärfen – einen ökonomischen und einen kulturellen. Der *ökonomische Konflikt* bestand darin, dass liberale Demokratien auf einer Marktwirtschaft beruhen, die einerseits in der Lage ist, Wohlstand zu generieren, diesen aber andererseits nur sehr ungleich verteilt. Dieser Verteilungskonflikt wurde im politischen System durch linke und rechte Parteien repräsentiert. Der *kulturelle Konflikt* wiederum entfaltet sich nach 1968 zwischen denjenigen, die ein Interesse am Erhalt von Tradition und Moral haben, und denjenigen, welche tradierte Lebensformen und tradierte Moralvorstellungen außer Kraft setzen und überwinden wollen. Demokratische Wahlen stellten sicher, dass eine Mehrheit in der Gesellschaft sowohl mit den gegebenen ökonomischen Verhältnissen als auch mit den kulturellen Veränderungen leben und sie akzeptieren kann. Das politische System der liberalen Demokratien musste im letzten halben Jahrhundert also ein doppeltes Optimierungsproblem lösen: zwischen einer sozialen und einer liberalen Wirtschaftspolitik und einer konservativen und liberalen Kulturpolitik.

So war der politische Raum bislang konfiguriert (Diagramm 2). Die Politikwissenschaften vermuten aber schon seit über zehn Jahren, dass sich der politische Raum, in dem wir leben, gravierend und nachhaltig transformiert. Hanspeter Kriesi formulierte bereits 2006 die entscheidende These, als er schrieb, dass sich ein neuer struktureller Konflikt zwischen Globalisierungsgewinnern und Globalisierungsverlierern entzündet.<sup>4</sup>

---

4 Hanspeter Kriesi: »The Populist Challenge«, in: *West European Politics* (37,2/2014) (Responsive and Responsible? The Role of Parties in Twenty-First Century Politics), S. 361–378.



Die Frage, die sich uns in diesem Zusammenhang stellt, ist dann: Wie ändern sich unter diesen Voraussetzungen die Achsen des politischen Raumes, wie müsste man diese bezeichnen, wenn sich zuerst die Wähler und später auch die politischen Parteien an dieser neuen Konfliktlinie zu orientieren beginnen?

Die Links/Rechts-Differenz auf der vormals ökonomischen Achse wird durch Präferenzen für eine nationale versus eine global orientierte Wirtschafts- und Außenpolitik überformt, wofür der Slogan »America First« exemplarisch die eine Seite dieser neu gesetzten politischen Unterscheidung markiert. Die nationalen Ökonomien werden mehr und mehr durch transnationale Faktoren bestimmt, also durch Freihandelsabkommen, durch Arbeitsmigration oder durch eine europäische Finanzpolitik. Zentrale ökonomische Fragen werden aufgrund der Globalisierung immer weniger im eigenen Land entschieden, weswegen sich im europäischen politischen Kontext auf der einen Seite der ökonomischen Achse eine Position etabliert, die Euro- und Europakritisch ist, und auf der anderen Seite eine Position verfestigt, die für eine Vertiefung der europäischen Integration, für eine Euro-Rettung und für Freihandel steht.

Der neue kulturelle Konflikt auf der vertikalen Achse ist kein interkultureller Konflikt mehr, das heißt, er findet nicht mehr zwischen progressiven und konservativen Einstellungen in ein und derselben Kultur statt, sondern es handelt sich jetzt um einen

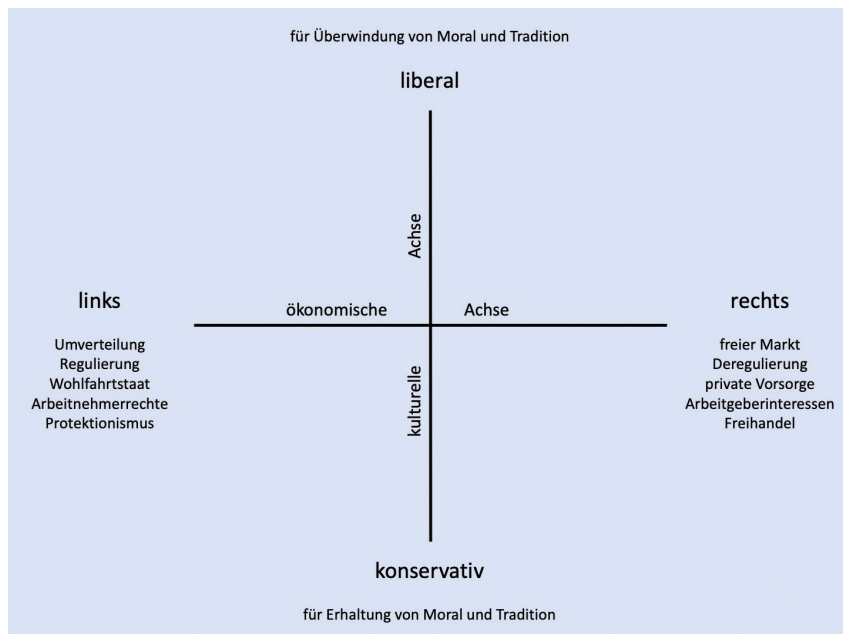


Diagramm 2

globalisierungsinduzierten Identitätskonflikt zwischen denjenigen, die von den neuen Arbeits- und Lebenschancen in einer globalisierten Welt profitieren, und denjenigen, die weiterhin in einer nationalen Kultur verwurzelt sind und deren Lebensverhältnisse sich aufgrund der Globalisierung verschlechtern. Das Konfliktthema Nummer eins, an dem sich die Geister der kosmopolitischen und der regional verwurzelten, kommunitaristischen Milieus am stärksten scheiden, ist Migration (Diagramm 3).

Wenn sich das Koordinatensystem in dieser Weise verändert, dann kommt es zu einem Realignment des politischen Systems, wie es in Diagramm 5 dargestellt ist. Diese Grafik ist jetzt nicht errechnet wie die Parteienpositionen im Bundeswahlkompass (Diagramm 4), sondern ist eine grafische Projektion der Parteienpositionen von mir, die unter der Prämisse steht, dass sich in den liberalen Demokratien jene neue Konfliktlinie zwischen den Globalisierungsgewinnern und -verlierern ausgebildet hat. Diese Konfliktlinie können Parteien nicht selbst definieren, sondern sie werden aufgrund von Wählerwanderungen dazu gezwungen, sich sukzessive mit ihrer Programmatik und ihrem Personal an ihr neu auszurichten. Das heißt konkret, dass unter diesen Voraussetzungen zunächst einmal die Linke, die SPD, CDU/CSU, die Grünen und die FDP sich alle im selben Quadranten rechts oben wiederfinden, da sie aufgrund ihrer europafreundlichen Präferenzen alle gleichermaßen für eine transnationale Wirtschaftspolitik und für ein transnationales Identitätskonzept

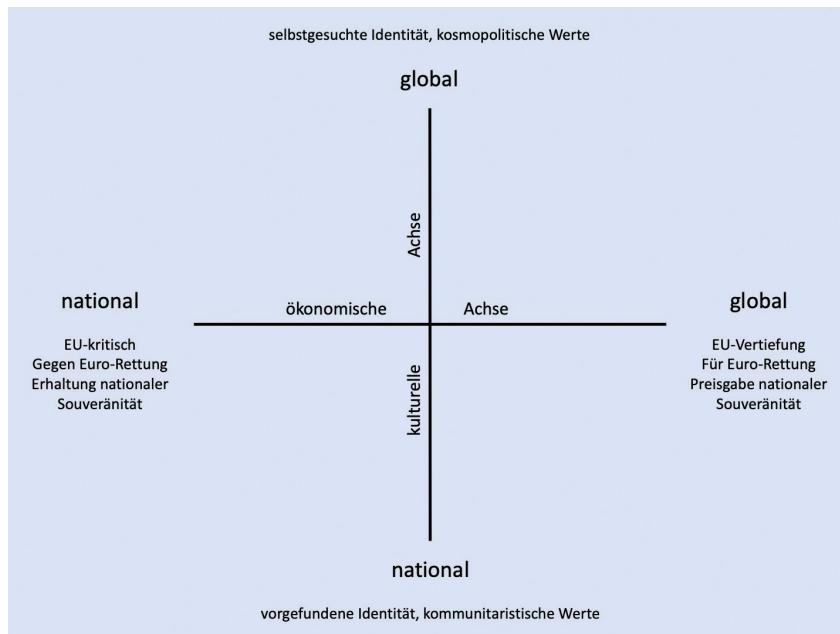


Diagramm 3

einstehen. Die AfD ist die einzige Partei, die eine nationale Identitätspolitik mit einer national ausgerichteten Wirtschaftspolitik verbindet und dieses Programm als Protestpartei mit populistischen Mitteln umzusetzen versucht.

Die Zeiten eines politischen Realignments sind für alle Beteiligten extrem instabil und ambivalent, weil man sich in einer Übergangsphase befindet, in der zwei Koordinatensysteme miteinander konkurrieren, sodass es permanent zu Kippeffekten in den Köpfen von Wählern, Parteifunktionären und politischen Beobachtern kommt. Man kann sich dies veranschaulichen, indem man zwischen den beiden Darstellungen des politischen Raumes hin- und herschweift (Diagramme 4 und 5). Die eingezeichnete punktierte Konfliktlinie, an der sich das Parteiensystem binär ausrichtet, dreht sich um 90 Grad, und die Parteien gruppieren sich nicht länger im ersten und im dritten Quadranten, sondern teilen sich jetzt auf den zweiten und vierten Quadranten auf. In Realignmentphasen scheint der politische Raum gleichzeitig in beiden Versionen in den Diskursen präsent zu sein und kippt von der einen in die andere Erscheinungsform.

Das politische Realignment bringt vollkommen neue politische Allianzen hervor. Die Linke und die CDU befinden sich jetzt auf derselben Seite der Konfliktlinie, die Grünen und die AfD werden zu Antipoden, die aufgrund der neuen Konfliktthemen auch neue Wählerschichten erreichen. Entsprechend verlieren die ehemaligen Volksparteien SPD und

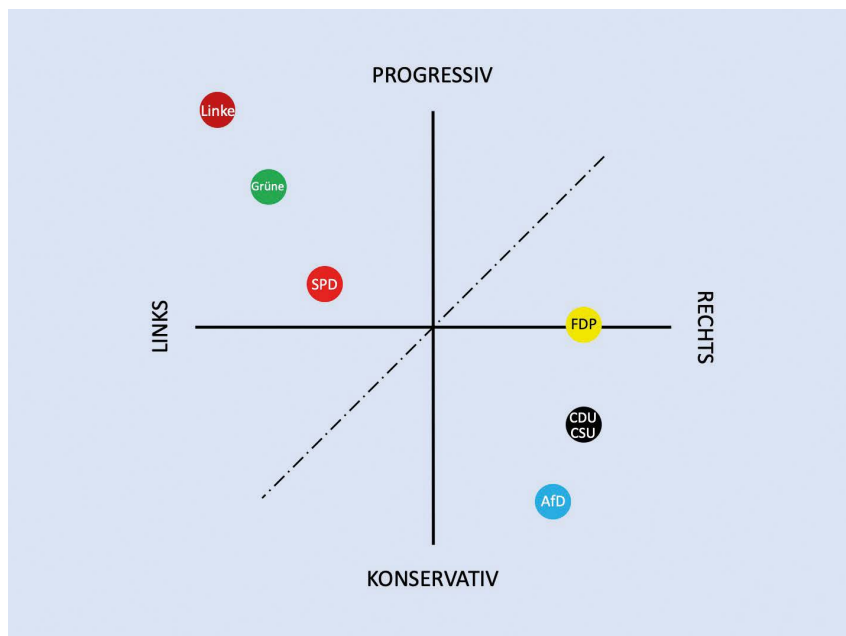


Diagramm 4

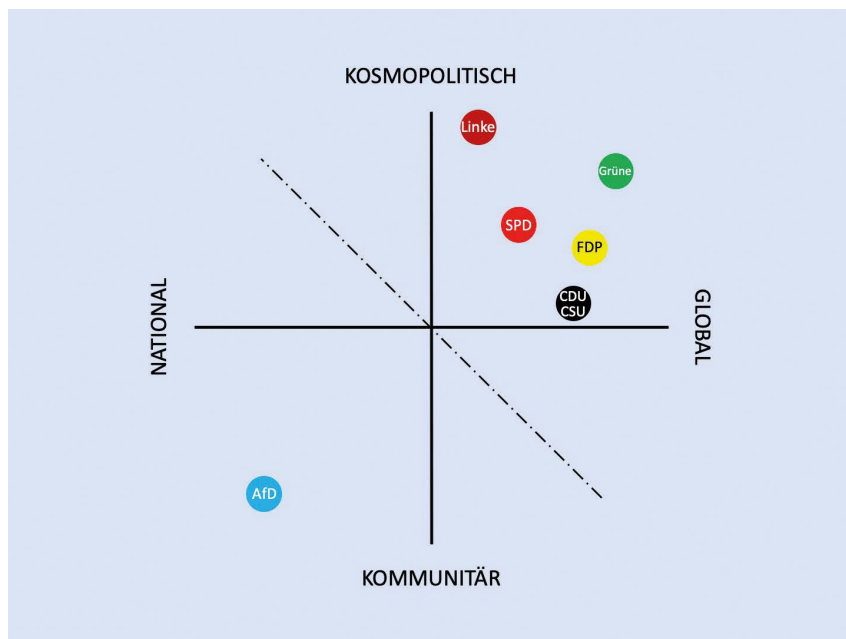


Diagramm 5

CDU Wählerstimmen an diese beiden Parteien. Zudem funktioniert die Unterscheidung von Links und Rechts nicht mehr, die bisher primär über die ökonomische Achse definiert war, sondern stattdessen wird nun die kulturelle Achse zur primären Achse der politischen Auseinandersetzung. Jetzt geht es in erster Linie um zwei konträre Identitätskonzeptionen.

## 2 Kunst und Kunstkritik im *politischen Realignment*

Soviel zum ersten Teil, in dem ich Ihnen dieses Kippmodell des politischen Raumes skizziert habe. In Bezug auf dieses Modell möchte und kann ich jetzt die Frage diskutieren, welche Rolle die Kunst und die Kunstkritik in Zeiten einer solchen Neuausrichtungsphase der Politik spielen können. Sie kennen alle das »Böckenförde-Theorem«, wonach der freiheitliche säkularisierte Staat von Voraussetzungen lebt, die er selbst nicht garantieren kann. Wenn man dieses Theorem etwas modernisiert und systemtheoretisch reformuliert, dann könnte man sagen, dass das politische System in liberalen Demokratien von Selbstbeschreibungen der Gesellschaft lebt, die die Politik nicht selbst herstellen kann. Das politische System in liberalen Demokratien setzt einen Minimalkonsens darüber voraus, worin die zentralen politischen Probleme und Konflikte in der Gesellschaft bestehen. Erst in Bezug auf dieses gesellschaftliche Einverständnis können sich dann komplementäre politische Positionen und Parteien ausbilden, die miteinander konkurrieren. Die Betonung liegt hierbei auf *komplementär*, denn die zur Wahl stehenden politischen Positionen müssen sich wechselseitig ergänzen und als legitime Positionen anerkennen.

Vor dem jetzigen Realignment, also vor Trump, Brexit (und in gewisser Weise auch den Regionalwahlen in Ostdeutschland im Herbst 2019) waren die politischen Grundkonflikte klar definiert. Es ging um ein ausgeglichenes Verhältnis zwischen freien und regulierten Märkten und um ein Äquilibrium zwischen konservativen und liberalen Wertevorstellungen in den westlichen Demokratien. Innerhalb dieser Selbstbeschreibung arbeitete das politische System im Normalmodus. Die Gesellschaft war nicht polarisiert, und nationalpopulistische Positionen, wie sie von der AfD vertreten werden, konnten als eine Anomalie betrachtet werden.

Kommt es zu einem politischen Realignment, dann geht genau dieses Selbstverständnis der Politik verloren. Es gibt keinen Konsens mehr darüber, was überhaupt der zentrale politische Konflikt ist, der zur Wahl steht, und der politische Raum wird von unterschiedlichen Wählergruppen aus zwei ganz unterschiedlichen Perspektiven wahrgenommen. Das führt dazu, dass politische Ideologien zugleich die Wahrnehmung dessen, was als gesellschaftliche Wirklichkeit gilt, konstruieren. Die starke gesellschaftliche Polarisierung während Realignmentzeiten tritt vor allem deswegen auf, weil die konträren politischen Ideologien nicht mehr durch ein übergreifendes gesellschaftliches Narrativ miteinander verbunden sind. Sie sind sozusagen nicht mehr in einen Weltanschauungskonsens eingebettet und können sich entsprechend auch nicht mehr wechselseitig relativieren. Dieser Verlust an einer geteilten Wirklichkeitsbeschreibung bringt die starke politische Polarisierung mit sich, in welcher sich die politischen Gegner im demokratischen Meinungsstreit mehr und mehr unter dem Freund/Feind-Schema von Carl Schmitt wahrnehmen. Das Freund/Feind-Schema ist ein typisches Indiz dafür, dass eine Gesellschaft sich in einer Phase der politischen Rekonfiguration befindet, in welcher die politische Krise letztendlich auch eine Weltanschauungskrise ist.

In solchen Ausnahmesituationen fällt der Kunst und der Kunstkritik eine besondere Rolle zu, denn sie können den politischen Umbruch in den Werken und in den Texten über die Werke reflektieren und damit auch mithelfen, eine neue, tragfähige Selbstbeschreibung der Gesellschaft zu generieren. Letztendlich hat die Kunst das Vermögen, die Welt so zu sehen, »wie sie ist«, und damit Ideologien im wahrsten Sinne des Wortes zu »durchschauen«. Die Kunst tut dies aber nicht abstrakt wie die Sozial- oder die Politikwissenschaften, sondern sie vollzieht diese Reflexion in vielen verschiedenen fiktionalen Erfahrungssituationen in ihren Werken. Darin besteht dann auch die Provokation der Kunst, dass sie – selbst in den politisch extrem polarisierten Realignmentzeiten – jenseits von linken und rechten Weltbildern die Gesellschaft beobachten kann.

Eine solche Kunst erfüllt keine politische, sondern eine vopolitische Funktion.

»Vopolitisch« heißt nicht einfach »unpolitisch« oder »apolitisch«, denn eine solche vopolitische Kunst kann sich durchaus mit politischen Themen beschäftigen, aber sie reflektiert dann die Voraussetzungen des Politischen im Böckenförde'schen Sinne. Eine solche »vopolitische Kunst« liefert also keinen direkten Beitrag in der politischen Auseinandersetzung, sondern sie hinterfragt vielmehr die Bedingungen der Möglichkeit von vorherrschenden politischen Einstellungen und Diskursen.

Heute lässt sich, wie eingangs gesagt, eine ganz andere Entwicklung beobachten, hin zu einer Kunst, die selbst unmittelbar politisch wirksam zu werden versucht und die man am ehesten mit dem Label der »politischen Kunst« in Verbindung bringen würde. In Zeiten einer starken politischen Polarisierung dürfte es besonders wichtig sein, hier einen möglichst trennscharfen Begriff zu verwenden. Mein Vorschlag ist, dass man genau dann in einem strikten terminologischen Sinne von *politischer Kunst* sprechen kann, wenn Kunst nicht nur einen politischen Konflikt artikuliert, sondern darüber hinaus auch noch Partei in diesem Konflikt ergreift.

Die seit einigen Jahren zu beobachtende Präsenz dieser Art von *politischer Kunst* dürfte in liberalen Demokratien – die sich bislang an einem Ideal der autonomen Kunst orientiert haben – einmalig sein. Ich denke, es gibt zwei wichtige Gründe für die derzeitig vorstatten gehende Politisierung der Künste. Zum einen sind die Künstler selbst zur Avantgarde einer kosmopolitischen Lebensform geworden: Sie wurden zu Nomaden im globalen Dorf und leben exemplarisch vor, was es heißt, losgelöst von tradierten Lebensformen eine kosmopolitische Identität auszubilden.

Zum anderen haben sich die Künstler in den letzten Jahren auch mit den Idealen des Neoliberalismus versöhnt. Wir leben mehr und mehr in einer Wissensgesellschaft, wo Kreativität, Grenzüberschreitung und Offenheit zentrale Werte der Arbeitswelt geworden sind und das Bild vom Künstler mit dem vom Entrepreneur verschmilzt. Das politische Realignment von heute katapultiert also die Künstler aus ihrer ursprünglichen Außenseiterposition heraus in die Position von Globalisierungsgewinnern, wodurch es sehr schwierig für sie wird, gesellschaftskritisch oder kapitalismuskritisch zu sein – man bewegt sich letztendlich im gleichen Quadranten wie die CDU und die FDP. Die AfD mit ihrem nationalen Identitätskonzept ist unter diesen Bedingungen ein natürliches Feindbild. Es ist diese Neupositionierung der Künstler als einer gesellschaftlichen Gruppe, welche dazu führt, dass die politische Polarisierung der Gesellschaft so stark auf die Kunstszenen übergreifen kann.

Die Kunstkritik besitzt heute zwei Optionen: Sie kann auf der einen Seite über politische Kunst schreiben, die jedoch auf Kritik nicht angewiesen ist. Wenn der Appell, sich zu engagieren, zum Wesenskern politischer Kunst gehört, dann lässt sie sich auch nicht interpretieren. Die Kritik kann die eindeutige politische Botschaft höchstens noch in Textform bringen und weiterverbreiten. Auf der anderen Seite kann die Kunstkritik sich mit Kunst auseinandersetzen, die im Bereich des Vorpolitischen operiert, die also die Möglichkeitsbedingungen politischer Diskurse reflektiert und damit auch ihren Beitrag leistet, eine neue problemscharfe Selbstbeschreibung der Gesellschaft zu kreieren. Die Kunstkritik leistet dann einen genuin eigenen Beitrag, den existierenden politischen Raum zu reformatieren, und diese Kunst ist auf starke Interpretationen der Kritik auch angewiesen.

Ein Beispiel hierfür wäre Ruben Östlunds Film *The Square* (2017), der für die Kunstkritik auch deswegen besonders aufschlussreich ist, weil sein Protagonist Christian in der Verantwortung steht, ein großes Museum für zeitgenössische Kunst zu leiten. Verhandelt werden hier sehr grundlegende Fragen unserer Weltanschauungsgrammatik, insbesondere das Verhältnis von Offenheit und Geschlossenheit, von Grenzsetzungen und Grenzüberschreitungen. Offenheit, das wird in diesem Film immer wieder sichtbar, ist nicht einfach nur ein positiver Wert, wie das Christian und das soziale Milieu, aus dem

er kommt, im Geiste der Avantgarde denken; und auch das Ideal der Grenzüberschreitung ist anscheinend an seine Grenzen gekommen. Der Film führt dies sowohl in Bezug auf die Kunst und das Leben (dieses Museumsdirektors) vor.<sup>5</sup>

Für die Kunstkritik sind die Zeiten eines *politischen Realignments* – und damit komme ich zu einem optimistischen Schluss – eigentlich sehr spannende Zeiten, denn die Kunstkritik schreibt in diesen Momenten mit ihren Texten über die Kunst gleichzeitig auch an der neuen Selbstbeschreibung der Gesellschaft mit, die im Entstehen begriffen ist.

---

5 Mir fehlt an dieser Stelle die Zeit, auf diesen sehr hintergründigen Film näher einzugehen, aber Sie können auf meinem YouTube-Kanal einen Vortrag unter dem Titel *Die Politisierung der Kunst* finden, in dem ich die einzelnen Episoden von *The Square* ausführlich analysiere und interpretiere (<https://www.youtube.com/watch?v=6d2w8xp1NTA&t=864s>).





# DIE AUTONOMIE DER KUNST IST NICHT DIE AUTONOMIE DES KUNSTLERS. MOEGLICHKEITEN VON KUNSTKRITIK IN DER GESELLSCHAFT DER SINGULARITAETEN

79

**Kolja Reichert**

Ich möchte in meinem Vortrag gerne für Kunstkritik plädieren.

Das klingt möglicherweise etwas redundant auf einer Konferenz von Kunstkritikern. Aber mir scheint, es kommt heute entscheidend darauf an, die politische Macht der genauen Betrachtung und Differenzierung wiederzuentdecken, in einer Zeit, in der, während wir noch darüber streiten, wie politisch wirksam welches Kunstwerk ist, Politik und Kunst schon lange die Plätze getauscht haben.

Kunstkritik neigt dazu, zu Gesinnungskritik zu werden und zu einer Verteilung von Sprecherpositionen: Wer darf was wie sagen und zeigen? Und Politik wird, jedenfalls in der neuen populistischen Logik, wie sie Steve Bannon vorantreibt, mit Kultur gemacht: mit einfachen Identitätsangeboten, mit konstruierten, behaupteten, angeblich aus der Vergangenheit hergeleiteten Identitäten und daraus abgeleiteten natürlichen Vorrechten. Vor allem aber, als Ergebnis dessen, im Angebot einer einfachen Form, in der sich Mitläufer und Wählerinnen als authentisch, lebendig und selbstwirksam erfahren dürfen.

## **Warum ist das so? Woher kommt diese Konjunktur der Identität?**

Einerseits natürlich durch eine infrastrukturelle Revolution: Durch Smartphones und Social Media ist heute jeder potentiell Kulturproduzent und Kulturkritiker und hat die Chance, beim Kampf um kulturelle Deutungshoheit mitzumachen. Das heißt, er oder sie steht letztlich in Konkurrenz nicht nur mit allen anderen, sondern auch mit Institutionen, die bisher kulturelle Hegemonie behauptet und verwaltet haben, wie Zeitungen, Fernsehsender, Theater und Museen. Deren Macht ist nicht mehr selbstverständlich, sie wird laufend herausgefordert. Das erklärt schon einen Teil des moralischen Furors, dem sich Museen und Künstler seit gerade mal drei Jahren ausgesetzt sehen – wenn man Hannah Black's Feme-Brief gegen Dana Schutz' auf der Whitney Biennale im März 2017 ausgestelltes Gemälde *Open Casket* als Beginn einer neuen Qualität von Bilderstreiten ansetzt.

Aber es gibt auch noch eine weitreichendere Erklärung, die unmittelbar damit zusammenhängt. Und die liefert der Berliner Soziologe Andreas Reckwitz in seinem Buch *Gesellschaft der Singularitäten* (2017). Darin beschreibt er, wie in der von ihm so genannten Spätmoderne die Logik des Allgemeinen, wie sie die Moderne mit ihrer Industriegesellschaft bestimmte, zunehmend überlagert wird von einer Logik des Besonderen, des Einzigartigen, des Nichtkopierbaren, Nichtaustauschbaren – er nennt das Singularität.

Singularitäten können sein: Berühmte Menschen (etwa Michael Jackson oder Kim Kardashian); atmosphärisch aufgeladene Orte, wie Paris, San Francisco oder China; Subkulturen, zum Beispiel die Mod-Kultur, die man eben nicht unter dem Register »Subkultur« einfach mit etwa der Rocker-Kultur vergleichen kann, weil beide ihre eigenen komplexen Rollenbilder und Wertvorstellungen hervorbringen; Romane; Feste, Rituale, Events; das iPhone, und natürlich Kunstwerke. Kunstwerke sind das Paradigma für Singularisierungen.

Singularitäten sind inkommensurabel, es gibt kein gemeinsames Maß, das zwischen ihnen vermitteln könnte. Singularitäten werden sozial geschaffen. Alles kann eine Singularität werden. Und jede Singularität kann auch wieder entsingularisiert werden oder negativ singularisiert werden, wie es versucht wurde etwa mit Kevin Spacey, Michael Jackson, Plácido Domingo und Dana Schutz.

Reckwitz' Modell der Singularitäten lässt sich auf die jüngsten Kulturkämpfe anwenden. Tatsächlich lassen sich diese als Valorisierungskämpfe beschreiben. Skandale spielen darin die Rolle »negativer Fester«. Wir befinden uns in einer Ökonomie aggressiver kultureller Auf- und Abwertung, in der um Positionierungen im kulturellen Raum gerungen wird; und überhaupt um die Macht zur Valorisierung, also um kulturelle Hegemonie. Wenn es stimmt, dass es in diesen Kulturkämpfen um Singularisierungen geht, dann spielen sie sich ab in einem Raum ohne feste Koordinaten. Die alten Institutionen behaupten ihre Macht, aber diese ist ihnen nicht mehr selbstverständlich gegeben.

Für Singularitäten gibt es keine Kriterien. Jede Singularität ist ihre eigene Welt, beharrt auf ihren eigenen Gesetzen. Das heißt, unsere soziale Wirklichkeit ist durchsetzt von lauter einzigartigen Dingen voller Eigenkomplexität, die so offen der Interpretation, Vereinnahmung und Auslegung, der Selektion, der Auf- und Abwertung unterliegen wie Kunstwerke. Gleichzeitig ist zu beobachten, dass Kunstwerke immer weniger behandelt werden wie Kunstwerke. Sondern entweder wie andere digital zirkulierende Bilder (die digitale Reproduktion auf dem Bildschirm ist ja die primäre Form, in der Kunstwerke heute ihre »Bildmacht« behaupten.<sup>1</sup> Die digitale Reproduktion war es auch im Fall von Balthus' *Thérèse, träumend* (1938), gegen die 2017 in der Petition der Kunstwissenschaftlerin Mia Merrill Unterschriften gesammelt wurden. Wenn ich vor dem Gemälde stehe, ist mir die Petition ja gar nicht plausibel. Das Gemälde lässt sich nicht auf eine pädophile Darstellung reduzieren. Die briefmarkengroße Reproduktion schon. Kunstwerke werden also behandelt wie andere Bilder. Allerdings noch ein Stück weit aggressiver. Denn sie sind ja wirklich da. Sie sind nur einmal da, sie haben ihren festen Ort, und, das macht ja schon immer die Bedrohung durch das Kunstwerk aus, sie beanspruchen, auch noch in hundert Jahren dort zu sein. Was wird mit unseren Kindern sein, wenn wir ihre Macht nicht eindämmen?

Kunstwerke werden aber auch zunehmend behandelt wie Meinungsäußerungen. Niemand hat, als Axel Krause aus der Leipziger Jahresausstellung ausgeschlossen wurde, dessen Kunst analysiert. Die Debatte drehte sich nur um die Frage, ob man einen Künstler wegen seiner politischen Gesinnung ausladen darf. Catrin Lorch wies tatsächlich in ihrem Kommentar die Zuständigkeit für das Betrachten von Bildern zurück: »Muss man sich jetzt die Mühe machen und – nur weil der Maler rechte Thesen drischt – mit aller Interpretationsgewalt auf ein eher belangloses Werk losgehen? [...] Die etwas lahmen Werke von Krause taugen eher nicht zur Debatte, schon seit Jahrzehnten nicht.«<sup>2</sup> Lorch verweigert Krause die Ehre der Kunstkritik: Den analytischen Blick. Aber gleichzeitig, vielleicht

---

1 Vgl. z.B. David Joselit: *After Art*, Princeton 2012.

2 Catrin Lorch: »Schuld sind naive Kuratoren«, auf: *Süddeutsche Zeitung online*, 11.06.2019, <https://www.sueddeutsche.de/kultur/leipzig-afd-kuenstler-ausstellung-axel-krause-1.4481118> (07.11.2020).

gerade dadurch, steigt Krauses politischer Kurswert, und zwar schlicht auf der Ebene von Bildmacht. Seine Bilder haben durch die Debatte einen kulturellen Kurswert erhalten. Obwohl sie nicht viel mehr darstellen als kindliche Träume der Verfügungsmacht über die Geschichte der europäischen Malerei. Sie schmückten zum Beispiel eine ganze Ausgabe der rechtsintellektuellen Zeitschrift *Tumult*, in der Krause auch in einem Essay die Klischees des eigenbrötlerischen, nur der Kunst verpflichteten Künstlereremiten wiederkäute.

An diesem Punkt kann man nicht mehr nur über die politische Gesinnung sprechen. Es ist gerade die Verfestigung der Identifikation mit einem politischen Lager, die den kulturellen Wert von Axel Krauses Kunst noch steigert. Wenn aber Ana Teixeira Pinto, wie in ihrem gestrigen Vortrag, eine Ausstellungsansicht von Mathieu Malouf zeigt und kritisch analysiert, dann kann sie Maloufs Bildmacht tatsächlich senken. Es kommt eben darauf an, in welcher Konstellation man die Bilder zeigt. Die sind ja nicht einfach das, was sie sind.

Niemand hat Banksys *Love is in the Bin* im Detail analysiert. Und was passiert dann? Dann hängt es in der Stuttgarter Staatsgalerie neben Rembrandt. Es ist unsere Aufgabe als Kunstkritiker, den Glauben der Kunsthistorikerinnen der Stuttgarter Staatsgalerie an den Wert ihrer eigenen Arbeit zu stärken, sodass sie nicht vor der Logik des rein in Zahlen messbaren Spektakels in die Knie gehen.

In einem Essay in der *ZEIT* rückte Wolfgang Ullrich in diesem Frühjahr Neo Rauch und dessen Kunst vorsichtig in die Nähe rechten Denkens. Neo Rauch antwortete einige Wochen später, am selben Ort, in der *ZEIT*, mit dem Gemälde *Der Anbräuner*, in dem ein Maler seine Exkremente in einen Topf entlässt und mit dem Pinsel abfängt, um mit der braunen Masse eine lieblos ausgeführte Figur fertigzustellen, unter der in großen Buchstaben steht: *W.U.* Von der herabdrückenden Decke hängen expressionistische Zacken, hinter dem entblößten Hintern liegt auf einem Zeitungsstapel die *taz*, und zum Fenster schaut hinter einer als unheimliche Leerstelle fungierenden Schattenfigur ein kecker Adolf Hitler herein. Titel: *Der Anbräuner*.

Das Bild ist in seiner Analität unbegreiflich. Es scheint, als habe dem Künstler die Gelassenheit gefehlt, überhaupt erst mal in Ruhe sein Material zu sortieren. Es lässt sich nicht entscheiden, ob hier der Maler auf dem Topf sitzt und den Kritiker malt, oder ob das auf der Leinwand der Maler sein soll, der sich wiederum den Kritiker nicht anders vorstellen kann denn als Maler, also als Wiedergänger seiner selbst.

Die *ZEIT* bezeichnete den *Anbräuner* als Karikatur, tatsächlich handelte es sich aber um ein Ölgemälde von opulentem Format, das Rauch im Sommer auf einer jährlichen Benefiz-Aktion in Leipzig zugunsten eines Kinderhospizes einreichte. Dort zeigte sich der Immobilienunternehmer Christoph Gröne enttäuscht, dass er bei 550.000 Euro keine Mitbieter mehr fand und legte noch 200.000 Euro drauf. Anschließend erklärte er, das Bild solle im Foyer eines noch zu gründenden »Vereins für gesunden Menschenverstand« hängen, der »objektive Daten« zu Themen wie CO<sub>2</sub> oder Migration zur Verfügung stellen will.<sup>3</sup>

---

3 Siehe auch Kolja Reichert: »Kunst, Markt, Geld«, in: *Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung*, 27. September 2020, S. 36.

Der Immobilienunternehmer wertet also dieses Gemälde mittels Kauf auf. Das ist eine kulturelle Handlung, wie sie in den letzten fünfzehn Jahren auf Auktionen möglich geworden ist, seit diese sich von diskreten Salons in Arenen der globalen Aufmerksamkeit verwandelt haben. Der Immobilienunternehmer macht sich zum Anwalt der künstlerischen Freiheit durch die Macht seines finanziellen Kapitals. Er hat den singulären *Anbräuner* vom singulären Neo Rauch. Und er hat sogar den ›gesunden Menschenverstand‹ auf seiner Seite und den Überblick über die ›objektiven Tatsachen‹. Das ist eine hochpolitische Handlung, aber mit Mitteln der Kultur. Sie ist politisch durch ihr populistisches Versprechen: ›Da kommen jetzt bald die Fakten. Und die sind kulturell legitimiert durch einen Maler, der auf der richtigen Seite steht.‹ Ohne dass klar wird, auf welcher Seite von was wer hier eigentlich steht. Ullrichs analytischer Blick spielt im Ergebnis keine Rolle mehr. Das Gespräch über Kunst verschmiert in der Scheiße des privatistisch Persönlichen. Die aber Gegenstand der Spekulation ist für ein radikal öffentliches Manöver. Es geht hier nicht um die Eigenlogik des Bildes, nicht um das, was es ist, sondern um Spekulationen auf seine politische Bedeutung. Hat nun Wolfgang Ullrich durch seine Kritik überhaupt erst diese politische Bedeutung miterzeugt? Ich denke ja.

Was machen wir damit, dass Neo Rauch und der Immobilienunternehmer jetzt die Anwälte der Kunstfreiheit sind? Während in Kunst und Kunstkritik die Kunstfreiheit derzeit ständig in die Waagschale gelegt wird gegenüber den Anliegen von Subjekten und Gruppen, die angeblich Opfer der Ausübung dieser Kunstfreiheit sind oder denen die Segnungen der Kunstfreiheit nie zugute kamen? Es kommt vielleicht entscheidend darauf an, an der künstlerischen Bemühung dasjenige hochzuhalten, was sie von den Bemühungen der Politiker, der Aktivisten und der Philosophen unterscheidet. Es passiert aber eher das Gegenteil: Das Kunstwerk wird reduziert einerseits auf seinen privaten Charakter: Hier ist dieser einzigartige Mensch oder diese gesellschaftliche Gruppe, und wir müssen seine oder ihre Geschichte hören. So wie es die letzte Documenta tat. Und andererseits wird das Werk reduziert auf seinen öffentlichen Charakter: Wer sagt wann was wo?

Das Entscheidende am Kunstwerk, nämlich die Differenz, die es einführt, durchkreuzt aber sowohl das Private wie das Öffentliche. Es ist an der Kunstkritik, diese Eigenlogik herauszuarbeiten. Den Unterschied einzuführen. Die Autonomie zu stützen, heißt nicht, schlicht »Kunstfreiheit« zu rufen. Es heißt, den Sinn für das am Kunstwerk zu schärfen, was sich eben nicht auf etwas schon Bekanntes, eine bestehende Identität reduzieren lässt. Was Kunstwerke betrifft, brauchen wir tatsächlich möglichst viele Singularitäten. Wenn sich Kunstkritik dagegen nur auf die Zuteilung von Sprecherpositionen beschränkt, dann gibt sie die Kunst auf. Dann wird Kunst schal, bedeutungslos und leer. Dann kapituliert sie vor dem allgemeinen Klischee, dass es in der Kunst darum ginge, dass jeder ausdrücken darf, was so alles in ihm steckt. Klar, das muss möglich sein, und für die Aufrechterhaltung dieser Möglichkeit muss man kämpfen. Aber wenn sich die Kunstkritik darin erschöpft, verliert sie ihren Sinn.

Wir müssen immer wieder demonstrieren, warum es sich lohnt, die einen Kunstwerke gegen die anderen zu verteidigen. Und die ästhetische Exegese des Kunstwerks gegen seine politische.

Die Provokation des Gemäldes *Open Casket* von Dana Schutz lag vielleicht nicht in erster Linie darin, dass Schutz sich anmaßte, als *weiße* Künstlerin eine Ikone der Schwarzen Bürgerrechtsbewegung ins Bild zu setzen. Sondern darin, wie sie es tat: nämlich als Feier einer Verfügungsmacht der Malerei über ihre Mittel und ihre Zuständigkeiten. Schutz begrub die ursprüngliche Geste von Emmett Tills Mutter, die Massakrierung ihres Sohnes durch Rassisten öffentlich auszustellen, sie begrub diese Geste unter einem eigenartig sich aus der Bildfläche plastisch herauswölbenden Farbkleck.

Hannah Blacks politisches Argument, Dana Schutz dürfe das nicht, weil sie *weiß* und weil sie reich sei, ist zurückzuweisen. Aber ihre Zurückweisung des Bildes gilt es nützlich zu machen. Sie hilft, Kunst und der Auseinandersetzung um sie überhaupt erst wieder einen Sinn zu verleihen. Denn sie hilft, die Bedeutung jeder einzelnen malerischen Entscheidung im Zusammenspiel mit ihrem Sujet zu verstehen. Um diese spezifische Arbeit geht es: um das Abtragen der politischen Abstraktionen, den Weg hin zum Konkreten. Zum konkreten Verhältnis von künstlerischem Material und Menschen.



*Moderiert von Catrin Lorch*

**Catrin Lorch**

Harry Lehmann, in Ihrem Vortrag ging es darum, dass Kunst sich inzwischen so weit politisiert hat, dass wir eigentlich Politik verhandeln, wenn wir über Kunst sprechen. Oder dass es plötzlich möglich ist, über Kunst zu sprechen und dabei über Politik zu reden; während im Unterschied dazu Kolja Reicherts Position darauf hinausläuft, dass die Singularität auch verankert ist in Kunstwerken oder einem ganzen Œuvre. Wo es aber um die Diskussionen an sich ging, hat sich schnell herauskristallisiert, dass wir sehr stark über Personen sprechen. Der Streit zum Beispiel über Michael Jackson oder Placido Domingo geht ja nicht um den Inhalt ihrer Werke, sondern um persönliche Verfehlungen. Da sprechen wir eigentlich immer nur über die Singularität eines Künstlers. Und da sehe ich jetzt eine Reibung zwischen den beiden Positionen und würde gerne fragen, wie man da vielleicht die Brücke schlagen kann?

**Kolja Reichert**

Ja, das stimmt, es wird ständig über Namen gesprochen und über Autoren. Die Personalisierung ist die dominante Form. Die Gesellschaft ist sozusagen kein produktiver Bezugsrahmen mehr. Alles wird heute über Profile, über Gesichter, über Personen abgehandelt. Aber niemand hält uns davon ab, herauszuzoomen und die Personen in Zusammenhang zu stellen mit dem, was konkret passiert. Eine Kritik wie die von Hannah Black an Dana Schutz, dass das Gemälde *Open Casket* unzulässig sei, denn Dana Schutz sei *weiß* und reich und habe kein Recht, sich einer Ikone der Schwarzen Bürgerrechtsbewegung zu bedienen – so ein politisiertes Argument muss man natürlich zurückweisen. Aber man kann es nicht einfach nur zurückweisen, indem man »Kunstfreiheit!« sagt. Man muss sich anschauen, wie Dana Schutz dieses Bild gemacht hat. Dass sie die Massakrierung des 14-jährigen Jungen durch Rassisten in den 50er Jahren noch einmal plastisch in Farbe nachgestaltet in einer bunten Selbstfeier der Malerei, wo an der Stelle des massakrierten Gesichtes sich dann nochmal die Farbe so als Wulst virtuos in den Raum hinein stülpt. Klaus Speidel hat als Erster in klassischer, besonnener, ruhiger Kunstkritik erklärt, was an dieser malerischen Geste nicht stimmt. Und dann ist plötzlich die Person nur noch ein Knotenpunkt in der Diskussion.

**Harry Lehmann**

Mein Anliegen war, zu zeigen, dass die Politisierung der Kunst von gesellschaftlichen Transformationsprozessen abhängig ist, die in ihrem Rücken liegen. Sie ist also auch ein Spielball dieser Transformationsprozesse. Das war der erste Punkt. Und der zweite, dass man in der Verfassung der Werke und der Kunst schon noch einen Unterschied machen kann, ob Kunst, wie eben politische Kunst, sich direkt in die politische Auseinandersetzung einmischt oder es in diesen Arbeiten und in diesen Werken um etwas geht, was den politischen Transformationsprozessen zugrunde liegt. Diesen Unterschied wollte ich sichtbar machen.

**Catrin Lorch**

Aber funktioniert das denn? Sie haben ja auch gefordert, dass man einen trennschärferen Begriff einführt.

**Harry Lehmann**

Von politischer Kunst, ja.

**Catrin Lorch**

Was ja klingt, als wäre das neu. Aber wenn ich zurückschauen zum Beispiel zur Gründung der Grünen durch Joseph Beuys: Worin unterscheidet sich das von dem, was heute passiert, wenn Künstler aktiv NGOs gründen und in ihnen aktiv sind mit oder als Teil ihrer Kunst? Nehmen wir Jonas Staal, der ein Parlamentsgebäude für die kurdische Autonomieregierung in Rojava gestaltet.

**Harry Lehmann**

Meines Erachtens operiert die Kunst jetzt in einem ganz anderen Modus. Im 20. Jahrhundert konnte man Kunstgeschichte nach einer immanenten Logik schreiben, einer Logik des Materialfortschritts und der Entgrenzung des Kunstbegriffs. Damit gab es eine Parallelwelt: Die Kunst hatte ihre eigene Logik und wurde danach beurteilt, und darüber hinaus konnte man sich noch politisch engagieren, wie Beuys das getan hat. Und wer wollte, konnte dann die Verbindung herstellen. Und wer das nicht wollte, hat eben Beuys nur als wichtigen Markstein in der Kunstgeschichte rezipiert. Heute ist das anders: Der Materialfortschritt, die Entgrenzung des Kunstbegriffs und überhaupt alle inner-ästhetischen Kriterien haben sich erschöpft, in gewisser Weise ist die Kunst postmodern geworden. Dann braucht man neue Innovationskriterien. Die Innovation wird nicht mehr über das Ästhetische, über das ästhetische Material hergestellt, sondern über neue ästhetische Gehalte. Und da gibt es jetzt die Alternative – und da ist die Option gewissermaßen handgreiflich –, dass man sich auch direkt politisch engagiert, und es gibt kein Missverständnis mehr. Dann kommen die Werke direkt mit ihrer politischen Aussage rüber, ohne dass man sie noch kunstgeschichtlich anders beurteilen könnte.

**Catrin Lorch**

Was wäre denn ein Beispiel für so eine Kunst?

**Harry Lehmann**

Das Zentrum für Politische Schönheit macht so was.

**Kolja Reichert**

Ich sehe da eine grundlegende Differenz zwischen uns. Was Du beschreibst, klingt für mich wie eine weitere Entwicklungsgeschichte oder ein Finalismus: Die Kunst hat ihre Möglichkeiten, Differenz oder Konkretion oder Eigenlogik zu erzeugen, erschöpft. Jetzt muss sie die Sprache sprechen, die alle verstehen. Da stellen sich mir die Haare auf.

**Harry Lehmann**

Nein, das war nicht der Punkt. Nicht die Sprache, die alle verstehen, sondern das Innovationskriterium hat sich verändert. Im 20. Jahrhundert wurde Neuheit über neues ästhetisches Material, über die Entgrenzung des Kunstbegriffs hergestellt. Das war eine kunstimmanente Logik. Wenn diese erschöpft ist, dann gibt es immer noch die Möglichkeit,



dass die Kunst sich auf den gesellschaftlichen Kontext immer wieder neu bezieht. Und das kann man natürlich mehr oder weniger komplex machen und mehr oder weniger eindeutig und mehr oder weniger politisch engagiert.

### **Kolja Reichert**

Aber das ist doch etwas, was man, so wie früher auch, durch die Wahl der Formen und der Materialien vollzieht. Ich erlebe schon immer wieder mal Innovationen. Zum Beispiel diese durchlässige, immaterielle Leichtigkeit, mit der Arthur Jafa seine Sachen setzt, die auf Identität beharren und dadurch eine neue Friktion schaffen, die Schwarze Identität auf eine ganz andere Weise rahmen und vor allem *weiße* Identität auf eine hochspannende Weise einkreisen und von außen definieren. Da passiert so eine Art Innovation. Und da kommt es aber schon entscheidend darauf an, wie die Sachen geschnitten sind und was er appropriiert. Aber natürlich ist dann der Gegenstand Identität. Insofern würde ich Dir darin entgegenkommen, dass Innovation hergestellt wird über den Gegenstand. Aber die formalen Mittel sind schon entscheidend. So wie Nicole Eisenman z.B. ähnlich arbeitet wie Neo Rauch, aber die Bilder sind derart offen: Das liegt nicht nur daran, dass sich in ihren Bildern Frauen gegenseitig lieben, sondern auch daran, dass die Farbwahl unwahrscheinlich ist. Die Genauigkeit in den Materialien, dieser hellwache, fast nüchterne Einbezug von z.B. einem Desktop-Hintergrund eines Computers. Wie da die Sachen verschaltet werden. Und es mag sein, dass das Alleinstellungsmerkmal, dass in der Kunst Eigenlogik behauptet wird, verloren geht und heute wirklich überall Eigenlogiken geschaffen werden. Aber die Kunst ist, denke ich, der Ort, wo das eine Konkretion bekommen kann, und die Kunstkritik ist der Ort, wo diese Konkretion artikuliert werden kann, wo im Grunde Gegenwart wiedergewonnen werden kann, indem man sich darauf einigen kann, was wirklich vorhanden ist. Das hast du ja vorhin auch beschrieben.

### **Catrin Lorch**

Mir fehlte in beiden Vorträgen, dass sich vielleicht nicht nur die Kunstdiskussion verändert hat, sondern die Tatsache, dass die Person des Künstlers wichtiger wurde, auch verschränkt ist mit dem Aufkommen der neuen Medien. Wodurch die Autorität der Kunstkritik gegenüber einem Blog, der Michael Jackson postet und dazu eine Meinung hat, plötzlich in einer völlig anderen Position steht. Wie weit wühlt das nicht vielleicht auch Dinge auf, sowohl in der Diskussion über Axel Krause als auch darüber, warum Kunst vielleicht plötzlich viel stärker oder viel aktiver politische Positionen einnimmt als früher?

### **Harry Lehmann**

Das ist natürlich richtig, der Medienwandel verändert die Kunstwelt. Entscheidend ist, dass er die Kunstwelt demokratisiert und auch zu einer starken Ent-Institutionalisierung führt, unter anderem eben der Kunstkritik, weil viel mehr Menschen unmittelbar über Kunst sprechen können. Da entsteht eine neue Konkurrenzsituation, das stimmt. Vielleicht könnte man schon sagen: Gäbe es keine digitale Revolution, gäbe es auch nicht so eine Politisierung der Kunst.

**Kolja Reichert**

Ja, das glaube ich auch. Das Verhältnis von konkretem Ort und Adressat ist so frenetisch geworden, und so erklärt sich vielleicht auch, warum Argumente immer so inquisitorisch, so martialisch geführt werden. Denn potenziell spielt sich ja der Streit um ein Wandgemälde in einer Schule in Chicago auf der ganzen Welt ab. Und es geht alle an, insofern sind die Einsätze im Vorhinein schon immer absolut und stehen unvermittelt gegeneinander. Wenn man sich aber darauf einigt, dass es entscheidend darauf ankommt, gute Kunstwerke gegen schlechte Kunstwerke zu verteidigen, dann kriegt man ein bisschen eine Freiheit zurück, die es in dieser frenetischen Logik erlaubt, stillzustehen und einen *common ground* zu finden. Dass man aus diesen politischen Entgegensetzungen rauskommt, die in ihrer Widersprechungslogik – rechter Künstler, linker Künstler, rechter Künstler – die ganzen Sachen einfach nur ins Unermessliche steigern. Das geht eben nur mit einer subjektiven Setzung. Und die kann auf einem Blog genauso passieren wie in einer Zeitung. Es steht auf jeden Fall das geschriebene Wort in einer gewissen Konkurrenz. Bildmacht ist heute stärker als das Argument. Aber ich glaube, selbst wenn weniger Leute als früher lange Texte bis zu Ende lesen, ist die Freude und die Klarheit und die Souveränität, die man erzeugt beim Schreiben, sehr groß. Und auch die Macht, die man dadurch an sich reißen kann, ist groß genug, um so finanziell legitimierte Setzungen wie Banksy oder Neo Rauch komplett zu durchbrechen.

**Catrin Lorch**

Ich bezweifle, dass es tatsächlich weniger Leser von langen Texten gibt als früher. Nur sind die, die lieber kurze Texte lesen, plötzlich sichtbarer geworden.

**Thomas Sterna**

Ich bin kein Kritiker, sondern Künstler. Ich hatte neulich auf Facebook eine Auseinandersetzung mit einem Freund, der gesagt hat, *Der Anbräuner* ist zwar ein problematisches Bild, aber es ist gut gemalt. Weil es eigentlich nur über Instagram oder Facebook weitergepostet wird, kann ich gar nicht beurteilen, ob es ein gutes gemaltes Bild ist. Mich hat diese Thematik beschäftigt, inwieweit ein problematischer Gehalt gut gemalt sein kann.

**Kolja Reichert**

Ich bin sicher, dass das möglich ist. Und *Der Anbräuner* ist natürlich ein besonders dankbarer Fall dafür, zu diskutieren, was gut gemalt heißt. Auf der Ebene der Kombination der Motive finde ich es schlecht gemalt. Denn es ist einfach nur voller Polemik. Es ist nichts zu Ende gedacht. In welchem Verhältnis steht denn zum Beispiel der so keck hereinschauende Adolf Hitler am Fenster zum Maler oder zur Figur? Wofür steht dieser Zeitungsstapel hinter dem malenden Kritiker, wo die linke Tageszeitung *taz* obenauf liegt? Das scheint mir nicht mehr als eine Materialsammlung zu sein. Wenn es darum geht, wie ist jetzt der Strich – ich habe auch nur die Reproduktion gesehen, aber ich war entsetzt, wie schlampig ich das gemalt fand. Wie der Unwille, dem Gesicht des Gegners eine Form zu geben, sich an dieser komischen, pockenhaft sich auflösenden Gesichtshaut zeigt. Also, für mich passt in diesem Bild eigentlich nichts zusammen.

**Harry Lehmann**

Ich würde denken, dass das genauso intendiert ist. Das ist nämlich überhaupt nicht als Bild im Werkzyklus gedacht. Das war eine sehr politische, polemische Antwort, weil Neo Rauch sich ganz offensichtlich sehr angegriffen fühlte, dass er in die rechte Ecke gestellt wurde. Deswegen glaube ich, dass das von Anfang an nicht als ein Gemälde intendiert war, das den höchsten Standards der Kunstkritik standhält. Das war ein politischer Akt.

**Catrin Lorch**

Ist das vorstellbar, dass Künstler sagen, dieses Bild male ich jetzt mal gerade so, weil ich schlechte Laune habe, und das Bild male ich für mein Werk?

**Harry Lehmann**

Eigentlich schon. Aus dem Kontext heraus ist das doch ziemlich offensichtlich.

**Thomas Kuhn**

Ich frage mich, ob wir die Diskussion über die Singularität des Kunstwerks oder die Politisierung der Kunst erweitern können, indem wir eine ältere Unterscheidung wieder einführen, die mit zwei sehr unterschiedlichen, konkurrierenden Definitionen von Kultur zu tun hat. Da ist auf der einen Seite ein anthropologisches Verständnis von Kultur, in dem Kultur all das ist, was eine Gruppe von Menschen tut: ihre Küche, ihre Kleidung, ihre Gesten, ihre Sprache. Und auf der anderen Seite gibt es die Beschreibung von Kultur durch die Aufklärung. Sie geht sogar zurück bis auf Johann Joachim Winckelmann, wo Kultur die Transzendenz der Partikularität einer Gruppe von Menschen und deren Ausdrucksformen meint. Eine Art, den gegenwärtigen Moment zu verstehen, könnte also sein, über den Kritiker als jemanden nachzudenken, der eine Haltung in seinem eigenen Verständnis von der Rolle der Kultur artikulieren muss: Welchen Teil von Kultur erklärt ein Kritiker? Um für einen Moment des *advocatus diaboli* zu spielen: Es könnte durchaus legitim für mich als Individuum sein, zu behaupten, die Kultur, die ich möchte, besteht nur aus denjenigen Werken, die Ausdruck meines Volkes sind. Meiner Gruppe. Oder meiner Singularität.

**Kolja Reichert**

Ich bin sehr froh, dass Sie das sagen, denn Sie verweisen auf den zentralen Schwachpunkt meines Beitrags. Ich war mir dessen bewusst, und ich denke, es ist wirklich zentral, das Verhältnis zwischen diesen beiden Auffassungen von Kultur zu analysieren – die mehr kulturwissenschaftliche Sicht und das aufklärerische Verständnis von einem autonomen Werk, das Identität transzendiert, das ist ein *fait social*, wie es Adorno nennt.

Doch es ist wirklich schwierig, denke ich. Es ist schwieriger, als es vor zehn Jahren war, und sicher schwieriger, als es vor 50 Jahren war, dies zu tun. Weil wir sehen, wie sehr Kunstwerke ›Tokens‹ werden in diesen Identitätskämpfen. Also nochmal, um auf das Beispiel Arthur Jafa zurückzukommen – ich denke, sein Werk ist erstaunlich und fantastisch. Es ist schnell, es ist ergreifend, es ist scharf, es ist gute autonome Kunst. Doch einer der Gründe dafür ist die Wahl seines Materials – nämlich der Identitätspolitik. Er transzendiert gewissermaßen diese Identitätspolitik. Doch wo ist sein Werk zwischen diesen beiden

Auffassungen von Kultur verortet? Ich denke, das ist wirklich schwierig zu sagen. Das ist ein Punkt, an dem ich gerne weiter arbeiten würde.

### **Harry Lehmann**

Ich würde noch ergänzen wollen, dass in solchen Phasen des politischen Realignments auch die Kunstkritik selbst eine Art Selbstreflexion durchführen muss. Sie muss sich vergewissern: Was sind heute die Kriterien, mit denen man Kunst überhaupt beurteilt? Wie hat sich das soziale System der Kunst verändert? Das sind alles Meta-Reflexionen, die dazu gehören, dass man wieder in etwas ruhigeres Fahrwasser kommen kann. Denn viele Auseinandersetzungen sind eben auch leere Auseinandersetzungen. Sie haben mit Kunst nichts zu tun, sie erschließen nicht die Werke, es ist reine Polemik, es sind politische Positionierungen. Es ist verständlich, warum das so passiert, aber genau in dieser Situation braucht es eigentlich eine Meta-Diskussion: Was sind die Kriterien, was hat sich verändert, wo steht man eigentlich in der Kunstgeschichte? Diese Fragen sind, glaube ich, wichtig.

### **Liam Kelly**

Harry Lehmann hat heute erwähnt, dass politische Kunst sich auf eine bestimmte Seite schlägt. Und tatsächlich hat Oliver Marchart gestern die politische Kunst mit Propaganda assoziiert. Ich habe mich im Laufe der Jahre dafür interessiert, über Künstler zu schreiben und mit diesen kuratorisch zu arbeiten, die sich sozial und politisch engagieren. In ihren Werken, die für gewöhnlich mehrschichtig sind, agitieren und provozieren diese Künstler und stellen Fragen etwa zu politischen Themen. Doch sie bieten selten Lösungen für ein Problem an. Sie überlassen es den Betrachtenden oder Teilnehmenden, ihr eigenes kulturelles und auf ihre Bildung bezogenes ›Gepäck‹ mitzubringen. Und sie glauben sehr an das Prinzip, dass Kunst keinen vorgegebenen Raum füllt. Dass Kunst ihren eigenen Raum findet. Und ich glaube nicht, dass die kritischen Unterscheidungen von ›gut‹ oder ›schlecht‹ zurückkehren werden, wie das Wort ›Schönheit‹.

### **Harry Lehmann**

Ich finde, das ist genau richtig, was Sie beschreiben. Natürlich kann man mit politischen Themen Sollbruchstellen artikulieren. Nur wird die Kunst in dem Moment uninteressant und auch redundant, wenn sie sich ganz klar politisch positioniert. Ich finde es wichtig, dass man eine Unterscheidung trifft, und habe deswegen diesen scharfen Begriff von politischer Kunst eingeführt: Sie artikuliert einen politischen Konflikt und darüber hinaus positioniert sie sich noch eindeutig. Sie ergreift Partei. Dann ist die Ambivalenz, von der Sie sprechen, nicht mehr vorhanden. Man kann aber genau dieselben Themen in der Kunst artikulieren, indem man auf die Ambivalenzen in Bezug auf diese politischen Positionierungen und Positionen hinweist. Und da kann die Kunst ihren eigenen Beitrag leisten.

### **Catrin Lorch**

Ich glaube, es würde uns helfen, wenn wir ganz genau über konkrete Kunstwerke sprechen würden. Da könnten wir sehr viel klären. Das wäre noch mal locker ein Stündchen, das wir nicht haben. Aber ich würde mich freuen, das vielleicht mal bei anderer Gelegenheit fortzusetzen.

# Öffentlichkeit und Popularität

## Panel 4

MODERATION  
ALEXANDER KOCH

PAUL O'KANE



**Der Karneval der Popularität. Das Populäre dem Populismus entreißen*****Paul O'Kane***

Paul O'Kane ist Kritiker, Musiker und Autor. In seiner Praxis und in seinen Vorträgen verbindet er Kritik und Populärkultur. Dabei reflektiert seine Perspektive Klassenkämpfe und bringt sich als Stimme des Dissenses mit ein, die dem Akt des Populismus die Kraft des Populären entgegensetzt. In seinem Beitrag präsentiert O'Kane den Karneval – oder, methodologischer formuliert – das Karnevaleske als historische kultureller Produktion »von unten« und fragt nach den Möglichkeiten, karnevaleske Praktiken in die heutige Kultur und Klassenkämpfe zu übertragen. Neben kulturhistorischen Beispielen stehen auch Konzepte von Denkern wie Michael Bachtin, Jacques Rancière und Walter Benjamin im Fokus. Es stellt sich die Frage, ob karnevaleske Strategien ebenfalls für eine kunstkritische Praxis geeignet sein könnten, und ob es ratsam ist, diese einzusetzen, um das Populäre gegen das Populistische in Stellung zu bringen.



Abb. 7: Altnordisches Wikingerfest, Shetland Islands, Stills aus *Britain on Film*, 1927



## *Paul O'Kane*

Was meine ich mit dem Titel *Der Karneval der Popularität*? Und inwiefern passt er zum Thema unseres Kongresses? *Der Karneval der Popularität* ging aus einem einzigen Anfangsimpuls hervor. Es handelte sich um einen eineinhalbminütigen Filmausschnitt aus dem Jahr 1927, den ich in den sozialen Medien fand und der einen Fest- oder Karnevals-umzug zeigt, den Einwohner der Shetland Islands in einer armen ländlichen Gemeinde im äußersten Norden der britischen Inseln veranstalteten.<sup>2</sup> Was mich veranlasste, etwas über diesen Filmausschnitt, zu ihm und als Reaktion darauf zu schreiben, war eine gewisse Ahnung oder Intuition, dass er möglicherweise einen Hinweis auf, ja vielleicht sogar eine mögliche Lösung für eines der größten kulturellen und politischen Probleme enthalten könnte, dem wir uns heute gegenübersehen.

Ich spreche hier von der Erosion eines ehemals fortschrittlichen und optimistischen Modells oder Ideals aus der Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg, das von einer zunehmend mobilen, multikulturellen und internationalen Gesellschaft ausging, und dem drohenden Zusammenbruch und Zerfallen dieses Ideals in die heutigen zunehmend gespaltenen Gesellschaften. Ich spreche über die Verballhornung und Umlenkung der verheißungsvollen Verlaufsbahn der Demokratie durch die wachsenden Kräfte des Populismus. Ich spreche über den Versuch, diese Verlaufsbahn zu retten.

In diese Richtung denkend, schien es mir, dass wir den Populisten Popularität, Pop und das Populäre (an allen drei Aspekten haben Künstler einen Anteil) entreißen oder sie von den Populisten befreien müssen, und daher sollten wir zunächst versuchen, das Populäre vom Populismus zu unterscheiden.

Man könnte vielleicht mit einiger Zuversicht behaupten, dass Demokratie Popularität *ist*, mit der Herrschaft des Volkes, *durch das Volk* – die Bevölkerung – im Herzen der Gesellschaft. Derweil haben Künstler sicherlich etwas über Popularität zu sagen, da sie/wir Popularität abwechselnd begierig und kunstvoll entweder kultivieren oder sie mit einer Art *avantgardistischer Verachtung* behandeln und sie zugleich verstohlen umwerben – ja vielleicht sogar populär werden, indem wir *unpopuläre* Kunst machen.

Populismus hingegen ist nicht Demokratie, dessen sind wir uns ganz sicher. Er erinnert uns zu sehr an den Faschismus – den Feind, den Nadir, die Kehrseite oder die Antithese der Demokratie. Und dennoch nutzen sowohl der Populismus als auch der Faschismus (sind sie dasselbe? Ist das eine ein Vorspiel des anderen?) die Popularität eindeutig aus, so wie dies die Nationalsozialisten taten, als sie in den späten 1930er Jahren die ›Entartete Kunst‹ sowie die ›Große Deutsche Kunst‹-Ausstellung organisierten, die, so meine ich, die ›populärsten‹ Kunstaustellungen in der gesamten Geschichte der Kunstaustellungen bleiben. Allerdings wissen wir auch, dass die ›Popularität‹ des Nationalsozialismus und damit der augenscheinliche ›Erfolg‹ dieser Ausstellungen sich der Kultivierung von Furcht und Hass der Gemeinschaft und der Suspendierung und Aufhebung der Demokratie verdanken.

---

1 Die Übersetzung beruht nicht auf die neueste englische Version und kann geringfügig davon abweichen.

2 Der Clip findet sich unter: <https://www.facebook.com/watch/?v=1943763908999092> (09.04.2021).

Entscheidend in dem Videoclip des Umzugs auf den Shetlandinseln ist, dass alle Teilnehmenden maskiert, kostümiert oder beides sind und insofern als jemand anderes agieren als ihr gewöhnliches, ›wirkliches‹ oder authentisches Selbst. Soldaten, die sich dem Dienst an einer nationalistischen Ideologie verschreiben, legen ebenfalls eine Uniform an und stellen so einige Aspekte ihrer persönlichen Identität zurück oder verdrängen diese. Doch ein verheißungsvoller Aspekt der Parade auf den Shetlandinseln ist, dass sie, obwohl sie die militaristischen Attribute eines Marsches in Uniform heraufbeschwört und nachahmt, stets parodistisch, übertrieben, fantasievoll und spielerisch, doch niemals bedrohlich oder gewalttätig ist. Dies könnte folglich eine erweiterte, verstärkte oder fantasievolle Fassung der Demokratie nahelegen, in der nicht mehr ›die Leute‹ regieren, sondern ihre Masken, ihre Kostüme, ihr Spiel. Es ist eine *Maskokratie*, in der Kostüme, Kunst, Spiel, Schalk, Differenz und Missherrschaft regieren – zumindest für die Dauer eines Tags. Jedes hier demonstrierte Zugehörigkeitsgefühl gilt weder persönlicher Authentizität noch nationaler Identität. Jedes Zugehörigkeitsgefühl in dieser Parade ist ein Zugehörigkeitsgefühl in Bezug auf Spaß, Kunst, Spiel und Karneval.

Durch eine größere Akzeptanz der Fluidität, Ungewissheit und Unerkennbarkeit von (persönlicher wie kollektiver) Identität und indem wir Identität von jeder Hingebung oder jedem Anspruch auf Authentizität lösen, könnten wir beginnen, eine verheißungsvollere und fortschrittlichere Alternative zu jener Gesellschaft zu erlangen, zurückzugewinnen oder zurückzufordern, in der ›wir‹ oder ›die Leute‹ derzeit und anscheinend zunehmend nur allzu willens sind, uns oder sich selbst in unveränderlichen Begriffen, d.h. als eine bestimmte Sache und nicht als eine andere, zu identifizieren. Etwa als eine Nationalität, ›Rasse‹, Hautfarbe, Klasse, Altersgruppe, als ein soziales oder biologisches Geschlecht usw. und nicht als ein anderer oder eine andere (dieser Weg führt zum Krieg), und andere dementsprechend allzu rasch als ebenso unveränderlich anders zu identifizieren.

Heute, wenn wir über Populismus sprechen und dabei fürchten, dass dieser eine im 21. Jahrhundert beheimatete Version des Faschismus oder der Auftakt zu diesem ist, neigt das ›wir‹ in diesem Satz, so vermute ich, dazu, eine Mittelschichtsperspektive anzunehmen (die Perspektive von Leuten, ›uns‹, die akzeptieren würden, dass sie oder ›wir‹ zu Recht als solche beschrieben werden könnten). Indessen gehören die Populisten, die dieses ›wir‹ fürchten, häufig entweder selbst der Arbeiterschicht oder, auf eigenwillige Art, höheren Schichten an. Sie manipulieren die Gruppen von Anhängern aus der Arbeiterschicht, biedern sich bei diesen an und sind auf sie angewiesen, um größere Macht- oder Einflusspositionen zu erlangen. Daher dürfte die Hoffnung auf eine friedliche Überwindung der Kluft zwischen Mittelschicht und Arbeiterklasse, einer Kluft, die in unseren Demokratien seit den Revolutionen im 18., 19. und 20. Jahrhundert fortbesteht, heute weiter entfernt, weniger realistisch sein als je zuvor. Und dies ungeachtet der Bemühungen der noblen Künste, über die Klassenschranken hinweg ›Kontakt aufzunehmen‹, ›Türen zu öffnen‹, Möglichkeiten zu bieten, zu unterrichten, zu inkludieren, regionalisieren, pluralisieren usw.

Freilich ist nicht zu vergessen, dass, wie ich in einer zuvor veröffentlichten Version dieses Beitrags geschrieben habe,

»...[p]rofessionelle Künstler und Kunstkritiker annehmen mögen, dass die Kunst einen fortschrittlichen Einfluss auf die breitere Gesellschaft ausübt, aber es sich schwer leugnen lässt, dass die Bewertung von Kunst auch eine erhebliche Rolle bei der Etablierung und Aufrechterhaltung von Klassenunterschieden spielt.«

Das Bild des Festumzugs der Shetlanders interessiert mich deshalb, weil es kein potenziell herablassendes Bild einer relativ privilegierten, doch möglicherweise irreführenden Mittelschicht darstellt, die den relativen Überfluss ihrer spezifischen Sorte ›kulturellen Kapitals‹ mit denjenigen teilt, die weniger glücklich sind als sie selbst. Vielmehr ist der Umzug der Shetlanders offenbar eine seit Langem etablierte, man könnte sagen ›klassenlose‹ Tradition, und zwar eine solche, die, einmal abgesehen von ihren eigenen traditionellen Bedingungen, nicht institutionalisiert zu sein scheint.

So wie durch ihn Klassenunterschiede verunklärt oder verschleiert werden, beseitigt dieser maskierte und kostümierte Umzug, die Parade oder der Karneval, auch den Unterschied zwischen Kunst und Leben (Michail Bachtin bezeichnete den Karneval als ein »Theater ohne Rampenlicht«) und bietet ein Beispiel für eine Art von Kunst, die im Herz einer Gemeinschaft wohnt.

Hierfür bedarf es natürlich einer Gemeinschaft, die noch ein Herz hat, und in diesem Clip, in dieser Parade sehen wir eine Gemeinschaft, deren ›Herz‹ noch nicht von der gefährlichen Globalisierung und Finanzialisierung der örtlichen, einheimischen, traditionellen und nationalen Wirtschaft der 1980er, 1990er und Nullerjahre ›herausgerissen‹ worden ist.

Wenn wir zu der politischen und kulturellen Katastrophe zurückkehren, mit der vielen (und auch ›uns‹) zufolge unsere Gesellschaften und Nationen heute unter dem Zeichen des Populismus konfrontiert sind, dann ist das, was ›wir‹ oder ich hier zu sagen versuche(n), dass wir, angesichts der oben genannten Modelle und Beispiele, Folgendes zu sehen beginnen könnten: Nämlich dass ein Schritt nach vorne für das oben erwähnte ›wir‹, d.h. für die relativ privilegierte und selbstbewusste Mittelschicht, deren Kunst und Kultur seit mittlerweile über 200 Jahren strukturell und formell im Herz ihrer eigenen Modernität wohnt, darin bestehen könnte, nach, möglicherweise unbequemen, Wegen zu suchen, an andere Kulturen abzutreten. Darin, Macht, Territorium und Status diesen anderen zu überlassen und sie mit ihnen auszutauschen – aber immer, ethisch und ganzheitlich, wenn und wie auch immer möglich: an alle abtreten und mit allen anderen Kulturen austauschen, d.h. (in Anbetracht des ethischen Modells eines ganzheitlichen Anspruchs gemäß der allgemeinen Erklärung der Menschenrechte) einschließlich derjenigen, die wir am *unliebst* umarmen und einschließen. Nur eine wirklich ganzheitliche Politik, Kultur und Philosophie wird jemals unser üblicherweise dargelegtes Streben nach universellem Frieden, universeller Gleichheit und Gerechtigkeit befriedigen.

Doch woraus erwächst diese universelle Vision, dieses fortschrittliche Streben? Vielleicht aus der altherwürdigen Tradition des Karnevals selbst? Und wie wird sie jemals in die Tat umgesetzt werden? Abermals vielleicht nur durch und *als* Karneval.

Indem er einen pauschalen Relativismus heraufbeschwört, impliziert oder suggeriert der Karneval zumindest in zeitweiliger, symbolischer Form die *Möglichkeit* einer

fairen, gerechten und glücklichen Gesellschaft, in der alle, obgleich kostümiert und maskiert, allen begegnen und alle umarmen.

Um diese ganzheitliche Vision anzustreben, muss unser ›wir‹, [Dinge] abtreten, überlassen und austauschen. Dies aber nicht in einer herablassenden, ›Türen öffnenden‹ und teilenden Weise, sondern durch eine wesentlichere, wechselseitige Demonstration unseres letztlich gleichen Status als Menschen, die alle dieselben Grundrechte haben und haben müssen – Rechte, die vielleicht die größte fortschrittliche Errungenschaft aller Errungenschaften unserer Moderne sind.

Dies könnte auch mit einer demonstrativen Anerkennung der Unzulänglichkeiten der zeitweiligen Vereinbarungen einhergehen, mit denen und aufgrund derer die nachhaltig prägenden modernen Revolutionen (die vielleicht selbst Verkörperungen des Karnevals waren) des 18., 19. und 20. Jahrhunderts entschieden wurden. Wie so viele Kriege endeten, so erledigten sich diese großen Revolutionen durch die Errichtung zwischen Menschen gezogener grober Grenzen, darunter klassenbedingte, wirtschaftliche und kulturelle Grenzen, die ganz genauso unbefriedigend sind wie physische, geografische und Länder-Grenzen. Sie alle scheinen bis zu dem Tag, an dem, abermals einem ganzheitlichen Ideal zufolge, diese Grenzen schließlich ausradiert werden, zwangsläufig weitere, nachfolgende Qualen und Konflikte zu erzeugen.

Heute schwelen diese modernen Revolutionen und ihre Vermächtnisse weiter, wobei ihre Flammen von Populisten leicht angefacht und ihre Missstände durch die fortschrittliche politische Repräsentation auf unangemessene Weise gelindert werden. Wir sehen, wie sie weiter machen, in stotternder, prustender, auf neuartige Weise komplexer und wirrer Form, wie die hohe Sichtbarkeit der ›*gilets jaunes*‹, der ›Gelbwesten‹, aber auch alle anderen soziopolitischen Turbulenzen belegen, die heute praktisch überall, wo wir in der Welt hinschauen, von links, von rechts und aus der Mitte kommen.

Wenn wir nun zur Schlussfolgerung kommen und zum Bild der Parade auf den Shetlandinseln zurückkehren, dann müssen wir annehmen, dass das, was dort dargestellt wird, *kein* modernes Phänomen ist, sondern eher eine vormoderne, möglicherweise altehrwürdige Tradition. Dies wiederum könnte nahelegen, dass mögliche Lösungen für die heutigen zunehmend krassen Klassen- und Kulturunterschiede in den noch zu wenig erkundeten Archiven der früh- und vormodernen Vergangenheit liegen. Dort hatten unzählige Ideen und Bilder, die imstande sind, unerwartete Vorschläge zu machen, Jahrzehnte oder Jahrhunderte Zeit, um unbesehen ›in ihrem eigenen Saft zu schmoren‹ und dadurch ihre spezielle Fähigkeit zu entwickeln, uns zu überraschen und zu Möglichkeiten im Heute zu inspirieren.

Michail Bachtin schien etwas Ähnliches zu denken, als er sich im Klima des Kalten Krieges und einer nervösen und frustrierenden Sowjetunion das Modell des Karnevals als eine vormoderne Alternative zur Erreichung von Gleichheit, der Linderung von *Ungleichheit* oder zumindest zur Bereitstellung eines Sicherheitsventils zu eigen machte und es propagierte, um eine scheinbar intrinsische und unvermeidliche *Ungleichheit* ver- und erträglicher zu machen. Dadurch suggerierte er unbeabsichtigt, doch vorausahnenderweise und frühzeitig, eine zukünftige Gesellschaft, in der die Unterscheidung zwischen Arbeit und Spiel vielleicht selbst eine ›Sache der Vergangenheit‹ würde. Vergangenheit wie ebenso

jene Unterscheidungen zwischen den modernen Klassen, die auf der Arbeit gründeten und eben durch Arbeit aufrechterhalten wurden: die Natur der Arbeit, den Preis der Arbeit, den Lohn der Arbeit, den Wert der Arbeit. Heute wiederum hören wir schon zunehmend von einem »garantierten Mindesteinkommen« und einer »Post-Work-Gesellschaft«.

Wenn wir uns noch ein letztes Mal den Videoclip von 1927 mit den in ihren Masken und Kostümen paradierenden und auftretenden Bewohnern der Shetlandinseln anschauen, dann könnten wir dort *nicht* die Vergangenheit, sondern eine Vision einer möglichen Zukunft sehen. Einer Zukunft, in der Kunst und Politik, Kunst und Leben, die Arbeiter- und die Mittelschicht durch und in ein spielerischeres und kollektiveres Leben und eine spielerischere und kollektivere Kunst subsumiert werden; in einer Art und Weise, der Kunst, der Kultur, dem Leben und der Politik nachzugehen, bei der eingefahrene, »wahre« und authentische Identitäten, Loyalitäten und Zugehörigkeitsgefühle Masken, Kostümen, dem Spiel und dem Spielen unterschiedlicher Art weichen.

Doch der lustige Festumzug, der Karneval, die Gala oder die Parade sind eindeutig auch wichtig und ernsthaft, und es ist ihre Kunst, das Ausmaß und die Qualität der offenkundigen Sorgfalt, Fantasie, Vorbereitung, Konzeptualisierung und Kunstfertigkeit, die uns auf die Tatsache aufmerksam machen, dass dies alles ebenso ernst wie komisch ist. Und dies ist vielleicht der Schlüssel zu der besonderen Faszination, die von diesem besonderen Bild ausgeht.

Der Karneval erinnert uns daran und hat uns immer daran erinnert, dass die Gesellschaft nicht so sein muss, wie sie derzeit ist, d.h. dass »eine andere Welt immer möglich ist«. Außerdem erinnert er uns an die Widersprüche und Mehrdeutigkeiten, welche die Fähigkeit haben, die Argumentation, die Plattitüden und Syllogismen, auf denen unsere derzeitige Gesellschaft sich aufbaut, als veränderlich und lachhaft zu entlarven. Der Karneval verspricht uns stets, uns davor zu bewahren, uns auf eine einzige und einfache Seite zu schlagen und so Streit und Zwiespalt zu fördern. Und so könnte es sein, dass der Karneval und das Karnevaleske uns die Hoffnung bieten, dem Populismus etwas von seiner Popularität zu nehmen, vielleicht indem wir die Demokratie stärken oder durch das ersetzen, was wir hier als »Maskokratie« (die Herrschaft der Maske, *durch* die Maske) bezeichnet haben, welche »die Leute« und die Demokratie vom Zugriff der Populisten befreit und sie die trügerische Anziehungskraft der Populisten durchschauen lässt.

Der von Bachtin dokumentierte und historisierte traditionelle Karneval markierte das Ende der Zeit der harten Arbeit. Heute haben Gemeinschaften, die früher Stolz, Identität und Bedeutung im jährlichen oder jahreszeitlichen Wechsel von Arbeit und Spiel fanden, diesen Stolz, diese Identität und diese Bedeutung verloren, da sich der Kapitalismus des 19. und 20. Jahrhunderts in die Globalisierung und Finanzialisierung des späten 20. und frühen 21. Jahrhunderts verwandelt hat. Populisten »machen Reibach«, indem sie die Möglichkeit nutzen, aus den Ressentiments der Entrechteten Kapital zu schlagen.

Aber vielleicht wird es uns unsere verheißene »Post-Work«-Zukunft zu guter Letzt erlauben, den Karneval und das Karnevaleske in den Mittelpunkt unserer Gesellschaften zu setzen (oder wieder dorthin zu setzen) und ihn nicht mehr, wie in arbeitsteiligen Gesellschaften, als etwas zu behandeln, das eine Seltenheit, Ausnahme und speziellen Tagen

vorbehalten ist. Denn führt nicht der verheißungsvolle Fortschritt, auf den ›wir‹ am stolzesten sind und den ›wir‹ am meisten schätzen, unweigerlich und unaufhaltsam, zu immer größeren Rechten und Freiheiten und letztlich zu einem ganzheitlichen Ergebnis, bei dem *jede* Differenz *immer* repräsentiert wird, immer im Gang und mit im Spiel ist? – So lange sie auf eine Weise repräsentiert wird, die entschärft und vermittelt und somit für andere nicht schädlich ist.

*Übersetzung: Nikolaus G. Schneider*

**Moderiert von Alexander Koch**

**Alexander Koch**

Paul, war das ein öffentlicher Vortrag, den wir da von Ihnen gehört haben? In unserem Panel geht es ja um die Öffentlichkeit und das Populäre, und ich glaube, Sie haben ambivalente Gefühle hinsichtlich der Rolle, die Sie in der Kunstwelt spielen, die wir alle hier spielen. Sie sind sich der Tatsache bewusst, dass wir in einem geschlossenen System arbeiten und ständig zu den Klassenunterschieden beitragen, denn die zeitgenössische Kunst ist einer der Mechanismen, der diese Unterschiede macht? Zugleich haben Sie aber auch die andere Vision, dass wir dazu beitragen könnten, die Unterschiede zu überwinden, die der Kapitalismus geschaffen hat. Es ist sehr schmerzlich zu sehen, dass wir eine Doppelrolle spielen, und es scheint mir, dass Sie in Ihrer Praxis, in Ihren Texten, Ihrer Verwendung volkstümlicher Musik und Medien versuchen, mit dieser unbequemen Situation zurande zu kommen. Ist das richtig?

**Paul O'Kane**

Ich glaube, dass diese Idee des ›ganzheitlichen Relativismus‹, die ich auch im Titel eines Aufsatzes verwendet habe, den ich vor einem Jahr in *Third Text* online veröffentlicht habe (und in dem es genau genommen ziemlich direkt um den Brexit ging), dass dieser Titel also mit der Formulierung ›Towards a Holistic Relativism‹ (›hin zu einem ganzheitlichen Relativismus‹) endete; ich nehme also an, dass das Konzept etwas ist, das mir eine Menge bedeutet und von dem ich versuche, mich leiten zu lassen. Ich glaube, es ist eine große Herausforderung. Vielleicht bin ich naiv, aber mir scheint, dass das vielleicht die Herausforderung schlechthin ist, dieser ›ganzheitliche Relativismus‹ des fortschrittlichen Projekts.

Als ich an den letzten Versionen dieses Aufsatzes arbeitete, schien mir, dass, obwohl es eine pessimistische Zeit ist, und wir Angst haben und in der Defensive sind, etwas, das uns Hoffnung machen kann, darin besteht, uns daran zu erinnern, was das fortschrittliche Projekt in seinem umfassendsten Sinne sein kann und was es gewesen ist, wo es herkam, wo es hinführt, worum es dabei geht usw. Die Idee des ›ganzheitlichen Relativismus‹ erinnert mich an all das. Es droht, alles wertlos zu machen, doch zugleich ist das das Ziel schlechthin unserer Gesellschaft, oder? Dass wir *universelle* Rechte, *universelle* Freiheit, *universelle* Gerechtigkeit, *universelle* Gleichheit erlangen, verstehen Sie, was ich meine? Und uns einfach daran zu erinnern, dass das das Projekt ist, und dass wir einige dieser Dinge erreicht haben. Wir leben in einer Gesellschaft, die in mancher Hinsicht auf erfolgreiche Weise fortschrittlich ist, und das sollten wir feiern.

**Alexander Koch**

In Ihrem Vortrag haben Sie auch Rancière zitiert, der gesagt hat, dass die Linke immer von einer marginalen Position aus kämpft. Sie versuche, die Idee des *Wir* auszuweiten, um neue Gleichheitsregeln zu etablieren, doch tatsächlich stelle sie nie die Regierung. Was mich auf ein Problem bringt, das ich mit dem Begriff des Karnevals und des Karneval-esken habe, wie sie und Bachtin ihn beschreiben. Es handelt sich dabei um eine Ausnahme von der Ordnung im Spiel. Es handelt sich im Grunde um einen Tag, Sie haben gesagt, um wenigstens einen Tag oder in einigen Kulturen um einen längeren Zeitraum, an oder in dem alle Hierarchien in einem spielerischen Austausch von Maskeraden und Identitäten hinfällig werden. Doch mir scheint, als sei bereits in der Antike eine Vorbedingung für den

Karneval der hierarchische Kampf innerhalb einer Gesellschaft, der die Kulisse bildet. Ein Kampf, der für einen Augenblick suspendiert wird, wenn der König auf spielerische Weise entkrönt und neu gekrönt und wieder entkrönt wird. Doch das ändert nichts an der Tatsache, dass der König letzten Endes die Krone auf dem Kopf behält. Es handelt sich beim Karneval also um eine Art gesellschaftlichen Friedensstifter, der für die Aufrechterhaltung des Status quo sorgt. Wie weit kommen wir also in dieser Hinsicht, wenn wir über das Karnevaleske im 21. Jahrhundert von einer ganzheitlichen Utopie aus nachdenken, wie weit kommen wir mit diesem Konzept, so schön es auch sein mag?

### **Paul O'Kane**

Mir gefällt Bachtins Essay wirklich sehr, und meine Lesart dieses Essays ist, glaube ich, ganz anders als die gestrigen Lesarten (in Panel 1), wo er ebenfalls sehr heftig kritisiert wurde. Zunächst einmal stelle ich mir vor, dass sich Bachtin jene Katastrophe der Gleichheit angesehen hat, zu der die Sowjetunion damals vielleicht wurde. Vielleicht weil er sah, dass der Versuch, die Gleichheit zu verdinglichen, eine Art Ungeheuer hervorbringt. Doch in dieser Situation fängt er an, sich nach anderen Beispielen für Gleichheit umzusehen, und sieht, oh, da ist der Karneval, das ist eine Art von Gleichheit, und auch wenn sie nur einen Tag dauert, ist es doch eine Möglichkeit, das Bild der Gleichheit aufzurichten. Wie wir, als Künstler, wissen, erlaubt uns ein Bild, ein Symbol, wenigstens, daran zu glauben, dass etwas möglich ist. Und insofern ist es sehr wichtig. Das ist ein Teil meiner Antwort, ja in Wirklichkeit eigentlich nur ihr Anfang.

Doch was ich noch sagen wollte, ist, dass wir den Karneval über einen viel längeren historischen Zeitraum hinweg betrachten sollten. Ich habe angefangen, darüber nachzudenken, dass das in einem Zusammenhang mit dem steht, was Nietzsche an Dionysos und dem Bacchanalischen interessierte. Das waren offenkundig die Wurzeln des Karnevals. Und daher können wir vielleicht wesentlich längerfristiger darüber nachdenken, dass sich der Karneval verändert, und Bachtin hat das auch gesagt, dass sich der Karneval je nach seinen unterschiedlichen Kontexten, sich ändernden historischen Umständen verändert; er verflüchtigt sich und bricht entzwei, doch kleine Spuren finden sich weiter hier und dort, an merkwürdigen Orten. Man sieht hie und da karnevaleske Elemente; wenn wir etwa gegen den Brexit protestieren, dann sprechen alle Zeitungen von den raffinierten, lustigen Zeichen und Kostümen, die wir tragen. Ich denke also auf diese sehr lange und umfassende Weise über den Karneval nach.

Der letzte Teil meiner Antwort lautet, dass einer dieser sich ändernden historischen Kontexte derjenige ist, den ich in dem Aufsatz über die Post-Work-Gesellschaft erwähnt habe. Und auch wenn es stimmt, dass der Karneval mit Knechtschaft zu tun hat und dass er in gewissen historischen Kontexten vielleicht vom Herrn, vom König missbraucht wurde, war das doch nicht zwangsläufig immer so. Es mag vor dieser Zeit anders gewesen sein, und es könnte daher auch wieder anders sein. Und so könnte es auch um die Post-Work-Gesellschaft bestellt sein. Ich meine sogar, dass die Zahl der Freiheiten und des Spiels, die uns schon jetzt in diesen reichen westlichen Ländern erlaubt sind, ein ›karneval-esker Alltag‹ von einer anderen Art ist.



**Alexander Koch**

Ich möchte nur eine Sorge zum Ausdruck bringen, die ich habe, nämlich dass die Spielwiesen des zukünftigen Karnevals von Facebook, YouTube und all diesen anderen kommerziellen Bühnen kontrolliert werden und ihnen gehören könnten, und das so tatsächlich nicht zu mehr Gleichheit führt, weil es bei der Gleichheit, wie Sie in einem anderen Aufsatz geschrieben, tatsächlich um Eigentum geht. Es gibt ein berühmtes Zitat Benjamins, der sagte, beim Faschismus gehe es darum, die Leute hinter einer Idee zu versammeln, ohne jemals die Herrschaft der Besitzenden anzutasten. Und dadurch bleiben die Klassenunterschiede erhalten.

**Paul O'Kane**

»Ohne die Eigentumsverhältnisse zu ändern«, wie Benjamin sagte.

**Alexander Koch**

Ja, das könnte man auch über die heutigen Kulturen der Teilhabe sagen und die Einladung, dass jedermann Teil von etwas sein kann. Denn meistens ist es mehr wie ein Simulacrum, da die »Behälter«, in denen diese Teilhabe stattfindet, bestimmten Leuten gehören und von ihnen kontrolliert werden, oder auch von einem Museum als Institution.

Ich möchte über etwas sprechen, das wir in die Diskussion einbringen müssen, weil Sie ein Autor sind. Sie sagen, Sie seien kein Kunstkritiker, aber Sie verfassen sehr aufrechte Rezensionen. Und wenn wir über Kritik sprechen, gibt es da etwas, das ich ausräumen möchte. Kritik besteht für mich vor allem im Formulieren von Kriterien. Kriterien der Beurteilung, Kriterien dafür, was so wichtig ist, dass es beschrieben werden muss, und was nicht. Und ich habe den Eindruck, dass wir gewisse Entscheidungen treffen müssen, da keine Kriterien für uns bereitgestellt werden. Was sind hilfreiche und nützliche Kriterien? Und hier im Hinblick auf die Idee der Öffentlichkeit und die Idee des Populären, empfinde ich eine gewisse Spannung oder ein gewisses Dilemma zwischen ihnen. Es scheint, als sei die Öffentlichkeit etwas, das eher aus einem Kampf, aus einem Konflikt, aus dem Bedürfnis zu debattieren, hervorgeht. Sie ist nicht einfach nur da, weil die Leute einander lieben und ein umfassenderes Gespräch miteinander führen. Häufig gibt es einen ernsthaften Grund für dieses Gespräch. Wohingegen das Populäre mehr auf Kriterien dessen beruhen dürfte, was für viele verständlich ist, was für viele angenehm und vielleicht nicht so konfliktträchtig ist. Neigen Sie als Schriftsteller und Künstler dazu, zu einer konfliktträchtigeren Art von Gesprächen beizutragen, oder neigen Sie eher dazu, sagen wir: Zustimmung und Verständnis unter den Leuten zu schaffen?

**Paul O'Kane**

Das ist eine persönliche Frage, oder?

**Alexander Koch**

Nun, Sie sind ja auch ein Popmusiker, Sie sind ein kritischer Intellektueller, sodass ich auch Ihre Praxis thematisieren möchte.

**Paul O'Kane**

Ich hatte nicht damit gerechnet, solch eine persönliche Frage gestellt zu bekommen. Was ich dazu sagen werde, ist, dass meine Laufbahn, wenn ich das mal so unbescheiden nennen darf, zwischen den schönen Künsten und der Popmusik hin und her und wieder zurück schwankte, und dass ich diese Konflikte während des größten Teils meiner Jugend sehr schwierig und äußerst schmerzhaft fand – dieses Abstürzen zwischen zwei, wie mir schien, völlig verschiedenen Kulturen, obwohl sie so durchlässig und so liberal und so frei zu sein scheinen. Tatsächlich stößt man auf geschlossene Systeme, Grenzen, Kanten. Und alles, was ich sagen kann, ist, dass ich mich bemüht habe und nach wie vor bemühe, diese Grenzen zu beseitigen, sowohl außerhalb als auch innerhalb meiner selbst. Denn ich bin mir nicht sicher, ob sie sich außerhalb oder innerhalb von mir befinden. Und ich finde es aufregend, wenn ich damit Fortschritte mache. Wenn ich über volkstümliche Musik schreibe, dann ist das eine Möglichkeit, die ich ausprobiert habe, um das zu versuchen.

**Alexander Koch**

Ich meine, es ist sehr wertvoll und wichtig, diese inneren Konflikte oder diese innere Auseinandersetzung, die sich zwischen diesen unterschiedlichen Sphären der politischen Ambition und dann einer abstrakteren Utopie abspielt, die Sie ebenfalls verkörpern, nicht zu verstecken oder sie zu unterdrücken.

**Paul O'Kane**

Es geht mir gewissermaßen darum, keine Kompromisse zu machen; auf meine eigene bescheidene Weise lehne ich die Grenzen ab.

**Alexander Koch**

Eine andere Frage: Was, wenn der Populismus in Wirklichkeit der Karneval unserer Zeit wäre? Denn er ist anti-elitär, er ist zerstörerisch, er entkrönt und krönt neu, er stellt die moralischen Ordnungen auf den Kopf, er impliziert das Gegenteil dessen, was er wirklich sagt, er präsentiert sich selbst als Ausnahme vom Etablierten. Das sind alles Kriterien, die auf Bachtin zurückgehen. Und sie treffen alle wunderbar auf den Populismus zu.

**Paul O'Kane**

Ja, das kam gestern in Panel 1 zur Sprache, und es hat mir Angst gemacht, denn ich hatte wirklich nicht genug über den Alt-Right-Karneval nachgedacht, und das war tatsächlich eine schockierende Idee für mich. Obwohl ich mir natürlich Gedanken darüber gemacht hatte, dass viele unserer gewählten Präsidenten und Premierminister usw. in den letzten Jahren bombastische Clowns waren. Ich meine, Nigel Farage mutet wie ein Clown an, Boris Johnson mutet wie ein Clown an, Beppe Grillo ist ein Clown. Und der ukrainische Präsident ist ein Komiker, oder?

**Alexander Koch**

Wir haben immer mehr davon.

**Paul O'Kane**

Ja, wir haben also eine Art ›Zeitalter der Clowns‹, was immer auf meiner Agenda stand. Ich habe mich immer dafür interessiert, dass es da auf diese eigentümliche Weise ein karnevaleskes Happening gibt, was furchterregend und entsetzlich ist, doch diese Dinge sind von unserem Standpunkt als Kulturtheoretiker auch faszinierend. Ich habe einen Teil meines Beitrags gestern Abend noch umgeschrieben, nachdem ich mehr über die konservative Version des Karnevals gehört und etwas mehr darüber nachgedacht hatte.

Aber auch, und das ist wahrscheinlich der Teil in diesem Aufsatz, der sich am schwierigsten sagen lässt, dass wir, wenn wir wirklich glauben, dass das fortschrittliche Projekt zu einer Art ultimativem Ziel führt, zu diesem Universalismus, über den ich gesprochen habe, dann müssen wir uns irgendwie auch mit *allen* austauschen und etwas abtreten und sie einbeziehen und mit ihnen diskutieren. Jedermann muss in dieser universellen fortschrittlichen Vision mit dabei sein, was wie ein Paradox anmutet. Aber es ist offenkundig, dass alle dabei sein müssen, sonst haben wir Krieg.

**Alexander Koch**

Das ist etwas, das ich sehr zu schätzen weiß. Sie haben, ich glaube es war ebenfalls Rancière, mit den Worten zitiert, dass ›die normalen Leute‹ über Kompetenz verfügen, Erfahrung haben, Verantwortung haben, sie haben Kriterien, sie haben einen Diskurs, sie haben Ressourcen, doch all das wird in der Kunstwelt selten als etwas Vertrauenswürdiges oder Wertvolles betrachtet. Sie werden nicht wirklich in das Gespräch einbezogen, außer als etwas, *über* das man spricht. Sie schrieben, dass es seitens der Arbeiterklasse, wenn wir bei den Klassenmetaphern bleiben wollen, eigentlich von dort keinen erwiderten Blick oder keine Erwidern gibt. Und ich meine, im Hinblick auf Kritiker und Intellektuelle, die normalerweise ein anderes System von Ressourcen und Kompetenzen und sozialen Standards haben, ist das vielleicht eine politische Herausforderung, die man in die zukünftige Formulierung von Kriterien einbeziehen sollte.

Eröffnen wir also nun die Debatte.

**Reuben Fowkes**

Was in dem Film, der gezeigt wurde, besonders auffallend war, waren die Kostüme, die Walrösser. Ich dachte daran, dass der Karneval die Grenzen zwischen verschiedenen Gesellschaften und verschiedenen sozialen Identitäten beseitigt, aber dass es dabei vielleicht auch darum geht, über das Menschliche *hinauszugehen*. Es ist interessant zu sehen, dass diese Menschen einen so großen Aufwand treiben, um am Meer als Walrösser zu posieren, und man kommt dabei nicht umhin zu denken, dass man das heute wegen des Klimawandels und des ›sechsten Sterbens‹ auf den Shetlandinseln nicht mehr sehen könnte. Als Sie sagten, dass diese lokale kulturelle Aktivität durch drei Jahrzehnte der Globalisierung zerstört wurde, musste ich daran denken, dass das, worüber wir sprechen, nicht nur die Globalisierung sein dürfte, sondern auch der Aufstieg eines extraktivistischen Modells des Industriekapitalismus und der großen Beschleunigung, die in den 1930ern wirklich beginnt. Der Karneval könnte also möglicherweise auch *diese* Spannung offenlegen.

**Paul O'Kane**

Ihre Frage bringt mich darauf, dass das Universellste der Rechte, die wir anstreben, nicht nur die Rechte *aller* Menschen, sondern auch diejenigen der Tiere und des Planeten selbst sind, die heute täglich auf unserer Agenda stehen.

**Belinda Grace Gardner:**

Ich dachte hier an Jeremy Dellers Ansatz, wie er tatsächlich eine populäre Kultur auf – wie ich finde – sehr eindrucksvolle Weise in die Welt der Kunst importierte. Es war eine meiner Lieblingsausstellungen, als Deller zum ersten Mal seine Archive zeigte. Und meine Idee dessen, was Sie hier vermitteln, ist tatsächlich ein anarchischer Geist des Karnevalesken, der vielleicht auch in der Populärkultur stärker präsent ist und sich daher vielleicht nicht so leicht vom Populismus vereinnahmen lässt.

**Paul O'Kane**

Ja, es ist auch eines meiner Lieblingskunstwerke, das Video, das Jeremy Deller und Allan Kane zusammengestellt haben, indem sie durch Britannien und alle diese kleinen Dörfer zogen und deren seltsamen Rituale und Riten fanden. Es ist verblüffend, sich das anzusehen. Ich liebe solche Sachen, denn sie verlassen die üblichen Institutionen der Kunst. Aber was das ›Anarchische‹ angeht, bin ich mir nicht so sicher, inwiefern das für mich da drinsteckt, denn der Karneval ist ja seiner Natur nach immer zerstörerisch. Ist er nicht immer anarchisch?

**Belinda Grace Gardner:**

Was ich sagen möchte ist, dass er sich nicht so leicht kontrollieren lässt.

**Paul O'Kane**

Ja, hoffentlich sind diese Kulturen so tief verwurzelt und seltsam, und die Leute selbst können loyal sein und dann illoyal, und so sehen wir hoffentlich (beim Populismus) etwas, das die ältere Tradition des Karnevals dennoch zurückweisen und transzendieren kann.

**Sasha Craddock**

Ich möchte erwähnen, dass es in vielen Ländern noch Karneval gibt, und dass es auf seltsame Weise überraschend ist zu sehen, wie diese anderen Dinge passieren, etwa, dass die Alt-Right-Bewegung ihr eigenes ›Karnevaleskes‹ hat. Die Tatsache, dass Kolonien und andere ganze Teile der Welt einen tatsächlichen Karneval haben, ist äußerst wichtig. Ich sage das nicht aus besonders liberalen Gründen, sondern um über die Idee zu sprechen, dass eine andere Welt möglich ist, und über die Tatsache, wie schnell Dinge immer absorbiert und kontrolliert werden.

**Sarah Wilson**

Erstens, der Experte für den globalisierten Karneval ist Claire Tancons, ein Zeitgenosse von Jeremy Deller. Zweitens, wenn Sie über die zukünftige Gesellschaft ohne Arbeit sprechen, so wurden die tatsächlichen Probleme der Arbeit als sogenannter Freizeit, *Les loisirs de l'ouvrier*, bereits 1895 im Kontext der Zweiten Internationale diskutiert.

Aus der Verwaltungs- und Kontrollperspektive fragt man sich »Was zum Teufel machen wir mit diesen menschlichen Rädchen im Getriebe, wenn diese nicht wirklich Teil der Maschinerie sind?« Das ist eine Frage, über die Menschen seit dem 19. Jahrhundert nachgedacht haben.

**Susana Sulic**

Ich meine, der Film handelt vom Karneval der Wikinger, sprich von etwas, das von ziemlich weit herkam. Ich erinnere mich an die Rituale alter Völker und dass sie mit einem Sonnenfest zu tun hatten, mit etwas Religiösem, einmal im Jahr beim Frühlingsanfang. Das wurde dann erst einigen abendländischen religiösen Ritualen übergestülpt und dann den Festtagen am Jahresende. Und wie sieht es mit dem brasilianischen Karneval aus? Ich erinnere mich, dass der brasilianische Karneval ein volkstümliches Ereignis war, aber nicht für Angehörige der Arbeiterklasse, sondern für die niedrigere Klasse, für Menschen, die gar keiner Klasse angehörten. Und dort wurde alles gezeigt, was sich in der Gesellschaft verbarg. Es war nicht solch ein reicher Karneval, sondern die Leute arbeiteten ein Jahr lang, um die Kostüme anzufertigen. Ich stimme zu, dass wir uns jetzt in einem globalen »Karneval« befinden. Aber was bedeutet das? Viele Karnevals überall? Er war arm – und jetzt wird er die brillante Palette einer neuen brillanten Gesellschaft. Künstler wie Hélio Oiticica haben den Karneval als einen revolutionären Aspekt der Kunst und Teilhabe genutzt.

*Übersetzung: Nikolaus G. Schneider*



# **Kunstkritik und Gender**

## **Panel 5**

**MODERATION  
ELKE BUHR**

**MIGUEL RIVAS VENEGAS  
BELINDA GRACE GARDNER**





**»Yihadismo de Género«: Die antifeministischen Begriffsarsenale des spanischen Nationalpopulismus*****Miguel Rivas Venegas***

Miguel Rivas Venegas analysiert in seinem Beitrag populistische Strömungen in der Politik, insbesondere anhand des Sprachgebrauchs der betreffenden Akteure, am Beispiel Spaniens mit Parteien wie Podemos, Vox oder der Partido Popular. Freund-Feind-Schemata und auf Ausschlüssen basierende Konstruktionen eines ›Volkes‹ sowie ›Volkswillens‹ entlang starrer Vorstellungen von Geschlechterrollen bestimmen die Kommunikation dieser Parteien in der Öffentlichkeit und vor allem in den digitalen Sozialen Medien. Die – zumindest mit Bezug auf die eigene ›In-Group‹ des nationalen ›Volkes‹ stattfindende – verbale Herunterspielung von Gewalt gegen Frauen ist fester Bestandteil dieser Rhetorik. Rivas Venegas zeichnet die Motive dieser diskriminierenden Rede von Gleichstellungsthemen als ›Gender-Ideologie‹ nach und erinnert an die Notwendigkeit unserer ständigen Achtsamkeit für die Rechte von Frauen und Minderheiten.

**RE/WRITING HISTORY. Kunstkritik als Vehikel der Veränderung in der Ära von #MeToo*****Belinda Grace Gardner***

Vom Rück- und Überblick auf zentrale historische Positionen und Aktionen feministischer Kunst und Kunstkritik, etwa die Guerrilla Girls, Lucy Lippard, Cindy Nemser, schlägt Belinda Grace Gardners Vortrag die Brücke zu den Debatten um #MeToo, als Verstärker bereits vorhandener Stimmen gegen Diskriminierung von Frauen, und die Art der Präsenz weiblicher Künstlerinnen in ihrem Tätigkeitsbereich, in Ausstellungen, Magazinen, Führungspositionen. In der Folge der Diskussionen sieht Gardner ein Aufbrechen männlicher Dominanz in der Kunstwelt, welches sich etwa auch in den posthumen Neubewertungen der Werke von Künstlerinnen niederschlägt – einer Geste, die jedoch auch kritisch als orientiert am nach Neuentdeckungen hungrigen Markt betrachtet werden kann. Dennoch gelte es, den Status Quo einer maskulinen ›Überzahl‹ in den Reihen der Repräsentierten und Repräsentanten in der Kunst weiterhin und verstärkt durch eine öffentliche Auseinandersetzung mit den Künstlerinnen zu überholen.



Abb. 8: Demonstration 8M für Frauenrechte, Granada, 8. März 2018

# »YIHADISMO DE GÉNERO«: DIE ANTIFEMINISTISCHEN BEGRIFFSARSENALE DES SPANISCHEN NATIONALPOPULISMUS

113

*Miguel Rivas Venegas*

Die exponentielle Zunahme der spanischen Rechtsextremen, die von der kürzlich gegründeten radikalen Partei Vox und dem umbenannten Partido Popular repräsentiert werden, haben auf beiden Seiten des politischen Spektrums die Verbreitung einer nationalpopulistischen Politik verstärkt und gefördert. Auf der anderen Seite bilden die seit Langem etablierten linksnationalistischen Parteien wie EH Bildu in den baskischsprachigen Gebieten und die progressive Podemos-Partei im übrigen spanischen Staatsgebiet ein linkes Gegengewicht in einer politischen Landschaft, in der die Rehabilitierung von Patriotismus und Begriffen wie »Vaterland« und »Nationalstolz« nicht mehr das Alleinerbe konservativer Kräfte ist. Die Katalonien-Krise und die zunehmende Eskalation der Situation nach dem Ergebnis des unterdrückten Referendums vom 1. Oktober 2017 in Katalonien führte im gesamten Land zu einer Lage, die von sehr gegensätzlichen Weltanschauungen und Sprachgebräuchen charakterisiert ist. Eine klar definierte Selbstdarstellung und politisch-performative Strategien, die mit einer Radikalisierung der Begriffsarsenale nationalpopulistischer Bewegungen einhergehen, definieren den Unterschied zwischen dem »Wir« und den »Anderen« und verstärken eine von Carl Schmitt geprägte Auffassung von Politik als kriegsähnlicher Auseinandersetzung – eine Situation, die Chantal Mouffe als »momento populista« in Spanien bezeichnet hat.<sup>1</sup> Cas Mudde sprach in seiner weithin bekannten Veröffentlichung von einem »populistischen Zeitgeist«;<sup>2</sup> dieser scheint neu zu erstarken in einer politischen Arena, in der Anklänge an die sogenannte »Bürgerkriegsrhetorik« und ihre alten Begriffsarsenale wieder die politische Kommunikation der spanischen Politik bestimmen.

Um den Fall Spaniens zu analysieren, der eng mit der aktuellen Expansion populistischer Tendenzen rund um den Globus zusammenhängt, müssen die wichtigsten methodischen Standpunkte kurz skizziert werden. Diese lassen sich mit Gidron und Bonikovsky (2013), die die Forschungsarbeiten zu diesem sich ausweitenden politischen Phänomen aus verschiedenen Blickwinkeln untersucht haben, in drei Hauptgruppen gliedern. Ohne die umfangreiche Debatte über den Charakter des Populismus ausweiten zu wollen, werde ich ihre Hauptrichtungen im Folgenden kurz beschreiben und dabei auch eine Position in der Untersuchung eines politischen Phänomens beziehen, das zunehmend relevant erscheint und das, wie Loris Zanatta (2014) feststellte, immer wieder aufzusteigen scheint wie ein unterirdisches Wasservorkommen.

Die erste Herangehensweise, die in den einflussreichen Arbeiten von Cas Mudde und Cristóbal Kaltwasser (2004; 2012) vertreten wird, betrachtet und kategorisiert den Populismus als eine »dünne« Ideologie. Seine »dünne« ideologische Basis ermöglicht es dem Populismus, sich ebenso in linken wie in rechten politischen Kontexten zu entwickeln.<sup>3</sup>

1 Chantal Mouffe: »El momento populista«, auf: *El País*, 10.06.2016, [https://elpais.com/elpais/2016/06/06/opinion/1465228236\\_594864.html](https://elpais.com/elpais/2016/06/06/opinion/1465228236_594864.html) 2018 (07.11.2020).

2 Cas Mudde: »The Populist Zeitgeist«, in: *Government and Opposition* 39,4/2004, S. 541-563.

3 Cas Mudde und Cristóbal Kaltwasser (Hg.): *Populism in Europe and the Americas*, Cambridge 2012, S. 544.

Eine zweite Herangehensweise, die in den Untersuchungen von Kenneth Roberts (2006), Kurt Weyland (2001) und Robert Jansen (2011) vorgestellt wird, nähert sich dem Phänomen des Populismus, indem es diesen im Wesentlichen als politische Strategie, als Organisationsform und als Modus der Mobilisierung auffasst. Die dritte Position, die vor allem in den Forschungsarbeiten von Ernesto Laclau (1985; 2005), Chantal Mouffe (1985; 2018), Francisco Panizza (2005) oder Michael Kazin (1995) vorgestellt wird, ist besonders bekannt, weil sie von einigen spanischen Parteien wie Podemos als Richtlinie verwendet wurde; hier wird der Populismus als »eine Möglichkeit, politische Ansprüche zu erheben«, aufgefasst und seiner rhetorischen Dimension besondere Bedeutung verliehen. Dies ist, aufgrund der im Wesentlichen rhetorischen Eigenschaften des Populismus als politisches Phänomen, die Auffassung von Populismus, die mich am meisten interessiert.

Unabhängig von diesen drei wichtigsten Sichtweisen, die den Populismus, »einen der umstrittensten Begriffe der Sozialwissenschaften«,<sup>4</sup> aus unterschiedlichen Perspektiven und methodischen Blickwinkeln betrachten, gibt es bestimmte Merkmale, die einhellig als grundlegende Elemente des Populismus gelten. Ich werde einige dieser Merkmale kurz auflisten, um zu erklären, warum Parteien wie Vox und der Partido Popular aus meiner Sicht beispielhaft für den Nationalpopulismus sind: die Entwicklung eines besonderen Sprachgebrauchs – etwas, das man mit Tolmach Lakoff (1990) als »Sondersprache« bezeichnen kann: Eine eng gefasste Definition des nationalen »Selbst« wird den klischeehaften »Anderen« gegenübergestellt, die als »out-group« (Fremdgruppe) gelten und in einem Schmitt'schen Freund-Feind-Schema als pathologisch dargestellt werden; Politik wird als ein kriegsähnliches Szenario aufgefasst und die »in-group« (Eigengruppe) gilt als homogene Gemeinschaft; das »Volk« und sein »Wille«, der letztlich die Bedeutung demokratischer Wahlergebnisse übertreffen oder über sie hinausgehen wird, werden überhöht; dies geht einher mit der Vergötterung des politischen Anführers, der als »Stimme des Volkes« und einsamer Kämpfer gegen die Tyrannei der traditionellen politischen Kaste dargestellt wird. Im besonderen Fall des Rechtspopulismus impliziert die Zusammensetzung der erwähnten homogenen Gemeinschaft auch die Konstruktion von starren, radikal festgelegten Geschlechterrollen für diejenigen, die als Teil der Eigengruppe gelten, und für diejenigen, die ihren gerechten Zorn zum Ausdruck bringen.

### **Das »wahre Spanien« gegen die »Feminazis«: Wie man einen nationalen Feind aufbaut**

»[Das Gesetz für Gleichstellung und den Schutz vor geschlechtsspezifischer Gewalt] fördert und finanziert den Krieg zwischen den Geschlechtern, es korrumpiert die Sprache aus ideologischen Motiven und vergiftet durch eine inakzeptable gerichtliche Einmischung in die Privatsphäre der Bürger heterosexuelle Beziehungen bis zu deren

---

4 Hans Georg Betz: »The Radical Right and Populism«, in: Jens Rydgren (Hg.): *The Oxford Handbook of the Radical Right*, New York 2018, S. 86-104.

Ausrottung. Es beruht auf der Vermutung der Schuld des Mannes in einer sexuellen Beziehung, die »de facto« einvernehmlich ist.«<sup>5</sup>

Vox España wurde 2013 nach dem Vorbild von europäischen Parteien wie der AfD oder des Front National gegründet. Vox España versteht sich als einzige Alternative zur »feigen Rechten, die an Komplexen leidet«, und als ein Mittel gegen den katalanischen und baskischen Nationalismus, die »Gender-Ideologie« und den »Gender-Djihadismus«. Im Zeitraum von Ende 2016 bis Anfang 2019 entwickelte sich diese radikal nationalpopulistische Partei aus der politischen Bedeutungslosigkeit zu einem nationalen Erfolg: Aus den 47.000 Stimmen (0,20%) der Parlamentswahlen 2016 wurden 2,6 Millionen Stimmen im April 2019 (10,26%), die den Rechtsextremen 24 Sitze im Abgeordnetenhaus sicherten.

Es waren zweifellos zwei Aspekte, die in diesen drei Jahren das Aufkommen einer politischen »Alternative« ausgelöst hatten, deren Werte auf der Verteidigung weißer, männlicher Privilegien und auf einem national-unionistischen, radikalen Populismus beruhen: So ging die Polarisierung der öffentlichen Meinung in Spanien angesichts der politischen Krise in Katalonien einher mit einem zunehmend paranoiden Diskurs über die sogenannte »Verweiblichung der Gesellschaft«. Die täglich zunehmenden Massenproteste gegen geschlechtsspezifische Ungerechtigkeit und Gewalt gegen Frauen – wie etwa die Demonstrationen vom 8. März 2018, bei denen in Madrid 450.000 Menschen und in Bilbao 200.000 Menschen auf die Straße gingen – wurden von dieser radikalen »in-group« als Bedrohung der »männlichen Gleichberechtigung« interpretiert. Zudem führte das Urteil in dem Prozess gegen eine Gruppe von fünf Männern – darunter ein Polizist und ein Soldat –, die sich »La Manada« (das Rudel) nannte und am Rande der Fiesta San Fermín 2016 gemeinsam eine Achtzehnjährige vergewaltigt hatte, zu einer Art Kettenreaktion: Aggressive Teile des Patriarchats richteten sich gegen Personengruppen, die sie als »Feminazis« beschimpften. Bestimmte konservative, antifeministische Kreise der männlichen öffentlichen Meinung reagierten in den Sozialen Medien auf diesen Prozess, als habe es sich dabei um einen »politischen oder politisierten Prozess« gegen Männer an sich gehandelt. Die Ergebnisse des Prozesses wurden, wie ich weiter unten ausführen werde, von Vox benutzt, um den Hass auf das Gesetz gegen geschlechtsspezifische Gewalt zu schüren. Die Wählerschaft dieser Partei ist, wie offizielle Statistiken zeigen, überwiegend männlich, 35 bis 44 Jahre alt, lebt in kleinen Dörfern (mit weniger als 2.000 Einwohner\*innen) und bezeichnet sich selbst als rechtsextrem.

Der politische Erfolg von Vox geht überwiegend direkt auf ihre Fake-News-Kampagnen in den Sozialen Medien zurück, bei denen die Partei auch auf die Unterstützung und Erfahrung des bekannten Medien-Gurus der Alt-Right-Bewegung, Steve Bannon, zählen konnte. Das propagandistische Schema von Vox unterscheidet sich kaum von dem vergleichbarer nationalpopulistischer politischer Akteure in aller Welt: Ein ausgeprägter antilitärer Diskurs wird verknüpft mit einer klar umrissenen Definition eines

---

5 »Comunicado de VOX sobre la mal llamada violencia de género« [»Kommuniqué über das Gesetz zur fälschlicherweise als geschlechtsspezifisch bezeichneten Gewalt«], 17.07.2018, <https://www.voxespana.es/noticias/comunicado-de-vox-sobre-la-mal-llamada-violencia-de-genero-20180717>. (07.11.2020).

»äußeren Feindes« – in diesem Fall eine vage Form von linksextremer, verschwörungsähnlicher Intervention; ein »Anderer« im Inneren – die Nationalisten und ihre sogenannten »Verbündeten«, also die Mitte-links-Parteien von der Sozialdemokratie (PSOE) bis zu Podemos; und eine radikale Verteidigung von »Werten der spanischen Kultur«, die man aufgrund der zersetzenden Wirkung von nationalistischen Bewegungen an der Peripherie, aufgrund des »totalitären Feminismus« und aufgrund der Immigration für »bedroht« hält. Der Kampf gegen die sogenannte »Gender-Ideologie« ist, auch im Falle Spaniens, ein Faktor, der die Entwicklung von extrem aggressiven Begriffsarsenalen einschließt, die eine sehr schlichte, aber äußerst wirkungsvolle Idee zum Ausdruck bringen: Der heterosexuelle Mann, und mit ihm das nackte Überleben der nationalen Gemeinschaft, ist in Gefahr. Diese paranoide Ausrottungsidee stand tatsächlich jahrelang im Zentrum des offiziellen Diskurses der radikalsten Kreise der katholischen Kirche Spaniens. Bis vor Kurzem war dieses Narrativ in den Reihen des Partido Popular nur begrenzt erfolgreich, doch seitdem Vox den Ton der Debatte verschärfte, hat sich auch der Diskurs der älteren rechtsorientierten Partei radikalisiert. Pablo Casado, Vorsitzender des Partido Popular und seit Juni 2018 Präsidentschaftskandidat, förderte diese Wahnvorstellung, indem er Frauenrechte frontal attackierte und forderte, dass das Abtreibungsgesetz zu seiner restriktivsten Fassung aus dem Jahr 1985 zurückkehren solle, um dadurch die von der Linken geförderte »Abtreibungs-Happy-Hour« zu beenden.

Es ist keine große Überraschung, dass Rhetorik-Gurus wie Steve Bannon, der in Deutschland die AfD und ähnliche Plattformen unterstützte, dazu rieten, Gewalt gegen Frauen neu zu kodieren und umzudeuten, als handele es sich dabei um »importierte Gewaltexzesse«, wie die deutsche *Identitäre Bewegung* in Augsburg (2018) behauptete. Die Erklärung von Santiago Abascal, dem Mitbegründer und derzeitigen Vorsitzenden von Vox, ist in dieser Hinsicht besonders verräterisch: Es möge zwar gewisse Formen von Gewalt gegen Frauen geben, doch diese Gewalt werde von »Anderen« ausgeübt – ein Argument, das gleichzeitig die Schließung der Grenzen und die Abschaffung des Gesetzes gegen geschlechtsspezifische Gewalt (»ley de violencia de género«) rechtfertigt: »Wir wollen kein Gesetz, das Männer kriminalisiert. Wir wollen ein Gesetz gegen häusliche Gewalt, das Frauen, aber auch Männer schützt [...]. Wir wissen, dass diese Form der Gewalt mit der Präsenz einer bestimmten Art von Immigration zu tun hat, und wir schämen uns nicht, dies klar auszusprechen.«<sup>6</sup>

Auch Pablo Casado äußerte sich zur Gewalt gegen Frauen, als ob er diese Bezeichnung abschaffen wolle: »In einem demokratischen, freien Land wie dem unseren ist es sinnlos, von Gewalt gegen ein Geschlecht oder eine Altersgruppe zu sprechen; es ist sinnlos zu betonen, dass sie gegen Frauen, ältere Menschen oder Kinder ausgeübt wird.«<sup>7</sup> Die politische Entscheidung, jede Erwähnung von Gewalt gegen Frauen auszuradiieren, führte zu einer Fülle von rhetorischen Pirouetten, äußerst vagen Begriffen und

---

6 Öffentliche Erklärung des Vox-Abgeordneten MP Santiago Abascal, Dezember 2018.

7 Öffentliche Erklärung des Präsidentschaftskandidaten des Partido Popular (PP) in Ceuta, Januar 2019.

euphemistischen Formulierungen wie »Gewalt im spezifischen Umfeld der Familie«. Pablo Casados Warnungen an »Muslime« verknüpften Barbarei, Gewalt gegen Frauen und Radikalismus auf eine Weise, die perfekt zur politischen Agenda der Rechtsextremen passte: »[W]ir praktizieren in diesem Land keine weibliche Genitalverstümmelung, wir schlachten zu Hause keine Lämmer, wir haben kein Sicherheitsproblem im Inneren [sofern es nicht importiert ist] [...] entweder seid ihr fähig, euch unserer Lebensweise anzupassen; wenn nicht, heißt das, dass ihr im falschen Land seid.«<sup>8</sup>

Die Verwendung von Narrativen, die sich um die Vorstellung eines »nationalen Identitätsverlusts« drehen, ist eng verknüpft mit dem eingangs erwähnten Schlüsselbegriff einer »Verweiblichung der Gesellschaft«. Diese Vorstellung war schon im Diskurs faschistischer und ultrakonservativer Intellektueller allgegenwärtig und prägte die politische Weltanschauung konterrevolutionärer Kräfte in Spanien während des Staatsstreichs 1936. Ich zitiere hierzu eine Äußerung des Vox-Parlamentsabgeordneten Rocío Monasterio zum spanischen Gesetz gegen geschlechtsspezifische Gewalt (»ley de violencia de género«), das 2004 verabschiedet wurde, um Frauen mehr Schutz zu bieten. Dies konnte der Schutz vor Übergriffen durch unbekannte Täter sein, schloss aber auch und vor allem Taten von Beziehungspartnern, früheren Ehemännern und Exfreunden ein. Die Strategie der Rechtsextremen besteht darin, den Begriff »Gewalt gegen Frauen« als solchen zu negieren und von einem Vorgang der »Indoktrinierung« sprechen, den der Staat durch die Einführung dieses Gesetzes vorantreibe:

»Das Gesetz der Gender-Ideologie zerstört nicht nur das ganz einfache Gleichheitsprinzip, es ist zudem eine schwere Verletzung der Rechte und Freiheit der Spanier. Es ist ein Gesetz, das auf nichtwissenschaftlichen Parametern beruht; dieses Gesetz behauptet, dass die Identität unseres Geschlechts von unserem Willen und unseren Wünschen abhängt [...] es verfolgt jeden, der es wagt, diese totalitäre Ideologie infrage zu stellen; es ist beispielsweise ein Frontalangriff auf die Freiheit der Medien, die verpflichtet sind, bestimmte Protokolle und einen bestimmten Sprachgebrauch zu befolgen und dadurch diese Doktrin zu verbreiten.«<sup>9</sup>

Der Sieg, den Vox und seine politischen Verbündeten vom Partido Popular anstreben, ist ein rein rhetorischer Sieg: Das Aufzwingen einer Terminologie wie »violencia intrafamiliar« (häusliche Gewalt) oder »ideología de género« (Gender-Ideologie) erlaubt es, die Unterschiede zwischen einer Gewalt, die auf männlichem Chauvinismus beruht, und anderen Formen von Gewalt zu verwischen. Rechtsextremisten aus der Vox-Partei und vergleichbaren politischen Organisationen unternahmen während des erwähnten Prozesses gegen das selbsternannte »Rudel« propagandistische Versuche, das Verbrechen zu relativieren. Die rhetorische Schlacht manifestierte sich als Konfrontation zwischen den Unterstützern eines Narrativs, das auf einem mehr oder weniger einvernehmlichen

8 Äußerung von Pablo Casado während der Kampagne für die Parlamentswahlen in Andalusien, Granada, 24.11.2018.

9 Der Vox-Abgeordnete Rocío Monasterio im Interview mit *La Contra TV*, März 2018.

»Missbrauch« beruhte, und denjenigen, die diese Straftat mit der angemessenen Bezeichnung »Massengewalt« benennen wollten. Die erfolgreiche Durchsetzung eines dieser Begriffe würde das gesamte Narrativ verändern. Die Reaktion eines andalusischen Vox-Mitglieds, zufällig ein pensionierter Richter, auf den Prozessausgang versteht sich von selbst: Männer sind in Gefahr. Sogar diejenigen, die »im Bett nicht gut funktionieren, werden von unbefriedigten Frauen angezeigt werden und direkt ins Gefängnis wandern.«<sup>10</sup>

Als es in Manresa zu einem ähnlichen Vorfall kam, bei dem eine 17-Jährige von fünf Jugendlichen marokkanischer Herkunft massengewaltigt wurde, nutzten Rechtsextreme die Situation und entwickelten einen Diskurs, der mit den Narrativen der »Rassenschande« und des Mythos der »Kulturzerstörer« (dt. im Orig.) vergleichbar ist, und forderten die Wiedereinführung der Todesstrafe. Der Körper der »nationalen« Frau wird im Nationalpopulismus oft wie ein Artefakt betrachtet, welches das Überleben der Nation sichert und daher verdinglicht und mit der gängigen Metapher der »Nation als (Volks-) Körper« assoziiert wird. Diese Auffassung der Nation als harmonischer Körper ermöglicht die Konstruktion einer homogenen Gemeinschaft und entfesselt ein Narrativ, das sich mindestens bis in den nationalistischen Diskurs aus der Zeit des Spanischen Bürgerkriegs zurückverfolgen lässt; darin wurden republikanische Kämpfer als »betrunkene Vergewaltiger und Barbaren« und regierungstreue Frauen als »Freigeister und Prostituierte« eingestuft. Franquistische Legionäre, die Kriegsverbrechen begingen, waren in den Worten der Generäle, die heute von den Rechtsextremen gefeiert und erinnert werden, »echte Männer, die den Frauen zeigten, was es bedeutet, ein richtiger Mann zu sein«. Gemäß dieser Logik sind es nicht die Patrioten, die Frauen vergewaltigen und missbrauchen, sondern Fremde und als »andersartig« dargestellte Feinde. Die Männer der eigenen Nation sind »Verführer«, Migranten und politische Feinde sind »Vergewaltiger«. Migrant\*innen sind nicht einmal Menschen, sondern dem Vorsitzenden der rechtsradikalen Partei Vox zufolge nur politische Artefakte:

»Open Arms [eine spanische NGO, die sich vor allem auf die Seenotrettung im Mittelmeer konzentriert] ist keine NGO, sondern eine linksextreme Organisation, die mit der stillschweigenden Billigung multinationaler Konzerne und Banken arbeitet. Wenn sie Italien angreifen, greifen sie in Wirklichkeit die Souveränität, Identität und Harmonie Europas an. Migranten sind nur ihre politische Handelsware. Sonst nichts.«<sup>11</sup>

Die Partisanenrhetorik von Vox äußert sich, wie dieses Beispiel zeigt, in einer betont kriegerischen Dialektik, in der Dysphemismen eine zentrale Rolle spielen. Rhetorische Manipulationen und politische Euphemismen konstruieren sofort eine neue Realität, in der die Richtigkeit der Fakten – zumindest für die Unterstützer des Postfaktischen – völlig bedeutungslos zu sein scheint. Wenn man durch die bloße Wiederholung dieser ausgewählten Dysphemismen aus Menschenleben eine »politische Handelsware« macht und

10 Siehe Francisco Serrano Castro und José Riqueni Barrios: *Guía práctica para padres maltratados. Consejos para sobrevivir a la dictadura de género*, Córdoba 2019.

11 Santiago Abascal auf seinem Twitter-Account, 19. August 2018.



geschlechtsspezifische Straftaten als Handlungen von Männern beschreibt, »die Frauen vielleicht nicht sonderlich gut behandeln«, wie Casado sagt, dann dient dies den gleichen Zielen wie denen, die Viktor Klemperer 1946 in seiner wegweisenden Untersuchung der »bürokratischen Rhetorik« des sogenannten »Dritten Reichs« beschrieb.<sup>12</sup> Deportationen als bloße »Transporte« zu bezeichnen, diene dem gleichen Ziel wie die Rede von einer »Eliminierung von Überschüssen«, als spanische Faschisten 1937 in Bilbao einmarschierten. Die Funktion der »*Lingua Quarti Imperii*« (Griffin, 2014), die heutige Rechtspopulisten verwenden, um ethnische und politische Feinde zu verdinglichen, gleicht der Funktion von Klemperers *LTI* (»*Lingua Tertii Imperii*«, Sprache des Dritten Reichs).

Während des Wahlkampfs in Andalusien verwendete Vox folgende Begriffe, um Frauen zu bezeichnen, die nicht in das radikale Weltbild der Partei passen: »radikale, transgene, vergnügungssüchtige Feministinnen«, »psychopathische Feminazis«, »totalitäre«, »psychotische Hexen«, »Trägerinnen ideologischer Burkas« und eine lange Liste ähnlicher Hate-Speech-Begriffe. Gleichzeitig findet sich im politischen Diskurs des Partido Popular immer häufiger eine gewisse »Bürgerkriegs«-Terminologie. Diese kam beispielsweise bei den politischen Veranstaltungen auf der Madrider Plaza de Colón im Februar 2019 zum Einsatz, bei denen die drei rechtsgerichteten Parteien gemeinsam demonstrierten; sie forderten Neuwahlen und bezeichneten die sozialdemokratische Regierung als »Verräter«. Auch Wörter wie »Verbrecher«, die seit Spaniens Rückkehr zur Demokratie in der Politik des Landes quasi bedeutungslos geworden waren, standen in der politischen Kommunikation nun wieder an erster Stelle. Viele sahen in dieser Wortwahl eine strategische Entscheidung: Wenn man den derzeitigen Präsidenten einen »Vaterlandsverräter« und »Putschisten« nennt, oder wenn man gewählte Politiker\*innen wie die frühere Madrider Bürgermeisterin Manuela Carmena als »kommunistische Hexe« bezeichnet, dient dies nicht nur dazu, die Spannungen im Kongress zu verstärken und die öffentliche Meinung weiter zu polarisieren. Es weckt zugleich Erinnerungen an mächtige Narrative, die im kollektiven Gedächtnis der spanischen Gesellschaft immer noch sehr präsent sind. So fanden sich in den Worten von Casado und Abascal Anklänge an Äußerungen von rechts-extremen Politikern wie José María Gil Robles; dieses Mitglied der CEDA<sup>13</sup> hatte 1936 ähnliche Begriffsarsenale aufgeföhren, um seinerseits gewählte Politiker und legitime Regierungen zu disqualifizieren, zum Volksaufstand aufzurufen und »Verräter« und »Übeltäter« zu benennen, zu denen auch Frauen gehörten, die vergessen hatten, »wo sie hingehören«. Auf diese Weise beschwor er wieder das Gespenst der »beiden Spanien« herauf – auf der einen Seite das Spanien der »guten Spanier« und »señoritas«, auf der anderen Seite das Spanien ihrer Todfeinde.

Progressive Frauen wurden oft als »zu männlich«, »zu unabhängig«, »zu stark«, »vulgär« und »promiskuitiv«, als »autoritär«, »grausam« oder einfach »nicht gutaussehend« bezeichnet. Wie die Begriffsarsenale des historischen Rechtsextremismus und Faschismus zeigen, wurden Frauen dargestellt, als ob sie aus einem anderen Material

12 Victor Klemperer: *LTI. Notizbuch eines Philologen*, Berlin 1947.

13 Die CEDA (Confederación Española de Derechas Autónomas) war ein katholisch-konservatives Bündnis, das 1933 gegründet und während des Spanischen Bürgerkriegs 1937 aufgelöst wurde.

wären als Männer. In der Nachkriegsliteratur findet man die Behauptung, dass Frauenkörper aus einer anderen Substanz bestünden, denn »rote« Frauen froren nicht – um die franquistische Schriftstellerin Concha Espina (1941) zu zitieren – in Situationen, in denen »echte Damen« zittern würden. Der rhetorische Sprachgebrauch des Franquismus verfolgte die gleichen Ziele wie die *Lingua Quarti Imperii* der heutigen Rechtsextremen; die Begrifflichkeiten mögen sich verändert haben, doch die programmatischen Anliegen sind noch immer dieselben.

Angesichts des Aufstiegs des Nationalismus und seiner dichotomen Weltbilder scheint die bekannte Mahnung von Simone de Beauvoir heute wieder wichtiger zu werden: »Vergessen Sie nie, dass es nur eine politische, ökonomische oder religiöse Krise braucht, um die Rechte der Frauen wieder in Zweifel zu ziehen. Diese Rechte können immer verfallen. Sie müssen ihr ganzes Leben lang wachsam bleiben.«<sup>14</sup> Es ist unsere Pflicht als Demokrat\*innen, Wissenschaftler\*innen und Feminist\*innen, diese Worte im Gedächtnis zu behalten.

Übersetzung: Barbara Hess

---

14 Übers. n. frz. Original v. Barbara Hess. Vgl. Simone de Beauvoir: *Le Deuxième Sexe*, Paris 1949.

## **Belinda Grace Gardner**

Die Guerrilla Girls, die sich selbst als »Gewissen der Kunstwelt« bezeichneten, starteten 1985 eine Poster-Kampagne mit dem Titel *Guerrilla Girls Talk Back*, die sich zu einem 30-teiligen Portfolio ausweitete. Die Kampagne richtete sich gegen Kunstinstitutionen, Kuratoren, Kunsthändler, Kritiker und Künstler, die sich aus ihrer Sicht aktiv dafür einsetzten oder passiv daran beteiligt waren, ein System aufrechtzuerhalten, das Frauen und nicht-weiße Künstlerinnen und Künstler aus Museumssammlungen, Galerieräumen, Publikationen und anderen Orten der Repräsentation ausgrenzte.<sup>1</sup>

Die feministische Künstlerinnen- und Aktivistinnen-Gruppe formierte sich ursprünglich als Reaktion auf die Ausstellung *International Survey of Painting and Sculpture*, die 1984 im New Yorker Museum of Modern Art gezeigt wurde. Die Übersicht präsentierte Werke von 169 Kunstschaaffenden, von denen weniger als zehn Prozent Frauen waren. Die Guerrilla Girls verbargen ihre individuellen Identitäten hinter ihren mittlerweile emblematischen Gorilla-Kostümen und lancierten Mitte der 1980er Jahre ein langfristiges performatives Multi-Media-Kunstprojekt, das den Ausschluss von Frauen aus dem Kunstbetrieb mit Ironie und bissigem Humor radikal infrage stellte und sich weiterhin, etliche Dekaden später, mit ungebremster Verve fortsetzt.

Eines der ersten Plakate des Portfolios, 1985 veröffentlicht, prangerte bekannte Kunstkritiker der Zeit, von denen auch heute noch einige aktiv sind, in Großbuchstaben an: »THESE CRITICS DON'T WRITE ENOUGH ABOUT WOMEN ARTISTS« (»Diese Kritiker schreiben nicht ausreichend über Künstlerinnen«). Ein weiteres Poster, das 1986 publiziert wurde, widmete sich der Frage: »WHICH ART MAG WAS WORST FOR WOMEN LAST YEAR?« (»Welches Kunstmagazin war für Frauen im vergangenen Jahr am schlechtesten?«). Laut den Guerrilla Girls traf letztere Kategorie auf die Magazine *Flash Art* und *Artforum* zu, die Künstlerinnen zwischen September 1985 und Sommer 1986 lediglich in 13 bis 16 Prozent ihrer Artikel behandelt hatten.<sup>2</sup> Neben prominenten männlichen Autoren waren auch Kunstkritikerinnen aufgelistet, die ihrerseits natürlich in den oberen Rängen der Kunstpublizistik eine Minderheit darstellten, was im Grunde noch heute tendenziell der Fall ist.

Bereits ein Jahrzehnt zuvor hatten die feministischen Kunstkritikerinnen Lucy Lippard, deren wegweisendes Buch zur Konzeptkunst *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972* 1973 veröffentlicht wurde, und Cindy Nemser, 1972 Mitbegründerin des *Feminist Art Journal* zusammen mit den Künstlerinnen Pat Mainardi und Irene Moss, *Artforum* erfolglos Artikel über wenig bekannte Künstlerinnen angeboten. Wie auf Nemsers Webseite erläutert wird, war ein erklärtes Ziel des in New York herausgegebenen *Feminist Art Journal*, »misogyne Diskriminierung zu exponieren, die die Künste

---

1 Vgl. die erste Presseerklärung der Guerrilla Girls vom 6. Mai 1985, <https://www.guerrillagirls.com/projects> (07.11.2020).

2 Ebd.

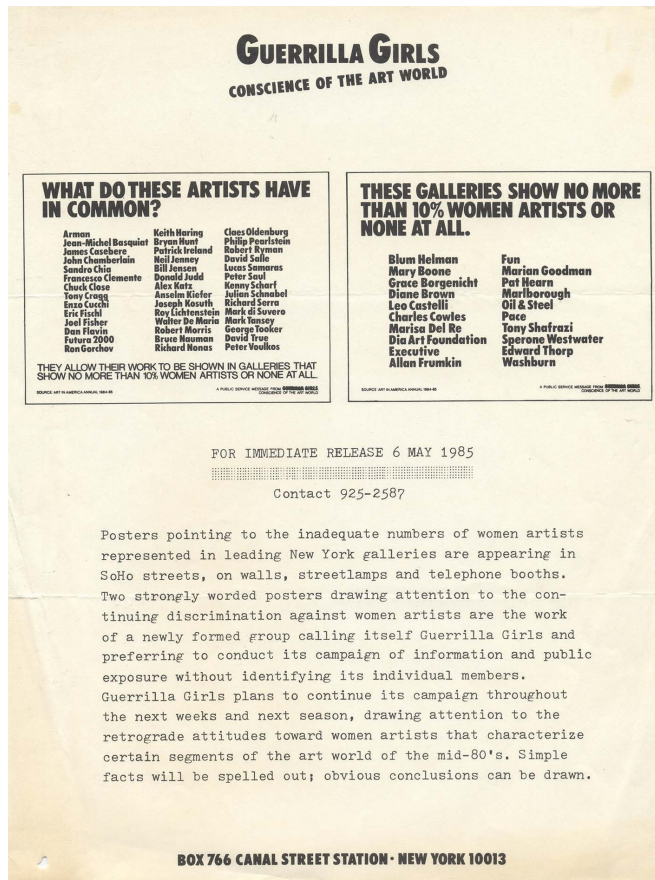


Abb. 9: Die erste Presseerklärung der Guerrilla Girls, 6. Mai, 1985

dominierte, und für Künstlerinnen der Vergangenheit und Gegenwart einzutreten.<sup>3</sup> Das Magazin erschien vierteljährlich von 1972 bis 1977 und erreichte eine Auflage von 8.000 Exemplaren mit Abonnenten aus den USA und anderen Teilen der Welt. Leider reichte dies nicht aus, um eine breitere Öffentlichkeit aufzuklären. Trotz der expandierenden Frauenbewegung der 1970er Jahre wurden die Werke von Künstlerinnen wie Helen Frankenthaler und Georgia O'Keefe immer noch als »emotional« oder »weich« herabgesetzt und im Fall von O'Keefe aufgrund ihrer Integration von »Körperteilen« als trivial abgetan. Erstere Einschätzung äußerte der berühmte Vertreter der Minimal-Art Donald Judd, letztere der

3 Vgl. die Webseite von Cindy Nemser: <https://www.cindynemser.com> (07.11.2020), übers. v. der Autorin.

einflussreiche Kritiker, Künstler und Romanautor Peter Plagens, der O'Keefe in einem seiner zahlreichen Beiträge für *Artforum* desavouierte.<sup>4</sup>

Nemser's Text *Stereotypes and Women Artists* in der ersten Ausgabe des *Feminist Art Journal*, der sich mit Klischeevorstellungen gegenüber Künstlerinnen auseinandersetzt, war zuvor von dem prominenten Herausgeber des Magazins *Art in America* und Autor des erfolgreichen Buchs *Inside the White Cube* (1976) Brian O'Doherty abgelehnt worden.

In ihrem Artikel *Criticism: A Feminist Reckoning*, publiziert im Frühjahr 2019 in einer mittlerweile emanzipierteren Inkarnation von *Art in America*, hebt Olivia Gauthier hervor, dass lange vor #MeToo Nemser und andere feministische Aktivistinnen bereits die Exklusion und Diskriminierung von Frauen in der Kunstwelt angeprangert hatten. Gauthier zitiert einen Brief aus den späten 1970er Jahren, in dem Nemser das Ethos ihres Magazins umreißt: »Wir glauben, dass Kunst die Macht hat, das Denken der Menschen und ihr Leben zum Besseren zu verändern, und dass sich in diesem historischen Augenblick die Kunst von Frauen schnell und entschieden in diese Richtung bewegt.«<sup>5</sup> Sowohl Lucy Lippard als auch Cindy Nemser waren treibende Kräfte, die sich für die Kunstproduktion von Frauen einsetzten und die in ihren Schriften die tief verwurzelte chauvinistische Agenda der Betrachtung und Diskussion der von Frauen geschaffenen Kunst durchbrachen. Und doch hat es Jahrzehnte gebraucht, und wohl auch die enorme Verbreitung, die Internet und Online-Medien ermöglichten, um den enormen Wandel auszulösen, den wir jetzt im Zuge von #MeToo erleben.

Jahrhundertlang hat der männliche Blick alle denkbaren Rahmungen weiblicher Kunstproduktion und Reflexion durchdrungen: von der Ausgrenzung von Frauen aus Universitätsprogrammen und Veröffentlichungen, die der Rezeption und Diskussion von Kunst dienen, bis hin zum musealen Raum, in dem sich die institutionelle Ausklammerung und systematische Zurückweisung weiblicher Kunstproduktion besonders eklatant manifestiert hat. Wie die Pionierin feministischer Kunstgeschichte Griselda Pollock, Autorin des maßgeblichen, 1977 erschienenen Artikels *What's Wrong with Images of Women?*, 1988 hinsichtlich des Mangels an weiblicher Präsenz in der Kunstgeschichte sowie im akademischen Kontext allgemein feststellte: »Frauen wurden nicht aufgrund von Vergesslichkeit oder schlichten Vorurteilen ausgeschlossen. Der strukturelle Sexismus der meisten akademischen Disziplinen trägt aktiv zur Produktion und Aufrechterhaltung von Gender-Hierarchien bei.«<sup>6</sup> Diese Auslassung reicht weit zurück in die Geschichte und hat sich tief in unsere Kultur eingeschrieben.

---

4 Vgl. Olivia Gauthier: »Criticism: A Feminist Reckoning«, in: *Art in America*, 01.04.2019, <https://www.artnews.com/art-in-america/features/criticism-cindy-nemser-63624/> (07.11.2020).

5 Zit. n. Gauthier, ebd.

6 Vgl. Griselda Pollock: »Feminist Interventions in Art's Histories«, gekürzte Fassung von: »Feminist Interventions in the Histories of Art: An Introduction«, in: Dies. (Hg.): *Vision and Difference. Feminism, Femininity and Histories of Art*, London u. New York 1988, publ. in: *kritische berichte – Zeitschrift für Kunst- und Kulturwissenschaften* (16,1/1988), S. 5.

## The #MeToo Age: Power and Gender Equity in the Art World

Abb. 10: *The #MeToo Age: Power & Gender Equity in the Art World*, Ankündigung zur Diskussionsveranstaltung am 21. Februar 2018

Schnellvorlauf in die Gegenwart: Seit sie im Herbst 2017 startete, ist die #MeToo-Bewegung – der Begriff wird hier synonym mit verwandten Initiativen wie *Time's Up* verwendet – von den Abgründen Hollywoods im Gefolge des Weinstein-Skandals in andere kreative Felder vorgerückt und mittlerweile mitten im misogynen Herzen der Finsternis gelandet, das auch im Kunstbetrieb den Ton angibt. In diesem Kontext hat #MeToo nicht nur eine Entthronung und Vertreibung männlicher Führungskräfte aufgrund ihrer Übergriffigkeit gegenüber Frauen herbeigeführt, die ehemals Kunstpublikationen, Galerien und Messen vorstanden: eine Entwicklung, die sich von Herausgebern und Kuratoren bis hin zu Leihgebern, Sponsoren und auch Künstlern selbst erstreckt hat. Die Bewegung, wenn sich diese tatsächlich nicht nur als ein kurzlebiger Augenblick in der Geschichte erweist, hat eine massive Umstrukturierung und Recodierung von Museumssammlungen mit sich gebracht, die sich von den USA nach Europa und in andere Teile der Welt ausgeweitet hat. Dazu gehört die Neubewertung von Kunstwerken, die von Frauen geschaffen wurden, deren Repräsentation im Ausstellungsraum ebenso wie deren Rezeption durch die Medien und die Öffentlichkeit. In diesem Prozess wurden Künstler, die die westliche Kunstgeschichte definierten, von ihren Sockeln gestoßen und zumindest vorübergehend ihrer Vormachtstellung enthoben.

Auf der »Power 100«-Liste von 2018, die jährlich von dem Londoner Magazin *ArtReview* erstellt wird und die jeweils einflussreichsten Kräfte des Kunstbetriebs aufführt, landete #MeToo seinerzeit auf dem 3. Platz für die profunde Veränderung »des vorherrschenden Klimas, in dem Kuratoren ernannt, Preise verliehen und Ausstellungen kontextualisiert werden.«<sup>7</sup> Auch wenn man »Power 100«-Listen oder jegliche Listen dieser

7 2019 fiel #MeToo auf den 21. Platz der *ArtReview* Power 100 Liste ab, stieg im Jahr 2020 dann wieder auf den 4. Platz der Liste auf: <https://artreview.com/artist/metoo/?year=2020> (Zugriff am 11.03.2021). (Übers.d.Autorin)gives a voice to victims of sexual harassment and assault continues to have a significant impact on the artworld.« Vgl. <https://reader.exacteditions.com/issues/85083/page/88> (07.11.2020).

Art zu Recht für etwas suspekt hält, war die Einschätzung in diesem Fall angemessen. Tatsächlich löste #MeToo eine überraschend schnelle und sogar dramatische Transformation eines Zustands aus, der noch im Zeitlupenmodus – oder gar im Stillstand – verharret hatte, als ihn Lippard, Nemser, Pollock, und andere Kritikerinnen in den 1970er-Jahren thematisierten. Und der nur stockend vorangeschritten ist, seitdem die Guerrilla Girls Mitte der 1980er Jahre mit ihrem künstlerischen Aktivismus zum Angriff aufriefen. Die #MeToo-Bewegung, die zweifelsohne mit problematischen Aspekten einer kollektiven Vorverurteilung, Überzogenheit und einem Mangel an Differenzierung einhergeht, hat dennoch zu einer radikalen, geradezu rasanten Neubewertung und gar Abrechnung mit dem bisher von Männern kontrollierten Status quo der westlichen Gesellschaft, Politik und Kultur über nationale und institutionelle Grenzen hinweg geführt. #MeToo kann als Verstärker bereits vorhandener Stimmen gesehen werden, die durch zunehmende Bündelung und Ausbreitung nun endlich auch Gehör finden.

Mittlerweile sind männliche Kunstschaaffende zum Gegenstand kontroverser Diskussionen geworden. Diese erstrecken sich von der gut dokumentierten Forderung nach Entfernung von Balthus' sexualisiertem Gemälde eines jungen Mädchens, *Thérèse, träumend* (1938), aus der Sammlungspräsentation des New Yorker Metropolitan Museums Ende 2017 bis hin zur Konfrontation kunsthistorischer Giganten wie Picasso oder Gauguin aufgrund des sexistischen Umgangs mit Frauen, der sich augenscheinlich in ihrem Werk manifestiert. Dies hat den Weg für eine weiter gefasste Abrechnung mit der männlich definierten Kunstgeschichte durch die Epochen und kulturellen Kontexte hindurch geebnet, inklusive einer Herabsetzung der traditionellen männlichen Heroen und ihrer Inkunabeln. Die zunehmende Hinterfragung ästhetischer Traditionen und Diskurse im Verlauf ihrer feministischen und post-kolonialen Neubewertung offenbart die sexistischen, misogynen und rassistischen Subtexte, die die kunsthistorischen Narrative bestimmen, ebenso wie ihren eklatanten Mangel an Diversität. Dabei wird auch die Notwendigkeit einer Re-Evaluierung und Neukontextualisierung von Museumssammlungen sichtbar.

Im Zuge des Aufbrechens männlicher Dominanz in der Kunstwelt infolge von #MeToo wird Künstlerinnen in der institutionellen Präsentationspolitik endlich Priorität gegeben. Beispielhaft dafür: Die Londoner Tate Britain beleuchtete ab April 2019 ein Jahr lang zeitgenössische britische Kunst von 1960 bis zur Gegenwart in einer großen Ausstellung mit 60 Arbeiten von 30 Künstlerinnen – männliche Künstler waren gänzlich ausgeklammert –, darunter Susan Hiller, Sarah Lucas, Bridget Riley und Monster Chetwynd. Die renommierte Institution arbeitet daran, ihren Bestand von Künstlerinnen zu erweitern, und plant in Zukunft noch dezidierter und prominenter als bisher von Frauen geschaffener Kunst Raum zu geben. Die Tate Modern wiederum hatte einen Vorsprung in der bewussten und massiven Ausweitung der Präsenz von Künstlerinnen und nicht-europäischen Kunstschaffenden, insbesondere seitdem Francis Morris 2016 zu deren erster – weiblicher – Direktorin ernannt wurde. 2019 waren etlichen Künstlerinnen hier große Einzelausstellungen gewidmet, darunter Englands bisher größte Übersichtsausstellung der russischen Avantgarde-Pionierin Natalia Goncharova, gefolgt von der ersten Retrospektive des Werks von Dora Maar, zuvor in erster Linie als Picassos Muse und Modell bekannt. Lee Krasner,

zuvor in ihrer Rolle als Vorreiterin des Abstrakten Expressionismus von ihrem Mann Jackson Pollock überstrahlt, wurde im Herbst 2019 eine große Retrospektive in der Frankfurter Schirn Kunsthalle ausgerichtet, der eine umfangreiche Ausstellung im Londoner Barbican im selben Jahr vorangegangen war. Während die in Kalifornien lebende Luchita Hurtado, geboren 1920 in Venezuela und Mutter des international bekannten Künstlers Matt Mullican, Anfang 2019 mit 98 Jahren ihre erste signifikante Einzelausstellung in den Galerieräumen von Hauser & Wirth in New York hatte.

Der Trend, Künstlerinnen in ihren späteren Jahren, und oft auch erst nach deren Ableben, zu würdigen, ist schon seit einiger Zeit im Gang. Dazu gehört die relativ späte internationale Anerkennung von Louise Bourgeois ebenso wie, in etwas jüngerer Zeit, die (Wieder-)Entdeckung der rumänischen Konzeptkünstlerin Geta Brătescu, die zur Venedig-Biennale 2017 als erste Frau im rumänischen Pavillon eine Solo-Schau zeigte. Brătescu war zu dem Zeitpunkt bereits über 90 und verstarb ein Jahr später, 2018. Auf der einen Seite ist das wachsende Interesse an zuvor unterrepräsentierten weiblichen Kunstschaffenden fraglos wünschenswert. Und doch vermittelt dies auf der anderen Seite auch ein gewisses Gefühl von Opportunismus zu einer Zeit, in der die Werke von Künstlerinnen zur angesagten Ware avancieren und vom Kunstmarkt usurpiert werden.

Dennoch sollte trotz der Dialektik, die in dieser Hinsicht mit #MeToo einhergeht, die positive Auswirkung der Bewegung auf die finanzielle Wertschätzung weiblicher Kunstproduktion nicht unterschätzt werden. Dies bezieht sich nicht nur auf – mittlerweile – etabliertere Künstlerinnen wie Louise Bourgeois, Georgia O'Keefe, Agnes Martin, Joan Mitchell und Yayoi Kusama, sondern auch auf Angehörige jüngerer Generationen wie Jenny Saville, die gegenwärtig enthusiastisch vom Markt gefeiert werden und deren Werke immer höhere Preise erzielen. Geboren 1970 in Cambridge, England, hat Saville mit ihren radikal entidealisierten monumentalen weiblichen Aktdarstellungen Starstatus erlangt. Im Herbst 2018 wurde Savilles Selbstportrait als Akt, *Propped* aus dem Jahr 1992, im Rahmen einer Auktion von Sotheby's London zum Rekordpreis von 9,5 Millionen Pfund, oder rund 11 Millionen Euro, versteigert. Saville wurde damit zur »teuersten lebenden Künstlerin der Welt«.<sup>8</sup>

Die substanzielle Veränderung institutioneller Rahmung und Neubewertung der von Frauen produzierten Kunst betrifft nicht nur die gegenwärtige Situation. Diese Paradigmenwechsel verändern und erweitern auch die Lesarten der kunsthistorischen Vergangenheit, die endlich auch Frauen berücksichtigen, deren Beiträge zum stets expandierenden Terrain der Kunst bislang nicht adäquat wahrgenommen und gewürdigt wurden. Allerdings erfordert das nicht nur eine Anerkennung jener Kunstschaffenden, die

---

8 Vgl. Nate Freeman: »Jenny Saville Becomes Most Expensive Living Female Artist at £67.3 Million Sotheby's Sale«, auf: [artsy.net](https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-jenny-saville-expensive-living-female-artist-673-million-sothebys-sale), 05.10.2018, <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-jenny-saville-expensive-living-female-artist-673-million-sothebys-sale> (07.11.2020). 2020 hielt Saville weiterhin den Rekord als »teuerste lebende Künstlerin«, siehe: Elena Martinique: »Who Are The Most Successful Female Artists in Auction?«, auf: [widewalls.ch](https://www.widewalls.ch), 27.01.2020, <https://www.widewalls.ch/magazine/most-successful-female-artists-in-auction> (07.11.2020).





Abb. 11: Jenny Saville, *Propped*, 1992

von den kunsthistorischen Narrativen bislang ausgeschlossen wurden, sondern eine De-  
konstruktion der eigentlichen Parameter, auf denen diese Narrative beruhen. Wie  
Griselda Pollock bereits vor einigen Jahrzehnten feststellte: »Die Kunstgeschichte selbst  
muss als eine Reihe von Repräsentationspraktiken verstanden werden, die aktiv Definitio-  
nen sexueller Differenz herstellen und zur gegenwärtigen Konfiguration sexueller Politik  
und Machtverhältnisse beitragen. Die Kunstgeschichte ist Frauen gegenüber nicht ledig-  
lich indifferent; sie ist ein maskulinistischer Diskurs, der an der sozialen Konstruktion sexu-  
eller Differenz beteiligt ist.«<sup>9</sup> Der »maskulinistische Diskurs«, der seit Jahrhunderten vor-  
herrscht und auch heute noch weitgehend die kunsthistorischen Rahmenbedingungen  
definiert, die von »patriarchaler Logik, Repräsentation, Geschichte und Rechtsordnung«<sup>10</sup>  
bestimmt werden, bedarf einer rigorosen Demontage und Neuformulierung.

9 Vgl. Pollock, S. 11f.

10 Vgl. Peggy Phelan: »Survey«, in: *Art & Feminism*, hg. v. Helena Reckitt, London u. New York 2001, S. 17.

Das kann nur durch neue, umfassende, multidimensionale Ansätze einer Analyse der bisher vernachlässigten Kunstproduktion von Frauen und anderen marginalisierten Gruppen mit Blick in die Vergangenheit und Gegenwart erreicht werden: eine Kunstkritik, die über bloße Reaktion und Beschreibung hinausgeht. Und die eine Neuerfindung der kunsthistorischen Saga bewirkt, während sie zugleich die Machtstrukturen aufdeckt, die diese Narrative hervorgebracht und so lange aufrechterhalten haben. In radikalster Konsequenz würde das zu einer Neuschreibung der Kunstgeschichte als offene Narrative konsistenter Exzellenz und Signifikanz der bisher im Areal der Kunst Marginalisierten führen. Es würde beitragen zur Konzeption einer, in den Worten der feministischen Wissenschaftlerin Peggy Phelan, Sprache, »die auf die Bewegung an den Rändern des Rahmens aufmerksam macht, über die hybride Grenze hinweg, die die Differenz zwischen dem Sichtbaren und dem Unsichtbaren, dem Bekannten und dem Unbekannten markiert.«<sup>11</sup>

Die umfassende Hinterfragung des Status quo sollte gewiss nicht dazu führen, dass Museen ihrer Sammlungsbestände entledigt werden oder dass die Kunstgeschichte komplett ihrer früheren – männlichen – Stars entleert wird. Das Ziel sollte vielmehr sein, das Bewusstsein für die bisherigen blinden Flecken zu schärfen und die ideologischen ästhetischen Rahmungen zu durchbrechen, die unseren – westlichen – Kunstbegriff viel zu lange und viel zu eng definiert haben. Auf diese Weise könnte es schließlich gelingen, komplexere, inklusivere und umfassendere Versionen der vorhergehenden Narrative zu entwickeln, die vielleicht zum ersten Mal die vielen übersehenen und nicht beachteten Kunstproduzentinnen sichtbar machen, die weit vor dem aktuellen Augenblick ästhetisch in Aktion traten und sich weiterhin mit großer Courage und Kraft ihren Weg bahnen.

---

11 Ebd.

*Moderiert von Elke Buhr*

**Elke Buhr**

Als erstes möchte ich auf Sie zurückkommen, Miguel. Ich frage mich, ob Ihnen der Umstand, dass Sie als Kunstkritiker ausgebildet sind, bei dieser Art von Forschung hilft, oder ist das etwas, das nicht so viel mit dem zu tun hat, was Sie jetzt machen?

**Miguel Rivas Venegas**

Ja, tatsächlich ist es sehr praktisch, denn ich beschäftige mich nicht nur mit ›lexikalischen Arsenalen‹ (der spanischen extremen Rechten), nicht nur mit Texten. Ich arbeite auch zur visuellen Kommunikation, was nicht Teil dessen ist, was ich heute präsentieren wollte, sondern Teil der Forschung, die ich im Moment im Hinblick auf den nationalen Populismus mache, nicht nur im Fall der extremen Rechten, sondern auch im Fall der sogenannten ›patriotischen Linken‹, die für manchen hier etwas neu klingen mag, aber im Baskenland eine lange Tradition hat. Also ja, ich würde sagen, der zweite Hauptteil meiner Tätigkeit besteht darin, dass ich gezielt mit Bildern arbeite, bei denen es sich um Bilder in den sozialen Medien, auf politischen Plakaten oder aus politischen Performances, wie ich es nennen würde, handelt. Und in diesem Fall ist es logischerweise sehr nützlich, Kunsthistoriker zu sein, da möglicherweise viele Politikwissenschaftler oder Menschen, die als Politikwissenschaftler arbeiten, nicht über diese Instrumente verfügen oder sie nicht so häufig verwenden – die analytischen Instrumente, die man als Kunsthistoriker oder als Wissenschaftler, der sich mit politischer Ikonografie beschäftigt, entwickeln kann.

**Elke Buhr**

Und andersherum gedacht, wenn Sie sich die Diskussionen der Kunstkritiker ansehen, etwa darüber, wie politisch ein Werk sein kann oder ob es offener sein muss, was empfinden Sie dann hinsichtlich dieser Diskussionen, die aus dem politischen Feld kommen? Meinen Sie, dass die Kunst etwas in diesem Problem des Populismus bewirken kann?

**Miguel Rivas Venegas**

Ja, ich bin mir ziemlich sicher, dass die Kunst gegen den Populismus ankämpfen kann und vielleicht sollte, indem sie die notwendigen Narrative bereitstellt, um diesen nationalistischen Tendenzen etwas entgegenzusetzen.

**Elke Buhr**

Belinda, Sie hatten ja letztlich ebenfalls eine optimistische Auffassung von der Wirkmächtigkeit der Kunstkritik. Es klang so, als meinten Sie, dass die Kunstkritik wirklich etwas ändern kann. Doch wie äußert sich das in Ihrer alltäglichen Arbeit? Ziehen Sie feministische Konsequenzen in Betracht, wenn Sie sich entscheiden, worüber sie schreiben sollen, wo wir uns doch noch nicht einmal immer entscheiden können, worüber wir schreiben wollen?

**Belinda Grace Gardner**

Tatsächlich liegen diese Entscheidungen für eine freischaffende Autorin nicht immer in der eigenen Hand. Ich glaube, ich bin immer sensibler gegenüber der Tatsache geworden, dass das Narrativ in der Kunstwelt von einem von Männern dominierten Dis-

kurs geprägt wird. Ein konkretes Beispiel in diesem Kontext ist der Titel einer Ausstellung 2019 in den Hamburger Deichtorhallen, die zunächst in Stuttgart zu sehen war. Sie trug den Titel *Die jungen Jahre der alten Meister* und bezog sich auf vier große Namen in der zeitgenössischen deutschen Kunst, nämlich Richter, Polke, Kiefer und Baselitz. Der Umstand, dass männliche Künstler hier als »alte Meister« bezeichnet wurden, festigte einmal mehr diese Idee des ewig gefeierten männlichen Genies. Worin besteht die Notwendigkeit, frage ich mich, abermals Künstler, die schon seit Jahren auf dem Markt fest etabliert sind, mit einer weiteren Ausstellung zu feiern, die sich auf ihr Frühwerk konzentriert. Also ja, um Ihre Frage zu beantworten, ich bin mir dieser Themen und der Tatsache viel stärker bewusst, dass es nach wie vor ein großes Bedürfnis nach Debatten und Untersuchungen gibt, die die Kunstproduktion von Frauen und anderen marginalisierten Gruppen zum gegenwärtigen Zeitpunkt betreffen. Als Kunstkritikerin versuche ich also, in meinen Texten für eine umfangreichere und inklusivere Diskussion von Kunst einzutreten.

### **Elke Buhr**

Es ist eine interessante Tatsache, dass es in der Kunstwelt so viele Diskussionen über Feminismus gab, und jetzt gibt es die ersten Biennalen, an denen über 50% Frauen beteiligt sind, usw. Und die Männer geraten sozusagen in die Defensive und haben Angst, ausgeschlossen zu werden, wie Sie das so gut erklärt haben. Man könnte also meinen, die Frauen hätten das Spiel bereits gewonnen. Doch wenn man sich dann die Zahlen und auch die Preise ansieht, merkt man, dass dem nicht so ist. Vielleicht lautet daher meine Frage: Sind wir manchmal zu naiv, anzunehmen dass der Feminismus bereits so viel gewonnen hat?

### **Miguel Rivas Venegas**

Ja, viel zu naiv. Ich finde, wir müssen optimistisch bleiben, aber zugleich müssen wir uns der Tatsache bewusst sein, dass wir es mit der Rückkehr dieses populistischen Zeitgeistes zu tun haben, der auch die Rückkehr dieser Furcht vor einer »Feminisierung der Gesellschaft« impliziert. Zumindest im Fall Spaniens gibt es einen Diskurs darüber, dass »die Gesellschaft« diesen Männern zufolge »zu weiblich« wird – was immer das heißen soll –, dass wir es also mit einer Art von Niedergang, von Dekadenz zu tun hätten. Dies, denke ich, entspricht dem Diskurs der extremen Rechten der 30er Jahre in Deutschland und Italien.

Es ist eine Tatsache, dass dieser Diskurs zurückkehrt und Teil des Diskurses der Regierungen in vielen Ländern ist. Wenn wir uns umsehen, dann sind Leute wie Trump an der Macht, wir haben Boris Johnson, wir haben Fidesz in Ungarn, wir haben diese ziemlich rasch wachsende spanische extreme Rechte, wir haben Salvini, der zwar im Moment nicht in der Regierung ist, aber er ist da. Und die Liste geht weiter. Also ja, ich weiß nicht, ob es etwas mit Naivität zu tun hat, aber ich denke, es geht darum, die Rückkehr dieses Diskurses zu bekämpfen. Wenn er irgendwann mal marginal gewesen sein sollte, so ist er das jetzt definitiv nicht mehr, denn die extreme Rechte ist *faktisch* wieder an der Macht.

### **Belinda Grace Gardner**

Ich stimme dem absolut zu. Ich meine, dass #MeToo Teil einer Gegenwehr ist, im Fall der Vereinigten Staaten gegen den Aufstieg der Politik der Rechten, mit einem Präsidenten, der offen misogyn und rassistisch ist. Ich denke, dass Donald Trumps Macht-

gewinn wirklich eine größere Bewegung ausgelöst hat. Ich hoffe, dass der gegenwärtige politische Augenblick zu einer wesentlich aggressiveren Gegenreaktion von Frauen und anderen marginalisierten Gruppen führen wird. Das könnte dann auch Kunstkritikern Gelegenheit bieten, wesentlich härteren Widerstand gegen rückwärtsgewandte kulturelle Konzepte und Exklusionen zu leisten, einschließlich des Widerstands gegen die Vereinnahmung zuvor marginalisierter oder unbekannter Künstler als Handelsobjekten, was in kapitalistischen Gesellschaften schnell passiert.

### ***Elke Buhr***

Das ist interessant, denn in gewisser Hinsicht widerspricht es auch dem, was Kolja Reichert in Panel 3 sagte, denn er insistiert darauf, von guter und schlechter Kunst zu sprechen, was immer das sein mag. Aber ich denke, diese Diskussion wird morgen weitergehen, wenn wir über Identitätspolitik und Zensur und solche Fragen sprechen werden.

### ***Sabine Maria Schmidt***

Ich habe eine Frage an das ganze Plenum. Glauben sie, dass die #MeToo-Bewegung schon in Deutschland angekommen ist? Mir sind, ehrlich gesagt, keinerlei Fälle von Auseinandersetzungen bekannt, aber Sie sagten gerade, wir sollten aggressiver sein. Irgendwie habe ich den Eindruck, dass die Bewegung noch gar nicht in Deutschland angekommen ist, und ich habe gehört, dass viele Leute etwas erstaunt sind, dass wir keine Solidarität mit solchen Bewegungen zeigen.

### ***Elke Buhr***

Ich glaube, dass viele Methoden dieser Aktivistinnen auch von Gruppen in Deutschland kopiert und verwendet werden. Ich erwähne nur das Kollektiv Soup/Soap du Jour in Berlin, das ebenfalls auf sehr aggressive Weise agiert. Es gab Fälle von deutschen Kuratoren, die ihren Job verloren haben, nicht in Deutschland, aber in den Vereinigten Staaten. Ich glaube also, wir haben die amerikanische Diskussion verfolgt und meinen, dass wir daran teilnehmen, weil wir uns so sehr dafür interessieren. Aber ich kenne auch keinen #MeToo-Fall in Deutschland. Ich glaube, die feministische Bewegung ist da dran.

### ***Sabine Maria Schmidt***

Ich denke, das ist ein sehr wichtiger Unterschied. Wir sprechen in diesem Fall nicht über Feminismus im Sinne der #MeToo-Bewegung, im Sinne sexuellen Missbrauchs und all dieser Dinge. Es ging um die Frauenquote in Ausstellungen, also die feministische Debatte, die Sie erwähnt haben. Aber es ist verblüffend, dass wir in Deutschland keine #MeToo betreffenden Fälle haben. Dies nur als Frage.

### ***Jamie Keesling***

Ich möchte eine Frage zu den Grenzen des zeitgenössischen Feminismus und der Genderidentität-basierten politischen Bewegungen stellen, genau jetzt, da Sie sie formuliert haben. Und es ist auch eine Frage zu den Grenzen der liberalen politischen Vorstellungskraft, angesichts der Tatsache, dass der Populismus der Rechten und allgemein an Boden gewinnt.

Für mich betraf ein Großteil der Kritik an #MeToo die Tatsache, dass die Bewegung Frauen auffordert, sich als Opfer zu bekennen. Und ich meine, dass sich das auch in Ihrem Beitrag findet, Miguel, unter dem Gesichtspunkt dessen, wie wir die nationalistische Kritik der Rechten am Gesetz begreifen. Natürlich haben sie insofern recht, als alle Bürger in den Augen des Gesetzes gleich sein sollten. Es gibt also kein kohärentes linkes Argument, um diese Idee zu präsentieren. Meine Frage lautet also im Grunde, wo verläuft die Grenze dieser politischen Vorstellungskraft? Bei #MeToo, aber auch anderen zeitgenössischen Feminismen? Ich denke vor allem daran, dass es zur gleichen Zeit wie #MeToo in den Vereinigten Staaten eine Organisation von weiblichen McDonalds-Beschäftigten gab, die an ihrem Arbeitsplatz immer wieder sexuell belästigt worden waren, aber über die in der Presse nicht viel berichtet wurde. Wenn es also keine kohärente Organisation gibt, die Systeme hervorbringt, in denen Frauen, die über wenig finanzielle Mittel verfügen, ihre Ehen und ihr Zuhause verlassen können, ohne Verelendung befürchten zu müssen, wenn solche von der Armut betroffene Frauen keine Kinder haben können, ohne Verelendung befürchten zu müssen, was ist #MeToo dann, was ist der Feminismus dann anderes als der Kampf um Zugang zum Markt?

### ***Belinda Grace Gardner***

Das ist ein wichtiger Punkt und ein Problem, mit dem wir konfrontiert sind, da wir Teil eines Kunstweltszenarios sind, das per se bereits zu gewissem Grad elitär ist. Natürlich werden #MeToo und andere Formen von Aktivismus und das Schreiben über Kunst nicht zur völligen Veränderung zutiefst ungerechter sozialer Strukturen oder zur gänzlichen Emanzipation von einem repressiven politischen System führen. Das ist etwas, dem wir uns stellen müssen, wenn wir über Kunst schreiben, die definitiv etwas ist, zu dem nicht alle Menschen Zugang haben und die an sich nur einen relativ exklusiven Kreis erreicht, ungeachtet der Tatsache, dass wir Teil einer globalen Welt sind. Ich weiß nicht, wie man das lösen kann. Als Kunstkritikerin versuche ich diese Fragen gezielt auf dem Gebiet der Kunst zu thematisieren und mich auf die Ungleichheit zu konzentrieren, die seit so vielen Jahrhunderten dort grassiert. Doch das ist definitiv nur die Spitze eines sehr großen Eisbergs, der sich auf alle sozialen und kulturellen Bereiche erstreckt.

### ***Sonia Recasens***

Ich denke hier an Linda Nochlin. Sie sagte, das Hauptziel des Feminismus in der Kunst sei nicht die Aufwertung ›alter Meisterinnen‹, die wir vergessen haben, sondern die Dekonstruktion des Konzepts des männlichen Künstlers als Genie. Weil es ein Konzept ist, das auf dem Kolonialismus, dem Patriarchat, dem Imperialismus und dem Kapitalismus basiert. Für mich ist das also ebenfalls wichtig, das im Kopf zu behalten, und das ist vielleicht auch der Grund, aus dem wir gescheitert sind, etwa in den 70ern. Denn damals haben wir Fortschritte gemacht und in der Kunst traten Frauen in Erscheinung, sie hatten Ausstellungen; doch dann kamen die 80er, und sie sind wieder verschwunden. Das war etwa in Frankreich der Fall. Künstlerinnen hatten sehr starke Ausstellungen in Kunstinstitutionen in Frankreich, doch dann kamen die 80er, und wir haben sie völlig vergessen, und jetzt sind wir gerade dabei, die Werke wiederaufzuwerten.

Lucy Lippard sagte in den 70ern, als sie die Biennale sah, auf der es einen Frauenanteil von 20% gab, dass es da eine ›gläserne Decke‹ gibt, und wenn eine zweite Welle des Feminismus komme, müsse diese darum kämpfen, diese Decke zu zerbrechen. *Wenn* es diese Welle gibt – und ich sage »wenn«, weil einige Künstlerinnen mit der Situation sehr zufrieden zu sein scheinen. Es gibt momentan einen Widerspruch zwischen dem Ideal einer sozialistischen Kunstwelt und dem Ideal, Werke zu verkaufen, zwischen dem Wunsch, die Kunstwelt allen zugänglich zu machen, und jenem, zugleich die eigenen Werke auf dem Markt zu halten. Wir haben also ein Dilemma, ein Paradox in dieser Bewegung. Das war schon in den 70ern so, aber ich glaube jetzt, da die ›alten Meisterinnen‹ profitabel sind, haben wir es mit demselben Paradox und demselben Dilemma zu tun, und das ist ver-rückt. Die Katze beißt sich in den Schwanz.

*Übersetzung: Nikolaus G. Schneider*





# **Politik und Kunst zwischen Avantgarde und Propaganda**

## **Panel 6**

**MODERATION  
CATRIN LORCH**

**MAREK WASILEWSKI  
SARAH WILSON**



**Von der Selbstverteidigung zum Gegenangriff, oder: Wie Populisten in Polen die Sprache der zeitgenössischen Kunst eroberten**

**Marek Wasilewski**

Marek Wasilewski geht dem Wandel in der Ausrichtung politischer Eingriffe in die Kunst und Kultur nach. Von einer ikonoklastischen Tradition sei ein Verlauf hin zu einer politischen Kunst zu beobachten, welche sich selbst avantgardistischer Bildsprachen und Formate bediene, um konservative und antidemokratische Botschaften zu vermitteln. Der Beitrag zeichnet diese Entwicklung für die populistischen Kreise Polens nach, in einem Land, in dem die postkommunistische Demokratie von zwei unterschiedlichen ideologischen Vorstellungswelten – säkular-republikanisch und religiös-konservativ – in einem starken Wettbewerb miteinander geprägt ist. Die visuelle Kultur wird dabei zum Schauplatz des öffentlichen Streits um Tradition, Religion und individuelle Autonomie, wobei Bilder und Werke zunehmend nicht mehr Anlass für Reflexion geben, sondern Waffen im politischen Kampf zu werden drohen.

**Masse und Macht? Zwei polnische Künstler in London: Marcin Dudek, Ewa Axelrad im Kontext des »Brexit«**

**Sarah Wilson**

Ende des Jahres 2017 thematisierten zeitgleich zwei Ausstellungen in London, Marcin Dudeks *Steps and Marches* und Ewa Axelrads *Shtamah*, die Beziehung zwischen Masse, Macht und Gewalt in Bezug auf einen polnischen Nationalismus. Während Dudek sich, autobiographisch geprägt, mit dem Phänomen des Fußball-Hooliganismus befasste, beschäftigte sich Axelrad mit der Zurschaustellung einer stark männlich überformten Gruppenzugehörigkeit. In ihrem Beitrag analysiert Sarah Wilson die Bildsprachen beider Künstler\*innen in enger Auseinandersetzung mit klassischen Theorien der Masse und der Propaganda, etwa bei Hobbes, Le Bon, Benjamin oder Müntzberg. Die besprochenen Ausstellungen laden zu einer kunstkritischen Analyse ein, doch scheinen sie ebenso zum Spiegel für die zeitgenössische britische Öffentlichkeit zu werden.



Abb. 12: Działyński und COVEN Berlin: *Bedtime*, 2018, Ausstellungsansicht

**Marek Wasilewski**

## **Kunst als Politik in Polen**

In seinem Essay *Die Kunst aus Sicht der Politik* schrieb Piotr Piotrowski im Jahr 2000: »Das politische System, das in den 1990er Jahren in Polen entstanden ist, wahrt zwar das ›Neutralitäts‹-Prinzip der Machthaber, doch in Wirklichkeit verhält es sich gegenüber Strategien der Identitätssuche reaktionär oder sogar repressiv. Die Konflikte, die unseren Körper und unser soziales Geschlecht betreffen, offenbaren einen Krieg zwischen dem politischen Establishment und den Gruppen, die sich für eine offene Gesellschaft einsetzen und deren Kunst aus Sicht der Politik eine ihrer wenigen Ausdrucksformen ist. Die Kultur, einschließlich der Kunstinstitutionen (Museen, Galerien, Kunstkritik), ist ein Kriegsgebiet, auf dem die Verfechter einer konservativen Gesellschaft und die Unterstützer einer liberalen, freien und offenen Gesellschaft miteinander kämpfen.«<sup>1</sup>

Als Piotrowski von Machhabern sprach, dachte er nicht an eine bestimmte Partei. Was er meinte, war eine Gruppe von Politikern und Intellektuellen, die nach dem Sturz des Kommunismus an die Macht gekommen war und die den Wirtschaftsliberalismus im weitesten Sinne mit dem Glauben an die Lehren der katholischen Kirche verband. Vor neunzehn Jahren schrieb Piotrowski, einer der scharfsinnigsten Kunsthistoriker Mitteleuropas, dass die Kultur in Polen ein Kriegsgebiet sei und dass die Kunst eine der wenigen Formen sei, die Vertreter der offenen Gesellschaft in ihrem Kampf für die Demokratie nutzen. Heute haben Piotrowskis Worte nichts von ihrer Relevanz verloren, und die weiter unten folgenden Argumente können seine Überlegungen nur ergänzen und erweitern. Es ist lohnenswert hinzuzufügen, dass dieser Krieg – den man als ›Dreißigjährigen Krieg‹ bezeichnen könnte, weil er mit dem Fall des Kommunismus 1989 begann –, wie jeder langwierige Konflikt, voller vermeintlicher Waffenstillstände und gewaltsamer Zusammenstöße war.

Zurzeit erleben wir einen der hitzigsten Momente dieses Kampfes, in dem die konservative Seite in institutioneller, finanzieller und politischer Hinsicht im Vorteil ist. In seinem Essay schlug Piotrowski vor, Kunst zu machen, um auf diese Weise einen politischen Diskurs zu führen. Doch als er seine Beobachtungen veröffentlichte, nutzte nur das liberale Lager diese Sprache. Die konservativen Populisten wirkten passiv und schienen nur auf die Provokationen avantgardistischer Künstler zu reagieren. Diese Haltung änderte sich jedoch, als populistische Vorstellungen Einzug in den politischen und medialen Mainstream hielten. Es lässt sich beobachten, dass konservative Populisten der Kunst zuerst vorwarfen, traditionelle ästhetische Werte abzulehnen und religiöse Gefühle zu verletzen; später förderten sie dann ihre eigenen Künstler, die in der Sprache der zeitgenössischen Kunst rechtsgerichtete Vorstellungen zum Ausdruck bringen.

---

1 Piotr Piotrowski: *Sztuka według polityki*, Krakau 2007, S. 207.

## 1 Verletzt – beleidigt – reaktiv

Jan-Werner Müller definiert Populismus als »eine ganz bestimmte Politikvorstellung, laut der einem moralisch reinen, homogenen Volk stets unmoralische, korrupte und parasitäre Eliten gegenüberstehen – wobei diese Eliten eigentlich gar nicht wirklich zum Volk gehören.«<sup>2</sup> Die zentrale Botschaft der konservativen Populisten, die heute in Polen an der Macht sind, lautet, dass wir von geheimnisvollen und schädlichen Kräften bedroht werden, die unsere kulturelle Identität untergraben. Solche Botschaften sind für gewöhnlich auf groteske Weise plump, gleichzeitig jedoch machtvoll und gefährlich. So schrieb beispielsweise Maciej Mazurek auf *wPolityce.pl*, einer rechten Nachrichten- und Meinungswebsite:

»[D]er erbitterte Kampf um die Kulturinstitutionen scheint darauf hinzudeuten, dass diese sehr wichtige, vielleicht sogar die letzten polnischen Bastionen einer kosmopolitischen linken Internationalen sind, die eine Reinkarnation des Netzwerks der kommunistischen Partei ist, und ein Bollwerk von Aktivisten, die davon leben, Chaos zu stiften und Konflikte zu schüren. Sexskandale und Angriffe auf alle Religionen, die Teil einer strikt politischen Strategie sind, sollten als solche behandelt werden, und die Märchen über künstlerische Freiheit sind nur ein Hirngespinnst. Jeder, der etwas über das erste Stadium der bolschewistischen Revolution weiß, wird erkennen, dass wir es schlicht mit Neobolschewismus zu tun haben.«<sup>3</sup>

Der Autor schlägt Alarm, dass die polnischen Kulturinstitutionen in die Fänge einer linken kosmopolitischen Internationalen geraten seien, die eine neue bolschewistische Revolution anzetteln wolle. Solche Gedankengänge sind inzwischen nicht mehr bloß absurd oder witzig, denn sie erreichen ein breites Publikum, das diese Äußerungen wörtlich nimmt und verdrehte Meinungen und paranoide Verschwörungstheorien einfach schluckt. Wer die Lage auf solche Weise darstellt, kann das eigene Handeln als legitime Selbstverteidigung interpretieren.

Diese Selbstverteidigung besteht oft darin, unter dem Vorwand eines Verstoßes gegen Artikel 195 des polnischen Strafrechts, der die sogenannte »Verletzung religiöser Gefühle« unter Strafe stellt, legale Repressionen auszuüben. Wenn mindestens zwei Personen den Eindruck haben, dass ihre religiösen Gefühle verletzt wurden, und dies einem Staatsanwalt melden, wird dieser nach Artikel 195 eine Untersuchung der Angelegenheit anordnen. Es versteht sich von selbst, dass die Kategorie der »verletzten Gefühle« sehr vage ist und im Grunde jegliche Kritik an Glaubensauffassungen unterbindet; dies gilt insbesondere für den Bereich der visuellen Kultur wie Bildende Kunst, Theater und Film. Von den Medien aufgestachelte Aktivisten stellten sich als eine Gruppe dar, deren religiöse Gefühle verletzt worden waren und die sich gegen diese Aggression verteidigte;

2 Jan-Werner Müller: *Was ist Populismus? Ein Essay*, Frankfurt a. M. 2017, S. 42.

3 Maciej Mazurek: »Lewactwo w galerii. W Poznaniu mamy kolejną odsłone wojny kulturowej«, auf: <http://www.wPolityce.pl>, 23.02.2017, <https://wpolityce.pl/polityka/328840-lewactwo-w-galerii-w-poznaniu-mamy-kolejna-odslone-wojny-kulturowej> (07.11.2020).

dabei griffen sie nicht nur auf rechtliche Mittel, sondern oft auch auf physische Angriffe zurück, die auch Akte von Vandalismus einschlossen. So geschehen im Jahr 2000 in der Nationalgalerie Zachęta, als ein Parlamentsabgeordneter in einer gewagten Aktion aus Maurizio Cattelans Arbeit *La nona ora* den Meteoriten entfernte, der auf der Figur von Papst Johannes Paul II lag. Massive Proteste fanden auch 2013 während einer Ausstellung im Zentrum für zeitgenössische Kunst Schloss Ujazdowski statt, als eine Gruppe betender Demonstranten Farbe auf eine Projektionsfläche schleuderte, auf der Jacek Markiewicz' Videoarbeit *Adoration* zu sehen war. Diese zeigt einen Mann, der sich an eine Skulptur des gekreuzigten Christus schmiegt; sie wurde als blasphemisch verurteilt und löste unter hohen Geistlichen der katholischen Kirche Proteste aus.

## 2 Gegenangriffe durch Fake News

Im Jahr 2010 wurde die Fake-News-Strategie in all ihrer Pracht zu einer Waffe im Arsenal polnischer Rechtspopulisten. Der Wendepunkt war der Absturz der Präsidentenmaschine in der Nähe des Flughafens von Smolensk. Wer sich mit der Geschichte und den Mechanismen von Verschwörungstheorien auskennt, die sich beispielsweise um die Gründe und den Verlauf des Attentats auf John F. Kennedy ranken, konnte leicht vorhersehen, wie Politiker und Aktivisten auf den Flugzeugabsturz reagieren würden. Ihre Äußerungen zielten in erster Linie darauf ab, mit einer Lawine zunehmend unrealistischer Berichte und Theorien Ängste und Misstrauen zu schüren und eine tiefe politische und gesellschaftliche Spaltung voranzutreiben. Die ersten Reaktionen auf die schiere Unwahrscheinlichkeit ihrer Theorien waren Gelächter und Schulterzucken; doch die überraschende Effizienz der Fake News und ihre Auswirkungen auf das Publikum lösten bald darauf Abscheu und Angst aus. Fake News sind eine internationale Angriffswaffe, die von Populisten aller Art eingesetzt wird, und Polen bildet in dieser Hinsicht keine Ausnahme.

Seit die populistische Regierung die öffentlich-rechtlichen Medien übernommen hatte, waren eine lässige Einstellung gegenüber Fakten und alle erdenklichen Anspielungen, Manipulationen und Verzerrungen für die Angestellten dieser Medien nicht mehr Abweichung von der Norm, sondern vielmehr akzeptierter Standard. Zu den Opfern dieser Informationspolitik gehörten auch jene Künstler und Kunstinstitutionen, die nicht die Regierungspartei unterstützen. Die Strategie, die offiziellen Medien gegen die Kunst einzusetzen, besteht darin, einen Skandal anzuzetteln und öffentlichen Kultureinrichtungen vorzuwerfen, sie würden extrem geschmacklose und anstößige Events ausrichten. Diese Strategie beruht darauf, den Standpunkt des sogenannten ›Normalbürgers‹ einzunehmen, Sympathie für seine Unwissenheit zu zeigen und dieses Defizit als eine Tugend darzustellen, die den korrupten intellektuellen Eliten als Bezugspunkt dienen sollte. Als Jerzy Miziołek, der neu ernannte Direktor des Nationalmuseums in Warschau, ein Werk von Natalia LL – einer Ikone der polnischen Avantgarde – aus der Ausstellung entfernte, berief er sich allen Ernstes auf einen Brief, den das Museum angeblich erhalten hatte; darin zeigte sich eine Mutter schockiert von der Tatsache, dass ihr Kind ein Gemälde gesehen hatte, das sie für obszön hielt.

Der Ursprung von Nachrichten, die falsch, teilweise falsch oder wahrscheinlich wahr sind, liegt für gewöhnlich in einer juristischen Grauzone, damit es für die betroffene Seite möglichst schwer ist, sich zu verteidigen, eine Gegendarstellung zu platzieren oder Schadensersatz zu erhalten. Die Boulevardpresse hat diese Technik perfektioniert. Eine Nachricht wird für gewöhnlich nicht als das eigene Produkt der Autoren veröffentlicht, sondern ist ein Bericht, der aus einer anderen Quelle stammt. Wenn man das Risiko eingeht, keine weiteren Quellen zu zitieren, fügt man Fragezeichen hinzu oder redigiert den Text so, dass sein Inhalt logische Unstimmigkeiten aufweist und die notwendigen Zusammenhänge nur im Kopf der Leserschaft entstehen. Eine gut erfundene Information lässt sich verbessern durch den Kommentar eines Experten mit akademischem Titel, dessen Meinung ausschließlich auf der absurden These des Autors oder der Autorin beruht. Eine andere effiziente Methode besteht darin, den empörten Aufschrei von Vertretern der sogenannten »Normalbürger« hinzuzufügen.

Solche Vorgänge können durch die Zusammenarbeit von populistischen Aktivisten und Politikern, aber auch von katholischen Priestern, mit regierungsfreundlichen lokalen und nationalen Medien unterstützt werden. Fake News in Form einer absurden Anschuldigung durch ein Stadtratsmitglied werden im Lokalfernsehen verkündet, im Radio zitiert, von einem Kolumnisten in einer Warschauer Wochenzeitung kommentiert, und dann finden sie in den Sozialen Medien virale Verbreitung. So zirkuliert der erfundene Inhalt ständig auf verschiedenen Ebenen und entwickelt einen langen, echoartigen Nachhall. Die Staatsanwaltschaft kann auf der Grundlage viel zitierter Informationen, deren Quelle längst vergessen ist, Ermittlungen einleiten, und dies macht den fingierten Bericht nur noch glaubwürdiger. Das Narrativ der rechtsgerichteten Medien besteht darin, fortschrittliche und avantgardistische Aktivitäten im kulturellen Bereich – vor allem im Theater und in der Bildenden Kunst – als eine linke Verschwörung darzustellen, die die traditionelle Familie und Kultur untergraben und die gesunden nationalen, katholischen Grundlagen der Gesellschaft zerstören will; dazu bedient sie sich der marxistischen Ideologie und wird von geheimen Sponsoren aus kosmopolitischen kommunistisch-kapitalistischen Kreisen finanziell unterstützt. Dieses Narrativ ist so wirksam, weil es auf die Paradigmen stalinistischer Propaganda verweist, die in der älteren Bevölkerung immer noch tief verwurzelt sind; ihnen zufolge ist die Ursache allen Übels immer ein dämonisierter Fremder in zwei Verkörperungen: ein externer Geldgeber und ein Feind im Inneren, der ein Agent feindlicher Kräfte ist. Auf diesem Mechanismus beruhte die Kampagne, die Viktor Orbán in Ungarn gegen George Soros, dem Unterstützer einer offenen Gesellschaft, führte. In Polen verwendet man dieselben Techniken. Um die Funktionsweise dieses Mechanismus zu veranschaulichen, möchte ich drei Beispiele für Medienkampagnen vorstellen, die sich in den Jahren 2018 und 2019 über mehrere Monate gegen die Arbeit der Städtischen Galerie Arsenal in Poznań richteten.

Das Ziel dieser Angriffe war nicht die Kunst selbst, sondern vor allem der liberale Stadtrat, der die Galerie finanziert. Die Attacken fanden im Vorfeld der Kommunalwahlen statt, bei denen die Rechtspopulisten um jeden Preis gewinnen wollten. Die Galerie nahm 2018 das fünfzigjährige Jubiläum der polnischen März-Unruhen, des Prager Frühlings und des Pariser Mai zum Anlass, um eine Veranstaltungsreihe mit dem Titel *Revolution Work-*



shops zu organisieren. Dabei sollte es nicht darum gehen, an die Ereignisse vor fünfzig Jahren zu erinnern, sondern darum, zu diskutieren, wie in der Welt von heute eine revolutionäre Unruhe entsteht, wie Gesellschaften Widerstand gegen das organisieren können, was sie bedroht, und wie die Träume und Utopien von heute Wirklichkeit werden können. Der rechtsgerichtete öffentlich-rechtliche Radiosender Radio Poznań war bereits sehr populär und allgemein beliebt, bevor Jarosław Kaczyński an die Macht kam. Dieser Sender verwendete ein Vierzig-Sekunden-Fragment aus einem performativen Vortrag der Gruppe Gyne Punk über die Geschichte der Gynäkologie, um der Städtischen Galerie Arsenal vorzuwerfen, sie würde dem Publikum beibringen, wie man häusliche Abtreibungen durchführt, was das polnische Recht verbietet. Obwohl diese Anschuldigung absurd war, griffen rechtsgerichtete Politiker und der Erzbischof von Poznań den Vorfall auf. Letzterer widmete der Galerie während einer Fronleichnamsprozession einen Teil seiner Predigt, und der Fall wurde von der Staatsanwaltschaft untersucht. Anschließend wurden diese von rechten Propagandafunktionären erfundenen Fake News von katholischen Tageszeitungen und regierungsnahen Fernsehsendern verbreitet.

Eine andere Ausrede für eine Attacke war die Ausstellung *Bed Time*, die von den künstlerischen Kollektiven Coven aus Berlin und Girlhood aus Poznań konzipiert worden war. Bereits zwei Monate vor der geplanten Eröffnung meldete Radio Poznań, dass die Galerie Minderjährige durch einen Analsex-Workshop verderben wolle. Ein lokaler Fernsehsender griff diese wüste Anschuldigung auf und widmete dem Thema eine Sonder-sendung. Durch die künstlerische Intervention von Coven und zur Freude des Publikums wurde die Sendung selbst zu einem Teil der Präsentation.

Ein Angriff auf *A Ten-Minute Break*, eine Ausstellung des Fotografen Bownik und des Malers Zbigniew Rogalski, fiel zeitlich zusammen mit einer Debatte über Pädophilie in der Katholischen Kirche Polens. Als Teil einer Kampagne, die das Thema schönreden und die öffentliche Aufmerksamkeit vom Kern des Problems ablenken sollte, berichteten Regierungsmedien, dass Pädophilie am stärksten nicht unter Priestern, sondern in der Berufsgruppe der Maurer verbreitet sei. Ebenso wiederholten diese Medien auch die Behauptung, dass Minderjährige von der schwulen Community »sexualisiert« würden. Die Ausstellung von Bownik und Rogalski bestand aus einer Serie von Fotografien, die extrem formalistisch einen männlichen Akt darstellen. In einem Radiobericht über eine Kuratorenführung für Familien mit Kindern erklärte eine Journalistin von Radio Poznań, dass »Kleinkinder mit ihren Eltern Bilder eines nackten Mannes betrachten«, und zitierte dazu die Meinung einer Expertin: »Die Psychologin Bogna Białocka, Leiterin der Stiftung für Gesundheitserziehung und Psychotherapie, findet den Vorfall abstoßend. ›Wenn man ein Kleinkind davon überzeugt, dass der Anblick eines nackten Fremden in Ordnung und natürlich sei, ist das eine Form von Grooming. Dadurch, dass man sein Gefühl des Vertrauens zerstört, macht man das Kind anfällig für Pädophile«, ergänzt Białocka.«<sup>4</sup>

4 Krystyna Róžańska-Gorgolewska: »Małe dzieci z rodzicami oglądają zdjęcia nagiego mężczyzny«, auf: *Radio Poznań*, 26.04.2019, <https://radiopoznan.fm/informacje/pozostale/male-dzieci-z-rodzicami-ogladaja-zdjecia-nagiego-mezczyzny> (07.11.2020).



Abb. 13: Paweł Bownik und Zbigniew Rogalski: *A Ten-Minute Break*, 2019, Ausstellungsansicht

### 3 Gibt es moderne nationale Kunst?

Konservative Kritiker und Medien haben immer die traditionelle Auffassung vertreten, dass die künstlerische Sprache der Avantgarden des 20. Jahrhunderts unmoralisch oder gar »entartet« sei. Diese Auffassung wird von der polnischen Gesellschaft mehrheitlich geteilt. Für ambitioniertere Kolumnisten ist es inzwischen zu einfach geworden, Künstler anzugreifen, weil sie mit Medien wie Performance oder Installationen arbeiten. Doch die weit verbreitete Überzeugung, dass diese in technischer Hinsicht »verdächtigen« Formen nur von linken Abweichlern verwendet werden – von »kranken« Menschen, die einzig und allein auf Hohn, Skandal, Betrug und Manipulation aus sind – hat sich in Polen etwas gewandelt. Paradoxerweise hat sich herausgestellt, dass man moderne Ausdrucksmittel auch einsetzen kann, um konservative und religiöse oder auch nationalistische und xenophobe Ansichten zu vermitteln. Diese Tendenzen zeigte sich in zwei Ausstellungen: *Tymós. The Art of Anger* im Centre of Contemporary Art in Toruń 2012 und *Rebellion Strategies* in der Städtischen Galerie Arsenauł in Poznań 2016. Wut, Rebellion und eine aggressive, kompromisslose Haltung sollen als Kennzeichen dieses Trends dienen.

Der Schutzheilige dieser Tendenz ist Stanisław Szukalski, ein vergessener verrückter Visionär, der in Polen gerade wiederentdeckt wird. In den 1930er Jahren schuf er außergewöhnliche, in formaler Hinsicht perfekte utopische Visionen für einen slawischen

faschistischen Staat – ein politisches System, das nie zustande kam. Ein anderer polnischer Künstler, Piotr Ukiński, präsentierte 2008 eine kritische, umstrittene Analyse von Szukalskis Werk. Er rekonstruierte einen Entwurf des Künstlers in Schaumstoff, betitelte ihn mit *Stach's Eagle* und stellte ihn in der New Yorker Galerie Gagosian aus.

Ein aktueller Förderer des konservativen Trends der polnischen Kunst ist Zbigniew Warpechowski, ein herausragender und früher einmal kompromissloser Performance-Künstler, der nationalistische und xenophobe Ansichten vertritt. Seine Skulptur *What Else* (2009) besteht aus einer gemeißelten Toilettenschüssel und einer Tafel, auf der Begriffe wie Kultur, Würde, Redefreiheit, Glaube, Patriotismus, Ehre und Mutterland stehen, die dem Künstler zufolge nur darauf warten, nach und nach die Toilette hinuntergespült zu werden. Warpechowskis Haltung hat nichts von ihrer radikalen Aufsässigkeit verloren; geändert hat sich, dass der Künstler heute als Mentor und Lehrer auftritt, der gegen »das Böse« opponiert, das die liberalen kosmopolitischen Eliten repräsentieren. Doch offenbar liegt hier keine rationale Kritik vor; es gibt nur blindlings herausgeschleuderte Beschimpfungen, volles Vertrauen auf das eigene Wissen und ein Mangel an Versuchen, die Probleme der modernen Welt zu verstehen.

Jacek Adamas ist ein Absolvent der Akademie der bildenden Künste in Warschau und gehört zu einer Gruppe ehemaliger Studierender von Prof. Grzegorz Kowalski, darunter sehr prominente polnische Künstler wie Paweł Althamer, Katarzyna Kozyra und Artur Żmijewski. Adamas ist Bildhauer und ein lokaler Aktivist. In seinen bekanntesten Arbeiten bestätigt er verschiedene Verschwörungstheorien, die sich um den Flugzeugabsturz bei Smolensk ranken. Seine Installation *Mourners* zeigt Figuren in Form von Zielscheiben, die mit Einschusslöchern übersät sind. Das darunter stehende Wort »Smolensk« legt offenkundig nahe, dass sich der Autor mit Berichten identifiziert, die behaupten, dass die Opfer des Flugzeugabsturzes angeblich von Agenten des russischen Geheimdienstes erschossen worden seien. Der Künstler platzierte die Arbeit am Tag des Absturzes in der Nähe von Smolensk vor dem Zentrum für zeitgenössische Kunst Schloss Ujazdowski in Warschau, wo sie wenige Stunden später von Mitarbeitern der Institution entfernt wurde.

*TUSK 154*, der Titel einer beweglichen Skulptur, ist eine Kombination aus »Tu-154«, dem Flugzeugtyp, und »Donald Tusk«, dem Namen des damaligen polnischen Premierministers. Seit vielen Jahren versuchen Rechtspopulisten erfolglos zu beweisen, dass der polnische Premierminister in eine Verschwörung verwickelt gewesen sei, um seinen politischen Gegner zu töten, und dass er zusammen mit Wladimir Putin für den Absturz verantwortlich sei.

Adamas ist sich vollkommen bewusst, dass die Sprache der modernen Kunst ein enormes Potenzial besitzt, politische Botschaften zu formulieren. Doch seine politisch engagierten Arbeiten verletzen die ethischen Verpflichtungen politischer Kunst, die unter anderem darin bestehen, das Publikum zum Nachdenken zu ermutigen und Fragen aufzuwerfen. Anstatt einen Beitrag zu einer kritischen Debatte zu leisten, beteiligen sich diese Arbeiten an einer politischen Hexenjagd, die durch unverhohlene Lügen auf brutale Weise einen politischen Konflikt ausgelöst hat, der es den Populisten ermöglicht hat, an die Macht zu kommen.

Wie Jacques Rancière schrieb, ist Kunst »nicht erst politisch durch die Botschaften und die Gefühle, die sie betreffend der Weltordnung transportiert. Sie ist auch nicht

politisch durch die Weise, wie sie die Strukturen der Gesellschaft, die Konflikte und Identitäten der sozialen Gruppen darstellt. Sie ist politisch gerade durch den Abstand, den sie in Bezug auf diese Funktionen einnimmt, durch den Typus an Zeit und Raum, den sie einrichtet, durch die Art und Weise, wie sie diese Zeit einteilt und diesen Raum bevölkert.«<sup>5</sup>

Ignacy Czwartos war einmal der Maler raffiniert komponierter Bilder, deren Stil sich auf Jerzy Nowosielski – den Nestor der polnischen Malerei – sowie auf die Traditionen der russischen Avantgarde und der orthodoxen Ikonen bezog. Doch die engen Verbindungen des Künstlers zur Community der Fußballfans führte dazu, dass seine künstlerische Sprache für andere Zwecke verwendet wurde. Seine Gemälde-Serie *Everyone Has His Own Heroes* ist den antikommunistischen Partisanen der Nachkriegszeit gewidmet. Der kritiklose Kult dieser Soldaten wurde von polnischen Rechtspopulisten instrumentalisiert, um den politischen Streit zu verschärfen.

Man könnte sich fragen, worin der Unterschied zwischen der politischen Kunst von Artur Żmijewski und der Kunst seines Studienfreundes Jacek Adamas besteht, um nur zwei Beispiele zu nennen. Sind ihre Tätigkeiten symmetrisch, unterscheiden sie sich nur durch ihre gegensätzlichen Denkweisen? Handelt es sich dabei, wie Piotr Piotrowski formulierte, um »Kunst aus Sicht der Politik«, oder um Kunst im Dienste der Politik? Ich möchte diesen Text mit den Worten von Piotrowski beenden, die er vor über zehn Jahren formuliert hat, die aber so klingen, als ob er sie erst heute geschrieben hätte:

»Jetzt, wo Polen eine zivilisatorische Transformation durchmacht, wo über die Form und das Wertesystem unserer Gesellschaft entschieden wird, wo die Alternativen einer offenen und einer autoritären Gesellschaft aufeinanderprallen, glaube ich fest daran, dass wir Kunst so dringend brauchen wie Sauerstoff – eine Kunst, die uns aus dem Trott der konventionellen Sicht- und Denkweisen herausreißt.«<sup>6</sup>

Übersetzung: Barbara Hess

---

5 Jacques Rancière: »Die Ästhetik als Politik«, in: ders.: *Das Unbehagen in der Ästhetik*, hg. v. Peter Engelmann, aus d. Französ. v. Richard Steurer-Boulard, Wien 2016, S. 31.

6 Piotrowski, S. 216.



Abb. 14: Zbigniew Warpechowski, *Co jeszcze?*, in der Ausstellung *Strategies of rebellion*, 2009



Abb. 15: Marcin Ducek, *Steps and Marches*, 2017

**Sarah Wilson**

Ich möchte zwei polnische Künstler vorstellen, deren Londoner Ausstellungen 2017 einen großen Eindruck auf mich gemacht haben und weiterhin relevant für heute sind. Zunächst Marcin Dudek, dessen Videoinstallation *Steps and Marches* in der Edel Assanti Gallery gezeigt wurde, und dann Ewa Axelrad, deren Arbeit *Shtamah* bei Copperfield zu sehen war. (»Shtamah« bedeutet eine »Solidarität der Knaben« und impliziert Gruppenaggressivität).<sup>1</sup> Marcin lebt in Brüssel und Krakau, Ewa ist eine polnische, in London ansässige Künstlerin. Im Sommer 2017 beherrschten Ewas riesige schwarze Pappmaschee-Löwen, lebensgroße Repliken derjenigen auf dem Trafalgar Square, das Dach von Hannah Barrys Bold Tendencies Gallery, eines aus einem mehrstöckigen Parkhaus bestehenden Veranstaltungsorts in Peckham.<sup>2</sup> Als ich sie sah, hatte ich instinktiv das Gefühl, sie wiederzuerkennen; überhaupt spielen instinktive Reaktionen in meinem Vortrag eine wichtige Rolle. Ich habe Marcins Ausstellung als Fan der Edel Assanti Gallery entdeckt.

Diese beiden Kunstaussstellungen, die als Installationen und mit einer bemerkenswerten und komplementären Poetik geschaffen wurden, arbeiten mit politischer Propaganda, Medienbildern und ihrer Vermittlung. Der Brexit-Kontext und der Anstieg des rechten Populismus in Großbritannien und Polen lässt die Arbeiten dieser Künstler so relevant werden. Im September 2019 lautete eine Schlagzeile des *Guardian*: »Polnischer Botschafter drängt Polen, ernaltshaft in Erwägung zu ziehen, das U.K. zu verlassen«. 2018 lebten 832.000 Polen in Großbritannien; 116.000 hatten das Land bereits verlassen, doch Botschafter Arkady Rzegocki erklärte, dass lediglich 27% der Polen nach dem Brexit einen »dauerhaften Status« beantragt hatten.<sup>3</sup> Zur gleichen Zeit zeigte die Lisson Gallery im Herbst Ai Weiweis Lego-Wandarbeit zum *Report On The Investigation Into Russian Interference In The 2016 Presidential Election* (The Washington, DC, report of March 2019) auf der Frieze Art Fair.

Der böse Geist, der in Großbritannien hinter dem Brexit steht, ist Alexander Nix, der Vorstandsvorsitzende der Organisation Cambridge Analytica.<sup>4</sup> Als Eton- und Oxford-Absolvent wie David Cameron und Boris Johnson trägt er im November wie alle anderen Mitglieder des britischen Establishments zur Erinnerung an den Ersten Weltkrieg die Mohnblume. Neben dem systematischen Sammeln von Millionen von Facebook-Profilen

---

1 Zu *Steps and Marches* (22. September – 4. November 2017) siehe <https://edelassanti.com/exhibitions/45/overview/> und <https://edelassanti.com/news/163/> und zu *Shtamah* (20. September – 18. November 2017) <http://www.copperfieldgallery.com/ewa-axelrad-shtamah.html> sowie die Webseiten der Künstler: <http://marcin-dudek.com/>, <http://www.ewa-axelrad.com/> (29.11.2020).

2 Siehe Ewa Axelrad: *Let's go Yes, let's go (They do not move)*, Bold Tendencies, Sommer 2017.

3 Sarah Marsh in: *The Guardian*, 18. September 2019.

4 Der Cambridge Analytica-Datenskandal kam im März 2018 ans Licht und wurde seither als der »größte politische Skandal des Jahrhunderts« bezeichnet, da hier Daten von über 87 Millionen Facebook-Profilen benutzt wurden, um das Ergebnis des Brexit-Referendums und der U.S.-amerikanischen Präsidentschaftswahl zu bestimmen. 19.12.2019, <https://www.women-in-technology.com/wintec-blog/cambridge-analytica-main-players> (29.11.2020).

(40% des »Vote Leave«-Budgets hatte mit Strategien der Datengewinnung zu tun) ist Nix – der sich hinter dem trügerischen Firmenlogo in Gestalt eines angedeuteten Netzwerks oder Gehirns verbirgt – für Bestechungsgeschenke in Form von »Sexfallen« (jungen ukrainischen Frauen) bekannt.

Cambridge Analytica wurde von Carole Cadwalladr entlarvt, einer für den *Guardian* tätigen Journalistin, die für mich, ebenso wie die Anti-Brexit-Geschäftsfrau Gina Miller, eine Heldin ist.<sup>5</sup> Neben dem kriminellen Betrug, der im Umfeld des Brexits estgestellt wurde und der von der Judikative nicht verfolgt wird, ist nicht minder bezeichnend, dass sich die Medien weigern, angemessen über die »Whistleblower« Chris Wiley und Shahmir Sanni zu berichten, welche die Mechanismen bei Cambridge Analytica und in den Büros der »Leave«-Kampagne offenlegten.<sup>6</sup> Unser nationaler Antiheld Nigel Farage, der Führer der inzwischen dem Untergang geweihten UK Independence Party (UKIP), ergötzt sich an seinen Verbindungen zu Steve Bannon und Donald Trump. 2018 wurde die »Figur ohne Gesicht«, Dominic Cummings, der Mastermind hinter der »Leave«-Kampagne, in dem Film *The Uncivil War* von Benedict Cumberbatch gespielt. In den derzeitigen Demonstrationen verkörpern Karnevalsmasken Cummings als den Teufel neben dem »Strohkopf« Boris Johnson und dessen Zipfelmütze – eine Herr-und-Knecht-Dialektik, die an das Verhältnis zwischen König Lear und dem Narren erinnert. Doch wer ist hier der Narr? (Cummings war nicht in Eton und besuchte in Oxford das Exeter College, es gibt also einen bezeichnenden Klassenunterschied zwischen den beiden.)

Mein Interesse an dem Thema »Masse und Macht« wurde unmittelbar nach der Erfahrung der Ausstellungen von Dudek und Axelrad geweckt.<sup>7</sup> In kunstgeschichtlicher Hinsicht ist die Entwicklung des Massenpropaganda und Kontrolle betreffenden Gedankenguts derart interessant, dass Sie mir hoffentlich gestatten, Ihnen im Folgenden einen raschen Überblick zu präsentieren.

Jedermann kennt das berühmte Titelbild, das Abraham Bosse für Thomas Hobbes' *Leviathan* geschaffen hat: Der gütige Souverän »enthält« dort in seinem Körper die Masse der Staatsbürger und verkörpert auf diese Weise das »Gemeinwesen«.<sup>8</sup> Der *Leviathan* wurde im blutigen Kontext des englischen Bürgerkriegs (1642–1651) verfasst und ist ein Spiegel für unsere Zeit. Protestantische »Roundheads« (Rundköpfe) unter Oliver Cromwell kämpften damals mit ihren von Austeritätsgedanken bestimmten purita-

5 Die guyanisch-britische Geschäftsfrau Gina Miller hatte die britische Regierung verklagt, weil diese versucht habe, die EU-Mitgliedschaft Großbritanniens ohne Zustimmung des Parlaments zu beenden – und sie gewann vor Gericht. Sie wurde rassistisch beschimpft.

6 Carole Cadwalladr: »The Cambridge Analytica Files. The Brexit whistleblower: »Did Vote Leave use me? Was I naive?«, auf: *The Guardian*, 24.03.2018, <https://www.theguardian.com/uk-news/2018/mar/24/brexit-whistleblower-shahmir-sanni-interview-vote-leave-cambridge-analytica> (29.11.2020).

7 Hierzu habe ich in Moskau und Wien Vorträge gehalten, vgl. »Crowds, Power and the Rape of the Masses«, Kunsthistorisches Institut, Univ. Wien, 30.11.2017; »Culture and Emigration, Crowds and Power«, HSE Art and Design School, Moskau, Eröffnungsvortrag, 10.04.2019.

8 Siehe Ernst H. Kantorowicz: *The King's Two Bodies, A Study in Medieval Political Theology*, Princeton NJ 1957 (dt. *Die zwei Körper des Königs. Eine Studie zur politischen Theologie des Mittelalters*, München 1990).



nischen Überzeugungen gegen die ehemals katholischen oder anglikanisch-royalistischen ›Cavaliers‹ (Kavaliere), sprich aristokratischen Landbesitzer.

Ein wesentlich später entstandenes, aber hier ebenfalls relevantes Werk des Schotten Charles Mackay untersuchte, anders als Hobbes, nicht die Struktur der rechtmäßigen Regierung, sondern die Irrationalität politischen und volkstümlichen Verhaltens. *Extraordinary delusions and the Madness of Crowds* von 1841 (dt. *Zeichen und Wunder. Aus den Annalen des Wahns*, 1992) handelt von Alchemie, den Kreuzzügen, der Hexenverbrennung, der Tulpenmanie in Holland und der Südseeblase (einer die ganze Nation erfassenden Finanzspekulation, die in sich zusammenbrach). Der Impuls, sich mit der Denkweise von Gruppen zu befassen, nimmt hier seinen Anfang.

Nach der Erfindung der Psychologie erlebte Gustave Le Bons *Psychologie des foules* (*Psychologie der Massen*, auf Frz. veröffentl. 1895, auf Engl. 1896, auf Dt. 1911) zahlreiche Auflagen. In nahezu allen Fällen hatten die Autoren das von randalierenden Massen instinktiv hervorgerufene Entsetzen selbst erlebt: Auch Le Bon selbst war nicht nur Zeuge des Deutsch-Französischen Krieges gewesen, sondern auch vor Ort anwesend, als die Kommunarden den Palast der Tuileries in Paris in Brand steckten. Sein Buch wurde sowohl vom Militär herangezogen, das die kämpfende Truppe zu einem perfekten Korpsgeist anhalten wollte, als auch von der damals noch jungen Disziplin der Kriminalwissenschaft. Um die Wende zum 20. Jahrhundert ließen sich die Futuristen von Georges Sorels 1908 erschienenem *Réflexions sur la violence* (dt. *Über die Gewalt*, 1928) inspirieren. Als revolutionärer Syndikalist interessierte sich Sorel für Klassenkämpfe und die Revolution. 1921 und 1937 wurde sein Werk wiederaufgelegt. In diesem Zusammenhang ist der Schritt von der futuristischen Gewalt zu späteren Mehrdeutigkeiten von Interesse, sodass ich Sie bitte, mir eine weitere aufschlussreiche kunsthistorische Abschweifung zu gestatten.

Der Modernismus mit seinem militarisierten Begriff der Avantgarde war häufig mit Gewalt und der Betrachtung der Masse verknüpft. So verblüfft etwa der Gegensatz zwischen Giuseppe Pellizza da Volpedos *Der vierte Stand*, 1906, – der Marsch des seine Rechte einfordernden Proletariats (mit identifizierbaren Porträts) auf die Betrachter zu – und Carlo Carràs *Begräbnis des Anarchisten Galli*, 1910/11. Letzteres erinnert viel eher an einen Wirbel von Algorithmen, an psychische Emotionen transzendierende Formen als an futuristische ›Kraftlinien‹. Galli wurde 1904 von Polizisten getötet; berittene Polizei verweigerte Trauernden den Zutritt zum Friedhof; Pferde, Sargträger, Waffen spielen in diesem Bild eine Rolle. In Italien wie in Frankreich wurden Künstler und Dichter von Jules Romains Dichtung und seiner Theorie des *unanimisme* beeinflusst, der von der Masse, die, einer Seele vergleichbar, einmütig (*unanime*), handelt. Hier gelangen wir in den Bereich der Theorie der ›Gruppenpsychologie‹ oder des kollektiven Bewusstseins.

Im Verlauf der 1930er Jahre, konkret im Jahr 1936 schlugen die ursprünglich friedlichen Umzüge der Volksfront mit Transparenten, auf denen Voltaire, Courbet und Paul Signac gefeiert wurden, in gewaltsame Demonstrationen um, wobei Streiks und das Begräbnis eines weiteren Opfers der Polizei 1937 eine Rolle spielten. Walter Benjamin, ein

Flüchtling in Paris, wandte sich erneut seinen früheren Lektüren Georges Sorels und seinem Text *Zur Kritik der Gewalt* zu. Er sprach von dem aktuellen Dilemma der Streikenden, wann und unter welchen Bedingungen eine rechtmäßige Handlung in eine rechtswidrige Handlung umschlage und eine rechtswidrige Handlung in einen gewaltsamen Akt.<sup>9</sup>

Zu dieser Zeit florierte die sowjetische Komintern, die größte existierende Propagandamaschine der Welt, die von Willi Münzenberg geleitet wurde, einem Berliner, der die internationalen Operationen der Komintern nach dem Reichstagsbrand 1933 nach Paris verlegte. Sämtliche neue Medien wurden hierfür herangezogen: Fotografie, Fotomontage, Film und Reportage. Münzenberg, der ursprünglich Antifaschist gewesen war und sich in der Zeit von 1937 bis 1939 vom Stalinismus abwandte, starb 1940 unter bis heute ungeklärten Umständen. Sein Buch *Propaganda als Waffe*, das 1937 in Paris auf Deutsch erschien, wurde für den sowjetischen Dissidenten Sergei Tschachotin zu einem Lehrbuch. In seinem eigenen Buch *Rape of the Masses. The psychology of totalitarian political propaganda* (Frz. 1939, Engl. 1940, Russ. 2016) überträgt er seine Kenntnisse als Biologe und Schüler Iwan Pawlows und der sowjetischen Schule der Reflexologie auf die Propaganda. *Le Viol des Foules par la Propagande Politique* (der französische Titel) bedeutet »Vergewaltigung des Geistes« oder »Raub des Geistes«. Nach dem Einmarsch der Nationalsozialisten in Paris 1940 wurde das Buch sofort eingestampft.

Der Titel meines Vortrags geht auf Elias Canettis *Masse und Macht* von 1960 (Engl. *Crowds and Power*, 1962) zurück. Die ursprüngliche Motivation für dieses eigenartig anthropologische und postfreudianische Buch bestand darin, dass der Autor (wie auch Sigmund Freud) Zeuge der triumphalen Machtübernahme der Nazis in Wien geworden war. Doch bereits in seinem ersten Roman *Die Blendung* von 1935 (Engl. *Auto da Fé*, 1946) hatte Canetti Aktionen des Mobs, Gruppendenken und individuelle Pathologien geschildert. Aber um auf unsere Künstler zu sprechen zu kommen: Für Ewa Axelrads Denken sollte sich William Goldings *Lord of the Flies*, 1954 (Dt. *Herr der Fliegen*, 1956), als wichtig erweisen. Der unter dem Titel *Władca Much* in Polnische übersetzte Roman wurde 1963 im U.K. verfilmt und in Polen in den Kinos und im Fernsehen gezeigt. Englische Schüler agieren darin in einem Zustand der Gesetzlosigkeit, der zu »stammenmäßigem« Verhalten und Grausamkeit ausartet...

Doch erst in den 1970ern wurde das, was wir heute als »die Konstruktion von Männlichkeit« bezeichnen, von Klaus Theweleit, geboren in Ostpreußen, in seinem Buch *Männerphantasien* (1977/78, im Engl. *Male Phantasies*, 1987) gründlich untersucht. Das Buch übte großen Einfluss auf die Geisteswissenschaften aus – etwa die Beschäftigung mit der im Ersten Weltkrieg entstandenen englischen Literatur – und wengleich »toxische Männlichkeit« die Formulierung der Stunde ist (das dialektische Andere der #MeToo-Bewegung), scheint das britische politische Establishment immun gegen diese Debatten zu sein.

---

9 Man vergleiche Benjamins *Zur Kritik der Gewalt* von 1921 mit seinem Brief an Fritz Lieb vom 31. Dezember 1937, siehe Chryssoula Kambas: »Walter Benjamin, lecteur des »Réflexions sur la violence«, in: *Cahiers Georges Sorel* 2/1984, S. 85.

Doch kehren wir nun zu Marcin Ducek zurück, der unter ärmlichen Bedingungen in einem Hochhausblock im damals noch kommunistischen Polen aufwuchs und ein begeisterter Anhänger des Fußballclubs von Krakau wurde, dessen Fans sich orangefarben kleiden. Orange ist die Farbe des Innenfutters ihrer Bomberjacke, das bei Auseinandersetzungen nach außen gewendet wird: Sie signalisiert Widerstand.<sup>10</sup> Bei der orangefarbenen Installation in der Edel Assanti Gallery wurde die Öffentlichkeit aufgefordert, durch eine Skulptur mit einem stählernen Drehkreuz hindurchzulaufen, als würde man ein Stadion in einem orangefarbenen Dunstschleier betreten. Die an der Wand hängende Arbeit *Well washed* (2017) ist ein Abguss der Hose von Marcins Bruder, die dieser an dem Tag trug, als man ihn bei einem Spiel ins Bein stieß. Die Galerie und die Kunstszene werden hier zum experimentellen Schmelztiegel, im Gegensatz zum Geschehen auf dem Spielfeld oder auf der Straße (Abb. 13). Die Skulptur *Total Event* (2017) ist ein Bleiabguss eines sowjetischen Armeehelms (wie er von polnischen Bereitschaftspolizisten getragen wird), in dessen Innerem sich der Abguss der Stadiontribünen befinden: häufig ›praktisch‹ umgenutzt als Schauplatz von Prügeleien unter Fans und Polizei (Abb. 14). *The Mob was present* (2017), eine Skulptur mit einer in sich gefaltet erscheinenden Fläche, die auf einem rechteckigen Ständer platziert ein abstrahiertes Fußballfeld mit abschüssigen Tribünen andeutet, zeigt nicht-tödliche Polizei-Schrotkugeln, die so aussehen, als würden sie jeden Moment über die Tribünen nach unten rollen, momenthaft ›eingefroren‹ auf den Abhängen des Miniatur-Fußballfeldes.

Die Einfachheit der Metallständer und die sinnliche Oberfläche und Schärfe der schwarzen Formen spielen mit der modernistischen Tradition polnischer Skulptur der Nachkriegszeit. In scharfem Kontrast hierzu steht *Wara*, ein Abguss aus Gießharz von Dudeks eigener Balaklava, sprich seiner gestrickten Sturmmaske – Fans müssen ihre Anonymität wahren –, die anamorphisch zu einem gesichtslosen Schädel versteift wurde.

Dudek verwendet persönliche Aufnahmen, die 1995 bei einem Fußballspiel zwischen Polen und Rumänien entstanden. Außerdem führte er ein Jahr lang Tagebuch, indem er Archiv-Bildmaterial und Rechercheergebnisse sammelte. In der Edel Assanti Gallery zeigte er Videos, die in gepixelter Form Schwarzweißaufnahmen der Menschenmenge sowie Aufnahmen der Überwachungskameras der Polizei zu sehen geben. Auf dem Bildschirm erscheinen und verschwinden orangefarbene Kuben, lassen die gesamte Installation funkeln und beleben sie. Fans, Polizei, Opfer und Täter sind auf diese Weise nicht mehr voneinander zu unterscheiden.

---

10 »Heute fungiert Orange in Osteuropa als Ausdruck des Widerstands gegen die Machthaber und das Establishment. Während der Wende zu den 1980er Jahren war es auch ein Symbol für die antikomunistischen Happenings der Orangen Alternative und zu Beginn des 21. Jahrhunderts der politischen Revolution in der Ukraine. Außerdem ist Orange eine Farbe, die Aggression symbolisiert, Form einer sichtbaren Manifestation, die mit Grau kontrastiert.« siehe Künstlerportrait von Przemysław Strożek, aus dem Poln. ins Engl. übers. von Patryk Grabowski, November 2017, <https://culture.pl/en/artist/marcin-dudek> (29.11.2020).



Abb. 16: Marcin Dudek, *Total Event*, 2017

Dudeks Performance mit dem Titel *Hooligan*, in der er die Galerieräume zertümmert, war Teil der parallel in seiner Brüsseler Galerie Harlan Levey Projects stattfindenden Ausstellung. Hier lässt Dudek jene Mischung aus Adrenalin und Testosteron, die physische Kraft, das ›Muskelgedächtnis‹, wiederaufleben, die er erlebte, bevor er Künstler wurde. Sicherlich droht die geistige Distanzierung, deren es bedarf, um in einem Galerieraum aufzutreten, in der Hitze des Augenblicks zu kollabieren. Eine Quelle intellektueller Bestätigung für Dudek ist Raymond Mombosses *Riots Revolts & Insurrections* (1977), das aus den Rassenunruhen im Amerika der späten 1960er Jahre hervorging. Im Jahr 1967 selbst thematisierte Paul Jacobs' *Prelude to Riot, a view of Urban America from the bottom* explizit das Thema der Unterschicht. Dies stimmt mit Dudeks und Ewa Axelrads Agenden überein, die sowohl die physische Gewalt als auch die psychischen Auswirkungen des Zusammenbruchs auf die am wenigsten privilegierten Mitglieder der Gesellschaft untersuchen. Volkstümliche Kunst ist in so vieler Hinsicht die Kunst der Fußballwelt – und

in Großbritannien und Polen so viel mehr als ein Sport (polnische Emigranten schalten zur Verfolgung des Spielgeschehens ihre eigenen Sender ein). Der Hooliganismus hat einen Übertragungseffekt auf unsere politisch rechtsstehende UKIP und neofaschistische Demonstrationen; beide sind gleichermaßen unerfreulich.

Wenden wir uns nun Ewa Axelrad und der Ausstellung *Shtamah* zu. Das Interessante dabei ist, dass eine Künstlerin derselben Generation sich hier mit dergleichen formalen Kraft und Sinnlichkeit denselben Männlichkeit, Menschenmassen und Politik betreffenden Themen widmet, doch dies mit Zartheit und reflexiver Ruhe. Während wir die Copperfield Gallery betreten, vollführen Fahnenmasten eine Sinus- und eine Cosinus-Kurve, während ein Video am Ende des Raumes Arme zeigt, die einander kreisartig umfassen, eine Männerfreundschaftsszene, wie bei britischen Rugby- oder Fußballspielern (Abb. 15). Im Mittelpunkt steht ein sinnlicher Wachstorso, der sowohl an eine Rüstung als auch an Haut erinnert. Im Video sehen wir ihn in durchbohrter Form, was unweigerlich an religiöse Motive wie den von Pfeilen durchbohrten Hl. Sebastian erinnert. Die Platzierung eines Fingers über einem Loch im Video mutet sehr bewegend an: Ist dies der Finger, den der ungläubige Thomas in die Wunde Christi legt? Axelrad verwendet in ihrer Kunst auf intensive Weise katholische Motive und Bilder männlicher Verwundbarkeit, die sich hier aber so offenkundig von ihrem Erscheinen im Kontext von Propaganda und religiöser Intoleranz unterscheiden, welche ihnen zugrunde liegen. Auch eine Ansammlung kleiner Geräte, die beinahe wie ein Tablett mit Zahnstochern anmuten, wurde so gestaltet und präsentiert, dass sie an neofaschistische Insignien im Miniaturformat denken lassen. Weit davon entfernt, auf irgendeine selbstgerechte oder nationalistische Weise von der ›imperialistischen‹ Position des Zentrums aus zu sprechen, möchte ich hervorheben, dass die beschämenden britischen neofaschistischen Gruppen ähnliche Insignien benutzen.

Diese Parallelausstellungen der Werke von Marcin Dudek und Ewa Axelrad, die beide in formeller Hinsicht innovativ und außerordentlich politisch sind, handeln nicht nur von Polen, sondern sind auch ein Kommentar zum Zustand des Populismus im U.K.: Britische politisch rechtsorientierte Brexit-Befürworter, britische Neofaschisten demonstrieren auf ähnlich aggressive Weise und schüren ähnlich aggressiv den Hass (Frauen inbegriffen). Boris Johnsons Regierung hat für die um den 31. Oktober herum – das Datum, da wir Europa verlassen sollten – erwartete Gewalt, bereits finanzielle Mittel bereitgestellt.

Ich schließe diesen Artikel mit einer Gegenüberstellung von Ewa Axelrads ›Gorilla‹ (Minimum, Necessary, Objectively Reasonable Anomalia, 2015), die wunderbar aufgeblasene Version einer schwarzen Daunenjacke mit einem gekräuselten ›Arschloch‹ und einem Schnappschuss von Dominic Cunningham. Die Öffentlichkeit wünscht sich immer Vordenker und Persönlichkeiten, in denen sich Ängste bündeln. Cunningham steht hier während des Parteitages der Tories mit deren »Get Brexit Done«-Mantra vor dem Hauptquartier der Partei. Diese Veranstaltung fand übrigens zufällig in derselben Woche statt wie die AICA-Konferenz. Ich hatte die Absicht, am 19. Oktober zum dritten Mal vor dem Parlamentsgebäude zu demonstrieren, so wie ich dort bereits am 23. März 2019 mit dem Poster des Künstlers Adrien Sina demonstriert hatte: »Brutal Ruin of Economy,

Xenophobic Intolerant Tediousness« (Brutaler Ruin der Wirtschaft, fremdenfeindliche intolerante Langwierigkeit). Der Überdruß der drei Jahre währenden Brexit-Debatten steht in einem Zusammenhang mit der Macht des »Get Brexit Done«-Mantras, das Johnson benutzt, um seine eigene Macht zu festigen. Die Hoffnungslosigkeit der gespaltenen Linken in Großbritannien erfüllt unsere Herzen mit Angst: große Gefahr winkt all unseren europäischen Freunden, den Europäern, die in Großbritannien leben, den Briten, die in Europa leben – und dem, was nach dem Ende des Kalten Krieges der Konsens unseres Gemeinwesens war.



Abb. 17: Ewa Axelrad, *Shtamah*, 2017

Wir wissen, was als Nächstes geschah.

Übersetzung: Nikolaus G. Schneider

*Moderiert von Catrin Lorch*

**Catrin Lorch**

Ich möchte mit einer Frage an Marek Wasilewski zu Jacek Adamas beginnen. Was ich an diesem Künstler – den ich vom Namen her kenne, aber von dem ich nicht wusste, dass er diesen eigentümlichen künstlerischen Hintergrund hat – in Bezug auf diese Figur, dass Dinge ›kippen‹, so interessant fand, ist, dass er in seiner Haltung ja offenkundig irgendwie ›gekippt‹ ist. Können Sie beschreiben, wie er an der Kunstakademie war? War er jemand, der rechte Ideen verbreitete? Was führte dazu, dass er sich so verändert hat?

**Marek Wasilewski**

Das ist eine schwierige Frage, denn man muss sich ja in den Kopf eines anderen Menschen hineinbegeben. Ich kann nur das sagen, was ich über ihn weiß. Ich weiß, dass er einen Abschluss von der Kunstakademie Warschau hat, wo er in der berühmten Klasse von Grzegorz Kowalski war, und soweit ich seine Biografie kenne, war er politisch immer sehr engagiert, in den 1980ern auch im Untergrund, wo er die illegale Presse für die Solidarność druckte. Es gab also immer dieses Engagement, und die Solidarność-Bewegung war sehr kompliziert, denn einerseits war sie eine Arbeiterbewegung, eine Gewerkschaftsbewegung, doch andererseits war sie sehr eng mit der katholischen Kirche und konservativen Werten verbunden. Und dann gab es da außerdem noch linke Intellektuelle wie Jacek Kurón oder Adam Michnik. Es war also eine Art Kaleidoskop, in dem alle Teile der polnischen Gesellschaft gegen den gemeinsamen Feind sich verbündeten. Ich kann nur vermuten, dass Jaceks spätere Entscheidungen teilweise von dieser Biografie beeinflusst wurden, als er beschloss, Warschau zu verlassen und aufs Land zu ziehen, wo er anfang, als lokaler Aktivist korrupte Lokalregierungen zu bekämpfen, die Dinge taten, welche gegen die Bevölkerung gerichtet waren. Ich konnte diesen wachsenden Ärger spüren, der letztlich am Wendepunkt, sprich 2010, als die Leute Partei ergriffen, am ›Point of No Return‹ könnte man sagen, dazu führte, dass er zur ›dunklen Seite‹ hin kippte.

**Catrin Lorch**

Die Gegenfigur hierzu könnte also, rhetorisch gesagt, Martin Dudek sein, über den Sie, Sarah, gesprochen haben und der jemand war, der vor Fußballstadien gekämpft hatte und das dann in Kunst verwandelte. Können Sie uns etwas mehr darüber sagen, was Dudek veranlasste, eine Laufbahn als Künstler einzuschlagen? Und hat das etwas damit zu tun, dass er nach Großbritannien kam, oder kam er bereits als Künstler nach Großbritannien?

**Sarah Wilson**

Er wurde als Künstler von dem jungen Galeristen Jeremy Epstein entdeckt. Er lebt nicht in England, sondern studierte von 2005 bis 2007 zwei Jahre lang am Central Saint Martins College of Art in London (was insofern sehr wichtig ist, als es zeigt, wie Leute schnell die richtigen Theorietypen und, etwas zynischer gesagt, die richtige Sprache aufsaugen). Aber was mich als Kritikerin interessiert, ist, dass es da eine Kritik gibt, die man formulieren kann, wenn man in die Kunstgalerie geht und denkt, die Werke und deren Beschriftungen sprechen für sich; doch mich interessiert immer, was die Kunstwerke eigentlich hervorgebracht hat, nicht nur unter dem Aspekt der Ausbildung eines Künstlers,

sondern auch hinsichtlich des emotionalen und intellektuellen Zusammenhangs, der sie oder ihn angespornt hat. Leider muss ich sagen, dass Marcin so erfolgreich ist, dass er, obwohl ich ein großartiges Werk gesehen habe, das er letztes Jahr in Palermo gemacht hat, nie genügend Zeit hat, um mit mir eingehender über diese Verwandlung zu sprechen.

Ich glaube, als wir uns kürzlich mal kurz miteinander unterhielten, erwähnte ich, dass der Künstler Arman auch einmal eine Galerie in New York als Kunstwerk zertrümmert habe. Aber ich glaube, Arman führte dort nochmals eine innere Wut auf, die er in Paris zur Zeit des Algerienkriegs verspürt hatte; es war ein Werk, das zu komplex war und sich nicht nach New York transportieren ließ. Wobei ich denke, dass die Nähe der Ereignisse und auch die Idee der physischen Handlung und diese sehr große Gewalt, die die Galerie zuließ, sehr interessant ist, wenn sie der Künstler selbst nochmal aufführt. Da stellt sich die Frage nach der Selbstbildung, der Selbstkontrolle und dem Wunsch, aus dem herauszukommen, was Marcin als eine Sackgasse empfunden haben muss, ein ›No Future‹-artiges Leben, dem zu entfliehen ihm gelungen ist. Es wirft alle möglichen Fragen dazu auf, wie wir als Kritiker oder Historiker uns Künstlern nähern, da, wo ihre Biografie, ihre Subjektivität und ihre emotionale Beteiligung an dem, was sie tun, ihre libidinöse Energie, wenn man so will, die Dinge ebenso wie ›nur‹ das Kunstwerk in der Galerie beeinflusst.

### **Catrin Lorch**

Nun, dennoch finde ich es extrem beeindruckend, wenn man die Konfrontation dieser zwei oder drei Bilder, in denen Dudek die Fußball-Devotionalien, die Kleidung und die Zeichen verwandelte, mit Adamas vergleicht, der irgendwie die Sprache dieser konzeptuellen, teils figurativen und sehr gebildeten Kunst gegen diese selbst wandte. Und ich fand, dass dies eine ganz ähnliche Bewegung ist, die letztlich völlig andere Kunsterfahrungen hervorbrachte. Ich finde, dass Sie mit diesen beiden Namen, über die Sie gesprochen haben, tatsächlich das, worum es uns in dieser Sitzung geht, zum Ausdruck gebracht haben: zu zeigen, wie nahe diese Kunstaktivitäten an einem bestimmten Punkt beieinander liegen und wie unterschiedlich sie sein können. Das hat mich wirklich sehr beeindruckt. Jetzt würde ich gerne noch ein wenig mehr darüber erfahren, warum Sie, Sarah, dieses Werk so stark in der Diskussion über Straßenprotest und Revolte verortet haben? Es ist da viel Wut sichtbar geworden.

### **Sarah Wilson**

Ich nehme an, wenn Sie an das früheste Werk, das früheste italienische Werk denken, hielt es Giuseppe Pelizza da Volpedo, noch zeitlich vor all den Futuristen, deren Namen wir kennen, für dringend geboten, aufzuhören, Akte und Salonbilder zu malen und stattdessen marschierenden Proletariern den Status eines Historienbildes zu geben. Genau das macht er mit seinem Bild *Il Quarto Stato* und tatsächlich steht man davor, als sei man das Establishment und die Leute marschierten auf einen zu. Für ihn lautete also das Gebot, das aufzuzeichnen, was sich auf der Straße abspielt, so wie die Futuristen dies taten. Ich meine, auch im Kubismus dreht sich ja alles um das Caféleben – selbst wenn man dort in den Zeitungen vom Balkankrieg liest. Für ihn ging es darum, aus den Grenzen des Innenraums in den Außenraum hinauszugehen und die Straße zum Sujet zu machen. Das ist noch nicht direkt vor der Performancekunst. Aber Dada ist im Grunde wirkungslos;



Dada findet in Zürich statt, während sich das Geschehen in den Schützengräben abspielt. Es gibt also eine ganze Geschichte der Skatologie in der Kunst, doch ich finde, das Interessante an Dudek ist, dass er, statt zu sagen »Ich möchte ein Performancekünstler sein« oder »Ich möchte auf die Straße gehen« oder »Ich möchte der polnische Petr Pavlensky sein« oder so in etwa, tatsächlich den Rahmen benutzen will, welcher ein Rahmen ist, der auch zur Kontemplation einlädt. Es ist wie die aktuelle Tendenz dazu, alles zu entschleunigen: langsamere Betrachtung, langsames Denken usw. Er möchte den Galerieraum benutzen, um etwas wirklich Eindrucksvolles zu machen, und normalerweise, wenn man in Galerien geht, hat man nicht das Gefühl, sich in einem auratischen Raum aufzuhalten, wo alles ein Teil desselben Gedankenprozesses ist. Und das ist das, was mich wirklich beeindruckt hat, als ich sein Werk zum ersten Mal sah.

Das Seltsame an Ewa Axelrads Trafalgar Square-Löwen auf dem Dach des Parkhauses war irgendwie die Übertragung dieses auratischen Raums und die Verwirrung unserer Gefühle, darunter auch Gefühle des peinlichen Berührtseins von den großen, pompösen britischen Monumenten vom Trafalgar Square, dem traditionellen Ort des Protestes, und der Transponierung dieses Sachverhalts nach draußen. Es gibt da also ein Innen-/Außen-Element, das ich interessant finde, denn schon einfach das Betrachten der Außenseite bringt einen weg »vom Kopf«, und ich glaube, die Galerie ist ein Raum, in dem man eine Art »vergrößerten Kopf« haben kann, um kontemplativer über Dinge nachdenken zu können. Ich liebe Ewas Werk wirklich, ich meine, sie kann monumentale Sachen machen; wir beginnen mit den Löwen. Sie kann Großes und sie kann sehr, sehr Kleines machen. Und sie kann ihre Position als Frau kritisieren, ohne die überstrapazierte Sprache des Feminismus in umgekehrten Anführungszeichen.

**Catrin Lorch**

Haben diese beiden Künstler in Polen ausgestellt?

**Marek Wasilewski**

Bei Dudek weiß ich das nicht, aber Ewa Axelrad definitiv. Sie hat Verbindungen nach Polen und auch zur Kunsthochschule in Posen, wo ich unterrichtete. Wir sind zwar nicht befreundet, aber wir kennen einander.

**Catrin Lorch**

Ich habe eine letzte Frage an Marek. Sie haben auf sehr interessante Weise darüber gesprochen, wie die Justiz und der Staat in Polen jetzt neue Formen der Zensur gefunden haben, und Sie haben darüber gesprochen, wie sie, sofern man zwei Leute hat, die sich beleidigt fühlen, eine Art Medienschlacht anzetteln können. Doch wie beeinflusst das die Kunstinstitutionen, denn wir sprechen hier so viel über die Medien und die Öffentlichkeit und die Künste. Aber können Sie einfach skizzieren, ob das die Institutionen betrifft und was für eine Politik da dahintersteckt?

**Marek Wasilewski**

Ja, ich glaube das gesamte Bild ist sehr kompliziert. Wenn Sie Zensur sagen, denke ich an die Zeit vor 1989, als die Unterteilung ganz klar war. Es gab ein Zensurbüro, ein

offizielles Büro, und das zensierte Dinge. Man wusste also sehr gut, was man machen konnte und was nicht, und wenn man etwas veröffentlichen oder ausstellen wollte, das illegal war, dann musste man in den Untergrund gehen. Heutzutage ist die Situation sehr komplex, denn offiziell gibt es keine Zensur. Aber heute muss man zweimal darüber nachdenken, bevor man sich darauf einlässt, Werke auszustellen oder zu diskutieren, die der Religion gegenüber kritisch sind, denn Leute könnten sich beleidigt fühlen. Und es gibt wachsenden Druck seitens der Regierung, seitens des Kulturministeriums, bestimmte Dinge nicht zu zeigen, und das ist ein finanzieller Druck, sprich sie verweigern einfach die Finanzierung. In Posen etwa gibt es ein bekanntes Theaterfestival, und als man dort Stücke in das Programm aufnahm, die das Kulturministerium nicht mochte, strich der Minister einfach die finanzielle Unterstützung für das Festival. Das Lustige ist, dass wir derzeit noch eine Situation haben, in welcher der Fall vor Gericht kam und der Minister das Geld bezahlen musste – doch das war erst zwei Jahre später, sodass es schon zu spät war. Wir haben also keine eindeutige Zensur, doch man kann sehen, dass dieses Feld der Freiheit immer kleiner wird, und deshalb haben wir große Angst und freuen uns auf die Wahlen nächste Woche in Polen, weil viele Kommentatoren sagen, dass dies die wichtigsten Wahlen seit 30 Jahren sind. Alles kann sich nach diesen Wahlen zum Guten wenden.

### **Catrin Lorch**

Ich würde jetzt gerne die Diskussion öffnen.

### **Klara Kemp-Welch**

Meine Frage geht an Marek Wasilewski. Ich fand Ihre Analyse der Entwicklung der Strategie des Populismus in Polen sehr klar, und Sie haben viele Beispiele dafür vorgebracht, wie polarisiert alles geworden ist. Offenkundig ist das etwas, das auch uns in England sehr beschäftigt, die Sprache der Polarisierung und die Gewalt dieser Sprache, von der letzte Woche in den Medien die Rede war, als Boris Johnson anfang, eine bestimmte Sprache zu benutzen, um über einen Gesetzesentwurf zu sprechen, der vom Parlament verabschiedet worden war. Mich hat daher Ihre Verwendung des Begriffs ›die dunkle Seite‹ beeindruckt, als Sie gerade davon sprachen, dass ein Künstler auf ›die dunkle Seite‹ gekippt sei. Ich finde, dass die Analyse dieser Strategien wichtig ist, aber es würde mich noch mehr interessieren, Beispiele von Künstlern und Kunstwerken zu hören, die versucht haben, einen Dialog zwischen diesen scheinbar extrem polarisierten, unversöhnlichen Gruppen herzustellen. Ich musste dabei an Artur Żmijewskis berühmte Videoarbeit *Them* (2007) denken, in der er Vertreter verschiedener extremer Gruppen in der polnischen Gesellschaft zusammenbrachte. Es handelte sich dabei aber, und das ist ganz entscheidend, um eine nicht-sprachliche Begegnung, bei der die Akteure gebeten wurden, mit Hilfe von Bildern und Abbildungen zu zeigen, was sie von der anderen Gruppe hielten, was wiederum in Gewalt ausartete. Es gab da einen Gebrauchswert von Kunst als einer non-verbalen Ausdrucksform, was auch der Grund dafür ist, dass Sarahs Beispiele so eindrucksvoll waren, weil beide Affekt und Berührung statt Sprache mobilisierten. Könnten Sie vielleicht einige Beispiele für zeitgenössische Werke der polnischen Kunst nennen, die versuchen, den Dialog zu fördern?

**Marek Wasilewski**

Das ist eine sehr interessante Frage. Vielleicht bedarf es da eines weiteren Vortrags, denn die Logik dieses Vortrags heute war die Analyse der populistischen Sprache. Ich finde, dass das Beispiel Artur Żmijewski sehr brisant ist, da die Situation, mit der wir gerade in Polen konfrontiert sind, ausgesprochen binär ist. Man kann auf dieser Seite sein, oder man kann auf der anderen Seite sein. Wenn man inmitten des Krieges eine Brücke zu bauen versucht, dann wird man von Haus aus von beiden Seiten verurteilt. Ich glaube also, dass diese Stimmen momentan sehr schwach sind. Ich bin überzeugt, dass die Kunst, von der Sie sprechen, eine sehr gute Zukunft hat. Aber sie ist derzeit in Polen nicht sehr sichtbar. Ein Beispiel hierfür ist ein junger Künstler, Franciszek Orłowski, in dessen Werk es vor allem um Empathie, um Hinwendung zu anderen geht, um das Entdecken der anderen in vielen verschiedenen Performances und visuellen Arbeiten. Er macht genau das, wovon Sie sprechen.

**Frida Sandström**

Ich habe jeweils eine Frage an Sie beide. Zunächst Marek, ich wollte bei Ihren Beispielen nachhaken und vielleicht auch nochmal auf das zurückschauen, worüber die Referenten heute Morgen unter dem Aspekt von Singularitäten sprachen. Vielleicht ist es auch wichtig, an Beispiele zu denken, bei denen es sich nicht um einzelne Kunstwerke handelt, sondern vielmehr um Organisationen zwischen Feldern, da das, glaube ich, einer der Fäden ist, die wir in diesem Kongress verfolgt haben. Ich dachte an die Warschau Biennale, die in diesem Sommer zum ersten Mal stattfand und sich explizit, textlich wie in der Praxis, als eine Möglichkeit präsentierte, die Biennalenstruktur zu nutzen, um, vor allem in Polen, etwas im Hinblick auf das zu mobilisieren, worüber Sie gesprochen haben. Es würde mich also interessieren, ob Sie dazu noch etwas sagen könnten.

Dann zu Sarah – in Kiew hatte der Künstler David Chychkan vor zwei Jahren eine Ausstellung, die explizit die rechte Regierung in seinem Land kritisierte, und diese Ausstellung wurde von Neonazis völlig verwüstet, die in die Galerie eindrangen und im Grunde alle seine Arbeiten zerstörten und jede Menge Tags und Neonazi-Symbole auf die Wände sprühten und schrieben. Diese Ausstellung fand im Visual Culture Research Center statt, das zunächst auch von der Kunstakademie in Kiew beherbergt wurde. Aber das Center musste die Hochschule auch deswegen verlassen, weil es politische Kunst ausgestellt hatte. Als das, was ich geschildert habe, in der Galerie geschah, entschied man, die Ausstellung genau so zu lassen, wie sie war. Man stellte die Werke einschließlich der gesamten Gewalt aus, von der der Raum heimgesucht worden war. Für mich gibt es große Unterschiede zwischen den Arbeiten, die Sie präsentiert haben, und diesem Vorfall und diesem Typus einer veränderten Ausstellung. Es würde mich interessieren, ob Sie das ein wenig kommentieren könnten.

**Marek Wasilewski**

Ich denke gerade an die Galerie *Labyrinth* in Lublin, die zwei sehr interessante Ausstellungen organisiert hat. Es war, ich glaube vor vier Jahren, eine Ausstellung mit dem Titel *Democracies* und jetzt gerade zeigen sie eine Ausstellung mit dem Titel *Three Plagues*. Aus Anlass beider Ausstellungen hat man dort große Diskussionsrunden mit Künstlern aus

ganz Polen organisiert, die eigens kamen, um über die Sprache der Versöhnung mit der sogenannten ›anderen Seite‹ zu sprechen. Aber es handelte sich auch um eine Diskussion darüber, dass unser Publikum sich auf diejenigen beschränkt, die genauso denken wie wir selbst. Ich finde, dass das sehr interessante Gespräche waren. Bekanntlich haben wir nach wie vor keine guten Antworten auf diese Fragen, aber ich denke, das ist ein ›work in progress‹.

### **Sarah Wilson**

Ich kenne die Ausstellung in Kiew, über die Sie gesprochen haben, nicht. Das klingt sehr interessant, ich werde dem nachgehen. Aber natürlich ist das alles Teil einer ungemein langen Geschichte des Ikonoklasmus. Natürlich gibt es eine sehr interessante Schnittstelle zwischen dem Nachdenken über den Populismus und der Tatsache, dass Leute nicht einfach nur die Flaggen oder sonst irgendetwas von anderen Leute verbrennen, sondern dass sie ikonoklastisch agieren; und natürlich erhielten im englischen Bürgerkrieg, wenn man an Hobbes zurückdenkt, Cromwells Soldaten den Befehl, alle ihre Pferde und Ställe und den Dünger in die Kirchen zu bringen und dann die katholischen Heiligen an den Fassaden der Kathedralen zu zertrümmern. Es gibt da also eine gewaltige Tradition.

Mir gefällt Sophie Calles Projekt *Die Entfernung* sehr gut. Bei der Wiedervereinigung der beiden deutschen Staaten wurden alle möglichen Monumente in die Wälder verbannt. Es gab drei Kategorien, und die Details finden sich hinten im Katalog, wo beschrieben wird, ob Dinge in einen Wald gebracht, zertrümmert und zerstört und die Einzelteile weggeworfen, oder ob sie zertrümmert und begraben oder sonstiges wurden. Aber das war ein extrem bürokratischer Prozess, bei dem es darum ging, zu erfassen, was die Leute mochten, was sie nicht mochten, und Calles Projekt bestand darin, die Reaktion der Leute auf diese Abwesenheiten zu dokumentierten.

Wir sprechen hier also nicht einfach nur über Religion, sondern über eine lange Geschichte des Ikonoklasmus, der entweder von Individuen verübt wurde, die ihrer Wut über etwas freien Lauf ließen – was uns wieder zu dieser ganzen Frage der Emotion und deren Objekte und dem Wunsch, etwas zu zerstören, zurückbringt – oder staatlich befohlen war. Und natürlich können staatliche Befehle lauten ›Bitte zertrümmern Sie diese Madonna!‹ oder ›Bitte zerstören Sie Dresden!‹. Wir sprechen hier also über Waagschalen und ein Moment des Kippens, aber es gibt den großen Maßstab und es gibt den kleinen Maßstab. Es ist interessant, sich Ikonoklasmus und Populismus als zwei Seiten derselben Medaille vorzustellen.

*Übersetzung: Nikolaus G. Schneider*

# Zur Lage der Kunstkritik in Osteuropa

## Panel 7

MODERATION  
LIAM KELLY

MAJA FOWKES  
REUBEN FOWKES  
MAŁGORZATA STĘPNIK



### **Demokratie in der Defensive: Osteuropäische Kunstkritik in der Ära der illiberalen Globalisierung**

***Maja Fowkes und Reuben Fowkes***

In diesem Aufsatz befassen sich Maja und Reuben Fowkes mit dem Thema der Kunstkritik als Reaktion auf populistische Tendenzen in der (Kultur-)Politik, indem sie die Reaktion der Kritiker auf die Verbreitung populistischer Ideologie im Kulturbereich und auf Kunstprojekte untersuchen, die sich mit der Zunahme des politischen Populismus in Osteuropa auseinandersetzen.

### **Vox populi – Politiker als Kunstkritiker**

***Małgorzata Stępnik***

Das Hauptziel von Małgorzata Stępniks Beitrag ist es, »die ›kritischen‹ Äußerungen polnischer Politiker bezüglich der Ereignisse im denkwürdigen März 1968 (unter anderem Politiker, welche die Zensur von Mickiewizs Drama *Dziady* unter der Regie von Kazimierz Dejmek zu verantworten haben) sowie den heutigen politischen Diskurs über Kunst in Polen zu analysieren und zu vergleichen, der sowohl in den traditionellen als auch in den sozialen Medien sehr präsent und entlang der Parteilinien stark polarisiert ist«.



Abb. 18: Beerdigung des Mücsarnok, Aktion, Budapest 10. August 2013



## *Maja und Reuben Fowkes*

»Rechtschaffene Menschen wurden sprachlos. Quasi über Nacht wurde es möglich, den unglaublichsten Unsinn zu verzapfen und Lügen zu verbreiten, ohne dass irgendjemand seine oder ihre Stimme dagegen erheben hätte. Jede Unterscheidung zwischen wahr und falsch, echten Werten und gefälschten, schien plötzlich verschwunden zu sein. Wie war das möglich? Wie konnte das geschehen? Was hatte das möglich gemacht?«

Diese Sätze dürften uns an die polarisierte politische und kulturelle Atmosphäre des postfaktischen Zeitalters erinnern, das durch jene »alternativen Fakten« gekennzeichnet ist, die im letzten Jahrzehnt international den Aufstieg populistischer und neonationalistischer Bewegungen begleitet haben. Doch tatsächlich schrieb sie der tschechische Kunstkritiker Jindřich Chalupecký bereits im Jahr 1948, als kommunistische Parteien ihre Kontrolle über Osteuropa festigten. Der zunächst unveröffentlicht gebliebene Essay *Der Intellektuelle unter dem Sozialismus* beschrieb die abrupte Veränderung der Bedingungen des künstlerischen Lebens und der kritischen Auseinandersetzung, welche durch die Unterdrückung der Demokratie auf politischem Gebiet und die zwangsweise Durchsetzung der Doktrin des Sozialistischen Realismus bei den Kulturschaffenden mittels der politischen Kontrolle der Künstlerverbände, Ausstellungsorte, Lehre und Kritik herbeigeführt wurde.<sup>1</sup> Chalupeckýs Beobachtungen hinsichtlich der existenziellen Entscheidung darüber, ob man mit den Behörden zusammenarbeitet oder nicht, sowie hinsichtlich der unerwarteten Schicksalswenden und der Suspendierung von Kritikalität in einer Diktatur stimmen weitgehend mit den Erfahrungen kulturellen Lebens in anderen undemokratischen Kontexten überein.

Auch wenn es in der vernetzten Welt der kapitalistischen Ökonomien nicht möglich wäre, die Bedingungen des geschlossenen sozialistischen Systems im Osteuropa der 1950er Jahre wiederherzustellen, hat dies Politiker der Rechten nicht davon abgehalten, in die unabhängigen Strukturen der Kunstwelt einzugreifen, um dem entgegenzutreten, was sie als den verderblichen Einfluss der Ideologie des Globalismus betrachten, und stattdessen eine einheitliche Vision nationaler Kunst zu propagieren. Doch auch wenn der Populismus als weitverbreitete Reaktion auf die Ungleichheiten der wirtschaftlichen Globalisierung gilt, sollte man doch zur Kenntnis nehmen, dass es in Mitteleuropa, wo er die Rückkehr monopolistischer, zentralistischer, traditionalistischer und zensorischer Tendenzen, von denen man annahm, sie seien durch die demokratischen Revolutionen von 1989 überwunden worden, besonders stark verbreitet ist. Dieser Essay widmet sich dem Übergreifen des Populismus auf die künstlerische Sphäre anhand der Texte mitteleuropäischer Kunstkritiker, die die Mechanismen der Einmischung in örtliche Kunstszenen beschreiben und zugleich die Akte künstlerischer Solidarität, den Erfindungsreichtum beim Kampf

---

1 Jindřich Chalupecký: »The Intellectual Under Socialism«, in: Tomáš Pospiszył und Laura Hoptman (Hg.): *Primary Documents: A Sourcebook for Eastern and Central European Art Since the 1950s*, New York 2002, S. 29-36.

gegen die Institutionen sowie die intellektuellen Mobilisierungen beschreiben und verstärken, die als aktive Reaktion hierauf entstanden sind.

Obwohl Ungarn 1989 durch die Öffnung seiner Grenze zu Österreich für ostdeutsche Flüchtlinge den Zusammenbruch von Diktaturen und das Aufkommen der Mehr-Parteien-Demokratie in Osteuropa beschleunigte, bildet das Land heute die Speerspitze der Verbreitung von neonationalem Populismus. Die Funktionsweise der bürokratischen Kontrolle der ungarischen Kunstwelt durch die Kräfte einer illiberalen Demokratie wurden 2013 von der Kunstkritikerin Edit András in einem Artikel für das Online-Magazin *Art Margins* in einem Tonfall formuliert, der auf unheimliche Weise an Chalupecký erinnert:

»Schon wird das Feld der Kunst zentralisiert, und Genossen, die sich dem Regime gegenüber loyal verhalten und deren Ideen in völligem Einklang mit der von der Regierung propagierten Sichtweise stehen, werden auf führende kulturelle Posten gehoben. Der Vorteil dieser Vorgehensweise besteht darin, dass ein Beamter, der mit der Leitung einer Institution betraut wird, der Regierungspartei nahesteht und sich ihr gegenüber loyal verhält. Es bedarf daher keiner offiziellen Zensur, da dieser Prozess automatisch den richtigen ideologischen Inhalt gewährleistet.«<sup>2</sup>

Zu den spezifischen Fällen, die in András' Artikel erwähnt werden, zählten der Zusammenschluss der Ungarischen Nationalgalerie mit dem Museum der Schönen Künste und die Bestellung eines neuen Direktors für das Ludwig Museum in Budapest. Der Widerstand gegen das, was als politisch motivierter Versuch gewertet wurde, die Kontrolle über die führende zeitgenössische Kunstinstitution zu erlangen, äußerte sich in zwei Wochen anhaltenden Protesten und der Besetzung des Eingangs und der Treppe des Museums; Künstler aller Generationen, kommerzielle Galeristen, Kuratoren aus dem Non-Profit-Bereich und selbst Kunstsammler schlossen sich der Kampagne an. Obwohl es den Protestierenden nicht gelang, die Regierung dazu zu bewegen, ihre Entscheidung rückgängig zu machen, führte die Besetzung der »Ludwig-Stiege« zu einem neuen Schulterchluss und veranlasste die Kunstwelt, kreative Formen des Widerstands gegen die Machtübernahme der Rechten auf kulturellem Gebiet zu entwickeln.

Doch die Propagierung der populistischen Agenda in der ungarischen Kultur geht über das Austauschen der Direktoren von Kunstinstitutionen hinaus. Ein weiteres Instrument, mit dem das künstlerische Leben beeinflusst werden soll, ist die Ungarische Akademie der Künste (MMA), eine neu gegründete Organisation, die Teil der Verfassung ist und über ein höheres Budget als das Kulturministerium verfügt, dessen Fangarme bis in die künstlerische Forschung und das Verlagswesen reichen. Die MMA, welche die Struktur traditioneller Akademien nachahmt, ist in verschiedene künstlerische Zweige unterteilt und gewährt privilegierten Akademiemitgliedern hohe monatliche Stipendien. Unter den 41

---

2 Edit András: »Hungary in Focus: Conservative Politics and Its Impact on the Arts«, auf: *Art Margins*, 17.09.2013, <https://artmargins.com/hungary-in-focus-forum/> (14.11.2020).

derzeitigen Mitgliedern der Sektion Bildende Kunst befindet sich keine einzige Künstlerin, ein deutlicher Hinweis auf die Fadenscheinigkeit des Anspruchs der Akademie, »Künstler zu unterstützen, die ›in der Geschichte der ungarischen Kunst‹ auf unfaire Weise marginalisiert worden sind.«<sup>3</sup>

In ihrem Artikel schildert András auch die Reaktion der Kunstwelt auf die Gründung der MMA, darunter auch Proteste gegen die Entscheidung, ihr willkürlich den Besitz an einem und die Kontrolle über einen anderen Ausstellungsort, sprich die Budapester Kunsthalle (Múcsarnok), zu übertragen. Im Mittelpunkt der Performance, mit dem der Verlust dieses Ortes für die zeitgenössische Kunst betrauert wurde, stand ein Nachruf, in dem es hieß: »Mit dem Ausdruck tiefer Trauer müssen wir Sie zu unserem großen Bedauern über den Tod von Múcsarnok, der Budapester Kunsthalle, in Kenntnis setzen, die nach einer Phase würdig ertragenen Leidens im Alter von 117 Jahren dahingeshieden ist. Todesursache war Vernachlässigung und das unverantwortliche Verhalten einer Institution namens Ungarische Akademie der Wissenschaften (MMA)«.<sup>4</sup>

Obwohl Ungarn bei den systematischen Versuchen, durch die Kontrolle von Stellenbesetzungen, Finanzierung, Lehre und Forschung im Kunstbereich den lokalen Kunstszene ein traditionalistisches, neonationalistisches Paradigma aufzuzwingen, an vorderster Front stand, wurde das Modell auch in anderen mitteleuropäischen Ländern angewandt. Charakteristischerweise lässt sich zwischen der Machtübernahme einer populistischen Bewegung und der Entscheidung, die internationalistischen Bastionen der Kunstwelt zu schleifen, eine Zeitdifferenz von einigen Jahren beobachten. So konnte der Kunstkritiker Adam Mazur auch drei Jahre, nachdem die Partei Prawo i Sprawiedliwość (PiS, dt.: »Recht und Gerechtigkeit«) in Polen eine parlamentarische Mehrheit gewonnen hatte, noch behaupten: »Als die Populisten im Herbst 2015 an die Macht kamen, endete dies, anders als erwartet, nicht mit einem Erdbeben. Kein einziger Direktor einer Galerie oder eines Museums wurde seines Amtes enthoben, kein Direktor einer Kunstakademie ersetzt, keine Kontrolle der Kunstfinanzierung eingeführt.«<sup>5</sup>

Kein Jahr später lenkte ein Artikel im Online-Magazin *Hyperallergic* die Aufmerksamkeit auf die wachsende Zahl politischer Eingriffe in das Management von Kunstinstitutionen, darunter zuletzt die Weigerung, den Vertrag des Direktors des Ujazdowski Castle Centre for Contemporary Art zu verlängern. Der in Berlin tätige Kritiker Dorian Batycka meinte hierzu:

»Der Schritt imitiert die Taktik, derer sich das Ministerium bedient, um andere Kulturschaffende und Leiter von Institutionen zum Schweigen zu bringen, von denen man meint,

3 Siehe die Seite der Sektion Bildende Kunst auf der Website der Ungarischen Akademie der Künste, [https://www.mma.hu/web/en/section\\_of\\_fine\\_arts](https://www.mma.hu/web/en/section_of_fine_arts) (14.11.2020).

4 Hinsichtlich des vollständigen Texts des Nachrufs siehe András, »Hungary in Focus«.

5 Adam Mazur: »Polish Art in the Period of Populism«, *East Art Mags*, 12.11.2018, auf: <https://artportal.hu/magazin/polish-art-in-the-period-of-populism/> (14.11.2020).

sie würden sich außerhalb des Einflussbereichs der rechten Ideologie der Regierungspartei bewegen.«<sup>6</sup>

Andere ähnliche Fälle, die in diesem Artikel erwähnt wurden, betrafen die Einmischung der Regierung in die Auswahl der Direktoren der Nationalgalerie in Warschau, des Polin Museums der Geschichte der polnischen Juden sowie des Bunkier Sztuki in Krakau. Die Befürchtungen der zeitgenössischen Kunstwelt hinsichtlich der zukünftigen Leitung des CCA Ujazdowski Castle sollten sich mit der Ernennung eines umstrittenen neuen Direktors, die unter Künstlern und Kuratoren in ganz Polen auf große Empörung stieß, als nur allzu begründet erweisen.<sup>7</sup> Bleibt die Frage, ob die polnische Kunstwelt aus den Erfahrungen der Künstler, Kritiker und Kuratoren in Ungarn seit 2010 lernen und eine erfolgreiche öffentliche Kampagne und wirkungsvolle Verteidigung der künstlerischen Unabhängigkeit gegen politische Einmischung auf die Beine stellen kann.

Die Frage, ob das Erbe der kommunistischen Vergangenheit die Kunstszene Mitteleuropas anfälliger für politische Einmischung gemacht hat, wird durch die Diskussion der Ursachen der institutionellen Krise in der Nationalgalerie Prag seitens des Kunstkritikers Vít Havránek untermauert: »Auf der kulturellen Ebene wäre das nur sinnvoll, wenn der Ministerpräsident (und alle Politiker) als Besitzer des kulturellen Kapitals aufhören würden, Kultur manipulativ einzusetzen, und wenn sie anfangen würden, die Machtteilung zu respektieren und kulturelle Autonomie und Unabhängigkeit, eine der historischen Errungenschaften Europas, zuzulassen.«<sup>8</sup> Dieses Argument lässt sich auch ausweiten, indem man die Modalitäten der sozialen und wirtschaftlichen Entwicklung während des postkommunistischen Übergangs betrachtet, in dessen Verlauf der Wettbewerb zwischen neoliberalen Eliten und das Überhandnehmen der Korruption die institutionellen Strukturen der osteuropäischen Kunst destabilisiert haben.

In der Slowakei sieht sich die Kunsthalle Bratislava schutzlos umfassenderen politischen und finanziellen Überlegungen ausgeliefert, da die Regierung bemüht ist, sie in einem kreativen Zentrum aufgehen zu lassen, um an dringend benötigte EU-Mittel zur

---

6 Dorian Batycka: »Poland's Ministry of Culture Again Accused of Trying to Control Progressive Institution«, in: *Hyperallergic*, 24.09.2019, auf: <https://hyperallergic.com/518207/polands-ministry-of-culture-again-accused-of-trying-to-control-progressive-institution/> (14.11.2020).

7 Zum Widerstand gegen die Ernennung von Piotr Bernatowicz siehe etwa die internationale Petition, die Ernennung des Direktors des Ujazdowski Castle Centre for Contemporary Art in Warschau zu widerrufen, auf [https://www.change.org/p/minister-of-culture-and-national-heritage-of-the-republic-of-poland-block-decision-of-appointing-a-director-of-ujazdowski-castle-centre-for-contemporary-art-0608626a-c5c8-48f7-8549-173c7831e55a/sign?original\\_footer\\_petition\\_id=14313431&algorithm=promoted&source\\_location=petition\\_footer&grid\\_position=9&pt=AVBlG10aW9uAE35HQEAAAAAXcnAjJKEBuc2ZjBjZWl4Ng%3D%3D](https://www.change.org/p/minister-of-culture-and-national-heritage-of-the-republic-of-poland-block-decision-of-appointing-a-director-of-ujazdowski-castle-centre-for-contemporary-art-0608626a-c5c8-48f7-8549-173c7831e55a/sign?original_footer_petition_id=14313431&algorithm=promoted&source_location=petition_footer&grid_position=9&pt=AVBlG10aW9uAE35HQEAAAAAXcnAjJKEBuc2ZjBjZWl4Ng%3D%3D) (14.11.2020).

8 Vít Havránek: »Will Czech Republic ever be modern? Notes on the institutional crisis at the National Gallery in Prague«, auf: *Blok*, 21.06.2019, <https://blokmagazine.com/will-czech-republic-ever-be-modern/> (14.11.2020).

Regionalförderung zu gelangen und das zentral gelegene Grundstück, auf dem sich die Kunsthalle befindet, als Bauland zu nutzen. Verstärkt wird die Unsicherheit hinsichtlich der Zukunft derselben noch durch eine Reduzierung der finanziellen Ausstattung seitens des Kulturministeriums, das im Hinblick auf die Wahlen der Propagierung der Volkskultur den Vorrang gibt. Die Kunstkritikerin Kata Benedek hat das Risiko benannt, dass die Gleichgültigkeit gegenüber der zeitgenössischen Kunst in populistische Feindseligkeit umschlagen könnte: »Smer, der seit 2012 an der Macht ist, betreibt nicht jenen Typus von offenem Kulturkampf, der in Ungarn feststellbar ist, doch die mit der Kulturministerin Lúbia Laššáková verbundenen Maßnahmen zeugen von einer populistischen politischen Logik, die keine Kulturpolitik hervorbringt, sondern auf Gesten abzielt, in denen sie kurzfristige politische Vorteile erkennt.«<sup>9</sup>

Die Reaktion der mitteleuropäischen Kunstszenen auf die Bedrohung durch die postdemokratische Wende beschränkt sich nicht auf die Verteidigung der künstlerischen Freiheit, sondern zog auch Versuche nach sich, den Spieß umzudrehen und den Populismus mit der analytischen Kraft zeitgenössischer Kunst zu konfrontieren. Indem sie ihn zu einem Untersuchungsgegenstand machten, etwa in Form von Forschungsausstellungen, haben sich Künstler und Kuratoren bemüht, den politischen Aufstieg des Populismus zu historisieren, zu entschärfen und ihm einen neuen Rahmen zu verleihen. Die als Teil der Warschau Biennale 2019 organisierte Ausstellung *Skip the Line! Populism and Contemporary Promise* (dt. etwa »Überspringe die Grenze! Populismus und zeitgenössisches Versprechen«) verfolgte den Ansatz, den Populismus eher als sprachliches denn als politisches Phänomen zu bekämpfen. Ko-Kurator Jakub Gawkowski erläuterte seinen Ansatz, die »Lingua franca« des Populismus zu erlernen, um dessen Energien in verheißungsvollere Bahnen zu lenken, folgendermaßen:

»Ich glaube, dass die Identifizierung des Populismus als eine Sprache ein Schritt ist, um auf ihn zu reagieren. Wenn man aus Mitteleuropa kommt, dann assoziiert man Populismus häufig mit Kaczyński oder Orbán, sprich rechten Autokraten, nicht wahr? Doch wenn man eine umfassendere Perspektive einnimmt, dann sieht man, dass das, was die Populisten miteinander verbindet, nicht der Umstand ist, dass sie rechts außen sind, sondern die Art und Weise, wie sie sprechen und die Gesellschaft spalten. Was ich wirklich relevant finde, ist, ob man sich einen »guten« Populismus vorstellen kann, nicht im Sinne einer Spaltung der Gesellschaft oder des Schikanierens von Minderheiten, sondern im Sinne einer Nutzbarmachung seines emotionalen Potenzials.«<sup>10</sup>

---

9 Kata Benedek: »The Kunsthalle Paradigm: What is the Slovak Government's Aim with the Kunsthalle Bratislava?«, in: *East Art Mags*, 29.09.2019, auf: <https://artportal.hu/magazin/the-kunsthalle-paradigm-what-is-the-slovak-governments-aim-with-the-kunsthalle-bratislava/> (14.11.2020).

10 Jakub Gawkowski im Interview mit Flóra Gadó für *East Art Mags*, 17.04.2019, auf: <https://artportal.hu/magazin/if-populism-became-the-lingua-franca-of-our-time-then-there-is-no-choice-but-to-learn-it/> (14.11.2020).

Die Vereinnahmung öffentlicher Institutionen durch traditionalistische Strömungen war auch ein Faktor bei der Etablierung von Graswurzelbewegungen zur Artikulation und Verkörperung neuer Formen von Institutionskritik. Die Feminist Art Institution wurde als ein loses Netzwerk gleichgesinnter Institutionen ins Leben gerufen, die alle einen Verhaltenskodex unterzeichneten, der bei einer Zusammenkunft im tranzit.cz in Prag 2017 vereinbart wurde. Abgesehen von der Zielvereinbarung, dass der Frauenanteil in den jährlichen Ausstellungs-, Festivals- oder Konferenzprogrammen sowie in Management- und kreativen Positionen mindestens 50% betragen muss, enthält ihr gemeinsamer Verhaltenskodex proaktive, antipopulistische Erklärungen wie diese: »Feministische Kunstinstitutionen lehnen sämtliche Äußerungen von Intoleranz, wie etwa Rassismus, Fremdenfeindlichkeit oder Sexismus, kategorisch ab. Sie formulieren Strategien für den Umgang mit solchen Situationen, falls diese auftreten sollten.«<sup>11</sup>

Die Feminist Art Institution hat sich auch mit der Frage befasst, wie Kunstinstitutionen auf den ökologischen Zusammenbruch reagieren sollten, indem sie eine gemeinsame Erklärung verfassten, in der gefordert wurde, dass der Stadtrat im Februar 2019 den Klimanotfall erklären sollte, und die von mehr als 80 Kultur- und Kunstinstitutionen in Prag unterzeichnet wurde.

Kunstkritiker haben die Position der zeitgenössischen Kunst an der Schnittstelle von Klimachaos und populistischer Rhetorik untersucht, indem sie Versuche aufgedeckt haben, finanzielle Gewinne, die auf Extraktivismus beruhen, reinzuwaschen. So lenkte der Kritiker und Theoretiker Václav Drozd die Aufmerksamkeit auf die Quellen des Wohlstands eines einflussreichen tschechischen Sammlers und Philanthropen: »Petr Pudil's Geschäft hat zu massiver Umweltzerstörung geführt und einen gewaltigen CO<sub>2</sub>-Fussabdruck hinterlassen, und bis heute bezahlen wir alle dafür mit jeder Stromrechnung. Wie wird die nordböhmische Braunkohle, die in mit fossilen Brennstoffen betriebenen Kraftwerken verbrannt wird, zu einem Privatmuseum im Zentrum Prags werden?«<sup>12</sup>

Nachdem der Text im Frühjahr 2019 auf *Artyčok.tv* veröffentlicht worden war, musste er unter Androhung eines Gerichtsverfahrens von der Website entfernt werden, ist dort aber inzwischen in einer überarbeiteten Version, die weiterhin die Entstehung des Unternehmens des Energiebarons genau beschreibt, wieder zugänglich. Obwohl bislang in der Kunstszene keine Einigkeit über die Bedeutung des durch die Kohle bedingten Reichtums für den Bau der neuen Kunsthalle Prag herrscht, verdeutlicht dieser Fall die Bedeutung der Existenz eines Freiraums für die öffentliche Diskussion für das demokratische Funktionieren der Kunstwelt.

Als Reaktion auf die Zunahme des Populismus und seines Versuchs, in künstlerische Kreise einzugreifen, wurden Proteste und Petitionen organisiert, in denen professionelle Meinungsverschiedenheiten hintangestellt wurden und Menschen sich zusam-

---

11 Vgl. Tereza Stejskalová: *Feminist Art Institution. A Code of Practice*, [https://www.academia.edu/35492650/Feminist\\_Art\\_Institution\\_A\\_Code\\_of\\_Practice/](https://www.academia.edu/35492650/Feminist_Art_Institution_A_Code_of_Practice/) (14.11.2020).

12 Václav Drozd: »Privatisierungskünstler Petr Pudil«, veröffentlicht auf Tschechisch in *Artyčok.tv*, auf: <https://artycok.tv/42947/privatizacni-umelec-petr-pudil-upravene-vydani> (14.11.2020).

mentaten, um ihre künstlerische Solidarität zum Ausdruck zu bringen und Strategien zu entwickeln, mittels derer sich die Kontrolle der Institutionen durch Vertreter der neo-offiziellen Kunst umgehen ließen. Zugleich wurden freilich auch die Grenzen des Einfallreichums und der Resilienz der Kunstwelt angesichts einer kontinuierlichen politischen Wirklichkeit hervorgehoben. So schrieb der ungarische Kunstkritiker Gergely Nagy 2018 in einem Text für das *Spike Magazine*: »Die acht Jahre unter einer rechten nationalistischen und isolationistischen Regierung haben das kulturelle Umfeld grundlegend verändert. Der kritische Flügel der Kultur ist inzwischen völlig marginalisiert worden und die Künstler in dieser Szene tun sich extrem schwer. Viele von ihnen haben das Land verlassen: Die derzeitige ungarische Kunstgemeinde in Berlin ist so groß wie die in den 1920ern... Wenn man keine öffentliche Finanzierung und Werbung für die eigene Arbeit finden kann und die staatlichen Institutionen aus Verachtung boykottiert, dann wird man letztlich zum Schweigen gebracht. Die sanfte Zensur funktioniert.«<sup>13</sup>

Möglicherweise wird sich zeigen, dass diese Aussage auf dem Tiefpunkt der post-demokratischen Wende in Mitteleuropa formuliert wurde, als die Energieressourcen der Kunstszene erschöpft waren, was viele zu der Schlussfolgerung führte, dass die einzige Option angesichts der neonationalistischen Übernahme der Kultursphäre darin bestünde, das Land zu verlassen. Obwohl Künstler, Kuratoren und Kritiker raffinierte Möglichkeiten gefunden haben, im feindlichen Umfeld des historischen Totalitarismus und zeitgenössischen Populismus zu arbeiten und zu überleben, etwa indem sie sich aus staatlich kontrollierten Kunstkreisen zurückgezogen und ihre eigenen anpassungsfähigen Plattformen gegründet haben, scheint ein grundlegendes Maß an funktionierender Demokratie notwendig zu sein, damit Kunst und Kritik gedeihen können. In den letzten Monaten jedoch hat sich in der Rüstung der neonationalistischen Herrschaft ein Spalt aufgetan, denn eine Reihe von Wahlergebnissen, welche andere politische Richtungen stärken, legen nahe, dass Europa den Gipfel des Populismus überschritten haben könnte. Denn ebenso gut wie neonationalistische Populisten die von den kommunistischen Staaten entwickelten Mechanismen der künstlerischen Kontrolle neu erfunden haben, wurden auch die mitteleuropäischen Kunstszene dadurch belebt, dass sie aus der Quelle der aufrührerischen inoffiziellen Kultur des sozialistischen Zeitalters schöpften, um zeitgenössische Strategien des künstlerischen Widerstands zu stärken.

Übersetzung: Nikolaus G. Schneider

---

13 Gergely Nagy: »Many of the artists have left the country«, in: *Spike Magazine*, 12.09. 2018, auf: <https://www.spikeartmagazine.com/en/articles/many-artists-have-left-country> (14.11.2020).

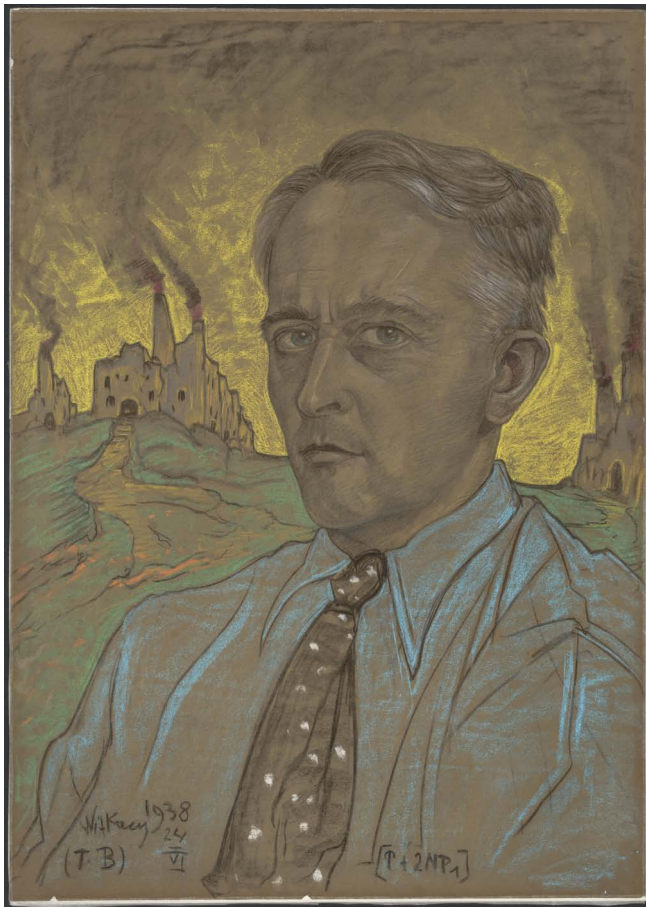


Abb. 19: Stanisław Ignacy Witkiewicz (Witkacy), Autoportret, 1938



**Małgorzata Stępnik**

»Erziehung zur Demokratie ist Erziehung zur Würde,  
und das setzt zwei Dinge voraus: eine Bereitschaft zu kämpfen  
verbunden mit Freiheit von Hass.«  
(Leszek Kołakowski)<sup>1</sup>

**»Glückspillen«**

In einem seiner jüngsten Artikel mit dem charakteristischen Titel *Art Criticism is Too Easy*, bei dem es sich um die Fortsetzung eines bereits 2003 veröffentlichten Pamphlets handelt,<sup>2</sup> wiederholt James Elkins die These, dass Kunstkritik »weiterhin das Urteil zugunsten der Beschreibung vermeidet«.<sup>3</sup> Man kann folglich sagen, dass das Bemühen um Neutralität ein wesentlicher Bestandteil des derzeitigen Habitus von Kritikern ist.

Bei populistischen Politikern hingegen scheint sich dies völlig anders zu verhalten: Fernab von jeglicher Reserviertheit oder Kultiviertheit übernehmen diese gern die Rolle der *tribuni plebis* [Volkstribunen], die gegen jedwede Erscheinungsform von Elitismus kämpfen und schließlich den anderen ihr eigenes ›ästhetisches Programm‹ aufdrängen. Wie gerne sie bereit sind, ›bewusstseinsverändernde Drogen‹ zu verteilen!<sup>4</sup>

Ich spiele hier auf zwei literarische Werke an, die nicht nur wichtig für die polnische Kultur, sondern auch allegorische Visionen mit universellem Charakter sind. Das erste ist *Unersättlichkeit* (*Nienasylenie*, 1932), ein Roman von Stanisław Ignacy Witkiewicz (Künstlername Witkacy), einem herausragenden Künstler, Philosophen und ›Trickster‹ seiner Zeit, der sich das Leben nahm, als er hörte, dass die sowjetische Armee am 17. September 1939 in Polen einmarschierte. In diesem prophetischen Roman übernimmt eine sino-mongolische Armee die Herrschaft in Polen. Dank der von dem mongolischen Philosophen Murti-Bing hergestellten »Glückspillen« verlieren die Bürger dort das Gefühl existenzieller Angst, philosophischer »Unersättlichkeit« und die (natürliche) Ablehnung des neuen autoritären Regimes. (Es sei darauf hingewiesen, dass das Motiv dieser »Glückspillen« auch im Film *Matrix* (1999) von Lana und Lilly Wachowski, inspiriert von Jean Baudrillards bahnbrechendem Werk *Simulacres et simulation*, eine zentrale Rolle spielt.) So geraten denn auch die Künstler, die, um mich nochmals einer popkulturellen Konnotation zu bedienen, dieser ›Therapie‹ ausgesetzt werden, ›auf die dunklen Seite der Macht‹, während in der Kunst- und Literaturkritik, ein ›bestimmter Typ‹ zu gedeihen beginnt, nämlich die »Vereinfacher«: Menschen, die »imstande sind, jedes komplexe Problem nach Belieben zu vereinfachen...«<sup>5</sup>

---

1 L. Kołakowski: *Modernity on Endless Trial*, übers. v. W. Fries, S. Czerniawski und A. Kołakowska, Chicago and London, 1997, S. 260.  
 2 Siehe James Elkins: *What Happened to Art Criticism?*, Chicago 2003.  
 3 James Elkins: »Art Criticism is Too Easy«, in: *The New Art Examiner*, Bd. 33, 1/2018, S. 10.  
 4 Dariusz Pawelec: »Zniewolony umysł jako parabola«, Einleitung in: Czesław Miłosz: *Zniewolony umysł*, Krakau 1990, S. 8.  
 5 Stanisław Ignacy Witkiewicz: *Insatiability*, übers. v. L. Iribarne, Evanston (IL) 1996, S. 108.

Das zweite literarische Werk ist Czesław Miłosz' *Verführtes Denken* (*Zniewolony umsył*), eine Sammlung von Essays, die 1951 verfasst und erstmals 1953 im Literarischen Institut in Paris veröffentlicht wurde. In diesem allegorischen Narrativ denkt der Autor über die Beschaffenheit der Mentalität von Menschen in Volksdemokratien nach. Diese Mentalität ist dem überwältigenden Einfluss des Leninismus-Stalinismus unterworfen, der, wie der Autor selbst betont, wenig mit dem von Karl Marx ursprünglich vorgeschlagenen System zu tun hat. Zunächst und vor allem analysiert Miłosz die Haltung seiner Kollegen, ehemals feingeistige Literaten und Kritiker, aber auch Künstler, die zu herausragenden Vertretern des »Neuen Glaubens«<sup>6</sup> wurden und die »einzig richtige« Lehre vom Sozialistischen Realismus verbreiten.

Dieser perverse, progressive Realismus, »der die Realität in ihrer revolutionären Entwicklung schildert«,<sup>7</sup> indem er »richtige Einstellungen« lehrt, verwirklichte »das Interesse der Diktatur«.<sup>8</sup> Auf dem Gebiet der Literatur bedeutete dies laut Miłosz den Bruch mit dem, »was in jedem Zeitalter die wesentliche Aufgabe des Schriftstellers war, nämlich die Welt von seinem eigenen unabhängigen Standpunkt aus zu betrachten«.<sup>9</sup> Auf diese Weise wurde aus dem »Individuum« jemand, der »der Öffentlichkeit dient«. Subtile Denkerstirnen und Künstler betrieben von nun an (Selbst-)Zensur und verwandelten sich in – um Stalins Worte zu zitieren, die später auch von Andrei Schdanow benutzt wurden – »Ingenieure der menschlichen Seele«.<sup>10</sup>

Natürlich war es möglich, in dieser veränderten Wirklichkeit auch andere Strategien anzuwenden. So konnte man sich etwa aus dem öffentlichen Leben zurückziehen (was freilich das Gespenst der Hungersnot mit sich brachte) oder versuchen, die grassierende Zensur auszutricksen, indem man anspielungsreiche, an zwei verschiedene Zielgruppen adressierte Werke schuf, die doppeldeutig waren und formuliert als *versus cancrini* von hinten nach vorn gelesen den entgegengesetzten Sinn ergeben. Die herausragendsten Beispiele solcher Werke auf dem Gebiet der polnischen Malerei sind meines Erachtens *Figuren* (*Postacie*, 1950) von Wojciech Fangor und *Zwei junge verheiratete Frauen* (*Dwie młode mężatki*, 1949) von Andrzej Wróblewski. Auf Grundlage der von diesen beiden vorzüglichen Künstlern geschaffenen Werke ist es möglich, etwas zu unterscheiden, das an Manuel Castells' in *Die Macht der Identität* (1997) dargelegtes Konzept der »Umkehrung der Begriffe des repressiven Diskurses« und an Slavoj Žižeks Idee der »Subversion-durch-Identifikation« denken lässt, welche dieser in seinem im selben Jahr erschienenen Werk *Die Pest der Phantasmen* beschrieb.

---

6 Miłosz, S. IX ff.

7 Aus Schdanows Rede, eingefügt in *Contributions to the First All-Union Congress of Soviet Writers*, 1934. In: *Russian Art of the Avant-Garde: Theory and Criticism 1902-1934*, hrsg. u. übers. v. J. E. Bowlt, New York 1976, S. 293.

8 Miłosz, ebd. S. X.

9 Ebd., S. IX.

10 Schdanow, S. 293.

Manchmal genügt es aber, sich den Klassikern zuzuwenden, die nur scheinbar »neutral« sind. Der bedeutendste Fall war die Inszenierung von *Ahnenfeier* (*Dziady*) des großen romantischen Dichters Adam Mickiewicz. Ich beziehe mich hier auf die von Kazimierz Dejmek inszenierte Bühnenfassung des Werks, deren Premiere im Warschauer Nationaltheater am 25. November 1967 mit den Feierlichkeiten zum fünfzigsten Jahrestag des Ausbruchs der Oktoberrevolution zusammenfielen. Die letzte offizielle Aufführung des Stücks am 30. Januar 1968, dessen direkt antizwaristische Züge das damalige Publikum – wie vom Regisseur beabsichtigt – als antisowjetisch deutete, löste eine Welle studentischer Proteste aus, die vor allem gegen die Zensur gerichtet war. Bevor die Zensoren die allgemeine Freigabe des Stückes widerriefen, obwohl es den Kritikern der russischen »Prawda« paradoxerweise gefallen hatte,<sup>11</sup> hatte Dejmek versucht, sein Theaterstück auf eine verquere Weise zu erklären, und dabei eine Haltung vertreten, die den sozialrealistischen Geschmack hätte zufriedenstellen können. So erklärte er: »Als Materialist habe ich das Christentum und die Mystik des Autors aus dem religiösen Bereich auf das Gebiet volkstümlicher Rituale verschoben und so den revolutionären und patriotischen Charakter des Werks hervorgehoben.«<sup>12</sup> Die Bühnenfassung von *Ahnenfeier* trug 1968 in starkem Maße zur Entstehung der denkwürdigen politischen Krise in Polen bei (die in Polen als »März 1968« bezeichnet wird). In der Zwischenzeit begannen die gegenkulturellen Ereignisse im Pariser Mai 1968 und griffen bereits kurz danach im gesamten Westen um sich.

Jedes autoritäre System benutzt die Propaganda der Furcht und stützt sich auf eine äußerst schlichte dichotome Weltsicht, und es tut dies unabhängig davon, ob sie extrem links- oder extrem rechtslastig ist. Sergei Tschachotin, der immerhin Zeuge der Entstehung des Nationalsozialismus war, schrieb über die allmächtige Propaganda der Furcht und die überzeugende Sprache, welche die niedrigen menschlichen Instinkte ansprach.<sup>13</sup> Die Leichtigkeit, mit der sich die Bürger der Macht autoritärer Monster ergeben, war auch Gegenstand von Erich Fromms Interesse und den persönlichen Beobachtungen in seinem berühmten Buch *Die Furcht vor der Freiheit* (1941). Natürlich sind dies nur zwei von unzähligen Texten über die Mechanismen des Totalitarismus.

Obwohl hier ähnliche Mechanismen verwendet werden, wenn auch in etwas weniger großem Ausmaß, gewinnen Populisten, die eine »Wagenburgmentalität«, eine Skepsis gegenüber dem Fremden, an den Tag legen, in zeitgenössischen Demokratien an Popularität. Alle populistischen Diskurse, die im Dienst einer bestimmten Macht stehen, sind ihrer Natur nach auf eine populistische und vulgäre Weise einfach. In jedem derselben gibt es, wie der polnische Dichter Zbigniew Herbert schrieb, einige funktionale Schlüsselwörter: »Begriffe [einfach] wie Dreschflegel«. Diese Schlüsselbegriffe, lesbare Slogans, die wir aus den düsteren Dystopien Aldous Huxleys oder George Orwells kennen, sind Teil des Prozesses der sozialen Konditionierung der Bürgerinnen und Bürger.

---

11 Siehe: Łukasz Kamiński: *Dziady* (*Forefathers' Eve*), o.D., o.S., <https://marzec1968.pl/m68/history/18766,Dziady-Forefathers-Eve.html> (07.09.2019).

12 Nach Kamiński.

13 Sergei Tschachotin: *Le viol des foules par la propagande politique*, Paris 1939.

Diese Konditionierung ist heute, im Zeitalter der signifikanten Vormachtstellung der sozialen Medien, besonders leicht. Ein durchschnittlicher Nutzer der sozialen Medien kann leicht fälschlicherweise an seine oder ihre eigene Macht glauben. Doch ein leichter Zugang zu Inhalten ist nicht gleichbedeutend mit Verständnis. Gestatten Sie mir, an dieser Stelle nochmals Miłosz zu zitieren, der sagt: »Vulgarisiertes Wissen erzeugt charakteristischerweise das Gefühl, alles sei verständlich und erklärt.«<sup>14</sup> Das mag der Grund sein, warum sich der »Dunning-Kruger-Effekt«<sup>15</sup> so häufig beobachten lässt.

In unserem Teil der Welt ist der Anti-Intellektualismus wieder auf dem Vormarsch. Ja man könnte sogar von einer »anti-intellektuellen Wende« sprechen. Mein Freund, der herausragende englische Maler Paul Collison, meint: »Wir leben im Zeitalter der Unvernunft.« Charakteristischerweise kehrt eben diese Formulierung – das »Zeitalter der Unvernunft« – seit vielen Jahrzehnten in den Titeln von Abhandlungen wieder. Es möge hier genügen, auf Franz Alexanders Werk auf dem Gebiet der Sozialpsychologie (1942), die wirtschaftswissenschaftliche Untersuchung Charles Handys (1989) und das dem »populistischen Nationalismus« gewidmete Buch des britischen Politikers George Osborne (2019) hinzuweisen. Auch in dem die Kunst betreffenden politischen Diskurs kommen »Begriffe wie Dreschfliegel« eindeutig vor. Hier werde ich auf die im Titel angesprochene Figur des Politikers zurückkommen, der (angeblich) auf die *vox populi*, die »Stimme des Volkes«, reagiert, und ich werde mich dabei auf den hochaktuellen polnischen Kontext beziehen.

### Die »neue« Sprache

Statt spezifische Aussagen zu zitieren, habe ich, mit einer Ausnahme, beschlossen, die Schlüsselbegriffe zu benennen, die in den Äußerungen der Regierungspartei in den letzten Jahren vorherrschten und die eine Propagandatriade bildeten, nämlich »Nihilismus«, »Postmodernismus« und »Kosmopolitismus« – Begriffe, die im Allgemeinen abweichend von ihrer tatsächlichen Bedeutung und als »Popanze« verwendet werden.

Dieser Tage erklingt das Wort »Nihilismus« von den bedeutendsten Rednertribünen in Polen und wird dabei gerne mit den schlimmsten Totalitarismen der menschlichen Geschichte verglichen. (Während doch die nihilistische Haltung, wie Miłosz so schön formulierte, »aus einer ethischen Leidenschaft, aus enttäuschter *Liebe* zur Welt und Menschheit«<sup>16</sup> resultieren kann.) Derzeit findet dieses Wort großen Anklang und ist sogar in Wahlreden zu hören. Zugegebenermaßen begegnet man ihm selten in Kommentaren zur Kunst, doch gemeinhin wurde es im vorherigen politischen System, sprich in der Polnischen Volksrepublik, in den Kritiken und Texten zur Kulturpolitik (allzu) häufig verwendet. Die Formulierung »Nihilismus« in Verbindung mit »Kosmopolitismus« galt als eine negative Antithese zum »gesunden Enthusiasmus« derjenigen, die die »neue Wirklichkeit« aufbauten.

14 Miłosz, S. 191.

15 Der »Dunning-Kruger-Effekt« beschreibt die Selbstüberschätzung wenig kompetenter Menschen aus einer Unfähigkeit heraus, mit einer gewissen Objektivität das eigene Wissen und Können zu beurteilen – was oft zu mehr Selbstvertrauen der Betroffenen führt, als es bei selbstreflexiv urteilenden und dabei vielleicht gar kompetenteren Menschen der Fall sein kann.

16 Ebd. S. 116. Hervorhebung i.O.

Der künstlerische »Postmodernismus« hingegen ist aus Sicht der modernen *tribuni plebis* ein Synonym für das, was (ihnen) unverständlich ist, was auf einem Experiment und einer Grenzüberschreitung beruht. Selbst diejenigen örtlichen Aktivisten der Partei Recht und Gerechtigkeit (einschließlich der in Lublin ansässigen), die Leitungspositionen in Kultureinrichtungen innehaben, zensieren die Werke zeitgenössischer Künstler und verpassen ihnen in ihren Äußerungen das Etikett »postmodern«, obwohl ihnen die tatsächliche Bedeutung dieses Begriffs nicht geläufig ist. Aus ihrer Perspektive ist dieses Schlagwort die Beleidigung schlechthin. In einem allgemeineren Diskurs hingegen, der sich auf die Substanz sozialer Fragen bezieht, die inhärent ideologisch sind, wird die Vision der »korrupten«, »postmodernen«, sprich westlichen Kultur mit der nationalen Tradition kontrastiert, so wie man dem philosophischen »Relativismus« die ethischen »Werte« gegenüberstellt. Interessant ist, dass mitunter die Intellektuellen, die die Position auf der anderen Seite der Barrikaden beziehen, einen ähnlichen Ton einschlagen und beispielsweise erklären, »bei der Postmoderne geht es um ein Regime des Zweifels, das an die Stelle des Regimes der Wahrheit getreten ist.«<sup>17</sup> Doch meines Erachtens ist die Formulierung »ein Regime des Zweifels« ein Oxymoron, denn jemand der zweifelt, ist niemals ein Totalitarist.

Zu guter Letzt der »Kosmopolitismus«. In der Polnischen Volksrepublik wurde der Vorwurf, »Kosmopolit« zu sein, von den offiziellen Kolumnisten und Zensoren gegen Schriftsteller und Künstler erhoben, die den »dekadenten Westen« vergötterten.<sup>18</sup> Heute erlebt diese Welt ein Revival. Lassen Sie mich auf lediglich zwei, dafür aber sehr signifikante Beispiele verweisen. Das erste sind die Proteste rechter Politiker gegen den »kosmopolitischen« Charakter der Ausstellung im Museum des Zweiten Weltkriegs in Gdąnsk. Das zweite ist eine heftige Kritik, natürlich abermals von Politikern der Rechten, an den literarischen Werken Olga Tokarczuks, die 2018 den (2019 verliehenen) Nobelpreis für Literatur erhielt und der zuvor schon der Man Booker-Preis 2018 für ihren Roman *Flights (Bieguni)* in der Übersetzung von Jennifer Croft zugesprochen worden war. Piotr Gliński, der Minister für Kultur und nationales Erbe, erklärte Anfang August 2019 in einem Interview: »Ja, es ist gut, dass eine Polin diesen prestigeträchtigen Preis erhält. Es wäre [allerdings] gut, wenn sie eine vernünftige polnische Schriftstellerin wäre, die die polnische Gesellschaft und die polnische Gemeinschaft versteht.«<sup>19</sup>

Tokarczuks von ihr selbst als »Konstellationsromane« bezeichnete Bücher, die schön, erhaben und häufig experimentell sind, sind nicht nach dem Geschmack der Rechten. (Bei ihrem »konstellationsartigen« Charakter, der im Wesentlichen benjaminianisch ist, handelt es sich um eine Antithese zur Stille, eine Haltung der statischen Affirmation.) Um die Fäden der multikulturellen (multiethnischen) Geschichte Polens anzusprechen (vor allem in *Die Jakobsbücher*) oder etwa Ökologie (und Vegetarismus) kontrastiert mit der jahrhundertalten Jagdtradition (*Fahren Sie Ihren Pflug durch die Knochen der*

17 Diskussionsbeitrag von Nina Witoszek-Fitzpatrick, in: *Captive Mind Revisited*, hg. v. Katarzyna Dorota Kopeć (u.a.), Krakau 2008, o.S.

18 Miłosz, S. 46.

19 Piotr Gliński im Interview mit Michał Olech u. Łukasz Mężyk, auf: 300Polityka.pl portal, 11.08.2019, <http://300polityka.pl/news/2019/08/11/kiedys-nie-bylo-w-polsce-demokracji-a-teraz-jest-zywa-demokracja-300polityka-u-piotra-glińskiego/> (28.11.2020).

Toten), schlüpft die Autorin, die ausgebildete Psychologin ist, in die Rolle »einer Psychotherapeutin der Vergangenheit«. Tatsächlich kann man Tokarczuk in Anlehnung an Ruth Franklin, die ihr einen Artikel in der Zeitschrift *The New Yorker* widmete, als »eine Herausforderin von Orthodoxien« bejubeln.<sup>20</sup> Ich meine, dass der Kosmopolitismus der Autorin, den ich als einen positiven Wert betrachte, eine gewisse Ähnlichkeit mit der Philosophie Julia Kristevas, mit ihrem zarten Mitgefühl für alles Fremdartige, Abjekte und Unheimliche (ebenso wie mit ihrem Glauben an die psychoanalytische Ethik) aufweist.

Die Macht mit autoritären Neigungen, und teilweise jede Macht, kultiviert Sozialpädagogik, indem sie gehorsame Bürger (re)produziert, sie sorgfältig benennt und sie mit gebrauchsfertigen Denk-, Wahrnehmungs-, Wertschätzungs- und Handlungsschemata« ausstattet – *habitus*, wie Pierer Bourdieu gesagt hätte.<sup>21</sup> »Jedwede pädagogische Handlung ist«, wie wir auf den Seiten von *La Reproduction* lesen, »objektiv symbolische Gewalt, insofern sie die Aufzwingung von etwas kulturell Willkürlichem durch eine willkürliche Macht ist.«<sup>22</sup> Diese ausgezeichnete, von Bourdieu zusammen mit Jean-Claude Passeron verfasste Studie beschäftigt sich jedoch mit der »symbolischen Gewalt«, die ständig durch die Sprache verübt wird, welche die Hierarchie (*la distinction*) der *unterprivilegierten* Klassen reproduziert und aufrechterhält. Über diese »Reproduktion« wacht ein »homo academicus«, ein »frommer genialer Minister«,<sup>23</sup> der mit seinem »theatralischen Monolog« »einen respektvollen Abstand«<sup>24</sup> herstellt.

Genau umgekehrt sich verhaltend, handelt die von den Populisten kultivierte Sozialpädagogik der Komplexität des akademischen Diskurses zuwider, gegen das Erhabene der literarischen Formulierung ebenso wie gegen jede andere Erscheinungsform des Elitismus. Der »homo academicus« befindet sich heute in tiefem Gewässer.

Wie ich bereits sagte, propagiert die populistische Macht die Sprache der Buchstabengläubigkeit, in der »einfache Menschen« sich leicht bewegen und mit der sie sich vor allem identifizieren können. Im Prinzip lässt sie sich mit denselben Begriffen beschreiben, die Abraham Moles in seiner *Théorie de l'information* (1971) mit den in den Bereich der Ästhetik gehörenden Konzepten kontrastierte. Wir haben also einerseits eine ästhetische (buchstäbliche) »Unordnung«, ein »unvorhersagbares«, »originales« und »komplexes«

---

20 Ruth Franklin: »Olga Tokarczuk's Novels Against Nationalism«, auf: *The New Yorker*, Ausg. 5.–12. August 2019, <https://www.newyorker.com/magazine/2019/08/05/olga-tokarczucs-novels-against-nationalism> (28.11.2020).

21 Pierre Bourdieu und Jean-Claude Passeron: *Reproduction in Education, Society and Culture*, übers. v. Richard Nice, London, Thousand Oaks, Neu-Delhi 1990, S. 196. [Die frz. Originalausgabe erschien 1970 unter dem Titel *La Reproduction: Éléments pour une théorie du système d'enseignement (le sens commun)*, Les Éditions de Minuit.]

22 Ebd., S. 5. [Hervorhebung M.S.]

23 Ebd., S. 129.

24 Ebd., S. 109.

Werk. Und andererseits gibt es eine politische, diskursive »Ordnung«, eine Sprache, die »vorhersagbar«, »banal« und so »einfach« wie möglich ist.<sup>25</sup>

Die programmatische Verarmung der Sprache wird dem umfassenderen Kontext der zeitgenössischen anti-elitären Wende oder »anti-elitären Wut« eingeschrieben (die insbesondere im mittleren und östlichen Teil Europas noch von »demografischen Ängsten« unterstützt wird).<sup>26</sup> »Demokratische Eliten sind leistungsorientierter denn je zuvor«, wie Ivan Krastev sagt, »doch sie sind auch verhasster denn je zuvor.« »Das Managen von Misstrauen«, fügt er hinzu, »ist das, worum es in Demokratien heute geht.«<sup>27</sup> Wie der bulgarische Politologe hervorhebt, ist dieses Paradox auf den gleichermaßen paradoxen Charakter der Demokratie an sich zurückzuführen.

Wie Tom Nichols in einer unlängst erschienenen interessanten Studie mit dem charakteristischen Titel *The Death of Expertise* (Der Tod des Fachwissens, 2017) erläutert, leben wir in einem Zeitalter einer eigentümlichen »Verehrung der Ignoranz«, um seine Worte zu paraphrasieren.<sup>28</sup> Ein größeres Problem als der Mangel an Wissen ist, »dass wir stolz darauf sind, Dinge nicht zu wissen«.<sup>29</sup> Obwohl die Aussagen des Wissenschaftlers auf in der amerikanischen Gesellschaft gemachten Beobachtungen gründen, bleiben sie so universell wie möglich. So gesteht Nichols: »Ich befürchte, wir erleben gerade den Tod des Ideals des Fachwissens selbst, einen von Google angetriebenen, auf Wikipedia basierenden, von Blogs durchweichten Kollaps jedweder Unterscheidung zwischen Profis und Laien, Studenten und Lehrern, Wissenden und Sich-Wundernden [...]«<sup>30</sup>

An dieser Stelle lohnt sich auch der Hinweis darauf, dass »Ignoranz«, eine der Ursachen der größten Verbrechen in der modernen Geschichte, zugleich eine der »Lektionen« des viel gelesenen, von Yuval Noah Harari verfassten Buches *21 Lessons for the 21st Century* (21 Lektionen für das 21. Jahrhundert, 2018) ist.

Unlängst nahm ich an einer von einer der örtlichen Kunstgalerien organisierten Diskussion über mögliche Methoden des Kampfs gegen politischen Populismus teil. Einer der Teilnehmer, ein junger Mann, erklärte, wir sollten mittels der sozialen Medien »eine globalere Kommunikation anstreben«. Diese Aussage ist symptomatisch für diese Zeiten, in denen Kommunikation (und ihr Umfang) sich einer höheren Wertschätzung erfreuen als Information (Wissen). Vielleicht bin ich aufgrund dieser Denkweise ja ein »Dinosaurier«?

25 Abraham Moles: *Information Theory and Perception*, übers. v. Joel E. Cohen, Urbana u. London 1968, S. 208.

26 Ivan Krastev: »The Age of Populism: Reflections on the Self-enmity of Democracy«, in: *European View*, Bd. 10/1, S. 12.

27 Ebd., S. 13.

28 Tom Nichols: *The Death of Expertise: The Campaign Against Established Knowledge and Why it Matters*, New York 2017, S. IX.

29 Ebd., S. X. [Hervorhebung M.S.]

30 Ebd., S. 3.

»Ich bin ein Kunstkritiker, ein Streithammel, ein Snob, ein bezahlter Schmierfink, der Künstler bestrafen und dem Publikum den Spaß verderben will«, schreibt der Filmkritiker Anthony Oliver Scott mit einer gehörigen Portion sarkastischem Humor in der *New York Times*.<sup>31</sup> »Im Internet ist jeder ein Kritiker«, fährt er fort, »ein Amazon-Gelehrter, ein Cheerleader, dem von den sozialen Medien die Macht verliehen wird, zu mögen und zu teilen.« In dieser Hinsicht fällt es schwer, ihm nicht zuzustimmen. Denn es sind die so häufig von populistischen Politikern genutzten sozialen Medien, die »den mitreißenden, verwirrenden Effekt« produzieren, »das Gespräch buchstäblich zu machen«.<sup>32</sup>

Dieser »mitreißende Effekt« wird jedes Mal stärker, wenn wir die große Präsenz von Überwachungstechnologien bei der Gestaltung unserer ›individuellen‹ Vorlieben, Entscheidungen und Handlungen realisieren, sprich intelligente, digitale Maschinen, die ein zeitgenössisches Panoptikum erzeugen. Denn indem sie an der Vermittlung unserer Idee des Selbst teilhaben, produzieren sie eine neue Art von Unheimlichkeit, über die Kriss Ravetto-Biagioli in seinem brillanten neuen Buch *The Digital Uncanny* (Das digitale Unheimliche, 2019) schreibt. »Mit Daten-Aggregatoren«, bemerkt der Wissenschaftler, »werden wir nicht mehr als Subjekte oder Adressaten behandelt, sondern von Algorithmen als Informationsquellen gesammelt, analysiert und sortiert«.<sup>33</sup>

Vielleicht lohnte es sich also, entgegen allen Erwartungen ein analoger ›Dinosaurier‹ zu bleiben? Glücklicherweise, wie Olga Tokarczuk sagte, »besteht die Welt aus Worten«. Besteht sie *noch* aus Worten?<sup>34</sup>

Übersetzung: Nikolaus G. Schneider

---

31 Anthony Oliver Scott: »Everybody's a Critic. And That's How It Should Be«, in: *The New York Times*, 30.01.2016, <https://www.nytimes.com/2016/01/31/sunday-review/everybodys-a-critic-and-thats-how-it-should-be.html> (12.09.2019).

32 Ebd. [Hervorhebung M.S.]

33 K. Ravetto-Biagioli: *Digital Uncanny*, Oxford University Press, Oxford und New York, 2019, S. 21.

34 Olga Tokarczucs in ihrer Nobelpreisrede, Schwedische Akademie, Stockholm. Übers. ins Engl. v. Jennifer Croft und Antonia Lloyd-Jones, <https://www.youtube.com/watch?v=VvZAXL28K2E&feature=youtu.be> (28.11.2020).



*Moderiert von Liam Kelly*

**Liam Kelly**

Einen guten Nachmittag Ihnen allen. Lassen Sie mich zunächst Ihnen dreien für Ihre provozierenden und informativen Vorträge danken. Ich werde zunächst einige kurze einleitende Bemerkungen machen und dann die Diskussion für das Plenum öffnen, da die Sitzungszeit kurz ist. Wie Sie alle wissen, scheinen Sprachfragen in Konfliktzonen oder in Regimen, in denen Unterdrückung oder Autoritarismus herrschen, unweigerlich in den Vordergrund zu rücken. Tom Paulin, ein irischer Literaturkritiker, hat uns vor vielen Jahren daran erinnert, dass die Geschichte einer Sprache häufig eine Geschichte von Besitz und Enteignung, Territorialkämpfen und der Etablierung oder des Aufzwingens einer Kultur ist.

In ihrem Beitrag ziehen Maja und Reuben Fowkes in Betracht, dass die Anerkennung des Populismus als einer Sprache möglicherweise ein Schritt ist, um auf diesen zu reagieren. Außerdem spielen die beiden ein wenig mit dem Gedanken, dass Kunstkritiker sich selbst möglicherweise unwillentlich dazu haben verleiten lassen, anti-globalistische und verschwörungstheoretische Narrative über den postkommunistischen Übergang zu verstärken: daher die Effektivität des Schweigens der Worte in diesem spezifischen Fall.

Małgorzata Stepnik bezieht sich auf Manuel Castells' Konzept einer Umkehrung der Begriffe des repressiven Diskurses und der Idee der Subversion durch Identifizierung, die von Slavoj Žižek in dem Buch *The Plague of Fantasies* beschrieben wird. Von daher erinnerte es mich an V.S. Naipaul, der, vor allem in *The Mimic Men* (1967), beschrieben hat, wie die Kolonisierten oder ehemals Kolonisierten sich mit dem englischen Kolonisator zu identifizieren scheinen und »englischer als die Engländer« zu werden scheinen. Allerdings wohnt dieser scheinbaren Identifizierung mit dem Wesen und Nationalcharakter der Engländer auch ein spöttisches, subversives Element inne, insofern hier auf subtile Weise eine Befragung der Sprache stattfindet.

Ich fühle mich aber auch an die Situation in Nordirland erinnert, wo ich selbst herstamme. Im Vereinigten Königreich gibt es drei dezentralisierte Regierungen – eine in Wales, eine in Schottland und eine in Nordirland. Die Northern Irish Assembly ist derzeit suspendiert, und sie ist es schon zweieinhalb Jahre lang. Ein wesentlicher Streitpunkt, der zu dieser Suspendierung beigetragen hat, ist die Forderung der nationalistisch denkenden Bevölkerung, dass eine Sprachverordnung für die irische Sprache erlassen werden soll, die unter dem britischen Kolonialprojekt zunächst unterdrückt wurde. Doch die Democratic Unionist Party, der die Beziehung zu Britannien und ihre Verbindung mit der Conservative Party in England lieb und teuer ist und die sehr stark in den Brexit involviert ist, weigert sich, eine solche Sprachverordnung zu erlassen. Warum? Weil sie das Gefühl hat, diese würde ihre »Britishness« unterminieren, durch die ja überhaupt erst die irische Sprache unterminiert wurde. Sie können also die Verzweigungen der Sprache würdigen.

Lassen Sie mich daraus eine Frage machen: Können kluge Worte, wie sie von Kunstkritikern benutzt werden, irgendwie zur Effektivität und Zweckmäßigkeit der Subversion in den beiden von Ihnen thematisierten Ländern, Polen und Ungarn, beitragen? Dies ist eine offene Frage, die sich an Sie alle drei oder jeden einzelnen von Ihnen richtet.

**Małgorzata Stepnik**

Ich zögere, den Anfang zu machen, denn ich werde pessimistisch sein. Ich glaube, dass »weise Worte« immer Leuten wie uns überlassen werden, aber unsere Kämpfe, Grenzüberschreitungen, Subversionen usw. sind im Angesicht der Macht der Dummheit nutzlos. Früher oder später verändert sich jede politische Macht, ja jede Macht geht mit der Zeit zugrunde. Unter anderem müssen wir einfach abwarten. Vielleicht bin ich diesbezüglich zu pessimistisch. Natürlich kann man der Meinung sein, dass Bildung bedeutsam ist, aber ich weiß nicht, inwieweit dem wirklich so ist. Man denke nur an das Beispiel Martin Heidegger, um nur einen Fall zu nennen. Nein, ich glaube nicht, dass wir irgendetwas daran ändern können.

**Reuben Fowkes**

Lassen Sie mich das Thema Sprache aufgreifen und auch auf das antworten, was Sie, Liam, über die Kuratoren und Kritiker gesagt haben, die wir in unserem Beitrag erwähnt haben. Über diejenigen, die sich mit Sprache auseinandersetzen, und insbesondere im Hinblick auf die Ausstellung, die wir gezeigt haben und die nicht die Strukturen des Populismus, sondern die Sprache zur Grundlage machte. Ich meine, es scheint zwei Möglichkeiten zu geben, Sprache, in diesem Kontext zu benutzen. Eine, die vielleicht ein bisschen weiter geht, die versucht, sich einige Tricks des Populismus zu eigen zu machen oder sie umzudrehen und sie irgendwie nützlich und subversiv zu machen. Wie Sie sagten: eine subversive, nützliche populistische Sprache zu finden. Es scheint mir aber etwas gefährlich, diesen Weg einzuschlagen. Der andere mögliche Weg wäre, neutraler zu sein und die Sprache des Populismus einfach als Ausgangspunkt zu benutzen, als eine Art strukturellen Ausgangspunkt für eine Ausstellung.

**Maja Fowkes**

Ich glaube, dass die Frage der Sprache sehr wichtig ist. Es ist auch wichtig, wer spricht. Wie andere, die viele, viele Jahre in Ungarn gelebt haben, haben wir uns entschieden, nicht selbst zu sprechen. Wir hielten es für das Beste, mittels der Stimmen aus der Region zu sprechen, welche die Auseinandersetzungen, die dort stattfinden, zum Ausdruck bringen und ihnen eine Stimme verleihen. Das sind alles Kollegen, Freunde oder ehemalige Studenten. Es ist wirklich wichtig, ihnen eine Stimme zu geben. Das Gute daran ist, dass sie noch eine Stimme haben. Sie sind also nicht sprachlos.

**Liam Kelly**

Ich nehme an, das Einzige, was wir mit diesen populistischen Politikern machen können, die sich als Kunstkritiker tarnen, ist, ihnen die Mitgliedschaft in der AICA zu verweigern. Das ist das Mindeste, was wir tun können. Okay, ich öffne die Diskussion jetzt für das Publikum.

**Brane Kovic**

Ich möchte zunächst einmal sagen, dass es sehr einfach, um nicht zu sagen billig ist, immer die Einmischung der Politik in die Kulturszene in den ehemals kommunistischen oder inzwischen postkommunistischen Ländern zu beschwören, während doch anderer-

seits die sogenannte ›freie Welt‹ weit entfernt davon ist, wirklich frei zu sein. Die Politik oder, wenn Sie so wollen, die Macht, die im Westen Geld bedeutet, mischt sich dort ja ebenfalls in den Kulturbereich ein. Das ist seit den 1970ern, vor allem von Noam Chomsky, sehr genau analysiert worden. Meine Frage lautet daher: Sind die Monopole weniger gefährlich als Zensur oder politische Einmischung? Unter Monopolen verstehe ich auch, dass einige Leute führende Kultureinrichtungen jahrzehntelang leiten und sich personale Besetzungen nicht ändern. Einzelne Personen haben eine ganz spezifische Ausrichtung oder entsprechende politische Programme. Ja manchmal sind sie nicht einmal selbständig, sondern werden zu einer Art Marionette, die von außen manipuliert wird.

### **Maja Fowkes**

Vielleicht kann ich zunächst auf Ihre Frage antworten: Warum sprechen wir immer über Politik? Tatsächlich tun wir das gar nicht. Als Reuben und ich in den 1990ern und in den frühen 2000ern begannen zusammenzuarbeiten, dachten wir, das einzige Problem, das es in der Welt nach 1989 noch gäbe, sei die Ökologie. Damals meinten wir, alles andere sei geklärt und wir könnten uns jetzt einfach nur noch auf das konzentrieren, was noch aus der Welt geschafft werden müsse. Doch leider mussten wir uns im Verlauf des letzten Jahrzehnts auch wieder dem Thema der politischen Einmischung widmen. Im Unterschied zur kommunistischen Zeit thematisieren wir unterschwellig auch diese neoliberale Führung, wobei sich Fragen stellen, die etwas mit der Funktionsweise der Institutionen zu tun haben, etwa die nach der Rolle privater Wohltäter und der Privatisierung.

Es gibt in Kunstwerken jetzt einige ernstzunehmende Analysen dessen, was beim Übergang vom Kommunismus zum Postkommunismus schiefgegangen ist und wie das möglicherweise zu dem Populismus führte, mit dem wir es jetzt zu tun haben. In diesem Sinne besteht ein Bedarf nach Thematisierung dieser Zusammenhänge. Und einige Kunstkritiker tun genau das: Sie versuchen herauszufinden, was schiefgegangen ist und wie es erneut zu dieser Situation kommen konnte.

### **Reuben Fowkes**

Noch etwas zum Thema der Sprache: Am Ende Ihrer Frage sagten Sie, ein Direktor sei möglicherweise eine Marionette. Für mich klingt das ein bisschen nach der populistischen Trope, dass jemand sein eigentliches Interesse hinter jemand anderem verbirgt.

Aber lassen Sie mich etwas zu dieser Frage der Globalisierung und der neoliberalen Globalisierung sagen. Wie gehen wir mit diesem Problem um? Es scheint, dass sich im Hinblick auf die wirtschaftlichen Auswirkungen der Globalisierung seit den 1990ern auf der ganzen Welt sehr viele negative Dinge ereignet haben, auf welche die Leute hinweisen können. Vielleicht sprechen wir in diesem Kontext über Osteuropa und darüber, dass wir das Pendel nicht wieder völlig auf die andere Seite zurückschlagen lassen und all die möglichen Vorteile ablehnen sollten, die aus diesen Prozessen in puncto transnationale Solidarität und alle möglichen Arten von Kommunikation zwischen Kulturen in der ganzen Welt erwachsen könnten. Deshalb zitieren wir am Ende unseres Beitrages Igor Zabel mit einer Aussage, die schon in den 2000ern hervorhebt, dass die Leute nicht einfach reflexartig auf all die schlechten Seiten der neoliberalen Globalisierung reagieren sollten, um ihr Heil dann in einer extrem engstirnigen patriotischen Position zu suchen.

Vielleicht wäre es, wenn man darüber nachdenkt, auch eine Idee, diesen Begriff der Globalisierung irgendwie zu pluralisieren. Deshalb enthält unser Titel diese Idee der illiberalen Globalisierung. Vielleicht gibt es ja unterschiedliche Typen von Globalisierung; neoliberale Globalisierung, illiberale Globalisierung. Wenn man an die Zeit um 1989 mit all den Veränderungen denkt, dann war das ebenfalls nochmal eine andere Art von Globalisierung. Vielleicht können wir also das Wort »Globalismus« auch im Sinne einer bestimmten Weise des Nachdenkens über die Verbindungen zwischen Ländern auf globaler Ebene verwenden, die nicht nur auf der Wirtschaft und der Vorherrschaft eines bestimmten Systems beruhen.

### **Małgorzata Stepnik**

In der letzten Frage aus dem Publikum wurde das Trennende zwischen dem Osten und dem Westen erwähnt. Ich bin auch der Meinung, dass das heute eigentlich etwas künstlich anmutet. Politik und Kunst, Kunst und Kritik, Politik und Literatur oder Philosophie sind ja immer miteinander verflochten. Das ist ganz natürlich. Ich schätze Jacques Rancières Schriften nicht besonders, doch es gibt da einen Satz von ihm, den ich wirklich liebe. In *The Politics of Aesthetics* schreibt er, dass gerade ein Kunstwerk, das letztlich nicht beabsichtigt, politisch, engagiert, zu sein, paradoxerweise das größte politische Potenzial haben könnte. Ich glaube, dass Paradoxa, wie Oscar Wilde in seinem berühmten Text *Das Bildnis des Dorian Grays* schrieb, uns etwas Wesentliches über die Wahrheit mitteilen können.

### **Marek Wasilewski**

Ich möchte mich auf Ihre Frage zu den »weisen Worten« beziehen, weil mir in den Sinn kommt, dass die populistische Revolution ja mit Worten bewerkstelligt wurde. Ich glaube also, es geht um die Frage, wer momentan über die überzeugendere Erzählung verfügt. Statt also pessimistisch zu sein und zu sagen, nun, gegen Dummheit gibt es kein Mittel und wir müssen abwarten, sollten wir lieber eine überzeugendere, eine bessere Erzählung bereitstellen. Tatsächlich benötigen wir »weise Worte«, um die Worte der Populisten auf unsere Seite zu ziehen.

### **Małgorzata Stepnik**

Ich stimme Ihnen völlig zu, Marek. Wir brauchen »weise Worte«, wir schätzen sie, darum sind wir hier. Ich denke, das ist offenkundig. Was ich wirklich sagen wollte, ist: Wenn man auf eine »weise« Art spricht, wenn man ein anspruchsvolles Narrativ benutzt, wenn man wirklich etwas kommunizieren will, dann wird es da immer eine Spannung geben, dass man entweder ein »Insider« oder ein »Outsider« ist. Es ist wichtig und nobel, die Köpfe anderer Menschen nicht zu »programmieren«, sie nicht zu nötigen, das zu glauben, was man selber glaubt, Kontroversen und Meinungsverschiedenheiten zu diskutieren. Doch wenn man in der Kunstwelt zu einem »Insider« wird – sei es als Künstler, als Kritiker oder als Schriftsteller –, kann es sein, dass man von der gesellschaftlichen Mehrheit nicht mehr gehört, nicht mehr verstanden wird. Solche Fälle habe ich gemeint. Aber im Prinzip stimme ich zu: Wir brauchen »weise Worte«.

### **Sarah Wilson**

Ich möchte dem Gesagten noch etwas hinzufügen. Es hat mich sehr interessiert, dass Sie sich getraut haben zu sagen, dass Sie sich im Angesicht der ›Macht der Dummheit‹ machtlos fühlen. Im Bezug darauf möchte ich einfach zwei Begriffe nebeneinanderstellen. Zum einen möchte ich uns alle an Lenins (oder an die Lenin zumindest zugeschriebene) Formulierung »nützliche Idioten« erinnern. Wir reden hier nicht einfach über die Massen, die die AIZ oder sonst etwas lesen, sondern über die Schriftsteller und Intellektuellen, die die Komintern (die kommunistischen internationalen Propagandaoperationen) unterstützten. Deren Agenda wandte sich an die Intellektuellen, die »nützliche Idioten« waren. Und ich möchte Sie alle daran erinnern, dass viele »nützliche Idioten« in Großbritannien in den 1950er Jahren die intellektuelle Elite waren, die im Gegenteil für die antikommunistische, von der CIA finanzierte Zeitschrift *Encounter* schrieben.

Ich war letztes Jahr sehr, sehr beeindruckt, als meine polnische Studentin, Dorota Michalska, eine fantastische Abschlussarbeit über drei chronologische Aspekte der polnischen Geschichte in der Kunst ab 1944 schrieb, die auf ihrer Auseinandersetzung mit einer Art zweiten Generation sehr junger Intellektueller beruhte, die gerade an den Universitäten zu lehren begonnen hatten. Sie wurden von der Generation unterrichtet, die darüber geschrieben hatten, wie der Kapitalismus nach Polen gekommen war, und über Coca-Cola-Werbung auf dem Warschauer Kulturpalast. Doch meine Studentin dachte auf ihre von ihrer polnischen Herkunft geprägte Art über die Lage derjenigen nach, »die zurückgelassen wurden«.<sup>1</sup> Ihre Arbeit war extrem eindrucksvoll, auch wenn ich mich natürlich nicht an die Namen der von ihr erwähnten jungen Anthropologen und Politologen erinnern kann. Aber es gibt da eine sehr interessante Art von Nicht-Dialog, könnte man sagen, zwischen dem Konzept der »Idioten« und der »nützlichen Idioten«. Und das tatsächliche Pathos und die Tragödie »jener (quasi-)Idioten«, die zurückgelassen wurden«, sowie die Unartikuliertheit derer, die zur Gewaltanwendung getrieben wurden. Ich wollte der Diskussion nur diese beiden Begriffe hinzufügen.

Übersetzung: Nikolaus G. Schneider

---

1 Dorota Michalska: *On the edge of history: three generations of artists confront socio-economic trauma in Poland* (Tadeusz Kantor, Gerard Kwiatkowski, Roman Stańczak), Masterarbeit am Courtauld Institute, London 2017.

Michalska bezieht sich hier auf den Philosophen Andrzej Leder (geb. 1960), den marxistischen Philosophen Michał Pospiszyl (geb. 1987), den Anthropologen Tomasz Rakowski (geb. 1967), die Theaterhistorikerin Dorota Sajewski (geb. 1968), den Kulturtheoretiker Jan Sowa (geb. 1976) und den Historiker Marcin Zaremba (geb. 1966).



# **Politische Zensur und ihre Auswirkungen auf die Kunstproduktion und die Kunstkritik**

## **Podiumsdiskussion**

**MODERATION  
RAFAEL CARDOSO**

**HERNÁN D. CARO  
VIVIENNE CHOW  
DELAINE LE BAS  
ERDEN KOSOVA**



Abb. 20: Internetaufruf von Osmankavala.org zur Befreiung des Journalisten.



# PODIUMSDISKUSSION – POLITISCHE ZENSUR 191 UND IHRE AUSWIRKUNGEN AUF DIE KUNSTPRODUKTION UND DIE KUNSTKRITIK

*Moderiert von Rafael Cardoso*

Dieses Protokoll des Zensur-Panels ist eine gekürzte Zusammenfassung, keine genaue Mitschrift. Um die persönliche Sicherheit der Beteiligten zu gewährleisten, ist eines der Referate zusammen mit allen nachfolgenden Bezügen daraus gestrichen worden. Diese Entscheidung wurde mit der Person abgestimmt, deren Vortrag aus diesem Grund beschnitten wurde. Es ist zweifellos von einer gewissen Ironie, dass ein Panel zum Thema Zensur und damit auch der im eigenen Kopf schnippenden Schere die Verpflichtung spürt, sich selbst zu zensieren. Autoritarismus ist keine ferne rhetorische Drohung, sondern eine ernste, tödliche Gefahr im Hier und Jetzt. Die Herausgeberinnen bedauern, dass sie in dieser Maßnahme Zuflucht suchen mussten, und entschuldigen sich bei den anderen Teilnehmern für etwaiges Unbehagen, das dies zur Folge haben könnte.

## **Rafael Cardoso**

Hallo und guten Abend. Mein Name ist Rafael Cardoso, ich gehöre zur AICA Deutschland und möchte mich bei Danièle Perrier und Uta M. Reindl dafür bedanken, dass sie uns heute Abend hierher eingeladen haben.

Zu Beginn möchte ich eine kurze persönliche Provokation vorlesen, die nicht unbedingt den Ansichten der Teilnehmer dieses Panels, der Organisatoren dieses Kongresses oder der AICA entspricht, die aber hoffentlich die Diskussion anheizen wird, die wir führen wollen.

Seit es Twitter gibt, zählen 280 von einem Trottel rausgehauene Zeichen viel mehr als die 28 Bände von Diderots Enzyklopädie. Die Zeiten haben sich offenbar geändert. Kritik ist nicht mehr das, was sie mal war. Zensur auch nicht. Winston Smiths fleißige Arbeit für das »Wahrheitsministerium« in George Orwells 1984 wäre heute belanglos. Es hat wenig Sinn, die Vergangenheit umzuschreiben, wenn jede Vorstellung einer Zukunft Tag für Tag untergraben wird. Selbst wenn die Vergangenheit umgeschrieben werden könnte: Würde sich jemand die Mühe machen, sie zu lesen? Ein durchschnittliches Buch hat locker 100.000 Wörter. Wie viele Tweets sind das? In der Zeit, die ich brauche, um diesen Absatz zu beenden, habe ich vielleicht schon Ihre Aufmerksamkeit verloren. Das heißt, falls ich sie je hatte. Falls es so etwas wie Aufmerksamkeit noch gibt.

Falls Sie aufmerksam waren: Der neue Autoritarismus ist schon hier. Brasilien, China, die Philippinen, Russland, Saudi-Arabien, die Türkei, Ungarn, Venezuela. Eine kurze Liste in alphabetischer Reihenfolge mit einigen der besorgniserregendsten Beispiele. Es gibt mehr, falls Sie Nachsicht mit mir üben mögen, und mehr sind unterwegs, falls Sie es vorziehen, »in the blink of a bird« an Begriffen wie Faschismus, Nationalismus, Populismus und Demokratie herumzudeuteln. Wir haben nicht 1984. 1984 ist nie passiert. Es ist eher 1934, und wir sind heillos verstört, während die Japaner in die Mandschurei einmarschieren, die französische Rechte es nicht schafft, die Regierung zu stürzen, und der Schriftsteller Erich Mühsam in einem deutschen Konzentrationslager, knapp 40 Minuten von hier entfernt, ermordet wird. Aber es ist auch nicht 1934, so sehr es auch so scheint.

Der Feind, mit dem wir es heute zu tun haben, ist heimtückischer, weil er sich so schwer genauer bestimmen lässt. Wie Wörter, die ungeschrieben bleiben, weil man fürchtet, sie könnten missverstanden werden. Sind Erdoğan, Orbán und Putin Faschisten? Bolsonaro, Salvini und Trump sind gewählte Oberhäupter, die an der Spitze demokratischer Staaten stehen und sich an die Gesetze halten. Kann man sie als autoritär bezeichnen? Liegt Zensur vor, wenn sich in Wirklichkeit niemand die Mühe macht, das Buch zu ver-

bieten, die Ausstellung zu schließen oder die Künstlerin zu verhaften? Spielt es eine Rolle, dass wir überhaupt das Thema diskutieren? In Zukunft, falls es eine gibt, wird jeder 15 Sekunden lang zensiert werden. Na los, twittern Sie das. In der Zwischenzeit reden wir auf jeden Fall unter uns. Zumindest hier können wir uns darauf verlassen, dass unsere Bemerkungen nicht gelöscht werden, weil wir Bestimmungen, Bedingungen oder Regeln der Gemeinschaft verletzt haben. Die Revolution wird nicht getwittert, gepostet oder im Fernsehen übertragen werden. Die Revolution wird nicht moderiert werden. Dieses Panel andererseits wird moderiert, und es ist meine Aufgabe, die Zeitvorgabe einzuhalten. Sie sind ordnungsgemäß provoziert worden.

Ich möchte Erden Kosova begrüßen, der Kunstkritiker ist und derzeit an der Organisation Young Curators Academy mitwirkt, einer Plattform des 4. Berliner Herbstsalons im Maxim Gorki Theater. Er ist unter anderem im organisatorischen Vorstand der Medusa Foundation Amsterdam und als Mitherausgeber des Istanbul e-Journals [redthread.org](http://redthread.org) tätig.

### ***Erden Kosova***

Bevor ich das Wort ergreife, möchte ich um Ihre Erlaubnis bitten, meinen Freund Firat Arapoğlu, den Präsidenten der AICA Türkei, eine kurze Ankündigung machen zu lassen.

### ***Firat Arapoğlu***

Vielen Dank, Erden, dass du deine Zeit mit mir teilst. Zunächst möchte ich mich bei allen Mitgliedern der AICA Deutschland für die Einladung zu diesem tollen Programm bedanken. Ich habe darum gebeten, eine Minute sprechen zu dürfen. Ich möchte Ihre Aufmerksamkeit auf einen wichtigen Fall lenken, die unrechtmäßige Inhaftierung von Osman Kavala, einem Geschäftsmann und Philanthropen, der inzwischen seit 700 Tagen hinter Gittern sitzt. Die Staatsanwaltschaft wirft ihm vor, sich der türkischen Regierung durch Organisation und Finanzierung der Gezi-Park-Proteste im Jahr 2013 widersetzt zu haben. Vor zwei Tagen, kurz vor seinem Geburtstag am 2. Oktober, wurde unter dem Hashtag #DearOsmanKavala eine Kampagne in den sozialen Medien lanciert. Sie soll die Menschen daran erinnern, dass am 8. und 9. Oktober die dritte Verhandlung im Gezi-Prozess stattfinden wird. Osman Kavala ist seit fast zwei Jahren in Untersuchungshaft, und seine Anklage beruht nicht auf irgendwelchen handfesten Beweisen. Osman Kavala hat durch seine Beiträge zur Zivilgesellschaft und seine persönliche Freundlichkeit das Leben zahlloser Menschen beeinflusst (sehen Sie sich bitte die Solidaritäts-Website [osmankavala.org](http://osmankavala.org) an). Er ist immer für bürgerschaftliches Engagement, demokratische Ausdrucksformen und die Beseitigung von Zugangsbeschränkungen zu Kunst und Kultur eingetreten. Deshalb möchte ich Sie alle bitten, Ihre Solidarität mit ihm zu beweisen. Freiheit für Osman Kavala. Vielen Dank.

### ***Erden Kosova***

Ich habe nun vielleicht zehn oder fünfzehn Minuten. Ich bin gewohnt, richtig lange, stundenlang, über die Türkei zu reden. Ich weiß nicht, wie ich so viel in einen so kurzen Zeitraum packen kann. Deshalb habe ich gestern einen Text überflogen, den ich vor einem Jahr geschrieben habe, einen sehr trostlosen Bericht darüber, was im Land vor sich ging. Er

war so pessimistisch, dass ich mit etwas aufwarten wollte, das ein wenig positiver klingt. Die Türkei verändert sich derzeit ziemlich schnell. Ich würde sagen, dass im Lauf des vergangenen Jahres ein Licht am Ende des Tunnels aufgetaucht ist. Sie wissen vielleicht, dass vor Kurzem eine Kommunalwahl stattgefunden hat, und dabei bezog das AKP-Regime seine erste bittere Niederlage. AKP bedeutet »Partei für Gerechtigkeit und Aufschwung« Die Gerechtigkeit ist längst verschwunden, und der Aufschwung geht auch den Bach runter – also ist sie jetzt richtig in Schwierigkeiten. Was kann Kunstkritik konkret tun? Viele Dinge sind eine Menge Jahre hindurch zur Aufrechterhaltung der Stabilität getan worden. Sehen Sie, 50 Prozent der Wähler haben für diesen Typen gestimmt, er hat immer wieder gewonnen. Aber die anderen 50 Prozent haben immer wieder nein gesagt. Es muss einfach der Moment kommen, in dem die Mehrheit in die Brüche geht. Ich weiß nicht, was an seine Stelle treten wird, aber diese Geschichte, dieses Alptraum, muss ein Ende nehmen.

Ich will den Werdegang der AKP kurz skizzieren. Sie war eine Splittergruppe der traditionellen islamistischen Tugendpartei, die einen sanfteren gesellschaftlichen Konservatismus und ein liberales Wirtschaftsprogramm propagierte und versprach, Struktur-reformen durchzuführen, um die politische Vorherrschaft der türkischen Armee zu annullieren. Bis vor Kurzem ermöglichte das eine pluralistische Demokratie. Indem sie sich den Zusammenbruch des politischen Zentrums und die weitverbreitete Enttäuschung nach dem Erdbeben von Gölçük 1999, der Wirtschaftskrise von 2001 und dem darauffolgenden Sparprogramm zunutze machte, kam sie mit 35 Prozent der Wählerstimmen 2002 an die Macht. Der Westen glaubte an die Idee eines milderen Islamismus, der mit dem Neoliberalismus zu vereinbaren sei und als Modell für muslimische Staaten oder solche mit einer muslimischen Bevölkerungsmehrheit dienen könne, und steckte Geld in die türkische Wirtschaft, was die Illusion eines wirtschaftlichen Erfolgs erzeugte. Das ist inzwischen natürlich zurückgezahlt worden. Genau durch diesen Impuls begann die zeitgenössische Kunstszene in der Türkei zu florieren. Geld von prominenten Familien der Bourgeoisie und Finanzgenossenschaften forcierte den Institutionalismus, und der Aufschwung der Galerien schuf eine Atmosphäre der Kommerzialisierung. Ich muss nachdrücklich auf den Unterschied zu der vorherigen Situation hinweisen, die auf die Erfahrung eines Staatssozialismus folgte. Ich komme aus einem völlig anderen Umfeld, in dem es keinen Cent für Kunst gab, von zeitgenössischer Kunst ganz zu schweigen. Daher war die Verantwortung gewissermaßen den reichen Familien überlassen worden. Diese Ausdehnung des Feldes wurde in den Jahren 2002 und 2003 auch von der AKP-Regierung als Vorzeigeprojekt für die EU-Bewerbung der Türkei benutzt.

Nach einem Jahrzehnt struktureller Änderungen, die das Militär und das Justizsystem beschwichtigten, beschloss die AKP, die leisen Töne aufzugeben. Nach ihrem dritten Wahlsieg läutete sie eine neue Herrschaftsepoche ein. Ein mythologisch aufgeladener Heroismus bahnte den Weg, um einer Einzelperson die Macht zu übertragen, und betrieb eine moral-religiöse Ausrichtung der Sozial- und Außenpolitik, die auf einer selektiven Rekonstruktion der »glorreichen« ottomanischen Vergangenheit beruhte. Der Parteivorsitzende begann sich zu verhalten, als wüsste er alles, und betätigte sich auch in einer wenig ausgefeilten Weise als »Kunstkritiker«. Beispielsweise erklärte er, die neugebaute Oper

solle ›barock‹ sein. Ich weiß nicht, ob er wirklich verstand, was der Ausdruck bedeutete. Diese Art narzisstischer Ichbesessenheit führte zu einer Aufhebung des Parteiensystems. Er selbst wurde die Partei. In der Zwischenzeit wurden die Friedensverhandlungen mit der kurdischen Bewegung unterbrochen.

Der arabische Frühling bot der AKP die Gelegenheit, ihren Einfluss im Nahen Osten durch Bündnisse mit den Muslimbrüdern in Katar und oppositionellen Gruppen in einigen anderen Ländern auszudehnen, aber der Vorsitzende gelangte nach einer Weile zu der Überzeugung, dass er nach dem Gezi-Aufbruch 2013 das nächste Ziel dieser westlichen Verschwörung wäre. Dadurch kam es zu einem Bruch innerhalb der Partei unter Führung einer Art klügerer religiöser Sekte, was 2016 zu Flügelkämpfen in der Partei und einem Militärputsch führte. Die Überzeugung der AKP, dass der Westen gegen sie eingestellt sei, wuchs, und deshalb schloss sie einen Pakt mit den Ultrationalisten und antiwestlichen Gruppen innerhalb der Armee. Sie betrachteten sich selbst weiterhin als die Benachteiligten, damit sie einen Vorwand hatten, diese Art konservative und nationalistische Koalition zu forcieren.

Zwei lange Jahre des Ausnahmezustands zwischen Juli 2016 und Juli 2018 erzeugten eine erstickende politische Atmosphäre. Zehntausende Beschäftigte im öffentlichen Dienst, darunter Akademiker, wurden entlassen. Gegen Hunderte von Akademikern begann eine Hexenjagd, weil sie eine Petition unterschrieben hatten, die den Staat aufforderte, die Friedensverhandlungen wiederaufzunehmen. Wahrscheinlich sind sich die Berliner der Gegenwart dieser exilierten Akademiker in genau dieser Stadt bewusst. Prominente kurdische Politiker und Befürworter des Friedens wurden inhaftiert. Journalisten der wenigen oppositionellen Zeitungen kamen ins Gefängnis. Viele Menschen haben das Land verlassen. Die kritischen Stimmen, die sich auf Twitter zurückzogen, wurden durch neu erlassene Gesetze ins Visier genommen und wegen ›Diffamierung des Präsidenten der Republik‹ vor Gericht gezerrt. Sie erhielten nicht nur Haftstrafen, sondern mussten an diesen bereits reichen Mann auch noch hohe Geldbußen zahlen. Einige Künstlerinnen und Künstler, die sich an Friedensdemonstrationen beteiligten, die irgendwie mit der kurdischen Situation im Land zusammenhingen, wurden ebenfalls inhaftiert. Wie ich bereits erwähnte, befindet sich Osman Kavala, gewissermaßen Direktor des Ausstellungsraums Depo Istanbul und des des Truth Justice Memory Center, das Buch führt über die im 19. und 20. Jahrhundert gegen die Kultur Anatoliens begangenen Verbrechen, immer noch hinter Gittern. Wir hoffen, dass er dieses Mal rauskommt.

Die Abhängigkeit der zeitgenössischen Kunstszene von Institutionen im Besitz bürgerlicher Familien bedeutet eine Einschränkung der oppositionellen Positionen. Während des Ausnahmezustands gab es eine Reihe von Bombenanschlägen unterschiedlicher oder fragwürdiger Herkunft. Wir können nie mit Sicherheit sagen, wer hinter diesen Anschlägen steckt. Diese traumatischen Ereignisse bedeuteten das Ende jeder Möglichkeit, den öffentlichen Raum für einen Kunstaktivismus zu nutzen. Das Bürgertum und die Kunstinstitutionen, die es betreibt – die Istanbul Biennale und das Istanbul Modern etwa –, schafften es, einen direkten Konflikt mit dem Regime zu vermeiden, indem sie das kritische Potenzial der Auswahl von Kuratoren und Sammlern abmilderten oder verschoben,

während sie gleichzeitig krasse Fälle von Zensur abwendeten. Es gibt zahlreiche Beispiele, die hier nicht angeführt werden können, aber es gab diesen einen Fall im Aksanat, dem Kunstraum, der mit einer pragmatischeren und opportunistischeren Familie verbunden ist, den Sabancis. Dort wurde eine internationale Ausstellung eine Woche vor der Eröffnung unter dem Vorwand abgesagt, dass eine der Arbeiten, die sich mit den konterterroristischen Verbrechen des türkischen Staats auseinandersetzte, nationale Empfindlichkeiten verletzen könnte. Während der Pause sprachen wir mit meinen Kollegen aus der Türkei und stellten fest, dass es eine ganze Reihe von Fällen gibt, in denen sehr offen Selbstzensur oder, wie soll ich es nennen, Selbstannullierung praktiziert wird. Auch im Jahr 2016 beschloss eine von einer Provinzstadt organisierte Biennale knapp zwei Wochen vor der Eröffnung, dass es zu riskant wäre, die Ausstellung zu eröffnen. Also beschloss man, sie dieses Jahr ausfallen zu lassen, obwohl viele Arbeiten bereits produziert worden waren. Die Gründungspräsidentin der AICA Türkei protestierte gegen diese Entscheidung, indem sie einen Vergleich mit der Zeit der Weimarer Republik zog, und wurde deshalb von Leuten aus den Reihen der AKP angegriffen. Eine andere Biennale aus der Provinz beschloss, einen Film nicht zu zeigen, der die auf der Familiengeschichte der Künstlerin beruhenden Erfahrungen einer griechischen Minderheit in Anatolien zum Thema hatte. Sie stammt aus der Stadt Malatya im Osten der Türkei.

Theaterstücke sind verboten, LGBTQ-Festivals abgesagt, Filmregisseure vor Gericht gestellt worden. Auf dem Gebiet der zeitgenössischen Kunst ist es zu Eingriffen bei Ausstellungen und physischen Attacken auf Galerien gekommen. Es hat auch direkte Interventionen bei internationalen Vorhaben gegeben. In einem Fall musste ein Ausstellungskatalog wegen einer Beschwerde des türkischen Konsulats neu veröffentlicht werden, weil die ursprüngliche Version die Formulierung »armenischer Völkermord« enthielt. Eine Gruppe von Künstlern verlor ihre finanzielle Unterstützung, weil eine der türkischen Künstlerinnen sich bei ihrer Arbeit auf der letzten *documenta* auf das Leben einer kurdischen Guerillakämpferin bezogen hatte.

Der Vorsitzende der AKP verlieh kürzlich seiner Enttäuschung Ausdruck, dass sie es nicht geschafft hätten, eine Vormachtstellung auf dem Gebiet der Kultur zu errichten. Ihnen gehören 59 Prozent der Medien, der Presse und der Fernsehsender, sie bezahlen Journalisten hohe Summen, sie haben die gesamte Staatspropaganda auf den Straßen – und sie beklagen den Mangel an kultureller Vorherrschaft. Ich denke, das ist der Punkt, an dem wir Widerstand zeigen können, indem wir beharrlich bleiben, ohne die Dinge zu erzwingen. In dieser Atmosphäre sind politische Differenzen zwischen dem Kunst-Establishment und Kritikern des kulturellen Kapitals, hauptsächlich marxistischer Herkunft, vorübergehend aufgehoben, um den gemeinsamen Raum der Meinungsfreiheit zu verteidigen. Kürzlich hat es eine ähnliche Koalition von ganz unterschiedlichen Positionen – Kemalisten, Sozialisten, Kurden, moderaten Nationalisten und sogar kritischen Islamisten – geschafft, bei der letzten Wahl den Druck des konservativen und ultranationalistischen Blocks durch Gegendruck zu erwidern. Durch diese Dynamik kam es zu einem psychologischen Wendepunkt, man trat allgemein entschiedener auf und brachte die Verhandlungen auf einen normaleren Weg. Deshalb gibt es Anlass zum Optimismus.

### **Rafael Cardoso**

Vielen Dank, Erden. Ich möchte jetzt Hernán D. Caro das Wort erteilen, der Philosophie und Geschichte in Bogotá und in Berlin studiert und an der Humboldt Universität in Berlin seinen Dr. phil. gemacht hat. Er arbeitet in Berlin als freier Journalist für das Feuilleton der FAZ und den *Freitag* sowie als freier Korrespondent für die *Revista Arcadia* in Kolumbien.

### **Hernán D. Caro**

Ich will heute über das Verhältnis zwischen Zensur und Kulturjournalismus in Kolumbien reden – nicht spezifisch über Zensur und Kunstkritik. Das Interessanteste, was in der Kunstkritik passiert, passiert auch in größeren oder allgemeineren Kulturmedien, und man kann die Auseinandersetzung der Kunstkritik mit der Zensur kaum irgendwie von der Auseinandersetzung des Kulturjournalismus mit der Zensur trennen. Meine Fallstudie ist die *Revista Arcadia*. Das ist ein großes Kulturmagazin, dasjenige mit dem größten Feuilleton in Kolumbien und eines der prominentesten in Lateinamerika. Ich arbeite für dieses Magazin als freier Korrespondent von Berlin aus, und dies bildet den Hintergrund für meine Fallstudie.

Meine These ist, dass der Kulturjournalismus angesichts der Formen von Zensur spezifisch in Kolumbien und, wie ich glaube, auch in anderen lateinamerikanischen Ländern, eine Rolle übernommen hat, die in Europa vielleicht nicht so typisch ist: in vielen Fällen nämlich ist er zu einem Raum geworden, in dem direkte politische Diskussionen und Kritik stattfinden. Was Zensur in Kolumbien angeht, passiert dort wahrscheinlich das, was in vielen Ländern Lateinamerikas passiert, wie zum Beispiel in Mexico, El Salvador oder Peru. Es gibt nämlich zwar Gewalt oder potentielle Gewalt gegen Journalisten, deren Beruf lebensgefährlich sein kann, aber es gibt, würde ich zumindest sagen, keine offene, direkte oder offizielle Zensur, wie man es aus anderen Ländern kennt, vielleicht in Kuba, in Venezuela oder in Argentinien und Chile während der Diktaturen. Obwohl diese offizielle Zensur meines Erachtens nicht stattfindet, kann man sagen, dass diese Zensur nicht einmal nötig ist in einem Land wie Kolumbien. Das ist der Fall, weil die größten Medien, die größten Zeitschriften, die größten Fernsehsender bereits sehr mächtigen Familien oder Finanzgruppen gehören, und so erledigt sich die Frage der Zensur von selbst. In Kolumbien ist das sehr deutlich. Z.B. das größte Politmagazin *Semana*, die Woche, vergleichbar vielleicht dem *Spiegel* – und in dieser Hinsicht ist es nicht vergleichbar – gehört einem sehr wichtigen Unternehmer und Banker gemeinsam mit einem anderen Unternehmer, dem Sohn und Enkel eines alten Ex-Präsidenten Kolumbiens. Der aktuelle Chefredakteur von *Semana* wiederum ist Neffe des jüngsten Ex-Präsidenten Kolumbiens. Ähnliche Konstellationen kann man bei den größten Zeitungen des Landes sehen: Auch etwa bei *El Tiempo*, das ist die größte Zeitung Kolumbiens; und alle wichtigen Fernsehsender gehören entweder sehr mächtigen Familien, die in der Politik immer eine sehr große Rolle gespielt haben, oder mächtigen Leuten oder Finanzgruppen. Und so machen diese Allianzen in der Regel selbst den Job, eine Zensur zu strukturieren.

Trotzdem muss ich sagen, und das sehr deutlich, dass das Magazin *Semana* es doch geschafft hat, einigermmaßen unabhängig zu sein oder zu bleiben – oder zumindest so zu wirken. Sehr wichtige politische Skandale der letzten Jahre wurden tatsächlich von

*Semana* oder von *El Tiempo* enthüllt, doch kann man in einem Land wie Kolumbien – und das gilt sicher auch für andere lateinamerikanische Länder, nicht für alle, aber für einige in dieser Region –, bei den Medien immer wieder eine Art Regierungsnähe feststellen. Das ist immer präsent.

Was Zensur oder spezifisch Selbstzensur angeht, ereignete sich der interessanteste Fall der letzten Jahre in Kolumbien Anfang 2019 innerhalb der *Revista Semana*. Dort wurde ein sehr beliebter und kritischer Kolumnist freigestellt, weil er in seiner Kolumne das Magazin selbst sehr stark kritisiert hatte. Das Magazin hatte zuvor entschieden, gewisse Informationen, die für die Regierung unangenehm oder gefährlich waren, nicht zu veröffentlichen. Veröffentlicht wurden ebendiese Informationen von der *New York Times*, und dann erfuhr man, dass *Semana* in Kolumbien über dieselben Informationen immer schon verfügt hatte – ohne diese aber zu veröffentlichen.

Was nun das Kongressthema angeht, ist interessant zu sehen, inwiefern der Kulturjournalismus in Kolumbien (etwa im Kulturmagazin *Arcadia*) – oder generell verbreitet in Lateinamerika – angesichts von Formen der Selbstzensur die Rolle übernommen hat, über politische Themen und Konflikte zu diskutieren. Die Medien sind gewissermaßen zu ›Orten‹ geworden, an denen politische Diskussion, politische Kritik tatsächlich stattfindet – und manchmal nicht nur vorsichtig, sondern sehr offen. Der oben erwähnte Kolumnist wurde, nachdem es sehr große Empörung gegeben hatte, bei *Semana* wiedereingestellt. Er schreibt jetzt wieder in seinem normalen Arbeitsverhältnis. Doch der Fall hat das Ansehen des Magazins sehr beschädigt.

Doch zurück zum Kulturjournalismus. Ich finde es interessant, wie in Kolumbien, wie in diesem Fall, der Kulturjournalismus zu etwas wird, das in anderen Ländern nicht unbedingt der Fall ist, zumindest nicht in Deutschland, wie ich meine journalistische Arbeit hier kenne. Tatsächlich findet hier eine Auseinandersetzung mit Politik im Feuilleton statt, aber es ist nicht wirklich ein Ort für größere politische Diskussionen.

Was das Magazin *Arcadia* betrifft, hat man es in den letzten Jahren geschafft, sehr regierungskritische Positionen zu vertreten und zu unterstützen und auch sehr wichtige politische Themen anzusprechen. Eine ganze Ausgabe wurde 2018 den Präsidentschaftskandidaten gewidmet, mit sehr kritischen Meinungen. Der Leitartikel äußerte wirklich eine offene Kritik, und das Magazin äußerte sich dahingehend, sich weiterhin als Opposition zu verstehen. Eine andere gesamte Ausgabe des Magazins beschäftigte sich mit dem Thema Religion und Politik, und eine weitere beinhaltete einen Leitartikel mit dem Titel »Keine Morde an sozialen Aktivisten mehr«. Solche Ermordungen sind in Kolumbien Alltag, und dieser Artikel erschien mehr oder weniger zwei Wochen nachdem der Kolumnist, den ich erwähnt hatte, entlassen worden war, weil er genau dieses Problem angesprochen hatte. Das Magazin *Semana* hatte entschieden, genau diese Information über die Verbindung der Regierung zu den Ermordungen nicht zu veröffentlichen. Aber *Arcadia* hat sehr offen darüber gesprochen.

Die Pointe der Geschichte ist, dass die *Revista Arcadia* der *Semana* gehört – sie ist einfach das Kulturmagazin dieser mächtigen politischen Zeitung. Darüber, was das zu bedeuten hat, kann man natürlich sehr lange diskutieren.

Ich glaube, zumindest zwei Sachen sind wichtig: Erstens, dass die Medienlandschaft in einem Land wie Kolumbien sehr komplex ist, dass politische Interessen oder Allianzen in den Medien nicht unbedingt oder nicht direkt eine Abhängigkeit bedeuten oder Unabhängigkeit und kritische Einstellungen ausschließen. Zensur ist nicht gleich Zensur, und das ist natürlich sehr problematisch.

Zweitens glaube ich, eine Erkenntnis, die man hieraus gewinnen kann, ist womöglich eine tragische: Kulturjournalismus scheint ungefährlich zu sein, scheint nicht wirklich der Ort zu sein, von wo aus Entscheidungen oder Aussagen eine Auswirkung haben. Womöglich trifft das auch auf die Kultur zu, das ist eine offene Frage. Ich habe mich auch mit einer venezolanischen Schriftstellerin unterhalten, die ein sehr kritisches Buch gegen oder über Venezuela geschrieben hat. Ich habe sie gefragt, ob das Buch in Venezuela erscheinen wird, und sie meinte: Ja, wahrscheinlich, aber es ist egal. Es wird also nicht verboten. Aber es ist interessant festzustellen, wie schnell Kultur gewisse Grenzen erreicht und Kritik zwar tatsächlich offen stattfinden kann, aber es am Ende vielleicht *egal* ist. Das ist vielleicht eine provokative Behauptung. Und ja, das ist alles.

### **Rafael Cardoso**

Ich möchte Ihnen jetzt Delaine Le Bas vorstellen. Sie hat am Central Saint Martins College of Art and Design in London studiert. Als interdisziplinäre Künstlerin wurde sie vom Berliner Gorki Theater mit einer neuen Installation und Performance für den 4. Berliner Herbstsalon *DE-HEIMATIZE IT!* beauftragt, der am 26. Oktober 2019 eröffnet wurde.

### **Delaine Le Bas**

Stimmt, ich werde mich hier sehr kurz fassen. Meine bevorstehende Hexenjagd-Installation. Es ist »Hexenjagd Nummer 3«, weil es sich um ein Projekt handelt, das ich seit den Jahren 2008 und 2009 betreibe. Bedauerlicherweise handelt es sich für meine Gemeinschaft [die Roma] um eine seit Langem andauernde Entwicklung, fürchte ich. Ich werde darauf nicht näher eingehen, weil ich stundenlang hier stehen und darüber sprechen könnte, über die verschiedenen historischen Ereignisse, die verschiedenen Länder und die verschiedenen Probleme.

Ich würde Ihnen gern etwas vorlesen, das ich für eine Performance im Jahr 2015 geschrieben habe, weil wir als Gemeinschaft und als Gruppe von Künstlern und Akademikern beschlossen haben, dass Ermächtigung und Selbstermächtigung die beste Vorgehensweise ist.





Abb. 21: Delaine Le Bas, *The Scream. A Woman With Nothing To Lose*, 2018

»Meine Haut gehört mir,  
meine Augen haben die Farbe,  
die sie haben sollen,  
nicht bezogen aus staubgebundenen Manuskripten.

Barfuß,  
geschunden,  
gehäutet,  
in einem gestohlenen Artefakt zum Schweigen gebracht.  
Zahlen,  
Maße,  
meine Haut gehört mir.  
Wörter tropfen von meinen Lippen,  
bergen Dunkelheit sammelnde Wolken in sich.  
Meine Tränen sind versiegt.«

Delaine Le Bas, *My skin is mine*, 26.03.2015

Ich danke Ihnen.

**Rafael Cardoso**

Ich danke Ihnen, Delaine, für diese kurze, aber eindrucksvolle Darbietung. Wir haben nicht viel Zeit, und ich möchte dieses Podium nicht über Gebühr beanspruchen und selbst alle Fragen stellen. Ich möchte nur eine Anmerkung zu einem Thema vorausschicken, das heute von verschiedenen Teilnehmern angesprochen worden ist. Ich meine die Art und Weise, wie Zensur verdünnt und verwässert worden ist, sodass wir es nicht mehr zwangsläufig mit einer Zensur von staatlicher Seite, von einer Staatsmacht zu tun haben, sondern mit Selbstzensur, mit Zensur durch finanzielle Förderung, durch das Ausbleiben finanzieller Förderung, durch alle möglichen fein verteilten Formen von Zensur. Das ist ziemlich genau der Fall in Brasilien, wo ich herkomme. Das ist es, was im Moment vor sich geht: weniger Zensur, die von oben nach unten verläuft, und mehr Zensur, die von allen Seiten kommt und sogar von innen. Nachdem ich nun diese Anmerkung gemacht habe, würde ich diese Diskussion gerne für Fragen aus dem Publikum öffnen.

**William Messer**

Sie haben wahrscheinlich heute die Protestkundgebungen auf den Straßen von Hongkong gesehen, die ersten seit dem Vermummungsverbot, und alle Demonstranten tragen Masken, einschließlich der Touristen, also schenken sie diesem Verbot keinerlei Beachtung. Ich wollte das lediglich erwähnen und die AICA bitten, eine viel größere Rolle in Sachen Solidaritätsbekundung und im Kampf gegen die Zensur zu spielen, und ich hoffe, wir werden das in Zukunft tun. Zwei Zitate gehen mir nicht aus dem Kopf, wenn ich mit Problemen der Zensur zu tun habe: Eins von ihnen – ich kann mich bei beiden nicht erinnern, von wem sie stammen – lautet: »Selbstzensur ist die heimtückischste Form der Zensur«, und das andere: »Mord ist die extremste Form der Zensur.« Ich glaube, es gab nur einen Polizisten, der eine Schusswaffe mit Patronen benutzt hat, und er hatte nicht mal seinen Helm auf dem Kopf. Er hat einen auf ›Rambo‹ gemacht, aber die Abmachung mit China galt doch für fünfzig Jahre, richtig? Also war doch bekannt, dass das hier irgendwann aufhört, und es war nur die Frage, wie bald, nicht wahr, und wie schnell. Aber auf jeden Fall möchte ich mich bei Ihnen bedanken. Ich bin sehr ergriffen davon zu hören, wie Sie alle davon reden, was so vor sich geht. Vielen Dank.

**Rafael Cardoso**

Delaine, ich möchte Sie etwas fragen, das mit dem Thema Widerstand zusammenhängt, weil Ihre Erklärung offensichtlich damit zu tun hat. Nach der Wahl von Bolsonaro in Brasilien hat vor Kurzem Ailton Krenak, ein sehr berühmter indigener Wortführer und Schriftsteller, einem erstaunlichen Gedanken Ausdruck verliehen. Er sagte, ihm täten die *Weißten* leid, weil die brasilianischen Ureinwohner schon seit 500 Jahren mit dieser Erfahrung hätten zurechtkommen müssen. Das hat schlagartig einen Großteil dieser Diskussion relativiert, und ich habe mich gefragt, was Sie wohl von dieser Behauptung halten.

**Delaine Le Bas**

Nun ja, es ist eine sehr ähnliche Situation. Und das in jedem Land, und England bildet da keine Ausnahme. Das ist tatsächlich eins der Probleme, weil ich glaube, dass die Menschen einfach nicht begreifen, dass dies mittlerweile eine so lange Geschichte hat,

und dass Betroffene in dieser ganzen Zeit eine unterdrückte Minderheit gewesen sind. Wo soll man mit seinen Erklärungsversuchen anfangen? Weil es eine komplexe Geschichte ist, je nachdem, wo Sie sich befinden; es hat beispielsweise in Rumänien Sklaverei gegeben, was die meisten Leute nicht wissen. Und wenn Sie nicht darüber reden, heißt das nicht, dass es verschwindet, und es ändert auch nichts an der Betrachtungsweise der Mehrheit. Wenn wir uns diese eine Sache genauer anschauen, das Bewusstsein, dass nicht diskutiert worden, nicht darüber geredet worden, es nicht in der Schule durchgenommen worden ist, und die meisten Leute ohnehin keine Ahnung davon haben – es ist schwierig. Hinzu kommt, dass bei den meisten Leuten – ich muss das sagen, und ich möchte das nicht verallgemeinern, aber selbst bei mir – Leute kommen auf mich zu und sagen zu mir, dass sie irgendwie mehr über mich wissen, als ich über mich selbst weiß. Und das ist es, was diese Erklärung bedeutet, wenn ich sie lese, darum geht es wirklich dabei, weil wir als grundlegend vielfältige Gemeinschaft über die ganze Erde verteilt sind, wir gehören verschiedenen Religionen an, und, wie ich sagte, ich könnte hier wahrscheinlich mit verschiedenen anderen Leuten tagelang versuchen, die Komplexität des Ganzen zu erklären, und es ist schwierig ... weil man das Gefühl hat ... weil niemand, ich weiß nicht ... ich hatte das Bild von mir vor Augen, wie ich schreie, eine Art stiller Schrei, weil niemand zuhört, und viele meiner Arbeiten enthalten einen verstümmelten Soundtrack, und wenn jemand eine Frage stellt, kann man nicht richtig hören, was man sagt. Ich sage »Yeah«, weil sowieso keiner zuhört. Und das ist unsere Geschichte, weshalb ich annehme, Sie wissen schon, dass es wirklich eine ähnliche Geschichte ist, leider.

### **Rafael Cardoso**

Also kann ich diese Frage wohl an den Rest des Panels weitergeben: Reden wir von etwas Neuem? Ist diese Zensur, die wir beobachten, etwas Neues, Unterschiedliches, oder ist es nur dieselbe Geschichte und der Blickwinkel hat sich geändert?

### **Erden Kosova**

Na ja, in meinem Fall ist es nichts Neues. Das vorige Regime hatte ziemlich starke militaristische Tendenzen. Nur um Ihnen ein Beispiel zu geben: In den 1980ern ließ Kodota 600.000 Menschen festnehmen. Das sind mehr Leute als in den meisten europäischen Städten leben, würde ich sagen. Natürlich war der frühere Zustand im Grunde unmöglich; aber ich würde sagen, die derzeitige Situation verbindet irgendwie das Schlimmste aus Vergangenheit und Zukunft, den Konservatismus, den religiösen Fanatismus, Nationalismus, Rassismus. Es gibt diese merkwürdige Kombination aus verschiedenen Strängen und eine Art verschärfter Angriff auf das Umfeld kultureller Aktivitäten.

### **Hernán D. Caro**

Im Fall von Kolumbien haben wir, wie gesagt, keine großen Erfahrungen mit Zensur. Es ist wirklich nicht neu, dass die großen Medien wichtigen Familien gehören. Das ist so alt wie die Geschichte des Landes oder des Kontinents, weshalb ich annehme, das Neue liegt vielleicht darin – und da spreche ich nur für Kolumbien –, dass die Medien die Rolle zu verlieren scheinen, die sie in den vergangenen Jahrzehnten hatten, dass sie nicht mehr die Dinge zeigen können, die im Land vor sich gehen. Daher glaube ich, dass wir es vielleicht

mit einem Sonderfall zu tun haben, nicht wie in einem klaren Fall wie der Türkei, wo eine Regierung tatsächlich direkt etwas gegen Künstler oder Journalisten unternimmt. Das ist es nicht, was bei uns vorliegt, und vielleicht ist das sogar schrecklicher, weil es Gleichgültigkeit nach sich zieht und ökonomische Strukturen erzeugt, die eine Situation schaffen, in der niemand zuzuhören scheint. Wovon ich geredet habe, erweckt vielleicht den Eindruck, dass ich äußerst pessimistisch bin, was den Kulturjournalismus oder die Kultur im Allgemeinen betrifft, aber ich habe immer noch das Gefühl, dass beide sehr wichtig sind. Kulturelle Medien und Kunst können hinsichtlich des Schaffens von Gemeinschaften wirklich eine Rolle spielen, und das geschieht eindeutig in Kolumbien. Afro-Kolumbianische und indigene Gemeinschaften finden einen Platz in der Kunst und manchmal im Kulturjournalismus. Ich denke an die *Revista Arcadia*, und das klingt vielleicht wie Werbung. Aber ich glaube, in Brasilien ist das ebenfalls so. Kulturmedien öffnen für manche Menschen eine Tür, die eine Geschichte zu erzählen haben, die sie woanders kaum erzählen könnten. Deshalb glaube ich, sie spielen immer noch eine Rolle, aber der Umstand, dass Zensur derzeit nicht so ganz fassbar ist, macht es weiterhin sehr problematisch. Es wäre vielleicht einfacher, gegen eine konkrete Zensur zu kämpfen, nicht gegen eine Zensur von innen.

### **Sebastian Baden**

Ich möchte mich besonders an Erden und Hernán wenden, aber auch an Sie alle, denn wenn wir von Zensur reden: Was sind Ihre persönlichen Strategien, um Ihre Botschaft zu verbreiten? Wir haben einige Bildschirmfotos von Publikationen im Internet gesehen – und offensichtlich ist das Internet die einzige Plattform zur Verbreitung von Nachrichten, wenn die Printmedien von Selbstzensur betroffen sind. Vielleicht können sie ein wenig über Ihre Werkzeuge sprechen und uns sagen, wie Sie persönlich vorgehen, welche Ihre Kanäle sind, mit denen Sie diejenigen erreichen, die Sie erreichen möchten, und wie Sie Kontakt zu Ihrem Publikum herstellen.

### **Erden Kosova**

Na ja, natürlich sind einige oppositionelle Zeitungen eingestellt worden oder man hat sie gezwungen, in andere Hände überzugehen. Also können wir sagen, mit Printmedien ist es aus politischen Gründen schwieriger geworden; aber auch in ökonomischer Hinsicht ist es wegen des freien Falls der Volkswirtschaft immer schwieriger geworden, derzeit etwas drucken zu lassen. Viele Dinge kommen im Internet zur Sprache. Ich gehöre zur Redaktion eines E-Journals, das tatsächlich von Osman Kavala begründet wurde und *Red Thread* heißt. Ich möchte sagen, dass ich mir persönlich nie irgendwelche Beschränkungen auferlegt habe, aber ich kann Ihnen eine Geschichte erzählen, eine Erfahrung, die vielleicht einen Einblick in die Situation gewährt. Ich schrieb einen Artikel, und der erste Absatz war eine nüchterne Beschreibung einer Erfahrung. Es ging um eine Ausstellung, war aber verbunden mit politischen Ereignissen, und deshalb wollte ich mit einem Absatz darüber beginnen, was unmittelbar erlebt wurde, ohne offenkundiges Pathos. Die Redakteurin, eine gute Freundin von mir, ziemlich progressiv und politisch auf meiner Seite, sagte: Erden, können wir zwei oder drei Sätze aus dem ersten Absatz herausnehmen? Und in diesem Moment kann man natürlich Nein sagen. Ich sah kein Problem mit dem, was ich geschrieben hatte. Es war keine Lüge oder Verzerrung der Tatsachen. Ich versuchte,

die Wahrheit herauszufinden. Ich hätte Nein sagen können, aber zur gleichen Zeit gab es auch einen Hintergrund: Ihr Mann war der einzige Akademiker an einer Universität in der Provinz, der eine Petition unterschrieben hatte, und die Faschisten, die Ultrationalisten, kamen zu seinem Haus und hefteten eine Art Morddrohung an seine Tür, und am nächsten Tag kündigte er und kam zurück nach Istanbul. Wenn man von dieser Sache weiß und die damit verbundenen Gefühle kennt, sagt man sich, okay, ich bin einverstanden, wenn ihr euch durch das, was ich geschrieben habe, gefährdet fühlt, dann möchte ich niemanden in eine bedrohliche Situation bringen, und deshalb habe ich mich einverstanden erklärt. Aber natürlich hat diese Sache einen bitteren Nachgeschmack für mich.

### ***Delaine Le Bas***

Ich nehme an, es ist dazu gekommen, dass wir uns an verschiedenen Punkten begegnet sind, viele von uns, und auf diese Weise Informationen ausgetauscht haben, aber wir arbeiten auch viel mit jeder Menge anderen Leute zusammen, in vielen anderen Ländern. Was beispielsweise in Europa geschehen ist: Wir haben beinahe ein eigenes Netzwerk geschaffen, in dem wir auf verschiedene Weise zusammenarbeiten, und es war sowohl meine Gewohnheit als auch die meines verstorbenen Mannes, überall zu arbeiten. Auch an Orten, bei denen Leute beispielweise sagen würden »Warum geht ihr dorthin?«, und auch nicht unbedingt in Galerieräume – um die Möglichkeit zu haben, mit Menschen auf der Straße zu reden. Ich denke, wir haben immer mit so vielen Menschen wie möglich sprechen wollen. Ich arbeite auch praxisübergreifend, weil ich den Eindruck habe, dass das vielen Menschen den Zugang zu dem eröffnet, was ich mit meiner Arbeit sagen will, und benutze auch das Internet auf alle nur möglichen Weisen. Es bedeutet wirklich, so viel, wie man kann, auf gewissermaßen selbstorganisierte Weise zu tun, vermute ich, weil es immer noch sehr schwierig für uns ist, als Gemeinschaft zu handeln. Viele meiner Freundinnen und Freunde, die in anderen Ländern arbeiten – ich nenne die Länder nicht, aber Sie kennen sie –, machen sehr oft die Erfahrung, dass ihre Arbeit nicht repräsentiert wird, oder es ist immer leichter für jemand anders, Arbeiten zu zeigen, die von uns *handeln*, anstatt dass sie von uns sind. Ich bin nicht dagegen, mit Leuten zusammenzuarbeiten, die nicht zu unserer Gemeinschaft gehören, das will ich nicht sagen, aber ich glaube, dass es immer noch eine Form der Unterdrückung durch die Mehrheit gibt, bis es einer Stimme aus der Gemeinschaft wirklich gestattet wird hervorzutreten. Eine finanzielle Förderung ist in dem Fall auch keine große Hilfe, weil sie oft mit bestimmten Forderungen verbunden ist und diese oft auch eine Form von Zensur bedeuten können. Es kommt manchmal auch zu Fällen von Selbstzensur, weil die Leute Angst haben, und sie haben zu Recht Angst, weil sie manchmal von ihren eigenen Familien bedroht werden, und dann könnte eine Gemeinschaft auch eine andere Gemeinschaft bedrohen, und das würde dann im Hintergrund ablaufen. Die Leute, die das hier durchmachen, müssen sich nicht nur um all die anderen Dinge kümmern, sondern manchmal hat man auch mit diesem anderen Zeug zu tun, das von der Gemeinschaft ausgeht, sodass es eine Menge verschiedener Dinge wie Selbstzensur und politische Zensur gibt ... sodass man schließlich den Eindruck gewinnt, sofern es irgendjemanden angeht, dass wir überhaupt nicht miteinander sprechen sollten.

**Hernán D. Caro**

Vielen Dank für Ihre Frage. Um ehrlich zu sein, bin ich mir nicht mal sicher, ob ich eine Botschaft habe, oder ich wüsste in diesem Moment nicht, wie meine Botschaft lautet. Als Journalist bin ich immer noch der Meinung, dass Information eine gewisse Macht besitzt, obwohl wir womöglich von einer übermäßigen Menge an Informationen überflutet werden, was bestimmte Botschaften unwichtig macht, wenn man sie nicht findet. Aber ich glaube wirklich, dass Information Macht besitzt, und ich habe den Eindruck, dass kulturelle Medien, zumindest in manchen Ländern – ich glaube nicht, dass Deutschland dazu gehört, eindeutig nicht –, in der Lage sind, Menschen eine Stimme zu geben, die normalerweise in anderen Bereichen der Wirklichkeit keine Stimme finden. Ich sehe das sehr deutlich in Lateinamerika. Ich sehe das sehr deutlich in Kolumbien, und ich glaube, das ist schon ein sehr wichtiger Schritt hin zu einer besseren Wirklichkeit. Ich glaube auch, dass Qualität im Journalismus – das mag sich ziemlich konservativ anhören, aber das bin ich vielleicht – von großer Bedeutung ist, und ich glaube, man kann als Journalist wirklich Dinge bewirken und Dinge verändern, wenn man Qualität als eine der vorrangig wichtigen Anliegen betrachtet.

Ich möchte nur noch eins zum Thema »Botschaft« und zu der Möglichkeit sagen, Menschen eine Stimme zu geben. Ich habe zwei Jahre für ein vom Goethe-Institut finanziertes Projekt gearbeitet, das *Contemporary And América Latina* heißt und einen sehr wichtigen afro-lateinamerikanischen Schwerpunkt hat. Diese Art Zeitschrift existierte vor zwei oder drei Jahren noch nicht. Ich glaube, es ist mehr oder weniger die einzige Kunstzeitschrift, die versucht, afro-lateinamerikanischen Stimmen in der Kunst, besonders in der zeitgenössischen Kunst, eine Plattform zu bieten. Daher glaube ich, selbst wenn ich keine Botschaft habe, dass Journalismus es möglich macht, für andere Menschen Türen zu öffnen, damit sie ihre Botschaften senden können.

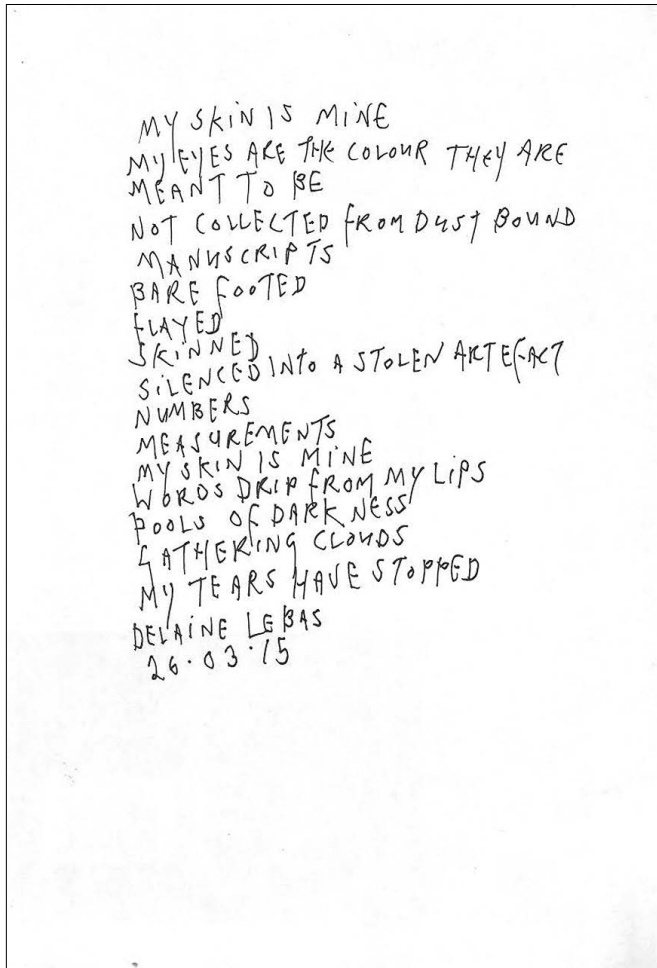
**Rafael Cardoso**

Ich möchte gern wiederholen, was Hernán gerade gesagt hat, dass wir uns hinsichtlich der Kunstwelt in einem sehr merkwürdigen Widerspruch befinden, zumindest in Ländern wie Brasilien und vielleicht auch Kolumbien, nehme ich an, wo der Raum für Kunstkritik immer weiter zusammenschnurrt, besonders in der Mainstreampresse. Das ist ein Punkt, dem AICA International wirklich Aufmerksamkeit schenken könnte. Mehr Raum zur Verfügung zu stellen, dafür zu sorgen, dass es mehr Raum gibt, wo Menschen diskutieren und nachdenken können über Kunst und Kultur, weil das auch eine Form der Zensur ist, diese Räume einzuschränken. Wir werden aus der Mainstreampresse hinausgedrängt, werden in »alternative« Ecken des Internets geschoben, und unsere Stimmen werden nicht mehr gehört. Die einfachste Art, politische Gegner loszuwerden, besteht darin, sie bedeutungslos zu machen, und deshalb glaube ich, dass dies vielleicht ein Projekt ist, über das wir gemeinsam als Menschen, die in der AICA und in der Kunstkritik engagiert sind, nachdenken könnten: wie man dafür sorgen kann, diese Stimmen nachklingen zu lassen, damit sie über die politischen Grenzen hinweg in Ländern gehört werden, die unter politischer Unterdrückung leiden. Und da es immer mehr Länder gibt, die dieser Beschreibung entsprechen, werden die Fronten nicht knapp, an denen es Arbeit gibt.

**Yukiko Shikata**

Ich gehöre zur AICA Japan und bin gerade dabei, ein internationales Symposium vorzubereiten. Ich möchte auf die letzten Nachrichten aus Japan oder über die Lage in Japan zu sprechen kommen. Vielleicht haben Sie gehört, dass es innerhalb der Triennale eine Ausstellung mit dem Titel *Unfreedom of Expression [Die Unfreiheit des Ausdrucks]* gibt. Sie wurde drei Tage nach Eröffnung vom Präsidenten der Triennale aus Sicherheitsgründen geschlossen, weil die Gefahr möglicher Terroranschläge bestand, die nicht nur der Ausstellung gelten sollten, sondern auch mehreren Schulen. Es gab Diskussionen und Bewegungen von Künstlern und Kulturschaffenden, der Präsident gründete im August ein Komitee, und es geschahen viele Dinge. Nach zwei Monaten der Diskussion in Japan gab das Amt für kulturelle Angelegenheiten in Japan am 26. September 2019 bekannt, dass es seine Unterstützung zurückziehen würde. Von diesem Tag an begannen Demonstrationen und Petitionen von Künstlern, Leuten aus der Kunstszene und Studenten, und heute, zu Beginn dieser Sitzung, erhielt ich die Information, die letzten Nachrichten. Ich möchte diese Information weitergeben und Ihnen zur Verfügung stellen, falls Sie daran interessiert sind.

*Übersetzung: Jochen Stremmel/Gérard Goodrow*

Abb. 22 Delaine Le Bas, *My skin is mine*, Manuskript, 26.03.2015



# **Kunst, Kritik und Institution**

## **Panel 8**

**MODERATION  
NORMAN L. KLEEBLATT**

**JULIA VOSS  
MISCHA KUBALL  
GREGOR H. LERSCH**



### **Kunst und Aktivismus**

**Julia Voss**

Der Ankündigung der Tate Galleries, keine Spenden der Familie Sackler mehr anzunehmen, gingen Proteste voraus, die von der amerikanischen Fotokünstlerin Nan Goldin initiiert worden waren. Ihr Beispiel hat Schule gemacht. Im Jahr 2019 wurden viele weitere Forderungen veröffentlicht, in denen sich Künstlerinnen und Künstler gegen die Zusammenarbeit mit Geldgebern ausgesprochen haben, deren Reichtum sich etwa aus der Herstellung und dem Verkauf von Waffen speist oder daraus, in diese zu investieren. Der Vortrag gibt einen Überblick über diese von Künstlerinnen und Künstlern initiierten Bewegungen und diskutiert die möglichen Folgen. Wie verhält sich der Aktivismus zur Kunstkritik? Handelt es sich um eine weitere Phase der Institutionskritik oder sehen wir uns einem neuen Phänomen gegenüber?

### **Populismus vs. Demokratie und soziale Medien**

**Mischa Kuball und Gregor H. Lersch**

In ihrem Gespräch analysieren Mischa Kuball und Gregor H. Lersch die zeitgenössischen künstlerischen und kuratorischen Definitionen von öffentlichem Raum, Demokratie und Kunst. In jüngster Zeit stehen diese drei Definitionen im Mittelpunkt der Geschichte und haben sich gegenüber den Interpretationen und Zuschreibungen der 1970er Jahre erheblich verändert. Die aktuellen Diskussionen dienen als Plattform, um über die Projektreihe *public preposition* und die Ausstellung *res.o.nant* von Mischa Kuball die ästhetischen und kuratorischen Implikationen der Auseinandersetzung mit diesen Themen in einem erweiterten soziokulturellen Kontext zu diskutieren. Im Fokus steht die Beziehung zwischen historischen Stätten und ihrem Kontext, unter anderem am Beispiel des Jüdischen Museums in Berlin und Lersch's kuratorischen Ansatzes zu Themen, die die Rolle des Museums über traditionelle Definitionen und Grenzen hinaus erweitern.

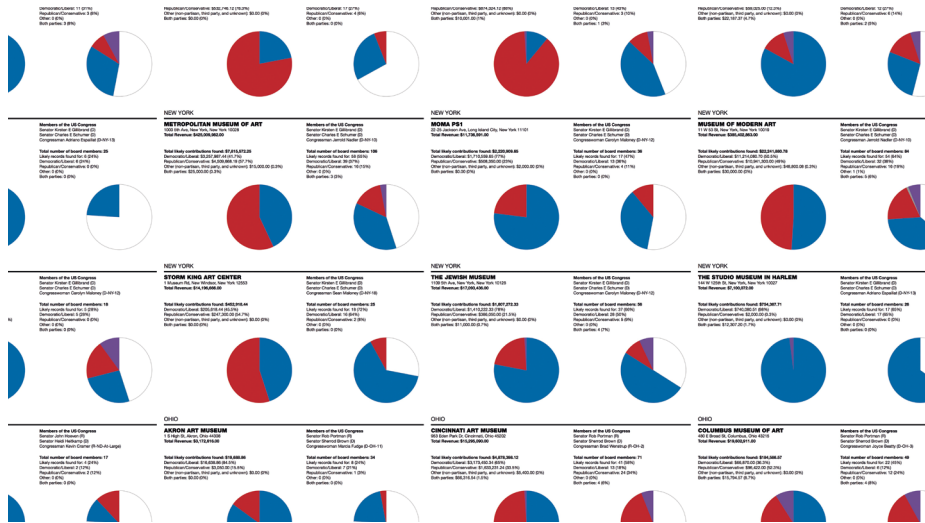


Abb. 23: Andrea Fraser, 2016 in Museums, Money, and Politics (Detail), 2018

**Julia Voss**

Wer »Populismus« sagt, meint damit häufig das rechte Spektrum der politischen Bewegungen. Dieses gilt – mit guten Gründen – als Antagonist der Kunstwelt, auch der Kunstkritik, wie überhaupt der Presse- und Meinungsfreiheit im Allgemeinen. Von den rechten Angriffen auf die Kunstfreiheit ist in diesem Band wiederholt die Rede. In meinem Beitrag soll es mir aber um das gegenteilige Phänomen gehen, auf das die Künstlerin Andrea Fraser in ihrem Buch *2016 in Museums, Money, and Politics* eindringlich hingewiesen hat:

Was nämlich, wenn Populismus und die Kunstwelt auch Verbündete wären? Wenn sich herausstellte, dass die Kunst auf herausragende Weise die Populisten unterstützt, ihnen hilft und schmeichelt, und sie darüber hinaus glorifiziert?

Diese Einschätzung klingt zunächst wenig einleuchtend. Fraser jedoch hat für diese These viele Argumente vorgelegt, die sich in einem Dreischritt zusammenfassen lassen und hier anhand von Zitaten aus ihrer Veröffentlichung nachvollzogen werden sollen:

1) Bei der Neuen Rechten, so Fraser, handele es sich um »Konservative, die als Populisten in den Wahlkampf gezogen seien – um als Plutokraten zu regieren.«<sup>1</sup>

2) Der Einfluss des Kapitals auf die Politik sei inzwischen so weitreichend, dass Soziologen, Politologen und andere Beobachter des Systems zu dem Schluss gekommen seien, dass die Regierungsform nicht länger als »Demokratie« gelten könne: »Stattdessen sind die Vereinigten Staaten eine Plutokratie geworden – eine Regierung von Reichen.«<sup>2</sup>

3) Diese Entwicklung zeige sich insbesondere in der Kunstwelt: »Kunstinstitutionen in den Vereinigten Staaten haben auch von der steigenden Konzentration des Reichtums profitiert. [...] Die 128 Kunstinstitutionen, die Gegenstand dieser Studie sind, setzten mehr als 4,2 Milliarden Dollar im Jahr 2015 um [...]. Obwohl Kunstmuseen gemeinhin als »öffentliche Einrichtungen« gelten, verfügen die meisten über wenige oder gar keine demokratischen Strukturen und staatliche Unterstützung. Stattdessen haben sie sich durch aufsehenerregende Wohltätigkeitsgalas und Spendernamen, die fast jede Wand schmücken, zu Schaufenstern für privaten Reichtum entwickelt, in denen Reichtum mit Großzügigkeit, Kreativität und kulturellen Errungenschaften gleichgesetzt wird.«<sup>3</sup>

1 Im Original: »[...] conservatives who ran as populists – in order to rule as plutocrats.« Andrea Fraser: *2016 in Museums, Money, and Politics*, Cambridge, Mass. 2018, S. 31.

2 Im Original: »Instead, the United States has become a plutocracy – government by the wealthy.« Ebd., S. 13.

3 Im Original: »Art organizations in the United States also have benefited from increasing concentrations of wealth. [...] The 128 arts organizations included in this study had combined total revenues of over \$ 4.2 billion in 2015. [...] Despite the common identification of many art museums as »public« institutions, most operate with little or no democratic input, oversight, or recognition of government support. Instead, with well-publicized fundraising galas and donor recognition on nearly every wall, many art museums have become prominent showcases for highly concentrated private wealth, identifying that wealth with generosity, creativity, and cultural accomplishment.« Ebd.

Kurzum: Aus Kunstmuseen sind Orte geworden, an denen die plutokratischen Verhältnisse medienwirksam verherrlicht werden, die nach Meinung vieler Analysten dem Populismus den Nährboden bieten.

Als Frasers Buch veröffentlicht wurde, lieferte die Künstlerin durch ihre umfassenden Recherchen zum ersten Mal Zahlen und Statistiken, um diese Entwicklung auf einer breiten Grundlage nachzuvollziehen. Gleichzeitig fand sie sich in Gesellschaft von weiteren Künstlerinnen und Künstlern, die ebenfalls die Verwandlung des Kunstmuseums in ein plutokratisches Machtinstrument mit Sorge betrachteten und gegen die Verhältnisse mit performativen Eingriffen vorgegangen sind. Um diese Aktivisten und die erstaunlichen Erfolge, die sie in den vergangenen Jahren verzeichnen konnten, soll es mir im Folgenden gehen. Dabei soll am Beginn ein Rückblick stehen, der uns fast ein halbes Jahrhundert zurückträgt, hinein in das 20. Jahrhundert, als das Machtgefüge noch eindeutig schien:

Als Hans Haacke 1971 die Nachricht erreichte, dass seine Ausstellung im Guggenheim Museum abgesagt worden sei und ihr Kurator gefeuert, konnte er nicht ahnen, dass er dafür berühmt werden würde. Erst mit vielen Jahren Abstand trat der unwahrscheinlichste aller Fälle ein. Haacke stieg zu dem Künstler auf, den nachfolgende Generationen auch für das verehrten, was er nicht gezeigt hatte. Seine Installation *Shapolsky et al Manhattan Real Estate Holdings, A Real Time Social System as of May 1, 1971*, die von den Machenschaften eines New Yorker Immobilienspekulanten handelte und zur Absage seiner Schau im Solomon R. Guggenheim Museum geführt hatte, verwandelte sich in eine Art Reliquie des Aktivismus, Haacke in ihren Märtyrer.

Es sollte aber trotzdem fast ein halbes Jahrhundert dauern, bis der Spieß umgedreht wurde: Erst als die Londoner National Portrait Gallery Nan Goldin 2019 einlud, ihr Werk in einer großen Retrospektive zu zeigen, drohte die Künstlerin dem Museum mit einer Absage. Falls die Institution die Million Pfund annehmen würde, die der Sackler Trust zu spenden angekündigt hatte, würde sie, so Goldin, die geplante Ausstellung zurückziehen. Die National Portrait Gallery schlug daraufhin das Geld aus, die Tate Gallery, das Metropolitan Museum und der Louvre schlossen sich an. Der Familie Sackler wird vorgeworfen, mit dem Unternehmen Purdue Pharma mehrere Milliarden an der Opioidkrise verdient zu haben, die in den Vereinigten Staaten die Ausmaße einer Epidemie angenommen hat.

Und Nan Goldin war 2019 nicht die einzige Künstlerin, die sich dafür einsetzte, den großen Magen der Museumswelt genauer zu untersuchen: Im Juli musste Warren Kanders zurücktreten, Mitglied im Vorstand des Whitney Museums, dessen Firma Safariland Tränengas herstellt, das an der mexikanischen Grenze gegen Migranten eingesetzt wird. Aus Protest hatten zuvor Künstlerinnen und Künstler ihre Teilnahme an der Whitney Biennale abgesagt, darunter Michael Rakowitz, Nicole Eisenman und Forensic Architecture.

Im Oktober 2019 erhielt außerdem das Museum of Modern Art einen offenen Brief, adressiert an Larry Fink, CEO der Unternehmensverwaltung BlackRock und Trustee des Museums. Fink wird darin aufgefordert, nicht weiter in private Gefängnisunternehmen zu investieren; zu den Unterzeichnern des Briefs gehörten Hito Steyerl und Andrea Fraser.

Noch ein letztes Beispiel: New Yorker Kulturschaffende, die sich unter dem Gruppennamen »Bad Barcode« versammelten, gelang es kürzlich, gegen die Pläne von Amazon vorzugehen, im Stadtteil Queens ein Hauptquartier einzurichten. Der Protest ging durch alle Klassen: Der Künstler Andreas Petrossiants, einer der Organisatoren, legte in einem

Interview kürzlich Wert darauf, dass sämtliche »cultural workers« zusammenarbeiten – von der Künstlerin bis zum Mann an der Museumskasse.<sup>4</sup>

Wo aber blieb bei diesen Aktivitäten die Kunstkritik? Mit Ausnahme der Kunstzeitschrift *Hyperallergic*, die online erscheint und den Kunstaktivismus mit einer ausführlichen Berichterstattung begleitet, haben sich bisher vergleichsweise wenige Kunstkritikerinnen oder -kritiker zu Wort gemeldet. Auch die Kunstgeschichte, die akademische Schwester der Kunstkritik, ist eine Auseinandersetzung mit den Verhältnissen, in denen Kunst entsteht und gezeigt wird, weitestgehend schuldig geblieben. Das Schweigen ist umso erstaunlicher, als kein Renaissanceforscher auf die Idee käme, über die Kunstproduktion im Italien des 15. Jahrhunderts zu schreiben, ohne gleichzeitig auch die politische Situation in den Blick zu nehmen, die Auftraggeber, ihre Absichten und Ziele. Je näher jedoch die Kunst zeitlich rückt, desto weniger wird ihr Kontext einbezogen. Die meisten Beiträge, die sich mit zeitgenössischer oder auch moderner Kunst befassen, begnügen sich damit, ein Gemälde, eine Skulptur, Installation oder einen Film formal zu analysieren, und historische Werke zum Vergleich heranzuziehen. Meiner Ansicht nach fallen Kunstkritik und Kunstgeschichte damit hinter die Standards ihres Handwerks zurück.<sup>5</sup>

Der Künstleraktivismus jedoch kann sich auch im Jahr 2020 auf eine alte Tradition berufen. »Keine wohltätige Spende ist groß genug«, hieß es bereits vor mehr als hundert Jahren, »um das Fehlverhalten wiedergutzumachen, mit dem der Reichtum erworben wurde.« Wer das gesagt hat? Theodore Roosevelt, der 26. Präsident der Vereinigten Staaten.<sup>6</sup>

---

4 Vgl. »Andreas Petrossiants and Vanessa Thill in Conversation on the Cultural Work in Anti-Displacement Struggles«, *AAD*, 28.10.2019, <https://aad.nyc/blog/2019/10/28/andreas-petrossiants-and-vanessa-thill-in-conversation-on-the-cultural-work-in-anti-displacement-struggle/> (07.11.2020).

5 Ausführlicher dazu vgl. Julia Voss u. Philipp Deines: *Hinter weißen Wänden/Behind the White Cube*, Berlin 2015, S. 129.

6 Fraser 2016, S. 23.



Abb. 24: Mischa Kuball, *res.o.nant*, 2017



*Moderiert von Norman L. Kleeblatt*

## **Norman L. Kleeblatt**

Wir werden uns heute mit Mischa Kuballs Projekt im Jüdischen Museum in Berlin, *res.o.nant*, befassen, das gemeinsam mit Gregor H. Lersch entwickelt wurde und die Frage stellt: Was ist öffentliche Kunst? Gregor ist Leiter der Wechsellausstellungen des Jüdischen Museums Berlin und Kurator von *res.o.nant*, und Mischa ist ein Künstler, der lange Zeit im Bereich öffentliche Kunst gearbeitet hat, und zugleich Professor für öffentliche Kunst an der Kunsthochschule für Medien Köln. Ich möchte Mischa bitten, mit einer Vorstellung des Projekts zu beginnen.

## **Mischa Kuball**

Im Sommer 2017 erhielt ich eine Einladung von der Programmdirektorin des Jüdischen Museums, Léontine Meijer-van Mensch, mir zusammen mit Gregor H. Lersch und Klaus Teuschler diesen Raum anzusehen, der als die sogenannte »Bildungsakademie« der Öffentlichkeit gewidmet ist. Das Museum hatte darüber nachgedacht, wie man diesen Raum auf eine neue Art und Weise nutzen könnte. Die Einladung traf am Montag ein. Am Dienstag führten Gregor und ich ein Telefongespräch, und das Projekt begann am nächsten Tag. Ich kam an jenem Mittwoch hier an, und wir beendeten das Projekt am 1. September 2017. Das war vor zwei Jahren. Wir wollten uns den Raum unter dem Aspekt ansehen, dass Daniel Libeskind's Bauweise sehr starken Nachdruck auf die Frage legt, wie wir mit der Erinnerung an das Unausprechliche und das Unvorstellbare umgehen können. Das ist ein sehr schwieriger Ausgangspunkt. Mein erster Impuls war, die Architektur in Ruhe zu lassen – oder sie wieder zu ihrer ursprünglichen Kraft und Wucht zurückzubringen, während man sie gleichzeitig zugänglicher für das Publikum macht. Deshalb waren die Eingriffe eher subtil.

Es gibt verschiedene Formen des Aktivismus. Was können Museen tun? Diese Frage brachte uns auf die Idee, zwei Mindmaps zu machen: eine innerhalb des Museums und eine zweite, welche das Museum mit der Stadt verbindet. Die erste radikalste Sache, die Sie bis jetzt nicht gedruckt über das Projekt finden werden, ist der Open Call. Warum ist der Open Call interessant und, wie ich sagen würde, politisch? Weil alles im Museum vom Kurator, von der Institution und deren vorgegebenen Maßstäben kontrolliert wird. Die Ausschreibung lud Musiker und Musikerinnen aus der ganzen Welt dazu ein, einen Beitrag zu *res.o.nant* zu leisten. Wir begutachteten und besprachen jede Einsendung, die wir erhielten – insgesamt 250. Das war, glaube ich, der radikalste unsichtbare Aspekt des Projekts. Eine große Vielfalt von Audioformaten wurde vorgeschlagen: elektronische, akustische, auf dem gesprochenen Wort oder a capella basierende – um nur ein paar Beispiele zu nennen. Und wir machten das in einem sehr besonderen Moment, in dem Musik und Ton, besonders in Berlin, nicht mehr auf unschuldige Weise wahrgenommen wurden – aber vielleicht kommen wir später auf diesen Punkt zu sprechen.

## **Gregor H. Lersch**

Ich möchte an das Thema anknüpfen, wie Museen auch im öffentlichen Raum wirken können. Vor allem für das Jüdische Museum Berlin stellt das eine besondere Herausforderung dar: Ich denke, die meisten von Ihnen kennen das Gebäude und die urbane Situation des Jüdischen Museums hier in Berlin mit seinen großen unterirdischen Flächen,

der Ästhetik von Beton und Metall, der Bewachung durch die Polizei. Die Folge ist, dass das Museum auf den ersten Blick überhaupt nicht einladend für die Öffentlichkeit wirkt und keine direkte Interaktion mit dem öffentlichen Raum zulässt. Mit *res.o.nant* wollten Mischa – als Künstler – und ich – als Kurator – jedoch unbedingt eine Öffentlichkeit ansprechen und am Konzept beteiligen. Dies sollte zunächst durch die Einbeziehung von Dutzenden von Musikern und Künstlern erreicht werden, die wir in Form von persönlichen Ansprachen und einem öffentlichen Open Call ansprachen. Die Musiker steuerten Audio-Tracks bei, die dann in die Installation integriert wurden. Wir kreierten eine Art der Öffentlichkeit im digitalen Raum und holten diese in den geschützten Museumsraum.

Mit *res.o.nant*, einem bewusst experimentellen Format, verließen wir jedoch später auch diesen sicheren Raum des Museums, um in den tatsächlichen öffentlichen



Abb. 25: Mischa Kuball, *res.o.nant*, 2017, mit dem Gedicht von Paul Celan  
»Oranienstrasse 1«

Raum in Berlin einzugreifen. Dazu orientierten wir uns am architektonischen Entwurf und am urbanen Raumkonzept von Daniel Libeskind, das durch ein Raster von Linien, die aus dem Museum herausführen, mit spezifischen Orten im Berliner Stadtraum verbunden ist. Die Enden der Linien führen zu verschiedenen »lieux de mémoire« in der Stadtlandschaft, die sich auf Ereignisse in der deutsch-jüdischen Geschichte beziehen, etwa der Ort, an dem Rosa Luxemburg 1919 ermordet wurde. Für die Intervention von *res.o.nant* wählte der Künstler die Linie aus, die an der Oranienstraße 1 in Berlin-Kreuzberg endete. Libeskind hatte diesen Ort an der sehr belebten Ecke Oranienstraße/Manteuffelstraße befindet, in das urbane Konzept eingefügt, indem er sich auf das 1967 entstandene Gedicht *Oranienstraße 1* von Paul Celan bezog. Das beunruhigende und rätselhafte Gedicht bezieht sich auf den Tod von Carl von Ossietzky, einem deutschen Pazifisten, der 1938 bei der Verhaftung durch die Nazis starb. Heute befindet sich an der Adresse Oranienstraße 1 eine Brache ohne Gebäude, umgeben von großen Werbetafeln. Fasziniert von dieser Situation beschlossen wir, die Plakatwände zu mieten und den Gedichttext dort gut sichtbar zu präsentieren.

Nachdem das Gedicht dort zwei Tage lang zu sehen gewesen war, passierte etwas Unvorhergesehenes, denn auf der Werbewand war ein Ausdruck mit Text hinzugefügt worden. Im ersten Moment sah es fast wie Vandalismus aus, aber das Gegenteil war der Fall: Eine anonyme Person, höchstwahrscheinlich ein Nachbar oder eine Nachbarin, war wohl von dem Gedichttext fasziniert gewesen und hatte eine Interpretation des Gedichts hinzugefügt, die im Internet verfügbar ist. Im Poster-Format ausgedruckt ergänzte diese nun den Gedichttext und gab den Passanten erweiterte Informationen und die Anregung zur Auseinandersetzung.

### **Norman L. Kleeblatt**

Mischa, Sie haben das Gebäude von Libeskind erwähnt: das schwere, beeindruckende Bauwerk aus Beton. Libeskind hat allerdings auch mit der Unsichtbarkeit gespielt, z.B. mit den kubischen leeren Räumen, den »Voids«. Meiner Meinung nach ist dies etwas, mit dem wir es innerhalb der Kunstwelt zu tun haben, wie Julia Voss sagte: Dinge, die nicht ausgesprochen werden, die als selbstverständlich vorausgesetzt werden. Wie bringen wir sie in die Öffentlichkeit? Wie machen wir sie zu einem Teil des allgemeinen Bewusstseins? Ein Beispiel aus den Vereinigten Staaten ist unsere große Diskussion über Denkmäler, die dem Bund der Südstaaten die Ehre erweisen. Diese Diskussion ist nicht abgeschlossen, aber es ist wichtig, dass die Gespräche im öffentlichen Raum stattfinden. Der andere Aspekt ist, dass *res.o.nant* zu einer Zeit stattfand, als dringlich diskutiert wurde, was das Jüdische Museum als Institution tun sollte, und über den Fall einer parallel laufenden Ausstellung im Jüdischen Museum – darüber, woran diese, in angemessener oder unangemessener Weise, beteiligt war. Wie hat *res.o.nant*, das sich irgendwo zwischen innen und außen anzusiedeln versuchte, innerhalb dieses Diskurses funktioniert?

### **Gregor H. Lersch**

*res.o.nant* fand in gewisser Weise im Auge des Sturms statt, da das Projekt gleichzeitig zur kontrovers diskutierten Ausstellung *Welcome to Jerusalem* gezeigt wurde. Die Diskussionen führten zu einer umfassenden Kritik des Programms des Jüdischen

Museums und letztlich zum Rücktritt des Direktors. Kuratorische Prozesse in einem Jüdischen Museum in Deutschland sind immer besonders heikel. Und so mussten auch wir im Prozess der Konzeption von *res.o.nant* sorgfältig abwägen, was passieren könnte, wenn wir eine große Gruppe von Unbekannten – in unserem Fall die potentiellen Beantworter unseres Open Calls – aktivieren und einladen. Die Themen Antisemitismus und BDS standen ganz tagesaktuell im Raum und wir diskutierten dies sehr offen zwischen Institution, Kurator und Künstler. Um nicht in eine Art von Selbstzensur zu geraten, entschlossen wir uns schließlich, den Open Call ohne Einschränkungen umzusetzen und alle eingehenden Audiotracks und Musiker in die Installation aufzunehmen.

Diese Form der Offenheit führte auch dazu, dass sich selbst einige der Pioniere der elektronischen Musik aus Detroit am Projekt beteiligten und live in der Installation auftraten. Einige meiner Museumskollegen sahen dies zunächst sehr kritisch, denn auf den ersten Blick könnte elektronische Musik im Kontext des Jüdischen Berlins unangekommen erscheinen: Wie können Techno und Holocaust-Gedenken zusammenpassen? Die musikalischen Performances zeigten allerdings, dass die Künstler, wie etwa Mike Banks oder Monika Werkstatt, sehr sensibel vorgingen und sich musikalisch sehr anregend in *res.o.nant* und die emblematischen »Voids« von Daniel Libeskind einpassten. Letztlich wurde *res.o.nant* also nicht in die heftige Kritik an der Programmgestaltung des Museums eingeschlossen. Diese konzentrierte sich sehr stark auf zwei Dinge: die bereits erwähnte Ausstellung über Jerusalem und das Programm der Akademie des Museums. Dennoch wurde das Projekt mit Mischa Kuball in einer sehr konfliktgeladenen Atmosphäre umgesetzt, und jeder Schritt musste sorgfältig abgewogen werden.

### **Mischa Kuball**

Ich würde gerne noch eine sehr persönliche Bemerkung anschließen. Es gibt zwei Sachen, an die ich mich von meiner Zusammenarbeit mit dem Künstler Mike Banks erinnere. Wir warteten auf ihn, als er anrief und sagte: »Mischa, ich kann nicht zu euch reinkommen, weil hier draußen so viele Polizisten stehen.« Ich hatte nie in Erwägung gezogen, wie es für einen Auswärtigen sein könnte, eingeladen zu werden, zum Jüdischen Museum zu kommen, und dann sofort mit der Polizei konfrontiert zu werden. Die zweite Erinnerung betrifft den Moment, als Banks mit dem Aufbau seiner äußerst eindrucksvollen Installation fertig war. Er rief seine Mutter in Detroit an, und sie weinte und sagte: »Ich bin so stolz darauf, dass du, ein Angehöriger der Schwarzen jüdischen Gemeinde in Detroit, im Jüdischen Museum in Berlin ausstellst.« Bevor es dazu kam, hatten wir nicht über all diese komplexen Identitäten nachgedacht. Es ist nicht *schwarz* und *weiß*, es ist nicht mal schwarz, weiß und grau. Es ist so verschiedenartig. Jeder Künstler, den wir eingeladen hatten, zog das Gewicht des Raums in Betracht und war eingeschüchtert von diesem speziellen Teil der deutschen Geschichte. Aber vielleicht ist es nicht nur ein Augenblick des Schweigens, sondern die Art, wie wir unsere Meinung sagen und wie wir verschiedene Stimmen präsentieren.

Publikationen sind ein weiteres Hilfsmittel, mit dem man das Interesse der Öffentlichkeit außerhalb der Institution wecken kann. Wir haben achtzehn Autoren unterschiedlicher Herkunft eingeladen, einen Beitrag zu unserer Publikation zu leisten. Das ist eine weitere Möglichkeit, eine einseitige Sichtweise zu vermeiden. Was die Frage der

Bewegung »Boycott, Desinvestitionen und Sanktionen« (BDS) betrifft, so besteht die Gefahr, dass die Leute sagen: Dies ist ein Unterstützer von BDS, also muss dieser Mensch kritisiert oder zurückgewiesen werden. Das geschieht im Moment mit Walid Raad, der für den Kunstpreis Aachen nominiert ist. Er ist ein aktivistischer Künstler, und das wussten wir. Wenn man Hans Haacke zu sich ins Museum einlädt, kann man nicht überrascht sein, wenn die Institution kritisiert wird. Ich bin voller Bewunderung für die Entscheidung, die Léontine Meijer-van Mensch und Gregor Lersch getroffen haben: Künstler einzuladen, ohne im Voraus zu wissen, wie die Ergebnisse aussehen würden. Die Leute haben dem Museum vorgeworfen, es wäre kein jüdisches Museum, haben sogar davon geredet, es wäre anti-jüdisch. Beispielsweise hat Benjamin Netanjahu das Museum kritisiert. Ich halte es für mutig, dass wir der Verpflichtung treu bleiben, die wir gegenüber dem Projekt eingegangen sind. Meiner Ansicht nach geht es hier darum, dass Künstler, Kuratoren, Museumsdirektoren und Kunstkritiker eine gemeinsame Front gegen diese populistischen Versuche bilden.

### ***Norman L. Kleeblatt***

Ich würde gern einen weiteren Aspekt zu dem Problem beisteuern. Im Anschluss an Julias Vortrag über Aktivismus und die politische und wirtschaftliche Macht, die durch Museen gelenkt wird, ist nicht zu leugnen, dass zumindest wir in den Vereinigten Staaten unter einem gewaltigen Druck stehen, Museen zu diversifizieren, Programme zu diversifizieren, Sammlungen zu diversifizieren und unsere Zielgruppen zu diversifizieren. Und das steht im direkten Gegensatz zur üblichen Förderung von Museen. Also handelt es sich um zwei unterschiedliche Ziele, die einander in entgegengesetzte Richtungen ziehen. Und wie kann man angesichts der absoluten Machtstruktur der Museen und Galerien als Institutionen eine Diversifikation auch nur rechtfertigen?

### ***Julia Voss***

Die Frage lautet: Wer übt den Druck aus? Ich finde, wenn wir uns Deutschland anschauen, haben wir es mit einer Entwicklung zu tun, wo öffentliche Förderung zunehmend durch private Geldgeber ersetzt wird. Darüber hinaus gibt es eine explosionsartige Vermehrung von Institutionen, und diese müssen alle, wenn sie überleben wollen, mit privaten Geldgebern zusammenarbeiten, was nicht unbedingt schlecht ist – aber es gibt mit Sicherheit eine Entwicklung dahin, dass die Arbeitsweise im Inneren dieser Institutionen weniger transparent gemacht wird. Und die Steuern sind hier auch ein großes Problem. In Deutschland sagen wir »unter Geheimhaltung« – das darf nicht an die Öffentlichkeit. Es gibt eine Menge Sachen, nach denen wir uns nicht einmal öffentlich erkundigen dürfen, weil sie gesetzlich geschützt sind. Deshalb wissen wir nicht immer Bescheid darüber, wo das Geld herkommt oder wie viel es überhaupt ist. Meiner Ansicht nach gibt es alle möglichen Fluchtwege, über welche man mehr oder weniger eine Art formale Erweiterung vornimmt, während Museen privatisiert werden. Was wir wirklich brauchen, ist ein Vorzeigemodell eines demokratischen Museums. Ich warte immer noch auf die Art Direktor\*in oder Gruppe von Aktivist\*innen oder wen auch immer, die diese Art von Modell-Institution auf die Beine stellt und sagt: Hört mal, wir können das anders machen, und wir werden euch zeigen, wie wir es anders machen können.

**Gregor H. Lersch**

Ja, ich kann dem nur zustimmen und, wenn Sie sich auf das Museum als Institution beziehen, dann ist es entscheidend, die Diskussionen um die Definition von ICOM und die Einbeziehung von Communitys zu erwähnen. Dies führt auch zu der Frage, was passiert, wenn eine Community eine Haltung von einem Museum einfordert, welche dieses – als eine liberal ausgerichtete Institution – nicht teilen oder gar fördern möchte. Dies stellt neue Fragen an den im Museumsbereich omnipräsenten Begriff der Partizipation im Kontext von multiplen Populismen.

So wurde beispielsweise die Kritik, der wir uns im Jüdischen Museum konfrontiert sahen, von ganz unterschiedlichen Akteuren mit sehr unterschiedlichen politischen Agenden geäußert und via Social Media in einen permanent anhaltenden Druck verwandelt. Dies geschah aus politisch konservativen wie linken Kreisen, aus jüdischer wie nichtjüdischer Perspektive. Alle arbeiteten mit Werkzeugen, die auch von populistischen Bewegungen genutzt werden. Vielen ist das im deutschen Kontext noch nicht klar: Die Idee des Populismus, das ist nicht nur die AfD, das ist keine ausschließlich rechte Angelegenheit. Das ist etwas, das überall passiert. Es ist eine Tendenz, es ist eine Haltung, eine Art des Diskurses. Es ist etwas, das wir überall spüren können.

**Norman L. Kleeblatt**

Ich möchte auf Julias Vorstellung einer demokratischen Institution eingehen. Ich bin der Ansicht, dass Marcia Tucker das New Museum of Contemporary Art in New York ungeheuer demokratisch machen wollte, als sie es gründete. Alle Angestellten bekamen dasselbe Gehalt, egal ob es sich um Pförtner, Sekretärinnen, Kuratoren und Kuratorinnen oder Direktorinnen handelte. Und ich halte es für paradox, dass es mittlerweile ein echtes Problem mit einer Gewerkschaft am New Museum gibt, in der die Arbeiter sich organisieren, um besser bezahlt zu werden. Das ist nur ein Beispiel.

**Henry Meyric Hughes**

Als Antwort auf Julias spezifische Forderung nach einer neuen Art von Museum möchte ich Ihre Aufmerksamkeit auf ein Buch von Piotr Piotrowski richten, seine letzte Veröffentlichung, es heißt *From Museum Critique to the Critical Museum*. Darin stellt er sich eine neue Art Museum vor, das sich direkt an die Öffentlichkeit wendet und gegen diese populistischen Tendenzen ankämpft. Ich möchte es empfehlen.

**Jamie Keesling**

Ich begrüße es, dass dieses Panel damit begonnen hat, die Widersprüche zu beschreiben, die mit dem Begriff des Populismus verbunden sind. Was meinen wir, wenn wir vom Erfolg aktivistischer Kunst sprechen? Diese Frage ist im Moment von besonderer Bedeutung, wenn wir an die Museums-Proteste denken, zu denen es gerade in New York kommt. In jüngster Zeit wurde der Rücktritt von Warren Kanders aus dem Vorstand des Whitney Museums von Demonstranten weithin als Erfolg gefeiert. Als Kunstkritiker sollten wir trotzdem fragen, wie die endgültigen Ziele dieser Demonstrationen aussehen. In einer Zeit, in der Museen und andere Kunstinstitutionen immer stärker von privatem Mäzenatentum abhängig werden, scheint die Forderung zu lauten, Vorstandsmitglieder, deren

Millionen sich unmoralischen Mitteln verdanken, entweder durch wohlhabende Leute auszutauschen, die ihren Reichtum durch moralisch korrekte Mittel angesammelt haben, oder durch nicht wohlhabende Leute, wodurch es zu einem Widerspruch kommt. Als Kunstkritiker könnten wir die Frage stellen – und ich bin gespannt, wie Sie darüber denken –, was die endgültigen politischen Ziele der aktivistischen Künstler sind oder wie Kunstkritik veranschaulichen kann, wie diese Möglichkeiten aussehen, wenn künstlerischer Aktivismus diese nicht richtig erfassen kann oder unzureichend bleibt.

### **Julia Voss**

Das ist eine sehr wichtige Frage, und ich wünschte, ich hätte eine Antwort darauf zur Hand. In den Vereinigten Staaten gibt es eine große Diskussion darüber, was als »Philanthro-Kapitalismus« bezeichnet wird. Durch steuerliche Vergünstigungen, die in den 1990er Jahren eingeführt wurden, kam es zu einer großen Umverteilung von öffentlichen Geldern in den privaten Sektor. Das ist auch ein großes Problem in Deutschland, obwohl die Menschen hier sich dieses Sachverhalts weniger bewusst sind. All diese wundervollen Institutionen sind auf die Großzügigkeit privater Geldgeber angewiesen. Mittlerweile erhalten die Geldgeber Vergünstigungen für ihre Zuwendungen. Es war tatsächlich Bill Clinton, der die Idee hatte, dass diese Unternehmer, die erfolgreiche Firmen leiteten, Vorbilder für die Reformierung des Sozialstaats sein könnten. Das ist eindeutig gescheitert. Und das ist der Grund, warum ich für diese Art des Aktivismus, den wir in den Vereinigten Staaten haben, auch so dankbar bin, weil er so gut informiert ist. Das ist nicht nur eine kühne Behauptung. Wenn Sie die offenen Briefe lesen, wenn Sie die Bücher über den Philanthro-Kapitalismus und so weiter lesen, dann sehen Sie, dass wir es inzwischen mit einem Aktivismus zu tun haben, der sehr gut informiert ist.

### **Liam Kelly**

Wie ist das Jüdische Museum finanziert? Unterscheidet es sich von den Beispielen, die Julia Voss angeführt hat, und den Problemen, mit denen diese es zu tun haben?

### **Mischa Kuball**

Als staatliches Museum in Deutschland wird es zum größten Teil öffentlich von Bundesmitteln unterstützt. Es gibt einen kleineren, aber wichtigen Anteil von privaten, vornehmlich Unternehmensgeldern in Museen. Aber ich muss sagen, dass wir eine »Sackler-Treppe« haben. Sie hat nicht offiziell diesen Namen, aber sie ist von Sackler finanziert worden. Als das Museum eröffnet wurde, hatten wir einen deutsch-jüdisch-amerikanischen Direktor, und deshalb ist das Museum sehr amerikanisch organisiert.

Wir haben eine Abteilung für Entwicklung, wir haben eine Menge von privaten Zuschüssen bekommen, obwohl wir eine öffentliche Einrichtung sind.

### **Norman L. Kleeblatt**

Ich danke Ihnen für Ihre Aufmerksamkeit. Vielen Dank Julia, Mischa, Gregor und allen Anwesenden.



Abb. 26: Mischa Kuball, *res.o.nant*, 2017



# Lust am Urteil - Furcht vorm Verriss

## Panel 9

MODERATION  
ELLEN WAGNER

THOMAS EDLINGER  
FLORIAN ARNOLD



**Was brauchst du?****Thomas Edlinger**

In seinem Beitrag befragt Thomas Edlinger das Konzept der Empathie auf ihr Potential, in einer wahlweise als »zerrissen« oder »plural« beschreibbaren Gesellschaft für gegenseitiges Verständnis einzutreten. Sowohl die geläufige Idee von Solidarität als auch jene der Empathie aber, so Edlinger, seien nicht ohne Asymmetrien zu denken. Während man sich solidarisch meist als ›Gleiche unter Gleichen‹ zeige, gehe Empathie oft implizit von einer Überlegenheit desjenigen (oft meint man sich selbst) aus, der für alles Verständnis aufbringen kann – oder besser: sich hierzu in der Lage wähnt.

Sollte man nicht vielmehr das Bewusstsein für das, was man am anderen nicht verstehen kann, einerseits und für das, was man an der eigenen Position nicht verstehen will, andererseits schärfen? Ausgehend von Harun Farockis Kurzfilm *Unlösches Feuer* (1969), der ästhetisch weniger bloß Mitgefühl als vielmehr, wie man mit Jacques Rancière sagen könnte, »Leidenschaften« entwickeln lässt, die der geschilderten Situation »unangepasst« sind,<sup>1</sup> versucht Edlinger eine Öffnung des »Common Sense« auf eine Umgangsform miteinander, die als temporäre, wandelbare Einigung auf eine Kommunikationsgrundlage kritisch gegenüber eigenen Kriterien und Grenzen bleibt.

**»Design und Strafe« – Designkritik in Zeiten webformatierter Realsatire****Florian Arnold**

Während Edlinger sich mit der Idee beschäftigt, weniger das eigene und das andere »Anrecht« als vielmehr die Bedürfnisse in einer Gesellschaft in den Fokus zu rücken, performt Arnold ein Scheitern an sich selbst als »ästhetischem Snob«, den er sich erlaubt, im Rahmen eines Selbstexperiments zu spielen, sich gewissermaßen vorzuleben.

Anhand der von ihm mitkonzipierten ZDF-Miniserie *Design und Strafe* (2019) – in Designkreisen selbst in mikroskopische Stücke zerrissen –, mithin am ›Beispiel seiner selbst‹, analysiert der Philosoph und Designtheoretiker die Satire als post-kritische Selbstgefälligkeit. Seitenhiebe auf die Ehrfurcht vorm Autoredesign oder Kitsch-Phantasien aus dem Möbeldiscounter verteilend, kanzelt Arnold in der Serie Designobjekte ab, denen es nicht gelingt, zukunftsweisend oder emanzipatorisch zu sein. Doch wohin will eigentlich diese Kritik selbst, die sich im reinen Habitus zu ergehen riskiert?

Satire kann, wie Arnold mit Schiller erläutert, das Ideal menschlichen Verhaltens negativ aufscheinen lassen, indem sie zeigt, wie Realität an diesem scheitert. Heute jedoch sieht Arnold die Distanz in ein genüssliches Mittun am Spektakel einer Realität gekippt, die ihr doch immer schon voraus ist und der sie somit nur noch nachzueifern vermag.

---

1 Jacques Rancière: *Der emanzipierte Zuschauer*. Wien 2009, S. 76.



## **Thomas Edlinger**

Wir sind heute die, »die nicht mehr wissen, was die Rangordnung unserer Wir ist«, schreibt Tristan Garcia.<sup>1</sup> Früher habe man noch an Zugehörigkeiten geglaubt, denen man nicht entkommen kann: das Blut, die Gene, das Geschlecht, die Familie, die Nation, die Religion. Heute werden die Formen der einst natürlichen Identität als veränderbar und kontingent aufgefasst. Die Verflüssigung der Identitäten führt zur Einsicht, dass es kein Wir mehr geben kann, das als Gruppenidentität allgemeine Geltung beanspruchen könnte. Jedes Wir ist partikular und muss sich stets aufs Neue begründen.

Michael Faber spielt in seinem Roman *Das Buch der seltsamen neuen Dinge* den Konflikt zwischen dem kleinsten Wir-Verbund und dem grenzenlosen Universalismus der Religion durch. Ein glücklich verheirateter Pfarrer wird auf Missionstour auf einen fremden Planeten geschickt. Die Botschaft Christi soll sich auf die Schöpfung ausdehnen, also auch auf außerirdisches Leben, während daheim im dystopisch verdunkelten Großbritannien langsam die Lichter ausgehen und die Liebe per Distanz zu verkümmern droht. Welches Wir ist nun stärker, die verblassende, exklusive Bindung an einen Menschen, dessen Gesellschaft man verloren hat? Oder ein loses Wir, das aus der unbedarften Faszination für das Fremde, für den dankbaren, exotisierten Alien ohne christliche Religion entsteht?

Gesellschaft ist eine paradoxe Konstruktion: Sie kennt kein Außen, auch wenn sie Außenseiter schafft. Gesellschaft gibt es *noch* gar nicht, sagen die Kommunisten 1917, nur ein deformiertes Herrschaftssystem namens Klassengesellschaft. Gesellschaft gibt es *gar* nicht, sagt Margret Thatcher, nur Individuen und Familien. Gesellschaft gibt es nicht *mehr*, sagen viele Soziologinnen heute. Fassen wir den Monsterbegriff Gesellschaft behelfsmäßig auf als einen so funktionalen wie auch veränderbaren Zusammenhalt, der heute mehr denn je von der Aufkündigung des Gesellschaftsvertrags bedroht ist. Die Gesellschaft erscheint vielfach gespalten, sie erodiert, sagen die Pessimisten. Positiver formuliert: sie ist plural, vielstimmig und steckt voller Widersprüche.

Gegen diese Gespaltenheit formieren sich Einsprüche, die konträre Formen annehmen können. Zum einen gibt es die gute alte Kritik. Kritik, die spaltet, und die Kritik an der Gespaltenheit selbst. Die Kritik ist, auch wenn neuere emanzipatorische, soziologische Modelle antihierarchische Feedbacks zwischen Kritik und Kritisiertem als soziale Praxis des wechselseitigen und gleichberechtigten Zuhörens vorschlagen, in der Regel ein Unternehmen, das auf privilegierte Distanz zum Gegenstand setzt. Diese Form der Gesellschaftskritik existiert schon sehr lange und hat die Gespaltenheit der Gesellschaft offenbar nicht verringern können. Vielleicht hat sie sogar, in Form von identitätspolitischen Überfrachtungen, eine opfernarisstische Form der Hyperkritik befördert, die vor allem auf das Trennende Wert legt und das Gemeinsame problematisiert. Auch aufgrund dieser Wirkung von Gesellschaftskritik vermehrt sich in den letzten Jahren der Appell zur

---

1 Tristan Garcia: *Wir*, Berlin 2018.

Überwindung der Distanz, der Appell zur Empathie. Kann Empathie helfen, die Defizite der Kritik zu lindern?

Spätestens seit der Erfindung der Rede von der Willkommenskultur hört man oft: Wir müssen lernen, uns einzufühlen in die Leiden und, allgemeiner, in die Perspektiven der anderen. Ex-US-Präsident Barack Obama stellte sein Regierungsprogramm – zumindest rhetorisch – in den Dienst der Empathie. 2006, also vor seiner Wahl zum US-Präsidenten 2008, hielt er in einer Rede die Bekämpfung eines von ihm beklagten Empathiedefizits für dringlicher als die Linderung des Budgetdefizits.

Vielleicht sollte und müsste man an dieser Stelle erinnern, dass die heute in westlichen Ländern kursierende Aufforderung zur Empathie in der Regel eine Gefühlsleistung meint, deren Erbringung einen privilegierten sozialen Status voraussetzt. Der Verweis auf die Wichtigkeit der Empathie als ›Sozialhilfesüßstoff‹ geht von der Ungleichheit zwischen Empathiegebenden und Empathieempfangenden aus.

Harun Farocki schrieb in einem Text über Empathie: »Dieses Wort gehörte zur Gegen-Partei. Ich hatte von Brecht gelernt, nicht so romantisch zu glotzen.«<sup>2</sup> In seinem berühmten Film *Nicht lösches Feuer* über die Komplizenschaft der arbeitsteiligen Gesellschaft an den Gräueln des Vietnamkriegs fragt er nach dem Sinn von drastischen Bildern (Abb. 27 u. 28). »Wenn wir Ihnen ein Bild von Napalmverletzungen zeigen, werden Sie die Augen verschließen«, sagt der junge Farocki in die Kamera. Kurz darauf drückt er die brennende Zigarette auf seinem nackten linken Unterarm aus, ohne mit der Wimper zu zucken: »Eine Zigarette verbrennt bei etwa 400 Grad.« Die Brandwunde wird sichtbar. »Napalm verbrennt mit etwa 3.000 Grad.«

Was passiert in dem Moment mit dem Zuschauer, den Farocki zum Widerstand aufrütteln will? Aus dem Mitgefühl wird eine Einsicht, die uneins mit sich selbst macht. Diese verspricht mehr als der Wirkungstreffer der guten Absichten, die Betroffenheit. Farockis Szene entspricht eher einem Körpertreffer, der einen Wirklichkeitsabdruck via Medientechnik überträgt.

Tatsächlich spielt der Mehrwert der außerkünstlerischen, dokumentierten Wirklichkeit in der heutigen Medienkunst und -kultur eine entscheidende Rolle. Medien ersetzen die (oft mühsame und scheiternde) Arbeit an der Empathie durch die Fiktion unmittelbarer Erfahrung. »Mittendrin statt nur dabei«, heißt der Werbeslogan eines deutschen Privat-TV-Senders. Die Differenz zwischen Ich und Du verschwimmt in der medialen Gier nach Nähe, Identifikation und Authentizität. Daher wackelt die subjektive Kamera nicht nur durch gamifizierte Filme und Virtual Reality-Animationen, sie boomt auch in der Pornographie oder im DIY-Journalismus der Smartphone- und Go-Pro-Kameras.

Neue Forschungswege wie Affective Computing oder Emotional Decoding assistieren der Empathie-Exploitation. Sie versuchen, noch nicht verrechnete Emotionen eindeutig lesbar und steuerbar zu machen. Sie sind Teil einer algorithmischen Offensive,

2 Harun Farocki: »Einführung«, in: Hebbel am Ufer (Hg.): *100 Jahre Hebbel-Theater, Angewandtes Theaterlexikon nach Gustav Freytag*, Berlin 2008, S. 21–22.

Abb. 27: Harun Farocki, *Nicht löschares Feuer*, 1969

die Empathie in ein selbstlernendes Feedbacksystem einspeist. Die kybernetischen Kaufempfehlungen von morgen sprechen es vielleicht gar nicht mehr laut aus, sondern flüstern es anderer Stelle weiter: »Wenn dich das steuert, dann steuert dich möglicherweise auch dies hier.« Empathie wird in der Perspektive des privaten und staatlichen Data-Minings zu einem anderen Wort für den kontrollgesellschaftlichen Zugriff auf Einzelne und Gruppen.

Zurück zu Farockis avantgardistischem Empathiebezug. Angestoßen war Farockis Schocktherapie von etwas, das man einmal solidarische Kritik genannt hat. Also Kritik, die Gleichheit internationalistisch denkt und daraus die Notwendigkeit eines Handelns ableitet. Eine einführende Kritik, die Weltzugewandtheit nicht als Quelle der Rührung versteht, sondern als Verstricktheit in Verhältnisse, die von Verwundbarkeit von dir und mir ausgeht und heute vielleicht das Empfinden des Hundes hier und des Walds dort miteinbeziehen würde.

Solidarität abseits von Interessenverbänden kommt auch im Kulturbetrieb wieder in Mode. Das eben jetzt beginnende *Unsound*-Festival in Krakau hat sein Leitmotiv 2019 so benannt.

Heinz Bude hat unlängst für eine Renaissance dieser Ressource des Sozialen plädiert, die eine entscheidende Frage stellt, die von den Kompensationsleistungen des Staats nicht beantwortet werden kann: Die Solidarität fragt nach Bude nicht,

was gerecht ist, was einem oder einer also zusteht und was mittlerweile in seinem Beharren auf erworbene Privilegien selbst zum Problem geworden ist.

Die Solidarität, wie Bude sie auffasst, hat etwas mit christlicher Nächstenliebe zu tun. Sie fragt: »Was brauchst du?« Und sie erwartet keinen gerechten Tausch dafür. Das klingt generös, aber auch einigermaßen unrealistisch. Denn woher soll diese Solidarität, die man sich nur wünschen, aber kaum einfordern kann, ihren politischen Impuls herkommen? Wer stachelt sie an, wer belohnt sie, wer entschädigt für die Zumutung, die in ihr auch liegt? Gibt es, wie etwa Studien zur nicht belohnungsabhängigen Hilfsbereitschaft von Kleinkindern nahelegen, eine anthropologische Konstante, einen sozialen Wärmespeicher namens Solidarität, der immer in Betrieb ist und nur mal besser und mal schlechter läuft? Oder unterliegt Solidarität der Kontingenz soziopsychologischer Verhältnisse, die eine Gesellschaft einerseits gegen alle inneren Verwerfungen wie in der Nachkriegszeit zur Generation Wiederaufbau homogenisieren konnte oder umgekehrt seit den 1980er Jahren im Zuge der Fetischisierung der persönlichen Wahlmöglichkeit von allem und jedem soweit entsolidarisieren kann, dass sich der Appell zur Solidarität wie Sozialkitsch anhört? Oder wird Solidarität von einer welterschließenden sozialen Praxis immer mehr zu einem exklusiven, nationalkonservativen Projekt, dass die Hilfe auf die Fiktion der mir Nahen limitiert, auf das ›Volk‹, auf die Gemeinde, auf die Straße, die Familie? Falls dem so ist, kippt die linke Figur der Solidarität nach rechts. Sie stärkte die Fesseln der Gemeinschaft gegen das soziale Band der Gesellschaft. Sicher, wenn die nächste Flutkatastrophe kommt, packen wieder alle an im Dorf, in der Straße, aber wenn die nächste Flüchtlingswelle käme, wird es vielleicht nur mehr viel weniger da draußen geben, die sich um eine sogenannte Willkommenskultur kümmern. Denn was kümmern uns jene, die wir nicht kennen und die nichts mit uns zu tun haben?

In den befreiungsverliebten Sixties was das anders. Die aus der Kapitalismuskritik gespeiste Solidarität der Linken sollte sich auf das Fernste beziehen, auf die Bürgerrechtsbewegungen in den USA oder auf den Vietkong, und nicht nur auf die Frauen als die riesige diskriminierte Gruppe im eigenen Haus. Im engeren klassenkämpferischen und ökonomischen Sinn aber war Solidarität eine Schlussfolgerung der marxistischen und auch sozialdemokratischen Kritik an den Ausbeutungsverhältnissen im großen Gleichmacher namens Fabrik. Dort wurden nicht nur Metalle, sondern auch subjektive Verhältnisse eingeschmolzen. Man nannte die Legierung damals Proletariat. Daraus sollte ein neuer Mensch nach 1917 entstehen. Auf dem Weg dahin mussten Kommunistinnen fortschrittliche Selbstverständnisse übernehmen. Das passierte durch einen zugleich autoritären wie emanzipatorischen Prozess, den man mit Bini Adamczak als universelle Maskulinisierung begreifen kann. Alle Menschen werden zu Brüdern im Kampf gegen das Kapital und für eine Welt nach der oder in ständiger Revolution. Die kommunistischen Brüder bestehen aber auch aus biologischen Schwestern und queeren Subjektformen. Der universell vermännlichte, revolutionäre Körper war defizitär und repressiv zugleich. Er verfehlte den Reichtum von bereits vorhandenen Existenzweisen und Möglichkeiten, die jenseits der Geschlechternormierung liegen. Historisch gewachsene Weiblichkeiten, schreibt Adamczak, standen der russischen Revolution nicht zur Verfügung. Sie kamen erst um 1968, auch



im Schwung einer Kritik an den Defiziten der Revolution von 1917, zu ihrem Ausdruck und bereiteten den Boden für jene Expansion von identitätspolitisch motivierten Anerkennungsansprüchen, die heute kursieren.

Was ist das Proletariat heute, was wurde aus der Arbeiterklasse? Zu unterschiedlich sind heute die guten und die schlechten Jobs, zu wenig haben prekär lebende Fahrradbotinnen und sklavenartig Ausgebeutete im globalen Süden mit Work-Live-Balance suchenden, gut verdienenden neuen Selbstständigen gemeinsam. Nicht zu vergessen die neu empfundene und politisch bewirtschaftete kulturelle und rassistische Differenz, die aus ehemaligen Arbeiterinnen oder Kleinbürgerinnen *White-Trash*-Milieu oder Musliminnen macht.

Wenn der Wunsch nach Solidarität heute wieder Gehör finden will, muss er der grob skizzierten Pluralisierung gesellschaftlicher Verhältnisse und Subjektbildungen gerecht werden. Das wiederum setzt voraus, dass erstens die Kritik am falschen Universalismus verstanden und angenommen wird und zweitens diese Kritik nicht zu einem Stellungskrieg der richtigen und richtigsten Haltungen wird. Das ist nicht selbstverständlich. Im Gegenteil.

Denn fast könnte man den Eindruck gewinnen, dass gerade der Fortschritt der Kritik an der Kritik an einen Punkt geführt habe, wo selbst die letzten Gewissheiten über die Möglichkeiten eines kritischen Verhaltens, wie Horkheimer es einst nannte, sich auflösen. Ein Strudel, der ins Bodenlose hinabzieht. Walter Benjamin sprach noch vom Dialektiker, der den Wind der Geschichte in den Segeln spürt. Die Segel waren die Begriffe, die man nur richtig setzen musste. Wer heute fortkommen will, startet mit durchlöchernten Segeln. Heißt das, man sollte lieber gar nicht aus dem Hafen fahren? Ist die Kritik tatsächlich ein »Elend« oder gar »am Ende«?

Normativ hat Kritik streng genommen nur als selbstreferentieller Begriff einen kritischen Sinn. Kritik muss kritisch gegen sich selbst sein, sonst ist sie keine. Auf welche gewünschten Zustände Kritik aber eigentlich abzielt, ist nicht ausgemacht und Verhandlungssache. Gerechtigkeit, Gleichheit, die Verhinderung von Ausschlüssen und die Anerkennung aller sind gern genannte normative Perspektiven. Im Prinzip kann Gesellschaftskritik freilich auch auf völkische Identität oder die Re-Etablierung ständischer Ordnungen abzielen, wobei sie manch linke Kritik an den Entfremdungserfahrungen in der Moderne durchaus teilen mag. Sogar die IS-Miliz formuliert implizit eine Kritik an Gesellschaften, die sich angesichts ihrer Taten zwar entsetzt zeigen, ihrerseits jedoch weithin den von den Gotteskrieger\*innen ausagierten Ressentiments gegen den kapitalistischen, »verdorbenen« und zynischen Westen anhängen. Wohin die Kritik will, ist also nie von vornherein ausgemacht.

Je deutlicher auch solche reaktionären Formen von Kritik zu Tage treten, umso mehr sinkt tendenziell das Vertrauen in die Möglichkeiten einer Meistererzählung namens Kritik. Doch es gibt keinen Ausweg aus dem Ausgeliefertsein an die Fangarme der Kritik – schon weil die Kritik ein Verfahren ist, das die Resultate einer Weltbeobachtung beobachtet und gleichzeitig selbst Objekt der Beobachtung wird. Worauf es vielmehr ankommt, ist ein besseres Verständnis der Kippmomente der Kritik.

Gegen die Defizite der Kritik haben sich postkritische Lebens-, Kunst- und Denkformen in Stellung gebracht. Sich treiben lassen, dezentriert sein, die Nacht zum Tag machen zum Beispiel – oder auch sich isolieren, sich bestätigen in Blasen und Safe Spaces. In der Kunst liefert die Konjunktur der Immersion ein medientechnisches Indiz für den Vertrauensverlust der Kritik. Zudem schwinden im Zuge der Globalkunst allgemein verbindliche Kriterien von vorne und hinten, progressiv und affirmativ. Es gibt nicht einen Königsweg der Kritik. Kaum wird Kritik in der Kunst als Criticality-Verfahren kenntlich und normativ berechenbar, droht ihre Entwertung. Und umgekehrt.

Die Negationsform der nächsten Gesellschaft, schreibt Dirk Baecker, ist nicht mehr die Destruktion oder die mit allem Bisherigen Tabula rasa machende, im radikalen Fall auch negative Utopie. Beide Verfahren, Destruktion und Utopie, beerbten einst das schwindende Vertrauen in die Verbesserbarkeit der Welt durch Kritik. Denn Kritik war ja demokratisches Versprechen der funktional ausdifferenzierten Gesellschaft. Jeder und jede kann alles kritisieren, weil die Welt eine Welt der Interpretationen von Texten und Reden ist, die potenziell allen zugänglich sind. Das Ressentiment entzieht sich den Züchtigungsmethoden und Kontrollmechanismen der digital aufgerüsteten Kritik. Es entwischt und gedeiht. Das Ressentiment beerbt das Schweigen der eben nicht mehr schweigenden Mehrheit. Es lässt sich nicht kritisch umerziehen oder überhaupt nur kontrollieren. Es verändert sich, so wie ein affektiv aufgeladenes Netzwerk ständige neue Verdichtungen herstellt, ohne von einem Teil allein abhängig zu sein.

Gibt es auch produktive, nicht a priori politisch bekämpfenswerte Diskurse, die mit der unheimlichen Kraft des Ressentiments in Verbindung stehen?

In einem Gemeinschaftstext mit Alan O-Shea nennt der Cultural-Studies-Pionier Stuart Hall zur Verteidigung des von Antonio Gramsci einst so eindrücklich beschriebenen Kampfs um die kulturelle Hegemonie noch ein paar weitere Beispiele für die Ambivalenzen des von der Kritik meist rundweg verachteten Common Sense. So ereifert sich der Common Sense in Großbritannien über die Barbarei der Scharia, zeigt aber zugleich durchaus Verständnis für die alttestamentarische Vergeltungslogik des »Auge um Auge, Zahn um Zahn«. Ebenso wird er von Menschen, die selbst auf staatliche Unterstützung angewiesen sind, gegen andere Unterprivilegierte in Stellung gebracht, die sie als Sozialchmarotzer denunzieren. Ferner will der Common Sense auch, dass es auf dieser Welt gerecht zugeht, findet die ungleiche Behandlung von Inländern und Migranten aber keineswegs ungerecht. Heroisch hält er die Freiheit des Einzelnen hoch, beklagt sich jedoch zugleich über die angstbesetzte Unfreiheit, die durch die Entsicherung des Sozialen und die materielle Verelendung entsteht. Analog dazu empört er sich über die Raffgier von Immobilienspekulanten und die Gehälter von Unternehmensvorständen, wählt aber stoisch jene Parteien, die daran am sichersten nie etwas ändern werden. Die Ideologiekritik versucht seit jeher, dem notwendig falschen Bewusstsein dahinter die Maske herunterzureißen und die Widersprüche kenntlich zu machen. An der Wahlurne siegen in der Regel die Masken und die verhüllten Widersprüche.

Doch trotz seines latenten Konservativismus ist der Common Sense nicht etwa ein soziales Naturgesetz, sondern eine historisch variable Konstruktion. Seine Essenz ist in der Wirklichkeit nirgends zu finden, so emsig man sich auch darauf beziehen mag. Er ist auch nicht zwangsläufig ident mit dem bleiernen Korsett der Mehrheitsgesellschaft.

Es gibt nahezu euphorische Bezüge der linken Kritik auf ihn – nämlich immer dann, wenn sich im Common Sense ein minoritäres Anliegen oder eine emanzipative Bewegung Gehör verschafft. Dann mutiert der Common Sense zum Ausdruck des selbstorganisierten Widerstands gegen Herrschaft, der der Heterogenität der Kämpfe jenseits des Schematismus der Klassenkämpfe Rechnung trägt. In seiner Buntheit, schreibt etwa Tim Stüttgen mit Bezug auf die Filmtheoretikerin Kara Keeling, stelle das Blaxploitation-Kino der 1970er Jahre die imaginäre Ressource für einen notwendigen Schwarzen Common Sense dar: ein Kino, das gefeiert werden und mit dem sich die Community identifizieren könne. Vielleicht stellen solche Formen lustvoller Besetzung auch einen produktiven, historischen Reibungspunkt für alle jene berechtigten Positionen dar, die man unter dem Stichwort Afropessimismus rubriziert.

Eine mutige, ergebnisoffene Common-Sense-Bezüglichkeit wäre als eine Öffnung verstehbar, die die Frontstellung von eingebildeter Nähe im Modus der Empathie und ausgebildeter Ferne im Modus der Kritik aufweichen könnte. Eine Praxis, die dem Alarmismus der beständigen Verschlechterung schlechter Verhältnisse etwas entgegenzusetzen könnte, das weder elitär noch unterkomplex wäre. Eine Praxis, die nah genug wäre, um zu berühren, und fern genug, um sich nicht in der Blindheit der Identifikation zu verlieren. Vielleicht erschiene dort am Horizont etwas, was man als eine neue Form der Solidarität bezeichnen kann. Eine Solidarität, die die kritisierenswerten Beschädigungen und Unrechtserfahrungen als Ganzes in den Blick bekommt und auf die immer ungeklärte und unabschließbare Frage »Was brauchst du?« vorläufige Antworten geben kann. Vielleicht könnten etwa die *Fridays for Future* solche Common Sense-Verschiebungen anstoßen bzw. sind schon als deren Ausdruck verstehbar. Die Frage »Was brauchst du?« würde sich in diesem Fall auf einen beschädigten Planeten ausweiten lassen. Die Frage zielte dann auf eine Solidarität, die nur Beteiligte kennt.



Abb. 28: Harun Farocki, *Nicht lösches Feuer*, 1969

## **Florian Arnold**

Manche Kritikformate meinen es am Schluss ernster als einem lieb ist, allen voran dem Kritiker selbst. Der Satiriker – im Unterschied zum »klassischen« Kritiker – weiß sich gerade heute kaum noch über seine Gegenstände erhaben, da er meist selbst in irgendeiner Weise mittun muss. Manche Sachverhalte lassen sich eben nur dadurch bloßstellen, dass man sich selbst mit ihnen bloßstellt. Mittlerweile berühmt etwa sind die Auslassungen Martin Sonneborns im Rahmen seiner Tätigkeit als gewähltes Mitglied des Europaparlaments. Hier scheint Satire gänzlich in ihr Gegenüber übergegangen zu sein und aus ironischer Mimikry ist zynische Mimesis geworden – ein Übergang, der auf einem der wohl sprechendsten Wahlplakate seit Bestehen der Bundesrepublik noch erkennbar war, bevor er durch den tatsächlichen Wahlerfolg der Partei *Die Partei* zu seinem Abschluss fand und verschwand. So stand anlässlich der Bundestagswahl 2013 in weißen Lettern auf rotem Grund zu lesen: »Inhalte überwinden!« und was damit getroffen war, entpuppte sich erst im Nachhinein nicht nur als »politischer« Richtungswechsel hin zum Populismus, sondern gleichermaßen auch als »satirischer«. – Doch wer wollte Sonneborn verargen, sein Wahlversprechen zu halten, indem er bloß seine Schäfchen ins Trockene brachte?

Allein, ein bitterer Beigeschmack bleibt: Darf man auf eine Weise mit politischen Inhalten verfahren, dass sie zur bloßen Formsache des eigenen Aufstiegs werden? Kann man hierbei überhaupt noch von Politsatire sprechen? Oder ist durch eine derartige Satirepolitik bereits eine Grenze überschritten, jenseits derer Satire und Realität ununterscheidbar werden? Im Folgenden wird es darum gehen, eine Antwort auf diese Fragen zu geben, wenn auch eine allzu mehrdeutige, letztlich unbefriedigende. Aber wie nicht anders zu erwarten, gehört dies zum Geschäft des Satirikers, seitdem er sich als ein solcher verkauft.

## **Was war Satire?**

Die Satire beginnt bereits begriffsgeschichtlich mit einer Mogelei, genauer: einer »Etymogelei«, die sich ehemals noch in der näherungsweise Schreibweise der »Satyre« bekundete. Wie es lange Zeit schien, sollte die Satire im abendländischen Kontext ihren Ausgang vom Satyrspiel des attischen Theaters genommen haben. Und mochten diese immerdrunkenen und dauergeilen Doppelnaturen im Gefolge des Dionysos von ihrer Gestalt her nicht schon einiges über das Doppelwesen der Satire verraten, schwankend zwischen anzüglicher Lachlust, abgründigem Hintersinn und parodistisch-treffender Polemik? – Nein. Der nicht nur im Deutschen geläufige Ausdruck »Satire« geht letztlich auf das lateinische *satira*, *satura lanx* (»mit Früchten gefüllte Schale«) zurück und bietet demnach eher ein bunt gemischtes Allerlei dar als den erwünschten Doppelsinn. Damit geht einher, dass es nicht die Griechen, sondern in diesem Fall die Römer waren, die sich die Erfindung der Satire zuschreiben durften. Oder in den stolzen Worten Quintilians: »*Satura quidem tota nostra est*« (»Die Satire freilich ist ganz unser«).<sup>1</sup>

---

1 Quintilian: *Institutio Oratoria* X, 1.

Ohne nun in die Begriffsgeschichte dergestalt einsteigen zu wollen, dass hier auch die gesamte Gattungsgeschichte zur Sprache käme, lassen sich neben den Stifterfiguren doch zwei klassische Formen der Satire namhaft machen. Geht die eine, die *horazische*, eher auf eine scherzhaft-ironische Anmahnung menschlicher Laster aus, wie es mustergültig in Horaz' *Sermones 1,1,24* zum Ausdruck kommt: »*Quamquam ridentem dicere verum quid vetat*« (»Doch lächelnd die Wahrheit sagen, was hindert daran«), ergeht sich die andere, die *juvenalische*, dagegen in geißelnd-abgründigem Spott über den Weltlauf, gipfelnd in dem Vers Juvenals aus *Satiren I, 30*: »*Difficile est saturam non scribere*« (»Es fällt schwer, keine Satire zu schreiben«). Beiden Formen ist zwar eine gewisse Distanz gegenüber den Zeitläufen eigen, und doch zeugen beide zugleich von einer Anteilnahme, die mit den Zeitgenossen darum ins Gericht geht, weil sie – »*O tempora, o mores!*« – für alle gleichgeltende Standards einklagen möchte. Es geht letztlich also weniger um die je individuelle Ausgestaltung des eigenen Lebens, wo sie dem Spott preisgegeben wird, als um den Anspruch, überhaupt an einem Ideal menschlicher Lebensführung noch Maß nehmen zu können.

Was darunter genauer verstanden werden kann und auch in der historischen Nachfolge darunter verstanden wurde, ist gerade für den deutschsprachigen Kulturraum repräsentativ ausgesprochen in den poetologischen Reflexionen Schillers *Über naive und sentimentalische Dichtung*. Dort findet sich, wenn auch ungenannt, eine Auseinandersetzung mit den beiden klassischen Formen der Satire, wo es heißt: »Die strafende Satire erlangt poetische Freiheit, indem sie ins Erhabene übergeht; die lachende Satire erhält poetischen Gehalt, indem sie ihren Gegenstand mit Schönheit behandelt.«<sup>2</sup>

Mit den beiden ästhetischen Grundbegriffen des 18. Jahrhunderts erfasst, rückt die Satire in einen idealistischen Diskurs ein, indem sie die Frontstellung gegenüber der Realität sogar noch ausbaut: Aus der Reserve gelockt, scheint der moderne, sentimentalische Satiriker letztlich eine Offensive vorzubereiten, die die avisierte Realität gleichsam aus dem Feld schlägt. Das Strafende zielt durch den getadelten Straftäter hindurch auf die Erhabenheit des Ideellen selbst, wie es in der kantischen Tradition für den Begriff der Würde (des intelligiblen Charakters) des Menschen kennzeichnend ist. *Via negationis* wird an den empörenden Umständen das eigentliche Ideal erst sichtbar und zugleich wirksam, indem die Satire den Leser aus den sinnlichen Niederungen und dem Unrat in die Schwebe der moralischen Beurteilung »erhebt«, ohne ihrerseits dem Nötigungscharakter von Moralpredigten zu verfallen. Hier, im Zeichen einer humoresken Erhabenheit, berühren sich poetische und moralische Freiheit. Im anderen Fall der lachenden Satire kommt Schillers Begriff der Schönheit ins Spiel, die er mit der Anmut des Körpers assoziiert: Diesmal ist es das Ungelenke, Hässliche, Tölpelhaft-Närrische, das dem Schönheitssinn gestattet, sich in seinem Gegenteil verzerrt gespiegelt zu sehen, ohne sich ausschließlich an den Lastern des Lästerns zu erfreuen. Beide Formen also, so gegensätzlich die Ästhetiken des Erhabenen und des Schönen auch geartet sein mögen, kommen in dem Punkt überein, an dem das Ideelle den Sieg über das Reelle davontragen soll.

2 Friedrich Schiller: *Sämtliche Werke*, Bd. V, München 2004, S. 722.

Schön und gut – doch wie steht es um dieses Ideal der Satire in der Realität von heute? Ich komme nun zu einem Beispiel von Ideal-Satire, die sich nicht mehr als erhebend oder beschönigend verstehen kann. Es mag grotesk klingen, aber ich komme zu mir selbst.

### Was ist Design und was Strafe?

Man geht wohl nicht gänzlich fehl in der Annahme, dass bereits der Titel *Design und Strafe* ein satirisches Spiel mit den teilweise verlogenen Beschönigungen durch das Design und mit einer beizeiten selbstgerechten Erhabenheit des Strafens treibt – auch wenn es vorab gar nicht intendiert war. Dass Satire heute nicht mehr umhinkommt, mit den auserkorenen Zielen ihrer Kritik zugleich sich selbst aufs Korn zu nehmen, gehört zur Ironie eines Zeitgeistes, der anhaltend und gekonnt an seiner *Selbstüberwindung* scheitert. Auf den ersten Blick eher wie ein humoristisches Low-Budget-Format wirkend, das sich zwischen Klamauk, Kritik und Infotainment ansiedelt, präsentiert sich *Design und Strafe* auf den zweiten Blick jedoch als ein Satireformat, das vor allem den medialisierten Habitus des Kritikers vorführt, und zwar als Doppelgänger des realen Zuschauers selbst. Anders als in den klassischen Satireformen und ihrem charakteristischen Verhältnis zum Rezipienten vollzieht sich hier eine Umstellung von empörter und amüsiertes, letztlich distanzierter Besserwisseri zu einer Mitwisserschaft lustvoller Beipflichtung oder abge-neigter Fremdscham, beides aber sind Formen der inneren Identifikation, eines willigen oder widerwilligen Mittuns beim Spektakel.

Ein paar Merkmale seien herausgegriffen, die es erlauben, eine weitere Perspektive auf die Frage der Macht und Ohnmacht des Satirischen zu gewinnen. Der Aufbau ist folgender: In fünf Kurzepisoden werden ausgewählte Gegenstände einer Designkritik unterzogen, um in der Folge auf unterschiedliche Weise einer meist vernichtenden Strafe zugeführt zu werden. Dabei beweist schon die strikte Zweiteilung, die sich auch in der Sendezeit niederschlägt, nur bedingt eine Ausgeglichenheit von Urteil und Vollstreckung. Vorrangig ist es die Schaulust, der mehr als genüge getan wird, wo etwa ein Sitzmöbel nach der Behandlung durch eine Motorsäge und eine Schusswaffe zu allem Überfluss noch angezündet werden muss. Die Urteilsfällung selbst wiederum erfolgt betont launisch, übertrieben, apodiktisch und erinnert so eher an eine Stammtisch-Posse denn an Wahrheitsuche. Dazu kommt, dass mit der Rollenaufteilung zwischen einem ästhetischen Snob, der sich den Mund fusselig redet, und seinem Butler, der sich, wenn auch mit sichtbarer Freude, die Hände schmutzig macht, kolonialistische Klischees bedient werden, die in dem Exotismus des zwischen Gewaltlust und Selbstverleugnung schwankenden Japaners vollends ins Karikaturhafte kippen.

Im Ganzen könnte dabei zunächst der Eindruck entstehen, lässt man sich darauf ein, dass die Macht der Kritik in einer absurden Drastik ihrer Konsequenzen vorgeführt wird – so als sollte hier etwa die gängige Rede einer ›vernichtenden Kritik‹ anschaulich illustriert werden. Das mag in manchem schon Unmut wecken, der unter Kritik immer zugleich eine konstruktive Intervention verstehen möchte. Doch grotesk nicht nur für die ›Opfer‹, sondern gleichermaßen für die ›Täter‹ wird das Ganze erst ab dem Punkt, an dem die Willkür der Vollstreckung auf den Richter (und die beiwohnenden Geschworenen) zurückschlägt: Wie in mancher Episode (etwa zum Fiat Multipla) deutlich wird, ist es am

Ende gar nicht das Urteil des Kritikers, das die unverblümete Hinrichtung veranlasst oder umgekehrt Gnade vor ›Recht‹ ergehen lässt, sondern eine für die beiden Protagonisten sowie die Zuschauer unsichtbare Regie, die nach einem vorgeschriebenen Drehbuch schaltet und waltet. In anderen Worten: Die ihrerseits improvisierte Kritik ist nicht allein durchschaubar inszeniert, sondern letztlich eine blasse Legitimierungsstrategie für ein selbstgerechtes und autokratisches Schauspiel, das im Vorhinein festgeschrieben steht wie ein Schauprozess (nur diesmal im Öffentlich-Rechtlichen) ohne jeden höheren Zweck (worüber sich alle Ideologen zumindest noch zu belügen wussten). Was soll das Ganze also?

### Die Kritik der Kritik der Kritik...

Was die öffentlichen Kritiken an diesem Format vereint, ist eine gewisse Verwunderung, eine Art Kopfschütteln angesichts einer Zerstörungs- und Verschwendungsorgie (nicht zuletzt von Steuergeldern, wie immer wieder betont wird), die nur selten dazu kommt, das tatsächlich Problematische beim Namen zu nennen und zwar als Satire auf der Kippe zur *Hate Speech*. Stattdessen herrscht ein ironisch distanzierter Ton auf Kritikerseite, der selbst in eine gewisse Konkurrenz zum Format zu treten scheint, so als ob es darum ginge, immer noch eins drauf zu setzen (wozu das Format zugeständenermaßen einlädt) und dadurch gerade weiter Wirklichkeit werden zu lassen, was man im selben Zug aus moralischen oder anderen Gründen tadelt.

Allein eines scheint klar, wie ein Facebook-Post am Rande der Auseinandersetzung es auf den Punkt bringt: »Satire muss sich leider [warum genau »leider«? FA] auch die Frage gefallen lassen, ob der Beitrag geeignet ist, die Zuschauer zu einer positiven gedanklichen Reaktion zu bewegen. Scheitert es hieran, dann haben wir es allenfalls mit Klamauk zu tun.« – Vielleicht liegt aber genau hier der Hund begraben, will sagen, vielleicht wittert man genau hier noch zu wenig Zynismus, jene für jeden Satiriker unerlässliche Auffassungsgabe und Umgangsweise, wo es um das Aufspüren von Pointen geht, auch wenn sie zu zünden noch anderes erfordern kann.

Positiv ist an der Satire unmittelbar gar nichts; höchstens *via negationis*, wie wir schon bei Schiller gehört haben, lässt sich eine Position abseits der geschilderten Gegebenheiten beziehen, soll es nicht zu pointenlahmen Eiferungen für das Gute, Wahre und Schöne kommen. Das gilt insbesondere für die wahre Person des Satirikers von heute, wie sie sich schön an der gutgläubigen Behauptung von Tucholsky ablesen lässt: »Satire ist eine durchaus positive Sache. Nirgends verrät sich der Charakterlose schneller als hier, nirgends zeigt sich fixer, was ein gewissenloser Hanswurst ist, einer, der heute den angreift und morgen den.«<sup>3</sup> – Soll man sich selbst auf die Schulter klopfen? Oder kehrt hier bei Tucholsky nur wieder, was uns schon bei seinem Vorgänger etwas moralinsauer aufgestoßen ist: moralischer Übermut inmitten herbeizitiert oder selbstausgedachter Liederlichkeiten?

Schon seit Ende des 18. Jahrhunderts dagegen ist das Positive im Sinne des Erbaulichen zur Disposition gestellt. Stattdessen ist es eine romantische Ironie, die über einem Abgrund der Negativität, des Nicht-dies-und-nicht-jenes schwebt. Und diese Ironie

3 Kurt Tucholsky: »Was darf Satire?«, in: *Berliner Tageblatt*, 27.1.1919.



ist existenziell statt moralisch. Man könnte auch sagen: An die Stelle von Schönheit und Erhabenheit tritt die Durchmischung beider; die Satire ist in eine Satire dieser Grundkategorien selbst, indem sich die Ironie in ihrer eigenen Unendlichkeit, in der unaufhörlichen Reflexion ihrer Selbstbespiegelung und -kritik, letztlich also in der eigenen Haltlosigkeit verliert, durch die sie nicht nur immer fragwürdiger wird, sondern durch die sie überhaupt erst fragend wurde. Mit einem Wort: Die Satire wird zur Groteske – zum verdorbenen Bruder des Klamauks.

Eher den Ton zu treffen als die sich am gläubigen Publikum versuchende Selbstgerechtigkeit Tucholskys scheint mir das Eingeständnis Friedrich Nietzsches, selbst nicht mehr zu wissen, ob man Dynamit oder eben ein Hanswurst ist:

»Ich bin kein Mensch, ich bin Dynamit. – Und mit alledem ist nichts in mir von einem Religionsstifter [...]. Ich will keine ›Gläubigen‹, ich denke, ich bin zu boshaft dazu, um an mich selbst zu glauben, ich rede niemals zu Massen... Ich habe eine erschreckliche Angst davor, daß man mich eines Tags heilig spricht: [...]. Ich will kein Heiliger sein, lieber noch ein Hanswurst [...] Vielleicht bin ich ein Hanswurst [...] Und trotzdem oder vielmehr nicht trotzdem – denn es gab nichts Verlogneres bisher als Heilige – redet aus mir die Wahrheit.«<sup>4</sup>

Dieses Bekenntnis Nietzsches – schon von Zügen des ›Wahns‹ gezeichnet – macht erneut mit den ›Hanswurstiaden‹ Ernst, die seit Brandts *Narrenschiff* zum Gattungskanon zählen. Es sind zuletzt Hanswurstiaden der Kritik, die dort nur noch zündet, wo sich der Kritiker gleich selbst mit in die Luft jagt. Es sind der Klamauk mit Klischees, eine wahnhaftige Kompetenz für alles und jeden, bei gleichzeitigem Vorschützen von Nichtwissen, eine (Selbst-)Karikatur als Koketterie mit der Ironie der Geschichte, endlich und im Ganzen der eigene kleinbürgerliche Karrierismus als Kostgänger des Zeitgeistes, die den Satiriker kaum noch ohne Scham und Fremdscham in den Spiegel schauen lassen. Der einzige ›Trost‹ ist dabei die Einsicht, nicht der einzige zu sein, und dabei sich doch selbst als letzten Moralisten auf verlorenem Posten zu sehen, der angesichts des eigenen Erfolgs bei den anderen schließlich doch die Waffen strecken wird.

»Was darf Satire? – Alles!«<sup>5</sup>, doch was kann sie letztlich? – Nichts! – Denn es gibt nurmehr eine Hanswurstiade, die zugleich und zwar wirkliches Dynamit ist: Die Realität selbst.

### Was ist Realsatire?

Die einfachste Antwort dürfte kaum noch Verwunderung hervorrufen: Trump. In dieser Personalie schießt alles zusammen, was man sich an grotesken Verhaltensweisen in höchsten Ämtern nur vorstellen kann. Hier scheint der Narr zum König gemacht und dem Ganzen dadurch noch die Narrenkappe aufgesetzt, dass dieser Narr diese seine Kappe schon immer für eine Krone gehalten hat (dabei ist es ein Toupet). Ja, vielleicht mehr noch: Ist Donald der Heilige, der der Satire den Weg zur Selbsterlösung weist, gar ihr Erlöser in Person? – Man könnte es zumindest meinen, gewahrt man in den ungläubigen Zweifeln,

4 Friedrich Nietzsche: *Kritische Studienausgabe*, Bd. 6, S. 365.

5 So Tucholsky am Ende von *Was darf Satire?*.

Anfechtungen und Anklagen, die sich tagtäglich in unzähligen Zeugnissen seiner Kritiker häufen, die noch zögerliche Jüngerschaft eines ungläubigen Thomas, der nicht wahrhaben will und letztlich doch zu fassen bekommt, dass die Wirklichkeit bereits zum Narrenreich auf Erden geworden ist. An dieser Realsatire hat sich die Kritik totgelaufen – was wäre an dieser Offenbarung noch kritisch zu investigieren? – und ist zugleich wiederauferstanden als fasziniertes und verwundertes und darin gerade wundergläubiges Nachbeten jedes einzelnen Wortes, das diesem Kündler selbsterniedrigenden Hochmuts, diesem Gottessohn reicher Einfalt über die Lippen geht. Wozu die realsatirische Majestät Donalds noch kritisieren, statt ihm einfach nachzueifern, es ihr einfach gleichzutun? Und es ist vollbracht. –

Macht man sich diese satirische Bekehrung nachträglich deutlich, so stellte sich das Verhältnis zwischen Himmelreich und Erdenleben der Satire noch bei Schiller wie folgt dar: »Der Satiriker ist ein gekränkter Idealist: er will die Welt gut haben, sie ist schlecht, und nun rennt er gegen das Schlechte an.«<sup>6</sup> – »In der Satire wird die Wirklichkeit als Mangel dem Ideal als der höchsten Realität gegenübergestellt.«<sup>7</sup> – Die frohe Botschaft für die Satire und zugleich ihre Erlösung von allem Bösen des Ressentiments, der Lästerei und Versuchung lautet dagegen: In der Realsatire wird das Ideal überhaupt als Luxus dem Wirklichen als der niedrigsten Idealität gegenübergestellt.

Nicht mehr wird die Realität am Ideal scheitern gelassen, um die Würde des Kritikers und Lesers zu behaupten, sondern umgekehrt scheitert das Ideal an der Realität und mit ihm der Kritiker bzw. Satiriker als ideales Rollenmodell mündiger Meinungsbildung. Er sieht sich samt seinem Luxus pharisäisch-intellektualistischer Kriteleien der Sünde des Hochmuts ausgesetzt und findet seine Zuflucht, wo er nicht mehr an dem Aberglauben festhalten will, das Himmelreich der Satire stehe uns erst noch bevor, paradoxer-, doch konsequenterweise allein noch in der Armut des Geistes ...

... Und da steht er nun vor Publikum, als altväterlicher Büttredenredner im Karneval der Meinung, als bloß ein weiterer Narr unter vielen, die sich tierisch ernst nehmen. Von Castingshows aller Couleur bis zu neuerlichen Tribunalen in der Levante erstrecken sich selbstparodistische Meinungsbildungs- und Urteilsprozesse. Sei es in den Lästerrunden der Sozialen Medien oder im papiernen Pathos der Empörung, überall üben sich die Hanswurst in ihren kritischen Possen, allesamt zuletzt vereinigt in dem Zelotentum eines neuen Glaubens, des unbeirrbaren Glaubens an sich selbst und den eigenen *confirmation bias*.

Wer wollte dabei außenvorbleiben? Tut denn der Satiriker noch etwas anderes? Kann er noch etwas anderes tun wollen? – In den Worten Sonneborns: »Was wir machen, ist einfacher. Wir arbeiten destruktiv. Es macht Spaß, es ist lustig, und es muss auch gemacht werden.«<sup>8</sup> Vielleicht ist das die einzig gangbare Politik der Satire, eine *politique du pire*, die die Cacocratie der Realität nicht satirisch-kritisch durch den Kakao zieht und sie damit versüßt, sondern die am einfachsten dafür sorgt, dass man sie und die Realität am Ende satthät. Denn Sie werden lachen oder auch nicht, doch die eigentlich satirische Pointe ist, dass die Politik heute eines mehr als alles andere braucht: Politiker. (Zündung)

6 Tucholsky 1919.

7 Schiller, S. 722.

8 Martin Sonneborn im Interview: »Das Vergnügen quietscht«, in: *Süddeutsche Zeitung*, 5.10.2013.

**Moderiert von Ellen Wagner**

**Ellen Wagner**

Thomas Edlinger und Florian Arnold widmeten sich aus unterschiedlichen, gesellschafts- und medienkritischen Perspektiven der Frage, wie zu viel Nähe oder umgekehrt zu viel Distanz zu den Gegenständen wie auch zum eigenen Tun und Kontext sich auf die Kritik auswirken kann. Aus der Gesellschafts- respektive Designkritik kommend, luden beide Vortragende zu einer Reflexion »zwischen den Disziplinen« ein, die auch neue Blicke auf das Genre der Kunstkritik ermöglichte.

Die Kunstkritik befindet sich, seit Langem, im »Survival Mode«. In einer digital durchtränkten medialen Landschaft der geteilten Publika und eines »Overkills« an kritischen Produkten (Florian Arnold), wird es immer schwieriger für sie, bei ihren Adressaten – oder überhaupt bloß irgendwo – noch anzukommen. Mit dem nächsten Text »durchzukommen«, bis zur Deadline, bis zu einer Leserreaktion, nimmt alle Energien in Anspruch, die es gleichzeitig doch so dringend für ein Nachdenken über die Situation und die Funktion der Kunstkritik als solcher benötigt(e). Wird *Kunstkritik* immer mehr zum »Schreiben über Kunst«? Und wenn ja – wie kann sie sich behaupten, ohne sich in einem verbissen ausgerufenen Kampf um das »survival of the fittest« aufzureiben?

Hinzu kommt, dass in einer Welt, in der ideologische Positionen ineinanderfließen und sich Wissen und Diskurse zunehmend »viral« in affektiv aufgeladenen Atmosphären verbreiten, die Kunst mit ihren Mehrdeutigkeiten per se ein streitbares, diskussionsreiches Feld bietet – zum Glück, ist dem hinzuzufügen. Doch verhärtete und undurchschaubare Haltungen des Hyper- oder Post-Kritischen, der Unnachgiebigkeiten und der offensiven Indifferenz, verunklären, wie viel Involviertheit und wie viel Distanz zur Sache bei Beteiligten überhaupt im Spiel ist – wie es also ins Gespräch zu kommen gilt.

In der Kunstkritik ist das Dilemma der Verstricktheit der Akteure ins System ein wunder Punkt. Wie viel Nebentätigkeit verträgt die Kritik? Was geschieht um ihre postulierte Unabhängigkeit, wenn die Prekarität des schlecht bis manchmal auch nur in der Währung »Sichtbarkeit« bezahlten Schreibens sie anderen »Brotjobs« untergeordnet sein lässt, die wiederum verstärkt Involviertheit ins Geschehen und in dessen Institutionen erfordern?

Aber auch: Wie viel Kritik ist möglich, um über eine differenzierte, in Einzelaspekten auch problematisierende Auseinandersetzung mit bestimmten künstlerischen Werken, etwa feministischer Stoßrichtung, nicht der eigenen Sache und Peergroup hinterrücks ins Fleisch zu schneiden, wie Sabeth Buchmann in der Diskussion des Panels anmerkte?

Die postkritische Zurückhaltung mit eindeutigen Urteilen und Einordnungen kann bei Künstler\*innen und Kritiker\*innen als (un)bewusster Schutzmechanismus auftreten, um in einer Umgebung, in der immer schon jede mit jedem verflochten ist, die eigenen Handlungsspielräume nicht zu verengen. Ebenso kann das Überschießen einer distanzierteren Ironie, die medial fast überall sich einzupassen in der Lage scheint, eine Hintertür des »Doch nicht ernst Gemeinten« offenhalten. Der Versuch, stets mehrere Märkte wie Diskurse und Netzwerke anzusprechen, führt oft dazu, dass Haltungen durch weitere Diskursteilnehmende eher bestätigend ausdifferenziert als hinterfragt und dabei, im schlimmsten Fall, mehr zum Verstummen als weitergebracht werden (Sabeth Buchmann).

Ob aus dieser Lage nur der Mut, sich klar zu äußern, helfen kann, ist schwer zu sagen – angesichts der Unschärfen, die insbesondere im ästhetischen Feld auch als

produktive nicht wegzudenken sind. Der Versuch, die eigene Kritikerrolle zu fiktionalisieren, mit Standpunkten zu experimentieren und zu erlauben, sich beim Schreiben selbst noch umzustimmen, könnte eine weitere Chance bieten. Als ›Empathiemanager‹ einer künstlerisch sich austestenden Kritik gegenüber einer Kunst, die stets zu ›criticality‹ sich aufgefordert sieht, könnte dieser Versuch zumindest auf unerwartete Nähen und Distanzen stoßen lassen, die für Kunst und Kritik andere Wege als denjenigen eines wechselseitigen Featurens eröffnen.

### ***Frida Sandström***

Sie haben viel darüber gesprochen, wie man schreiben oder wie wir die Plattformen, auf und an denen wir arbeiten, nutzen können. Ich möchte dem ein Zitat des Comité invisible hinzufügen, einer Gruppe von Schreibenden und Denkenden in Frankreich, die 2017 ein Buch mit dem Titel *Maintenant* veröffentlicht haben. Sie schreiben dort, der Tauschwert von Sprache habe sich einem Wert von Null angenähert. Und dennoch schreiben wir weiter. Wir tun dies, weil es eine andere Art des Gebrauchs von Sprache gibt: Man kann über das Leben sprechen – oder aus der Sicht des Lebens. Man kann über Konflikte sprechen – oder mitten aus den Konflikten selbst. Und ich denke, diese materielle Auffassung oder sogar Kritik dessen, von wo aus wir schreiben, ist essenziell, auch in diesem Raum, mit Hinblick auf all die Beitragenden, die hier sind. Aus meiner Perspektive ist dies viel entscheidender als das Bewerten oder eine Meta-Kritik dessen, was bereits geschrieben wurde.

### ***Sabeth Buchmann***

Es gibt ja, wenn man sich die Geschichte der Kritik ansieht, genau dieses Spannungsfeld von Empathie und Kritik. Wenn man sich jemanden wie Diderot anschaut, der bis zu gewissem Grad immer seine eigene Kritikerrolle fiktionalisiert hat, um genau dieses Spannungsfeld mitzuthematisieren, dass man sich mit etwas total solidarisieren muss, um es überhaupt kritisieren zu können. Für mich stellt sich aber auch die Frage für Thomas Edlingers Vorschlag, solidarische Kritik zu reformulieren, ob da, wo sich Identitätspolitik hineinmischen, nicht auch Formen entstehen, die genau dieses Spannungsverhältnis wieder ›killen‹, wo Solidarität die Möglichkeit auch der Kritik wieder unterminiert in dem Sinne, dass du z. B. nicht gegen ein Mitglied der eigenen Peergroup argumentieren kannst. Würde ich jetzt etwa die Arbeit einer feministischen Künstlerin kritisieren, müsste ich mich immer der Kritik aussetzen, dass ich damit den Feminismus oder die Repräsentation von Frauen in der Kunst mitkritisiere. Und diese Fälle mehren sich ja gerade in den Social Media.

### ***Thomas Edlinger***

Das ist ein guter Hinweis. Es ist tatsächlich etwas, das aus meiner Sicht sehr zugenommen hat und wo eine Kippfigur der wünschenswerten Effekte von Kritik lauert – die genau dazu führen kann, dass eine ursprünglich emanzipativ verstandene Vermehrung von Repräsentationsformen, von Teilhabe, dazu führt, dass etwas ursprünglich gemeinsam Gedachtes eher verstummt, anstatt sich nur zu differenzieren. Ich habe jetzt keine Antwort darauf, wie man aus dieser Dynamik aussteigen kann, denn tatsächlich würde das ja teilweise auch bedeuten, dass man an unberechtigter Stelle schweigt und etwas gelten lässt, was man eigentlich nicht gelten lassen sollte. Gleichzeitig glaube ich aber,

dass in diesen Einsprüchen – und das wäre mein Kritikpunkt an dieser Konjunktur der Einsprüche – bislang noch wenig reflektierte Machtformen lauern auch von der Seite, von der man zunächst annimmt, dort sei eher die Ohnmacht verborgen. Cultural Appropriation wäre auch ein gutes Beispiel dafür, wo diese Kippfigur zwischen Sicht- und Hörbarmachung von bislang Ungehörten und Unsichtbaren zu beobachten ist. Wobei es ist nicht so klar, ist wer da mit welcher Form von Berechtigung Türen aufmacht und zumacht.

### **Thomas Sterna**

Mir fällt zu dem Aspekt der Emotionalisierung ein, dass häufig im Zusammenhang mit Berichten über Kunst ganz positive Gefühle ausgedrückt werden. Es gibt sogar Buchtitel wie *Die Liebe zur Malerei* [von Isabelle Graw, EW] etc. Da kommt man dann als jemand, der sich damit auseinandersetzen will, schnell in die Ecke, als kalter Kritiker behandelt zu werden. Ich finde, das ist ein problematischer Aspekt, wenn gerade in den provinziellen Kritiken vor lauter beschreibender Empathie jegliche Wertung verloren geht und alles ununterscheidbar wird.

### **Thomas Edlinger**

In der Kunstkritik, glaube ich, muss man schon darauf insistieren, dass man auch gegen das Publikum recht hat. Es ist selbstverständlich, dass das Publikum nicht das Kriterium sein kann. Worüber ich gesprochen habe, ist aber eher die Gesellschaftskritik als große Strömung, in der Kritikformen, die in künstlerischer Arbeit auftauchen, in Hybridformen zwischen Aktivismus und Kunst z.B., in einem umgekehrten Verhältnis zur Politik eine Rolle spielen – Kritik als großer Gegenordnung.

Wenn man das Beispiel der ›criticality‹ als Leitwährung einer politisch interessierten oder orientierten Kunst nennen kann, dann ist das ja auch ästhetisch interessant. Was hieße das für eine Auffassung von Ästhetik, wenn ›criticality‹ ein entscheidender Maßstab wird, nicht in den großen Sammlungen, in den großen Repräsentationsformen, aber in anderen Bereichen spielt das schon eine große Rolle, mit denen ich auch mehr zu tun habe. Man muss dann auch aufpassen, dass man das nicht überschätzt, dass das so ein bedeutendes Feld ist. Aber ich glaube, diskursiv schon. Da würde ich Ihren Einwand für berechtigt halten.

### **Jonas Balzer**

Meine Frage richtet sich an Florian Arnold, dahingehend, ob die Kritik, die Sie selbst für das Format *Design und Strafe* erfahren haben, Ihres Erachtens in diese Emotionalisierung von Kritik fallen würde, die von Thomas Edlinger beschrieben wurde. Weil die Kritik ja eigentlich eine Kritik *ad personam* oder mehr noch eine Kritik an der Form der Kritik war und nicht auf den Gegenstand bezogen.

### **Florian Arnold**

Das Problem ist, das überhaupt noch auseinanderhalten zu können oder zu wollen. In der Medialität der Social Media ist es angelegt, immer zu personalisieren und dabei in gewissem Sinne Personen zu Sachen zu machen und umgekehrt Sachen zu Personen. Und das ist, glaube ich, Ausdruck der Situation, in der wir uns befinden und die es der Kritik

schwierig macht, zu navigieren, tatsächlich adressatenspezifisch zu wirken und nicht einfach so in den digitalen Orkus der Vergessenheit hineinzuschreien, was man einfach denkt. Die Frage ist die des Effekts von Kritik. Und dann ist vielleicht ein Manöver oder eine Strategie, über ein differenziertes Verhältnis von Distanz und Empathie einen Weg zu finden, der tatsächlich ankommen lässt.

Aber ich würde immer wieder betonen, der wesentliche Punkt ist die Rezeption in diesem Ganzen – und die grassierende Indifferenz, die durch den Overkill auch kritischer Produkte generiert wird. Ich glaube, das ist eine Fragestellung, auf die kann man nicht kritisch antworten. Das ist vielleicht wirklich eine Frage der Bewusstseinsbildung, der Auseinandersetzung und auch Entscheidung dafür und ob bestimmte Medien auch einfach unfähig sind, Kritik zu transportieren. Vielleicht ist Kritik, mit Flusser, einfach eine Dimension der Schriftlichkeit, und vielleicht leben wir in einem post-kritischen Zeitalter, wenn wir schon längst in ein Zeitalter übergegangen sind, das ganz andere Sprachen spricht als die der Kritik. Darin sehe ich das Problem. Vielleicht ist das aber auch eine philosophische Meta-Perspektive, die keinen interessiert und vor allen Dingen nicht das Business voranbringt, das dahintersteht. Aber das ist das einzige was mich interessiert an dem ganzen Spiel.

**Film als  
Kritik**

**Künstlerischer  
Filmbeitrag**

**MODERATION  
SABINE MARIA SCHMIDT**

**STEFAN RÖMER**



Abb. 29: Stefan Römer, *ReCoder of Life*, Still, 2018



**Stefan Römer**

**Diskussion moderiert durch Sabine Maria Schmidt**

**Sabine Maria Schmidt**

Ich freue mich sehr, Stefan Römer als AICA-Mitglied vorstellen zu dürfen, er erhielt 2000 einen der wenigen Kunstkritiker-Preise, die es überhaupt in Deutschland gibt: den ADKV-Art Cologne Preis für Kunstkritik.

Stefan Römer arbeitet mit mehreren Medien als Künstler und Theoretiker. Wichtig ist neben dem visuellen und musikalischen auch das filmische Werk: 2006 veröffentlichte er den abendfüllenden Film *Conceptual Paradise*, aktuell arbeitet er an dem Experimental-filmzyklus *ReCoder*, woraus wir nun *ReCoder of Life (part 2)* sehen. Anschließend wird er sein Konzept der Kritik erläutern.<sup>1</sup>

Der Film ist im Mai uraufgeführt worden auf den Kurzfilmtagen in Oberhausen und wir freuen uns, dass wir ihn hier auf der Tagung auch in entsprechendem Format zeigen konnten. Es gibt in dem Film eine ganz entscheidende Stelle, wenn die Hauptdarstellerin Reco die Frage stellt: »What is critique?«

**Stefan Römer**

Reco spricht dann sichtbar, aber man kann nicht hören, was sie sagt. Es herrscht prononcierte Stille, ein Gong ertönt. Diese akustische Reduktion akzentuiert das Bild: Mit ihm gebe ich im Film eine hypothetische Antwort. Die eingeblendeten Texte besagen: »critique means« – »recoding reality«.

Zum Kontext des Films möchte ich folgende Anmerkungen machen: Im Film taucht der Begriff des »populist game« auf. Ein Reflexionshintergrund meines Films war das Thema »Populismus«, das im Titel dieser Konferenz vorkommt und um das sich auch das Konferenzpanel mit Oliver Marchart und Ana Teixeira Pinto drehte.

Die besondere Form meines Films wird manchmal als *challenging* beschrieben, insofern sehr viele verschiedene Textebenen vorkommen. Aber es kommen auch sehr viele starke Bilder vor, die mit den Texten unterschiedliche Layer bilden. Doch vor allem auf die Texte werde ich oft vom Publikum angesprochen. Der Grund, weshalb ich mit solchen Textstrukturen nicht nur in diesem Film, sondern auch in Performances zum Teil seit Mitte der 1980er Jahre arbeite, ist, dass es mir im Gegensatz zum Populismus um Komplexitätsmaximierung geht – also nicht um eine Vereinfachung von Inhalten, sondern um eine Steigerung von Komplexität. Denn ich möchte mich nicht dem kulturellen Diktat unterwerfen, dass es permanent um Einschaltquoten oder Klickzahlen ginge, die mit einfachen Inhalten zu erreichen seien. Jenseits dessen ist es zudem völlig zweifelhaft, ob Vereinfachung wirklich im Interesse des Publikums ist. Aber der Populismus behauptet das.

Mir geht es zunächst um ein filmisches Szenario, weniger um eine genaue Informationsübermittlung. Dazu sind mir die Textebenen zusätzlich zu den Bildern und Tönen sehr wichtig. Für meinen Einsatz von Text im Film ist ein Zitat der Filmemacherin und Theoretikerin Trinh Thi Minh Hà von 1990 bezeichnend: »Concepts are no less practical than images or sound«.

Dieses Zitat möchte ich nahtlos an die Kinotheorie von Gilles Deleuze anschließen, dass nämlich die Arbeit der Theorie genauso ernst zu nehmen ist wie die Arbeit des

1 Siehe Stefan Römer: *ReCoder of Life (part 2)* 2019, auf: YouTube, <https://vimeo.com/336762237>.

Bildes oder des Films. Beides muss erzeugt oder erstellt werden und ist Resultat von kommunikativer Arbeit als Praxis. Dies zusammen ist der Schlüssel zu meinen Filmen.

Zur Frage, weshalb ich aufgehört habe, Kunstkritiken zu verfassen, möchte ich bemerken, dass ich es mir schlichtweg nicht mehr leisten konnte, den Zeitaufwand für eine Kunstkritik als und neben meiner eigenen künstlerischen Arbeit zu betreiben. Der erste Grund war, dass die Honorare zu gering waren; der zweite Grund war, dass auf ernsthafte Kritik von Seiten der Kunstinstitute mit Informationsentzug reagiert wurde und deshalb gewisse künstlerische Diskussionen und die Arbeit der Kunstkritik erschwert wurden.

### **Sabine Maria Schmidt**

Aber Du verstehst ja – zu Recht – deine filmische Arbeit auch als eine Form von Kritik und stellst mit dem Film auch eine Methode vor. Könntest Du diese etwas erläutern, vor allem die zentrale Idee, Realität re-codieren zu können, was ja eine vorherige Codierung durch Bilder impliziert, oder?

### **Stefan Römer**

Alles ist codiert, sobald es mit Sprache bezeichnet und verhandelt wird. Der Titel *ReCoder* ist zunächst historisierend eingesetzt. Die Referenz dazu ist der Film *Decoder* (1984), der aufgrund seiner Unbekanntheit als ein Undergroundfilm gelten kann mit seinen Hauptdarstellerinnen Christiane F., die durch das Buch »Wir Kinder vom Bahnhof Zoo« bekannt war, und FM Einheit, der damals der Drummer der *Einstürzenden Neubauten* war.



Abb. 30 a: Stefan Römer, *ReCoder of Life*, Still, 2018

Im Film sollen subliminale Soundinformationen, die in Hamburger-Imbissen als Ambient Sound abgespielt werden, decodiert werden. Nach der von William Burroughs in seinem Buch *Die elektronische Revolution* formulierten Theorie werden die Informationen des herrschenden Regierungssystems decodiert und durch die Collage-Montage-Technik des Cut-up bearbeitet. Das anschließende Abspielen der Sound-Collage am Ort ihrer ursprünglichen Aufnahme sollte dort zu Revolten führen. Burroughs tritt in meinem Film sogar selbst kurz auf.

Außerdem weise ich mit dem Begriff »Recoder« auf einen theoretischen Paradigmenwechsel hin: Aus heutiger Sicht haben sich alle oben genannten Bestandteile verändert. Vor allem durch die Digitalisierung hat sich das Verhältnis von Individuum und Code der Information geändert. Nur um das kurz anzudeuten: Heute spreche ich eher von einem Recodieren, weil die Autonomie für einen Akt der Decodierung nicht mehr bedingungs- und kontextlos gegeben ist. Im neuen medialen ›Ambient‹ wird von uns permanent ein De- und Recodieren erwartet, aus dem es kaum eine Rückzugsmöglichkeit geben kann.

### **Sabine Maria Schmidt**

Ich würde gerne noch einmal auf die Bilder kommen, die ich schon als sehr codiert und konzeptuell durchdacht empfunden habe. Es gibt ja keine ›Dérive‹ durch eine asiatische Metropole, sondern bei aller so wirkenden Zufälligkeit doch sehr dezidiert verwobene Bezugssysteme.

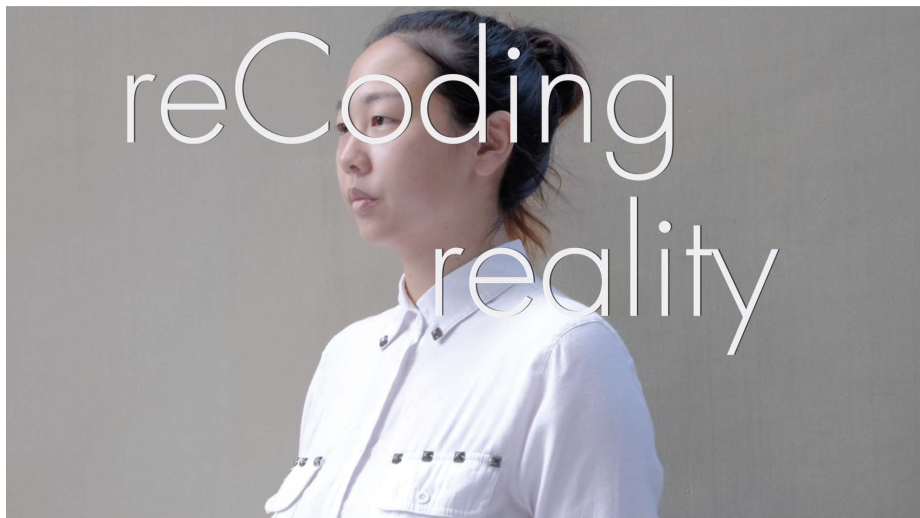


Abb. 30 b: Stefan Römer, *ReCoder of Life*, Still, 2018

**Stefan Römer**

Mir geht es um sehr präzise Filmeinstellungen und das Layering in der Montage von Einstellungen; wobei die Schwenks und Zooms auf historische Arbeitsweisen des Films verweisen. Mir geht es jedoch mehr darum, dass das emanzipierte Publikum das Material, das ich anbiete, interpretieren kann, wie es möchte. Dabei versuche ich auch, Zufälle zuzulassen. Die Texte im Film müssen demnach nicht alle Buchstabe für Buchstabe gelesen und verstanden werden. Es handelt sich eher um ein Angebot wie bei einem Gedicht oder einem Roman – oder wie bei der Dokumentarfotografie einer Straßenszene. Das ist der Unterschied der Kunst zu Nachrichten, die komplett verständlich sein sollen.

Meine Befürchtung ist, dass gegenwärtig vieles der Ökonomisierung untergeordnet wird, indem beispielsweise die Rezeptionsweisen und die Rezeptionsdauer statistisch ermittelt und vorgegeben werden. Man denke nur an die vorangekündigte Lesedauer bei digitalen Zeitungsartikeln. Mir scheint, dass viel zu wenig Widerstand geleistet wird gegen diese Ökonomisierung des gesamten Lebens.

**Sabine Maria Schmidt**

Dem kann ich nur zustimmen. Du hattest ja noch einen Aspekt, den Du hier auf der Tagung ansprechen wolltest und über den wir gestern Abend nach den von den Kollegen erläuterten restriktiven Zensurbeispielen diskutiert hatten.

**Stefan Römer**

Meine Frage an die Konferenzteilnehmer und -teilnehmerinnen ist, ob diese Konferenz nicht ein Abschlusskommuniqué formulieren möchte, das die gestern angesprochene Situation in der Türkei und in Hongkong unterstützen könnte?

**Sabine Maria Schmidt**

Wir möchten auf jeden Fall auf den Appell der AICA-Kollegen aus der Türkei für Osman Kavala reagieren. Zudem gibt es das Committee for Censorship der AICA International, das sehr spezifisch auf einzelne Fälle reagiert. Wir haben ja gestern gehört, wie vielschichtig die Situationen sind und dass genau erwägt werden muss, was wo getan werden kann, ohne Kollegen und Kolleginnen zusätzlicher Gefahr auszusetzen. Aber das soll uns nicht davon abhalten, ein solches Kommuniqué in Angriff zu nehmen.

# **AICA Incentive Award for Young Art Critics**

**2019**

**WENTING TAO**



**Wie die kuratorische Stereotypisierung chinesischer Kunst das Werk Zheng Guogus essenzialisiert**

***Wenting Tao***

Wenting Tao ist die Gewinnerin des 7. AICA Incentive Award for Young Art Critics 2019. Die Jury lobt Wenting Taos preisgekrönten Beitrag *How the Curatorial Stereotyping of Chinese Art Essentializes the Work of Zheng Guogu's* für seine tiefgreifende kritische Analyse, die die Voreingenommenheit beim Lesen nicht-westlicher Sichtweisen im Ausstellungsbetrieb aufdeckt. Der Gewinnerbeitrag wurde erstmals im Mai 2019 in *Hyperal-lergic* veröffentlicht.



Abb. 31: Zheng Guogu, *Visionary Transformation of the Tranquility of Heart*, 2016



# WIE DIE KURATORISCHE STEREOTYPISIERUNG CHINESISCHER KUNST DAS WERK ZHENG GUOGUS SUBSTANZIALISIERT<sup>1</sup>

255

## *Wenting Tao*

Der Buddhismus ist nicht nur eine Religion, sondern er ist auch zum spirituellen Allheilmittel des Neoliberalismus geworden. Seine Währung ist in der ganzen Welt im Kurs gestiegen. Seine Praxis ist nicht mehr regional beschränkt, und es ist ebenso schwer, sie zu beschreiben, wie es leichtfällt, sich zu ihr zu bekennen. Und die kontemplative Lehre des Buddhismus ist nicht nur vollkommen vereinbar mit kapitalistischen Bestrebungen, sondern fungiert in der Tat als geistiges Opium für den irren Tanz des Spätkapitalismus: Für die neoliberalen Individuen, die nicht in der Lage sind, sich wirklich von den rapiden technologischen Beschleunigungen und kapitalistischen Unternehmungen zu distanzieren, bietet das buddhistische Dogma von der Unbeständigkeit moralischen Trost, und sein Slogan von der Entsagung ermöglicht ihnen psychologische Distanz. Östliche Spiritualität ist rasch zur bevorzugten Rhetorik von Institutionen geworden, denn sie besitzt die Unschuld des Anderen, die Autorität des Transzendentalen und die Flexibilität des Mondscheins.

Wenn also eine renommierte Kunstinstitution wie das MoMA PS1 fade buddhistische Tropen ins Feld führt, um der Karriere eines chinesischen Künstlers Vorschub zu leisten, dessen Werdegang nicht von der Politik und Wirtschaft der zeitgenössischen chinesischen Gesellschaft zu trennen ist, so ist dies ein Zeichen dafür, dass hier etwas auf sehr voraussagbare Weise schiefgegangen ist. Die beiden derzeitigen Einzelausstellungen Zheng Guogus in New York, *Visionary Transformation* im MoMA PS1 und *Photoworks 1993/2016*, »*Even a click of the shutter is unnecessary*« in der Eli Klein Gallery bieten Gelegenheit, unterschiedliche kuratorische Umgangsweisen mit Guogus Werk zu vergleichen.

Mit seinen 49 Jahren hat Zheng Guogu ein breit gefächertes und vielfältiges Œuvre vorzuweisen. Aufgewachsen in der Küstenstadt Yangjiang zu Beginn von Dengs Wirtschaftsreform, war er ein begeisterter Beobachter des florierenden Konsumismus und des Zustroms der globalen Kultur. Die aktuelle Ausstellung in der Eli Klein Gallery präsentiert einen ersten Überblick über sein fotografisches Werk aus den 1990ern. *My Teacher* (1993), ein Foto, das den lachenden Zheng mit einem ebenfalls lachenden obdachlosen Mann zeigt, den der Künstler sechs Monate lang beobachtet hatte, darf als Manifest des jungen Künstlers gelten. In einem Interview erklärte Zheng, dass er sich von der achtlosen Freude und dem »speziellen Immunsystem« seines »Lehrers« angezogen gefühlt habe. Da er sich dabei auf die Ernährungsweise des Mannes als eines Umherziehenden bezieht, kann sich »immun« auch auf die Befreiung von gesellschaftlichen Regeln beziehen. Zheng interessiert sich für Befreiung, die Flucht aus einem (rechtlichen, wirtschaftlichen oder kulturellen) System, indem man in diesem selbst operiert. Diese subtile, strategische Form des Widerspruchs zieht sich wie ein roter Faden durch seine Karriere. In *Honeymoon* (1995) lieh Zheng sich die Heiratsurkunde eines Freundes aus, um mit einem Mädchen namens Luo La »Flitterwochen« in einem Hotel in Guangzhou zu verbringen. Die Schnappschüsse von dieser Reise vermitteln ein authentisches Gefühl von Romantik und Intimität.

---

1 Dieser Artikel erschien zuerst im Online-Magazin Hyperallergic.

*Computer Controlled by Pig's Brain* (2007) zielt auf den überhitzten Kunstmarkt ab und beweist, dass es nicht genügt, sich offen und bewusst dazu zu bekennen, dass man »schlechte« Gemälde aus zufälligen Formulierungen macht, um den üblichen Prozess der ästhetischen und spekulativen Kommodifizierung zu verhindern.

Inspiziert von dem Videospiel *Age of Empires* begann Zheng 2005, in seiner Geburtsstadt Yangjiang einen riesigen privaten Garten anzulegen. Der Bauprozess ist von architektonischem Erfindungsreichtum geprägt wie von der Fähigkeit, lokale Gesetzgeber zu überreden, Planungsvorschriften flexibel auszulegen. Dem Saaltext der Malerei-Ausstellung *Visionary Transformation* im PS1 zufolge »evozieren« Zhengs aufwändige Immobilien-Unternehmungen »den buddhistischen Glauben an die Unbeständigkeit des



Abb. 32: Zheng Guogu, *Honeymoon No. 7*, 1996

Reichs des Physischen«. Darüber hinaus kristallisierte sich sein »Streben nach solcher Transzendenz« in zwölf Gemälden, welche die »Erleuchtung« der buddhistischen *Thangkas* durch die »transformative Macht der Digitalisierung steigern«. *Thangkas* sind traditionelle buddhistische Rollbilder, auf die man sich bei der Meditation konzentriert.

Wir erfahren, dass Zheng für jedes Werk mehrere *Thangkas* digital übereinandergelegt und sie dann unter Verwendung verschiedener Auftragstechniken in Öl gemalt hat. Auf den meisten von ihnen, so etwa bei *Visionary Transformation of the Purification* (2011–13), löst sich eine konzentrische Konfiguration von Gottheiten in eine All-Over-Marmorierung disharmonischer Farben auf. Ungeachtet der holografischen Effekte der

Überlagerung sind die Gemälde überwiegend flach. Die Markierungen reichen von dunstig und wabbelig (was an Tintenstrahl-Transferdrucke erinnert) bis hin zu brüchig und abrupt. In *Ultra Violet Visionary Transformation No.2* (2014–15), finden sich die manierten Kur-



Abb. 33: Zheng Guogu, *Visionary Transformation of the Purification*, 2011–2013

vaturen der mittels Spritze aufgetragenen Farbfäden unbeholfen neben der schludrigen Textur ihrer eingelagerten Oberflächen. Religiöse Kontemplation wird in diesen Gemälden zumindest auf überzeugende Art verspottet, wenngleich als nominelles Thema und Motivquelle auch allzu sehr zitiert.

Das Problem ist nicht, dass es sich hier um eine schwächere Werkgruppe eines im Übrigen bedeutenden und einfallsreichen Künstlers handelt. Sondern es besteht darin, dass das MoMA pauschal akzeptiert, dass diese Gemälde nahtlos in Zhengs künstlerisches Œuvre passen, säuberlich eingefaltet in die Kurzschrift der Spiritualität – die so zu einer Trope wird, welche kritische Bewertung umgeht, ebenso wie die Notwendigkeit, zu berücksichtigen, wie diese Gemälde als Kunst funktionieren, als sei visuelle Stärke nicht historisch ein primärer Schauplatz für eine spirituelle oder politische Botschaft. Eine derart geistlose Mythologisierung chinesischer Künstler ist keineswegs selten.



Abb. 34: Zheng Guogu, *Ultra Violet Visionary Transformation No.2*, 2014–2015

Ja, Künstler wie Xu Zhen haben Werke geschaffen, welche die unbeholfene Substanzialisierung chinesischer Kunst zu stereotypen östlichen Kulturwerten ganz bewusst persiflieren.

Wenn wir Zhengs heterogenes Œuvre also kritisch bewerten wollen, ist es nötig, seinen konzeptionellen Fokus sozusagen auf spezifische Ziele hin zu säkularisieren. Die Ausstellung bei Eli Klein bietet das Potenzial für eine solche Lesart. Ein roter Faden, der sämtliche dort ausgestellten Werke durchzieht, ist eine Art ausgewiesene, amorphe, verhandelbare Freiheit, deren sich das Individuum im post-kulturrevolutionären China erfreute, in einem Zeitraum, der durch den ständigen Aufstieg einer neuen Infrastruktur, neuer Systeme und Ordnungen gekennzeichnet war. Diese Freiheit feilscht also ständig mit einer im Grunde autoritären Machtstruktur, deren tatsächliche Regeln sich in der Praxis häufig im Fluss befinden und mitunter undefinierbar sind. Von dem Vagabunden in *My Teacher* (1993), der außerhalb gesellschaftlicher Normen lebt, über das Hochstaplerpaar, das in *Honeymoon* (1995) seine romantischen Träume verwirklicht, bis hin zu dem Künstler, der die örtlichen Bestimmungen umschifft, um (den ursprünglich *Age of Empires* genannte) *Liao Garden* zu errichten, ist die Freiheit von Systemen und Regeln vorgezeichnet, die das Individuum umgeht, um einen tieferen Wert zu erlangen.

Zheng misst die gesellschaftliche Topologie der Macht an ihren negativen Räumen: wo die Regeln nicht gelten, wo Spiele Wirklichkeit werden können, und sei es nur um des Spieles selbst willen. Der Konsumismus ist sowohl die Bedingung als auch die Grenze seines Werks. Die lärmende Gang in *The Vagarious Life of Yangjiang Youth* (1996) nimmt gewalttätige und rebellische Posen ein, doch der nivellierende Einfluss der globalen Massenmedien ähnelt ihre Individualität derjenigen von Jugendlichen der 1990er Jahre überall auf der Welt an; und Zhengs »schlechte« Gemälde können sich nur deshalb über den Kunsthandel mokieren, weil sie selbst Teil davon sind. Die »präzise märchenartige Existenz« der Puppen, die in der urbanen Himmelslandschaft der *Tokyo Sky Story* (1998) schweben, steht symbolisch für ein Gefühl der Suspendierung zwischen einer alles bestimmenden wirtschaftlichen Infrastruktur und dem ätherischen Bereich der persönlichen Imagination. In diesem Licht betrachtet, sind die Gemälde im MoMA logische Erweiterungen der älteren Werke Zhengs, da sie den Wunsch bekunden, Möglichkeiten auszureizen und die Prinzipien eines Rahmens zu manipulieren, zu sehen, wie weit man gehen kann.

Dies ist nur eine mögliche Lesart von Zhengs Werk, das verknüpft mit dem komplexen und abwechslungsreichen Leben des Künstlers häufig unvorhersehbare Wendungen nimmt, je nach den unmittelbaren Umständen und der Menge der zur Verfügung stehenden Möglichkeiten. Seine Arbeitsweise ist instinktiv und pragmatisch – im Gegensatz zu dem mythischen, nach innen gerichteten Spiritualitätsstrahl im Narrativ des MoMA. *Visionary Transformation* verdeutlicht, dass die Währung der Unbegreiflichkeit noch stabil ist. Das Nebeneinander der beiden gleichzeitig stattfindenden Ausstellungen ist daher eine Aufforderung, beim Begreifen zeitgenössischer chinesischer Kunst ein gründlicheres und nuancierteres kritisches Augenmerk an die Stelle vorgefertigter stereotyper Tropen treten zu lassen.



Abb. 35: Zheng Guogu, *The Vagarious Life of Yangjiang Youth No. 16*, 1996

# **Kunstkritik und Diskriminierung**

## **Panel 10**

**MODERATION  
ELKE BUHR**

**ISABELLE GRAW  
SABETH BUCHMANN  
ANTJE STAHL  
JULIA PELTA FELDMAN**





### Krisen der Kritik/Negative Fähigkeiten

**Sabeth Buchmann und Isabelle Graw**

Sabeth Buchmann und Isabelle Graw gingen in ihrem Beitrag Gründen für die Unpopularität der Kunstkritik in historischer und aktueller Perspektive nach und nahmen eine Neubestimmung der Kritik als Reflexionsmedium gesellschaftlicher Diskriminierung vor. Während Graw anhand der Werke des Malers Jack Whitten eine Dynamik zwischen Assoziation und Dissoziation beschrieb – in Whittens konkretem Fall zwischen der reklamierten Zugehörigkeit zu einer Moderne, die dem Schwarzen Künstler zugleich doch verwehrt wird –, wie sie auch eine selbstreflexive Kunstkritik kennzeichnen sollte, ging Buchmann dem feministischen Denken Annemarie Sauzeau-Boettis nach. Dieses sucht einen »double space of incongruence«, die Negierung des eigenen weiblichen Subjektcharakters, als Ausgangspunkt für den Umgang mit Ausschlüssen unter den Bedingungen patriarchaler Kultur fruchtbar zu machen.

Kunstkritik nimmt Abgrenzungen, Ausschlüsse und Wertungen vor, wodurch sie zweifellos den institutionalisierten Diskriminierungsformen zuarbeitet. Zugleich hat sie aber auch die Möglichkeit – zumal in ihren gesellschaftstheoretischen Spielarten – gesellschaftliche Diskriminierung anzugreifen. Die Kritikerinnen arbeiteten diesen Doppelcharakter der Kritik – diskriminierend und Diskriminierung reflektierend – heraus.

### Kunstfreiheit als Privileg

**Julia Pelta Feldman und Antje Stahl**

Die Hinterfragung des westlichen Werts der Kunstfreiheit durch Aktivist\*innen, die an die Moral und den Respekt von Künstler\*innen vor den schmerzhaften Gefühlen anderer appellieren, wird von liberalen Kunstkritiker\*innen – verständlicherweise – mit Empörung und Angst aufgenommen. Der Beitrag von Julia Pelta Feldman und Antje Stahl untersuchte die Reaktionen von Kunstkritiker\*innen auf die jüngsten Fälle einer sogenannten »linken Zensur« und benennt die Vorurteile, die diesen zugrunde liegen.

Wie kann es zu viel verlangt sein, dass Museen sich mit Sexismus, Rassismus und anderen Formen der Ungerechtigkeit in ihren eigenen Sammlungen befassen? Ist es wirklich »unzumutbar«, dass (*weiße*) Künstler\*innen, ebenso wie *weiße* Kritiker\*innen, ihre eigene Freiheit als Privileg reflektieren, das Künstler\*innen, die Minderheiten angehören, seit Langem verweigert wird? Mit diesen Fragen forderte der Beitrag zu einem Perspektivwechsel auf, der die Diskussionen um die »Kunstfreiheit« gerade nicht im Sinne einer geforderten Beschränkung ebendieser begreift, sondern vielmehr als Plädoyer für eine längst überfällige *Erweiterung* des Rechts, sich auszudrücken und gehört zu werden: für diejenigen, die in der Geschichte und Gegenwart – auch in der sich selbst als plural verstehenden Welt der Kunst – mit Alltagsrealitäten konfrontiert waren und noch immer sind, die die Teilnahme von Angehörigen von Minderheiten am Diskurs enorm erschwert oder instrumentalisiert.



Abb. 36: Jack Whitten, *Black Monolith X (The Birth of Muhammad Ali)*, 2016

**Isabelle Graw**

Kürzlich habe ich den von Sabeth Buchmann und mir gemeinsam verfassten Text *Kritik der Kunstkritik* wiedergelesen.<sup>1</sup> Rückblickend fragte ich mich, wie sich die dort formulierten Thesen in der kunstkritischen Praxis verwirklichen lassen.

Ich war gerade dabei, einen Text über die *Memorial Paintings* von Jack Whitten zu schreiben und realisierte, dass mir schon die Umsetzung unseres Kerngedankens nicht leicht fiel: dass Kunstkritik unweigerlich Diskriminierungen vornimmt, aber zugleich auch gesellschaftliche Diskriminierung zu reflektieren vermag. Es stellte eine ziemliche Herausforderung dar, Whittens Werk in anderen kunstkritischen und damit eben auch *diskriminatorischen* Kategorien zu diskutieren und zugleich seine Praxis in einen Kontext gesellschaftlicher Diskriminierung zu stellen. So blieb unsere andere zentrale Forderung, auch die »systemimmanente Wertschaffung« der Kunstkritik, also ihre Generierung von Wert und Bedeutung im kunstkritischen Schreiben selbst zu reflektieren, notgedrungen ein wenig auf der Strecke.

Auch vor einer »Selbst-Situierung«, also einer Selbstverortung der Kritik, wie wir sie in unserem Text stark gemacht hatten, schreckte ich nicht zuletzt aufgrund meiner Bedenken zurück, dass dies ein wenig kokett wirken könnte. Denn eine solche Selbst-Situierung hätte mich womöglich dazu verleitet, dort »ich« zu sagen, wo ich eigentlich ein verbindlich-normatives Argument über Whittens Praxis machen wollte.

Unser methodisches Ideal einer Kritik, die die *Vorläufigkeit* ihres kunstkritischen Urteils anerkennt, schien mir ebenfalls beim Schreiben schwer erreichbar zu sein. Unter Verwendung von Adverbien wie »womöglich« oder »wahrscheinlich« suchte ich zwar die mögliche *Anfechtbarkeit* meiner Thesen zu signalisieren.<sup>2</sup> Doch zugleich wollte ich eben auch verbindliche Aussagen zu Whittens Praxis treffen.

Dass Kritik, wie von uns vorgeschlagen, im Idealfall auch ihre Bewertungsschemata bekannt gibt, war ebenfalls leichter gesagt als getan: Zwar habe ich mich Whittens Bildern wie *Black Monolith X (Birth of Muhammad Ali)*, 2016 (Abb. 36) mit einer deutlich formulierten Hypothese genähert (die da lautete: dass die vielfältigen Verfahren, mit denen bei Whitten die ›Belebtheit‹ seiner Bilder suggeriert wird, in einem unmittelbaren Zusammenhang mit ihrem Auftritt als »Gaben« für andere Künstler\*innen oder Jazzmusiker\*innen stehen, wobei sie als ›beseelte Gaben‹ aus anthropologischer Sicht notwendig auch innerhalb eines Tauschsystems zirkulieren.) Doch obgleich ich also meinen Interpretationsrahmen in diesem Text deutlich anlege, kommt es nicht wirklich zu einer Offenlegung meiner Kriterien.

Dass sich methodische und inhaltliche Leitlinien nicht einfach »umsetzen« lassen, bedeutet aus meiner Sicht allerdings keineswegs, dass sie deshalb überflüssig oder gar vergeblich wären. Im Gegenteil: Die Praxis der Kritik ist meiner Erfahrung nach just

1 Vgl. Sabeth Buchmann u. Isabelle Graw: »Kritik der Kunstkritik«, in: *Texte zur Kunst* (113/2019), S. 33–51.

2 Vgl. Isabelle Graw: »Beseelte Gaben im Tauschsystem. Überlegungen zur Malerei von Jack Whitten anlässlich der Ausstellung ›Jack Whitten. Jack's Jacks‹ im Hamburger Bahnhof, Berlin«, in: *Texte zur Kunst* (116/2019), S. 116–125.

durch derartige methodische Schwierigkeiten und permanente Selbstrevisionen gekennzeichnet. Kritik scheint mir denn auch, wie es schon bei Kosellecks *Kritik und Krise* (1959) anklang, ihrem Wesen nach krisenhaft zu sein. Ihr gegenwärtiges Potenzial liegt für mich allerdings nicht nur in ihrer Fähigkeit zur krisenhaften Selbstrevision: Sie muss zugleich auch dezidierte (dabei gut argumentierte) Urteile abgeben, die möglicherweise sogar weh tun.

Sinnvoll bestimmen lässt sich das gegenwärtige Potential der Kritik allerdings nur unter Berücksichtigung ihrer derzeitigen »systemischen Schwächung«, die wir in unserem Text ebenfalls erörtert haben. Nicht nur in einer an den Werten des Marktes orientierten neoliberalen Ökonomie hat Kritik einen schweren Stand. Auch dort, wo sie extrem gefragt ist, etwa in der Sphäre der Documenten, Manifestas und Biennalen, kann die Norm kritischer Kunst auf eine Neutralisierung der Kritik hinauslaufen.

Zu ihrer systemischen Schwächung haben darüber hinaus noch die sozialen Medien beigetragen, was zu unseren Befunden noch ergänzend hinzuzufügen wäre. Denn es liegt Maik Fielitz und Holger Marcks zufolge im Wesen der sozialen Medien, dass sie die Kritik schwächen: An die Stelle von gesichertem Expertenwissen treten häufig Gerüchte und Manipulation, weil hier die Kritik, etwa bei Facebook, durch eine Evaluationskultur der »likes« ersetzt wurde.<sup>3</sup> In demselben Maße, wie die sozialen Medien lange ungehörten Stimmen (siehe #MeToo) zu einem öffentlichen Forum verholfen haben, sind sie eben auch der ideale Transmissionsriemen für Angst schürende rechte Stimmungsmache.

Was kann ein kunstkritischer Text zu dem Maler Jack Whitten unter diesen, der Kritik nicht gerade förderlichen Umständen überhaupt leisten? Aus meiner Sicht ist Whittens Praxis durch eben jene Doppelbewegung ausgewiesen, die wir für die Kritik festgehalten haben: zwischen Assoziation und Dissoziation oszillierend. Denn auch bei Whitten wird qua vielfältiger ästhetischer Verfahren die Zugehörigkeit zu einer Moderne reklamiert, von der zugleich auch gezeigt wird, dass sie ihn als Schwarzen abstrakten Maler nicht selbstverständlich einschließt. Assoziation und Dissoziation in einem. Ein Beispiel: Mithilfe von auffällig schiefen und krummen Rastern wie in *Totem VI Annunciation (For John Coltrane)*, 2000 (Abb. 37) hat Whitten den modernistischen Mythos des Rasters als eines Garanten von Flatness ad absurdum geführt. Sowohl die Cluster aus mehrheitlich grauen Farbstücken als auch die von ihnen gebildeten Rasterformen wirken hier ausgesprochen schief und krumm. Wie beim Jazz, auf den zahlreiche von Whittens Bildtiteln Bezug nehmen, hat Whitten hier eine strenge formale Vorgabe, das Raster, genutzt, um sich zugleich von ihr zu befreien. Raster, die organisch wirken, Kurven schlagen oder deren äußere Form abgerundet wurde, sind denn auch omnipräsent in seinem Werk.

Wenn sich Whitten in diesen Arbeiten die Freiheit nimmt, schief und krumme Raster zu produzieren, dann signalisiert dies meines Erachtens zweierlei: dass ihm die Tradition des Rasters nicht selbstverständlich zur Verfügung steht und dass der modernistische Anspruch des Rasters auf eine Überwindung der Figur-Grund-Relation zu kurz greift. Whittens Raster sorgen nämlich gerade nicht für den Eindruck von Flächigkeit, sondern

---

3 Maik Fielitz u. Holger Marcks: »Digital Fascism: Challenges for the Open Society in Times of Social Media«, in: *Berkeley Center for Right-Wing Studies Working Paper Series*, Berkeley, CA 2019.

suggestieren im Gegenteil eine dreidimensional-körperhafte Form der Belebtheit. Mit seinen Bildern erhebt Whitten einen selbstverständlichen Anspruch auf Zugehörigkeit zu einer traditionell als westlich verstandenen Moderne und signalisiert zugleich, dass sie von

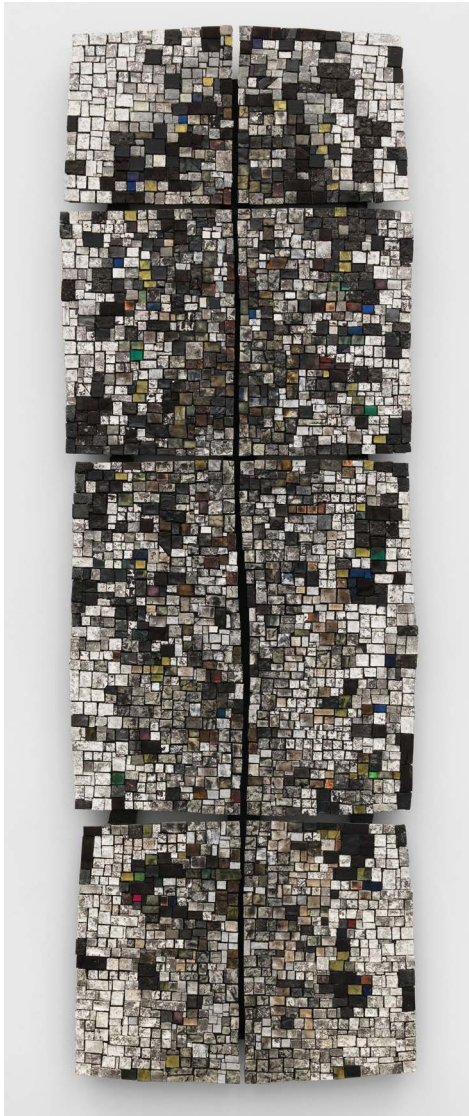


Abb. 37: Jack Whitten, *Totem 2000 VI Annunciation*  
(For John Coltrane), 2000

einer eurozentrisch und rassistisch geprägten Malereitradition nicht selbstverständlich eingeschlossen werden.

Analog zu unserem Modell von Kritik als »Medium gesellschaftlicher Diskriminierung« kommt es auch bei Whitten zu einer kunstimmanenten Reflexion gesellschaftlicher Diskriminierung, bei der sich der Künstler, analog zur Kritikerin in unserem Modell, zugleich innerhalb und außerhalb eines Wertesystems verortet. Nur: anders als eine den Verhältnissen assoziierte und sich von ihnen zugleich dissoziierende Kritik, ist Whittens Dissoziation als eine gesellschaftlich erzwungene zu verstehen, die auf seine Position als ein lange Zeit »From the Margins« operierender Künstler zurückgeht.

### Sabeth Buchmann

Isabelle Graws und mein Beitrag findet auf der Basis unseres gemeinsamen Aufsatzes zu bisherigen Beiträgen der Zeitschrift *Texte zur Kunst* über Korrespondenzen zwischen Kunstkritik und Identitätspolitik statt.<sup>1</sup> Wir gehen darin von der These aus, dass Kritik an der soziologischen Logik der Exklusion grundsätzlich teilhat. Denn Kritik, so unser Argument, nimmt notwendig Unterscheidungen und damit eben auch Abgrenzungen vor, betreibt also methodisch gesehen eine intrinsische Form von Diskriminierung. Vom griechischen »krinein« abstammend, was soviel heißt wie »unterscheiden«, stellt Kritik ein Medium der Urteils- und Wertbildung dar, in dem sich institutionalisierte Ein- und Ausschlussmechanismen auf immer wieder neue Weise reproduzieren: Gegenstand der Kunstkritik ist in der Regel das, was nach ökonomischen, institutionellen und/oder medialen Gesichtspunkten erfolgreich ist.

Der eigene Anteil an sozialer Diskriminierung muss allerdings nicht, wie manche Theoretikerinnen, u.a. Denise da Silva und Kerstin Stakemeier<sup>2</sup> fordern, Grund für die Selbstabschaffung der Kritik sein. Wir nehmen einen solchen radikalen Standpunkt zwar sehr ernst, dennoch halten wir an Kunstkritik als einem nach Hannah Arendt notwendigen Medium der Öffentlichkeitsbildung fest. Aber es sollte sich in unseren Augen umso mehr als exemplarisches Reflexionsmedium ästhetisch und politisch institutionalisierter Diskriminierung verstehen. Unsere Frage ist daher, wer eine solche Reflexion von gesellschaftlicher Diskriminierung in der Kunstkritik auf welche Weise selbst geleistet hat.

Angesichts der von den Kongressorganisatorinnen thematisierten #MeToo-Bewegung und »cancel culture« möchte ich in aller Kürze auf ein m.E. diesbezüglich relevantes Beispiel aus der Frühphase feministischer Kunstkritik eingehen. Insofern antidiskriminatorische Ethik als Ausdruck populistischer Political Correctness angesehen wird und als solche angeblich droht, künstlerische Autonomie einzuschränken, hält, so meine Hypothese, der im folgenden referierte Versuch einer Verbindung von feministischer Kulturkritik und geschlechterreflexiver Kunstkritik mögliche Antworten auf diese Problematik bereit.

Die Rede ist von dem *Negative Capability as Practice in Women's Art* getitelten Text der italienisch-französischen Kunstkritikerin Annemarie Sauzeau-Boetti, der ein zugleich repräsentatives und spezifisches Beispiel der in den 70er Jahren geführten Debatten um den Begriff der weiblichen Ästhetik darstellt. Ich bin auf den Text dank der Kuratorin Ilse Lafer gestoßen, die diesen in ihrer im Museion Bozen gezeigten Ausstellung *Doing Deculturalization* (April bis November 2019) neben Carla Lonzis berühmter Polemik *Sputiamo su Hegel* (1970)<sup>3</sup> in einer zentralen Vitrine ausgelegt hatte (Abb. 38). 1976 in der *Italian Art Now* genannten Januar/Februar-Ausgabe der Kunstzeitschrift *Studio*

1 Sabeth Buchmann u. Isabelle Graw: »Kritik der Kunstkritik«, in: *Texte zur Kunst* (113/2019), S. 33–52.

2 Siehe Denise Feirrer da Silva: *Toward a Global Idea of Race*, Minneapolis 2007; Kerstin Stakemeier: »Kritik, genauer Kunstkritik«, in: Ilka Becker u.a. (Hg.): *Fields of Codes*, Köln 2018, S.24–35.

3 Bei dem Ausstellungstitel handelt es sich um ein an Lonzis radikal antikulturalistische Haltung angelegentliches Zitat aus Carla Lonzi: »Wir pfeifen auf Hegel« (1970), in: dies.: *Die Lust Frau zu sein*, Berlin 1975, S. 25.

*International* publiziert, stellt Sauzeau-Boettis auf künstlerische Werke wie jene Carla Accardis, Iole de Freitas', Marisa Merz' und Ketty La Roccas bezogener Beitrag fest, dass sie an ›feministische Kunst‹ nicht glaube, denn »[...] art is a mysterious filtering process which requires the labyrinths of a single mind, the privacy of alchemy, the possibility of exception and unorthodoxy rather than rule.«<sup>4</sup>

Auch wenn hieraus ein klassischer, weil romantisch-individualistischer Künstlerbegriff sprechen würde, plädiert die Autorin zugleich für die Notwendigkeit der Selbstwahrnehmung von Frauen respektive von Künstlerinnen als einer sozialen Gruppe: Diese müsse sich dem auch unter Frauen verbreiteten Begriff der Kultur als einem ›asexuellen Absolutum‹ entgegenstellen, setze dieser doch den männlichen Humanismus als allgemeingültigen Wertmaßstab der Kunst voraus. Dem stellt Sauzeau-Boetti jene oftmals verborgene, zugleich aber kollektiv erfahrene ›Inkongruenz‹ entgegen: Damit ist eine von männlicher Erfahrung abweichende Beziehung der Frauen zur Welt gemeint. Kulturelle Inkongruenz wird somit in einem zwischen sexuell differenter Existenzform und deren Assimilierung an die männliche Kultur zerrissenen Bewusstsein lokalisiert. Den für den feministischen Diskurs entscheidenden Zusammenhang zwischen der Marginalisierung der Frau(en) und deren Festschreibung auf Natur einerseits und männlich definierte Kulturgeschichte andererseits thematisierend, erkennt Sauzeau-Boetti die Erforschung des weiblichen Körpers durch kulturell minderbewertete, weil nicht-avantgardistische Materialien, Gestalten, Farben und Rhythmen, Gesten etc. als ein wiederkehrendes Kennzeichen der Kunst von Frauen. Springender Punkt ihrer Argumentation ist die hieraus erfolgende Ableitung einer »negative capability as practice in women's art« aus der Ambivalenz, die der Rückbezug auf bislang nicht symbolisierte Lebensbereiche innerhalb des männlich definierten Wertekanons der Avantgardekultur bedeutet: Negativ, da die von Sauzeau-Boetti als Ausdruck einer »Alien Culture« bezeichneten weiblichen Praktiken einen programmatischen Verrat an den zeitgleich appropriierten Avantgardeästhetiken bedeuteten.

Der hieraus von Sauzeau-Boetti abgeleitete »double space of incongruence« stellt meiner Meinung nach eine hochaktuelle Denkvoraussetzung antidiskriminatorischer Kunstkritik dar: So macht sie sich keine Illusionen, dass jede noch so militante Intervention in den konstitutiv auf Ausschlüssen beruhenden Kanon Verrat an der »basic disunity, ›negativity‹ and OTHERNESS of women's experience«<sup>5</sup> bedeutet. In einem von heute aus betrachtet sicherlich zu problematisierenden binären Sinne wendet die Kritikerin den von ihr sogenannten »double space of incongruence« gegen jegliche positiv gedachte Alternative künstlerischen Ausdrucks und fordert statt dessen ein »subject in the negative who wants to displace the horizon, not to alter it.«<sup>6</sup>

---

4 Annemarie Sauzeau-Boetti: »Negative Capability as Practice in Women's Art«, in: *Studio International. Journal of Modern Art* Januar/Februar 1976 (*Italian Art Now*), S. 24–29.

5 Ebd., S. 25.

6 Ebd.



Die Negation des notwendigerweise appropriierten Subjektstatus ruft weibliche Selbstidentifizierung im Moment ihres Widerrufs auf: Hieraus spricht kein Plädoyer für eine ungebrochene, sondern für eine negative Affirmation von Identitätspolitik: Als solche richtet sich der »double space of incongruence« gegen jene Restriktionen und Herabwürdigungen, mit welchen der strukturell männliche Kunstbetrieb die Symbolisierung weiblich codierter Erfahrungs- und Lebensbereiche lange Zeit bedacht hat. Die Weise, in der *Negative Capability as Practice in Women's Art* Kunstkritik mit antidiskriminatorischer Identitätspolitik verbindet, ist daher buchstäblich doppelbödig: Den Umgang mit sozialem Ausschluss im Sinne einer »basic disunity, ›negativity‹ and OTHERNESS«<sup>7</sup> denkend, erweist sich der von Sauzeau-Boetti sogenannte »double space of incongruence« als Vorschlag einer simultanen Integration und Desintegration.

Der von Vertreterinnen der radikalen Frauenbewegung angezweifelten Legitimation und Relevanz feministischer Kunstkritik unter den Bedingungen patriarchaler Kultur setzt Sauzeau-Boettis Text einen subjekt- und institutionsreflexiven Begriff von Kritik entgegen: Dies m.E. allererst, um die Kunst von Frauen nicht in Unterscheidungslosigkeit abgleiten zu lassen. Die Konstruktion weiblicher Ästhetik macht ihrer Argumentation zufolge einen Unterschied und zwar im Sinne einer anderen denn zu den Werten und Kriterien des männlichen Humanismus wahrgenommenen Beziehung zur Welt. Den »double space of incongruence« lese ich daher auch als Umgang mit der eigenen, unmöglich aufzuhebenden Gespaltenheit zwischen der Kunstkritik als einer konstitutiv normierten Praxis des Unterscheidens und der Notwendigkeit, bestehende Unterscheidungskriterien zugunsten normativ ausgeschlossener Symbolsprachen zu negieren: Avantgarde meets »Alien Culture«!<sup>8</sup>

Im Lichte dieses historischen Beispiels feministischer Kunstkritik würde ich der wohlfeilen Sorge um künstlerische Freiheitsberaubung durch antidiskriminatorische Regelwerke erst einmal jene Restriktionen entgegenhalten, mit denen traditionell Kunst von weiblichen und queeren Produzent\*innen bedacht wurde. Von heute sich der historischen Verantwortung bewussten Kurator\*innen »wiederentdeckt«, ist die zweifelsohne notwendige Integration identitätsbezogen markierter Kunst auf jene »Werte des Marktes« (Wendy Brown) abgestimmt, die auch Sauzeau-Boetti im Blick hatte.

Doch lange bevor marginalisierte, weil verdrängte und/oder vergessene Kunstpraktiken sowohl zur Marktressource und als auch zur Zielscheibe gleichermaßen identitätspolitikbehahender und -kritischer Stimmen wurden, schuf eine sich der Fallstricke der *affirmative action* bewusste Kunstkritikerin eine weder mit Pro- noch Anti-Positionen kongruente Figur: *Negative Capability as Practice in Women's Art* nimmt in diesem Sinne eine ex-negativo-Bestimmung von Kunstkritik als einer strukturell exkludierenden Praxis des Unterscheidens vor, um auf dieser Basis Kriterien zu formulieren, welche weiblich und queer markierte Praktiken nicht als das kategorisch »Andere«, sondern als eine der Kunst immanente und somit für die Kunstkritik umso produktivere Inkongruenz zu denken.

---

7 Ebd.

8 Ebd.



Abb. 38: Ilse Lafer (ed.), *Deculturalize*, 2020

*Moderiert von Elke Buhr*

### **Elke Buhr**

Wir wollen weiter kommen in der Kritik der Kunstkritik. Boris Groys hat mal gesagt: Ein Kritiker ist mittlerweile nicht mehr ein Mensch, der auf dem Berg steht, hinunter auf die Ebene blickt und denen unten sagen kann, was zu tun ist, sondern ein Kritiker steht mit beiden Füßen unten auf der Wiese und zeigt nur auf etwas, das interessant sein könnte, und zeigt gleichzeitig dabei auch auf sich selbst. Das heißt, Kunstkritik zeigt auch auf sich selbst, die Kunstkritik soll sich reflektieren, und genau das thematisierten auch Isabelle Graw und Sabeth Buchmann – zwei der renommiertesten Kunstkritikerinnen des deutschsprachigen Raumes, die beide auch an Universitäten lehren und sowohl in der Theorie als auch in der Praxis sich viel mit diesen Fragen beschäftigt haben – in ihren Beiträgen.

Interessant ist, dass letztlich das, was im Vortrag von Sabeth Buchmann theoretisiert wurde, von Jack Whitten, den uns Isabelle Gaw vorstellte, umgesetzt wurde, nur mit einem anderen Thema; also nicht bezogen auf ausgeschlossene Weiblichkeit, sondern auf den ausgeschlossenen Afroamerikaner. Wobei Whitten in seiner Kunst wiederum diese Differenz analysiert, sich also gleichzeitig mit den Strategien beschäftigt und sie dann anders interpretiert, sie appropriiert und negiert. Was mich jetzt interessieren würde: Letztlich sagst Du ja, Isabelle, man hat ein Zerrbild von den siebziger Jahren. Was hat sich denn seit den siebziger Jahren geändert, wie weit sind wir gekommen?

### **Isabelle Graw**

Ich glaube, das, was Sabeth mit ihrem Beispiel einer durch Negativität gekennzeichneten Identitätspolitik angesprochen hat, kann man heute auch in unterschiedlichen psychoanalytischen Ansätzen antreffen. Zum Beispiel in Samo Tomšič' neuem Buch *The Labor of Enjoyment*, wo der Autor auch eine Form der psychoanalytisch gedachten Identität stark macht, die sich eben nicht durch Affirmationen auszeichnet, sondern durch eine Vorstellung von Identität als instabil und von Entfremdung durchzogen, von Negativität durchquert, und vorschlägt, dass man von so einem Identitätsbegriff ausgehen sollte, wenn man Identitätspolitik denken will. Ich glaube, dass es im Moment sehr viele Versuche gibt, vom Zerrbild der essentialistischen Identitätspolitik wegzukommen. Sei es, dass man in der Geschichte nochmal guckt: Gab es nicht schon damals kompliziertere Entwürfe? Sei es, dass man sich nochmal mit psychoanalytischen Identitätsvorstellungen befasst, wo man diesbezüglich auch fündig werden kann.

### **Sabeth Buchmann**

Ich war selber überrascht, als ich auf diesen Text gestoßen bin. Ich finde, es gibt wenig Texte innerhalb der Kunstkritik, die in kurzen Worten so fundamental an die Grundlagen der philosophischen Systemtheorien rühren – was vielleicht im Rahmen der 68er oder Post-68er-Kämpfe selbstverständlich war: dass man sich mit Hegel und Kant auseinandergesetzt und das Ganze noch im Rahmen der internationalen Klassenkämpfe positioniert hat und überhaupt kein Problem hatte mit dem, was man heute als Problem formuliert: dass Identitätspolitik und Klassenkampf auf zwei unterschiedlichen Blättern stünden. Und plötzlich scheint in dieser frühen Form des Differenzfeminismus, den wir immer ein bisschen abfällig bedacht haben, eine Figur auf, die das alles mitbedenkt. So dass man sich fragen muss: Müssen wir nicht nochmal zurück zum Start? Müssen wir

nicht nochmal schauen, was wir auf der Strecke liegen gelassen haben, was auch auf der Seite der Kunstkritik theoretisch schon vorformuliert ist, und zwar genau im Rahmen der Kämpfe und Debatten, die heute um diesen Begriff stattfinden? Es war für mich selbst eine Lektion.

**Elke Buhr**

Sind das eigentlich zwei unterschiedliche Fragen: Kann man Kunst machen innerhalb des patriarchalen Systems? Und: Kann man Kritik schreiben innerhalb des patriarchalen Systems? Oder ist das die gleiche Frage?

**Isabelle Graw**

Ich denke, Kritik und Kunst sind wesentlich aufeinander bezogen. Ich glaube nicht, dass sich das eine sinnvoll ohne das andere denken lässt. Natürlich will ich damit nicht sagen, dass jede Kritikerin Kunst macht. Auf einer kategorischen Ebene sind es natürlich unterschiedliche Produktionssysteme. Aber ich glaube, die Verhältnisse, innerhalb derer wir uns bewegen, die Zwänge, mit denen man es jeweils zu tun hat, die Fragen auch der Strategie – und das sind ja letztendlich auch strategische Fragen, die wir hier diskutieren, wenn wir über Whitten sprechen und eine Assoziation, die zugleich Dissoziiertheit impliziert –, auf dieser Ebene der Strategien gibt es natürlich Übereinstimmungen.

**Elke Buhr**

Du hast ja davon gesprochen, dass die Kritikerin ihren Standpunkt reflektieren muss, wenn sie kritisiert. Wie reflektiert denn die Kritikerin ihre Race-, Class-, Gender-Position, wenn sie schreibt?

**Isabelle Graw**

Das war ja genau mein Problem.

**Elke Buhr**

Genau, aber was ist die Lösung?

**Isabelle Graw**

Darauf konnte ich nicht so ausführlich eingehen. Wir haben in unserem gemeinsamen Text schon eine Art Selbstsytuierung der Kritik gefordert, auch in Anbetracht der Tatsache, dass man eben nicht mehr davon ausgehen kann, dass man über den Dingen steht, sondern dass das eigene Urteil situativ gefällt wird, zu bestimmten Bedingungen, innerhalb einer bestimmten Situation. Nun hat es ja schon in den neunziger Jahren Versuche in diese Richtung gegeben, wo Kritikerinnen und Theoretikerinnen am Anfang ihres Textes ihre Position fast reflexhaft vorgenommen haben, nach dem Motto: Ich bin eine weiße, privilegierte Frau, und damit war das Situiertheitsproblem abgehakt. Das finde ich ein bisschen schwierig, weil es etwas Mechanistisches hat und letztlich nicht so viel aussagt. Ich glaube, wie man das macht und ob und in welcher Form man dann vielleicht auch stellenweise »Ich« sagen muss, das ist in der Verhandlung. Und wahrscheinlich auch nur von Text zu Text situativ zu entscheiden. Es gibt kein Rezept. Ich wollte nur auf die Schwierigkeit hingewiesen haben.

**Sabeth Buchmann**

Ich würde, was die Frage betrifft, auch gerne nochmal auf die Gegenreaktion zu sprechen kommen, die Forderung nach einer radikalen Selbstsytuierung. Wenn man sich anschaut, welche Debatten in den letzten Jahren den Kunstdiskurs bestimmt haben, sei es Bruno Latours Netzwerk-Aktanten-Theorie, sei es der New Materialism, sei es spekulativer Realismus: Das waren ja Theoriebewegungen, die gesagt haben, Schluss mit dieser Selbstbeschau des selbstkritischen Subjekts, das nur wieder zur Selbstlegitimation tendiert, und stattdessen Rückkehr zu den Dingen, zu den Fakten, zu den Materialien. Ich glaube, dass man diese Pendelbewegung mit im Blick haben muss. Denn von der Seite droht ja auch die Forderung nach einer Abschaffung der Kritik. Der Druck kommt also einerseits von der kolonialismus-, sexismus- oder diskriminierungskritischen Seite, aber auch von anderer Seite. Und wie es Isabelle angedeutet hat: Die Social Media setzen dem Ganzen noch eins drauf. Das war unsere Fragestellung.

**Isabelle Graw**

*Criticism under duress.*

**Sabeth Buchmann**

Genau.

**Elke Buhr**

Ich weiß nicht, ob man das so herunterbrechen kann: Aber warum brauchen wir denn die Kritik? Was ist denn überhaupt so wichtig daran, die jetzt zu retten? Ganz provokant gefragt.

**Sabeth Buchmann**

Da würde ich gerne mit Hannah Arendt antworten, die einen Text über *judgment* geschrieben hat. Und *judgment* ist für sie im Wesentlichen eine Tätigkeit, die Kunst, oder welches Phänomen der Kritik auch immer, zu einer Angelegenheit des Öffentlichen macht. Ohne Kritik gibt es keine Öffentlichkeit. Das ist das politische Statement, das man dazu mit Hannah Arendt abgeben kann.

**Isabelle Graw**

Kritik bedeutet ja dem Wortsinne nach Differenzierung, Abgrenzen. Und ohne Differenzierung, Bedeutung und damit Werturteile gibt es auch keine Kunst. Kunst ist genau auf Kritik angewiesen. Denn wenn es keine kunstkritischen Diskussionen über künstlerische Arbeiten gibt, ist ja überhaupt nicht klar, was bei diesen auf dem Spiel stehen könnte. Wenn niemand dazu etwas sagt, und idealerweise kompetent etwas sagt, dann kann man sich das Spiel sparen. Auch im Kunstbetrieb selbst hat Kritik also eine sehr wesentliche Rolle, die ich trotz der zum Teil ja auch berechtigten Abschaffungswünsche verteidigen würde. Der Versuch unseres Textes war ja, erstmal zu unterscheiden zwischen der Kritik an der Kritik, die wir für sinnvoll erachten, und der Kritik an der Kritik, die wir problematisch finden, um dann zu einem anderen Kritikbegriff zu kommen, wo wir sagen: Ja, es gibt dieses Problem, dass Kritik diskriminiert. Aber die Kritik hat eben auch

die Möglichkeit, gesellschaftliche Diskriminierung zu reflektieren. Und diese Kompetenz wollen wir nicht verspielen. Aber wir wollen dabei natürlich auch das diskriminatorische Potential, das durchaus problematisch ist, im Blick behalten.

### **Antje Stahl**

Vor rund zehn Jahren, in etwa als ich anfang, Texte über Kunst zu schreiben, schien die Aufgabe von Kunstkritikern noch darin zu bestehen, die Kunst vor dem Übergriff des Marktes zu schützen. Die Finanzkrise hatte ihre Spuren hinterlassen, sicherlich. Aber die Investitionsbereitschaft von Hedgefonds Managern, Oligarchen und Unternehmen schien nach wie vor so groß zu sein, dass sie sich vor allem um die Unterschiede zwischen Kunst und Marketing sorgten. Sogar auf Biennalen drohten diese ja zu verwischen. Von staatlichen Eingriffen oder politischen Akteuren jedenfalls, die breite moralische und gesellschaftspolitische Debatten nach sich zogen, hörte ich in unseren Breitengraden, heißt in Metropolen wie Paris, New York City oder Berlin, eher selten. Und Gerichtsprozesse, in denen ein Künstler wie Jonathan Meese auf der Anklagebank saß, weil er im Sommer 2012 an der Universität Kassel die Hand zum Hitlergruß gehoben hatte, oder große Empörung über die künstlerische Ausbeutung von Menschen in prekären Lebenssituationen, die Santiago Sierra regelmäßig in Museen und auf Biennalen ausstellt, waren eher die Ausnahmen. Das hat sich jedoch geändert.

#### **1 Druck von rechts**

Der »Druck von rechts« hat zugenommen, um einen Artikel zu zitieren, der erst vor wenigen Wochen in der *Süddeutschen Zeitung* erschienen ist.<sup>1</sup> Gemeinsam mit der ARD hat die SZ eine Chronik erstellt, die in aller Nüchternheit die »Mord- und Bombendrohungen, Strafanzeigen, Störaktionen und Demonstrationen« dokumentiert, die seit Dezember 2016 gegen Kunstprojekte eines syrischen Künstlers, einer linken Punkband oder des Zentrums für Politische Schönheit gerichtet werden. Zu den Absendern gehören Anhänger der rechtsextremen identitären Bewegung, anonyme »Hater«, aber auch Parteimitglieder der AfD. Letztere versuchen schon seit längerer Zeit gezielt in Parlamenten, Stadträten und Kulturausschüssen Fördermittel für die Künste zu kürzen oder gänzlich zu streichen. In öffentlichen Landtagsreden polemisieren sie gegen das »Demokratieverständnis« von Intendanten, gegen das »Gesinnungstheater«, die »dümmlische Willkommenspropaganda« der »vereinigten Linken« an Theatern, Opern oder Museen.

In einer Bundestagsdebatte zur Förderung der Kultur im ländlichen Raum erklärte der AfD-Abgeordnete Götz Frömming zu Beginn des Jahres 2019: »Es geht Ihnen vorrangig doch gar nicht um die Bewahrung der bestehenden, über Jahrhunderte gewachsenen dörflich-ländlichen Kultur, sondern um die Befriedigung der Interessen einer ganz bestimmten Klientel, die Kultur aus den urbanen Räumen nun aufs Land quasi exportieren soll. Wir als AfD-Fraktion lehnen es ab, unter dem Vorwand der Kulturförderung die Menschen in den ländlichen Räumen umerziehen zu wollen.«<sup>2</sup> Der AfD-Abgeordnete Martin

---

1 Peter Laudenbach u. John Goetz: »Druck von rechts«, in: *Süddeutsche Zeitung*, 27.08.2019, <https://www.sueddeutsche.de/kultur/afd-kulturpolitik-rechtsextremismus-gewalt-1.4578106> (05.11.2020).

2 Zit. n. Laudenbach und Goetz.

Erwin Renner ergänzte: »Über die Jahre wird so ein angepasstes, politisch korrektes kulturelles Justemilieu entstehen.«<sup>3</sup>

Nun müssen wir vielleicht nicht so weit gehen wie der Gründer des Zentrums für Politische Schönheit Philipp Ruch in seinem jüngsten Buch *Schluss mit der Geduld* und bereits vom Staatsstreich schreiben, der durch einen »rechten Bürgerkriegsapparat« begangen würde.<sup>4</sup> Aber Kunstkritiker und Feuilletonisten sollten angesichts solcher Auftritte von Politikern auf die Barrikaden gehen: Fundamentale Eingriffe in die Kunstfreiheit werden von ihnen immerhin wie Heimatschutzmaßnahmen verkauft und die Forderung nach einer deutschen Leitkultur verharmlost, die seit eh und je alles Fremde, Queere, Migrantische, Feministische, Schwule, Lesbische, Schwarze, Arabische, Türkische, Behinderte und so weiter gewaltsam aus dem kulturellen Leben auszuschließen sucht. Kunstkritiker und Feuilletonisten müssen darüber aufklären, dass auf diese Weise das kulturpolitische Programm der Nationalsozialisten in die Gegenwart übersetzt wird. Eine sogenannte »Kultur aus den urbanen Räumen« wurde schließlich schon einmal – im Jahr 1933 – diffamiert, und gegen Künstler jüdischer Herkunft, liberaler oder kommunistischer »Gesinnung« wurde gehetzt, bis sie gezwungen waren, das Land zu verlassen, deportiert und ermordet wurden.

## 2 Linker Protest

Das wäre hier und heute zumindest meine Bitte, nein, Forderung an die Kollegen. Bisher haben sich viel zu wenige um diese verstörenden kulturellen Entwicklungen gekümmert. In den sogenannten Leitmedien wurde zwar über einige der »Mord- und Bombendrohungen, Strafanzeigen, Störaktionen, Demonstrationen« berichtet. Das möchte ich gar nicht in Abrede stellen. Immer wieder wurde auch der Vergleich zu den »Säuberungsaktionen« der Nationalsozialisten gezogen. Es wurde über »Todesstöße« und »Giftschränke« für die Kunst informiert und in deutschsprachigen Feuilletons ganz explizit vor »Formeln wie entartete Kunst« gewarnt.<sup>5</sup> Mit diesen Analogien waren nur leider selten Politiker der AfD, Rechte oder Identitäre gemeint. In zahlreichen Leitartikeln ging es nicht um die, die »Leitkulturen« durchsetzen wollen.

Kunstkritiker und Feuilletonisten zielten vielmehr auf deren politischen Gegner ab – auf afroamerikanische Künstler, eine Handvoll amerikanischer Ureinwohner beziehungsweise deren Nachfahren und Repräsentanten oder auch einen Allgemeinen Studierenden-ausschuss. Seit zweieinhalb Jahren werden sie in den Medien zum rechten, militanten, ja sogar terroristischen Mob gezählt.

---

3 Ebd.

4 Philipp Ruch: *Schluss mit der Geduld*, München 2019.

5 Vgl. etwa Jürgen Kaube: »Ist das Kunst oder kann das weg?«, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 02.02.2018, <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/kunst/waterhouse-wenn-die-dummheit-der-manchester-art-gallery-schule-macht-15428302.html>; Thomas Ribl »Kunst kommt nicht von korrekt«, in: *Neue Zürcher Zeitung*, 06.02.2018, <https://www.nzz.ch/meinung/kunst-kommt-nicht-von-korrekt-ld.1354230> (05.11.2020).



Die Künstlerin Hannah Black zum Beispiel, geboren 1981 in Manchester. Im März 2017 hatte sie einen offenen Brief an die Kuratoren der Whitney Biennale adressiert und gefordert, das Gemälde *Open Casket* der Künstlerin Dana Schutz aus der Ausstellung zu entfernen beziehungsweise gar zu zerstören. Es handelte sich dabei um die künstlerische und abstrakte Aneignung eines Fotos, das den Leichnam des afroamerikanischen Jugendlichen Emmett Till zeigt, der 1955 im Alter von 14 Jahren in Mississippi von zwei *Weiß*en ermordet worden war. In dem offenen Brief erklärten Hannah Black und zahlreiche andere Aktivisten und Künstler unter anderem: »The painting should not be acceptable to anyone who cares or pretends to care about Black people because it is not acceptable for a white person to transmute Black suffering into profit and fun, though the practice has been normalized for a long time.«<sup>6</sup>

Auch die Aktivisten, die wenige Wochen später vor einem Maschendrahtzaun am Skulpturenpark des Walker Art Center in Minneapolis gegen eine Installation des Künstlers Sam Durant demonstrierten, wurden medial diskreditiert. Das Museum hatte Durants *Scaffold* für den Außenraum angekauft, eine große Holzkonstruktion, die einem Schafott ähnelte und unter anderen an 38 Angehörige der Dakota erinnern sollte, die im Jahr 1862 an so einem Galgen in Mankato, eineinhalb Autostunden vom Walker Art Center entfernt, ermordet worden waren. Auf Protestplakaten hatten ihre Nachfahren und Vertreter Sätze wie »Exekution ist keine Kunst« oder »Nicht eure Geschichte« platziert. Dies provozierte Kunstkritiker auf der ganzen Welt und insbesondere im deutschsprachigen Raum so sehr, dass sie zu extrem scharfem rhetorischen Geschütz griffen.

### 3 »Bilderstürmer« und »Tugendterroristen«

Da waren die »Bilderstürmer«, ein Begriff, der an die Reformatoren Zwingli und Calvin denken lässt, im Namen derer Kirchen, Klöster und Abteien im 16. Jahrhundert von Skulpturen, Gemälden, Kirchenfenstern und Orgeln geräumt wurden. Zuletzt wurden eigentlich nur die Taliban in diese Tradition des Ikonoklasmus, der religiös motivierten Bilderzerstörungswut gestellt, nachdem sie 2001 die Buddha-Statuen von Bamiyan in Afghanistan gesprengt hatten. An anderer Stelle wurden Hannah Black, die Nachfahren der amerikanischen Ureinwohner und andere Aktivisten als »Sittenwächter«, »Tugendtänzer«, ja sogar »Tugendterroristen« bezeichnet.<sup>7</sup> Immer wieder hieß es auch, sie würden sich nach »politisch korrekter Kunst« sehnen.<sup>8</sup>

»War das Polemik?«, fragte ich mich. Oder wurden hier Akteure ganz bewusst diffamiert, die alle auf ihre eigene Art und Weise Leitkulturen in Frage stellen? Wie

6 Hannah Blacks offener Brief wurde publiziert online u.a. auf <https://www.artnews.com/art-news/news/the-painting-must-go-hannah-black-pens-open-letter-to-the-whitney-about-controversial-biennial-work-7992/> (05.11.2020).

7 Vgl. etwa Hanno Rauterberg: »Tanz der Tugendwächter«, in: *Die Zeit*, 26.07.2017, <https://www.zeit.de/2017/31/kunst-museen-reform> (05.11.2020).

8 Vgl. etwa Peter Huth: »Stoppt die neuen Tugendterroristen«, in: *Die Welt*, 27.01.2018, <https://www.welt.de/debatte/kommentare/article172922630/Sprachpolizei-Stoppt-die-neuen-Tugendterroristen.html> (05.11.2020).

können Kunstkritiker und Feuilletonisten – und nicht etwa Mitglieder der AfD – einige wenige Künstler und Aktivisten, die sich für die Rechte von Schwarzen, Frauen oder amerikanischen Ureinwohnern mit Pappschildern und offenen Briefen einsetzen, mit dem NS-Regime vergleichen?

Die ›Nazi-Keule‹, wie man umgangssprachlich wohl sagen würde, war, zugegeben, die Spitze des feuilletonistischen Eisbergs. Aber Ausdrücke wie »politisch korrekte Kunst« lassen bis heute jeden noch so liberalen Versuch, zu einer egalitären Ausdrucks- und sogar Gesellschaftsform zu finden, wie das politische Programm von kommunistischen Hardlinern aussehen. Das Akronym »PC« ist ja längst mich mehr nur ein Kampfbegriff der neuen Rechten. »PC« sollte nach dem Politologen Mark Lilla sogar Schuld an deren Aufstieg, am Wahlsieg von Donald Trump – oder auch am Erfolg der AfD gewesen sein.<sup>9</sup>

#### 4 Husch, husch: Zurück ins ›Reich der Ästhetik‹

Warum wollte sich kaum jemand mit den (Über-)Lebensrealitäten der angeblich neuen ›Bilderstürmer‹ auseinandersetzen? Schaut man sich etwa den offenen Brief von Hannah Black genauer an, wird man ja ständig auf die blinden Flecken des Kunstbetriebs, gar der Kulturindustrie, gestoßen. Sie schreibt, dass das Leid der Schwarzen Bevölkerung als Rohmaterial verwertet würde, aus dem vor allem die *Weiß*en und die Medien Profit schlagen würden – von Schwarzen Gemeinden, die nicht unweit des New Yorker Whitney Museums in Armut leben, von Schwarzen Kindern, denen eine Kindheit verwehrt wird. Und niemand mit einigermaßen liberalem Menschenverstand würde doch dem widersprechen, dass die Ausbeutung und Diskriminierung der Afroamerikaner durch die Sklaverei nicht zuletzt im Kulturbetrieb des 20. und auch 21. Jahrhunderts auf seine Art und Weise fortgesetzt wird. Trotzdem waren es gerade die liberalen Kritiker, die dieses Unrecht, wie soll man sagen: links liegen ließen.

Lieber beharrten sie darauf, über Eigenarten und Qualitäten eines Kunstwerks zu diskutieren, formale Fragen zu Farbauftrag und Pinselstrich zu beantworten und – sogar so rasch wie möglich zurück ins ›Reich der Ästhetik‹ zu kehren. Fast hätte man den Eindruck gewinnen können, Kunstkritiker hätten eine Heidenangst davor, in kulturpolitische Diskussionen einzusteigen und über all jene außerbildlichen Sachverhalte zu streiten, die ein Werk überhaupt erst möglich machen: die Ausstellungs-, Produktions- und auch Lebensbedingungen, die Künstler, Sammler, Sponsoren, Kuratoren, Galeristen, Museen, Machtverhältnisse, Kapitalströme und so weiter.<sup>10</sup> Rational zu erklären ist die Weigerung, die Aktivisten im Kunstbetrieb ernst zu nehmen, jedenfalls kaum. Oder täusche ich mich?

---

9 Mark Lilla: »The End of Identity Liberalism«, in: *The New York Times*, 18.11.2016, <https://marklilla.com/wp-content/uploads/2017/07/NYT-identity-liberalism.pdf> (05.11.2020).

10 Über die Geschichte des Formalismus in der Kunstkritik habe ich ausführlicher geschrieben in Antje Stahl: »Wem gehört die Kunstfreiheit?«, in: *Neue Zürcher Zeitung*, 19.02.2018, <https://www.nzz.ch/feuilleton/wem-gehört-die-kunstfreiheit-ld.1356377> (05.11.2020).

In ihrem offenen Brief hatte die Autorin Hannah Black auch behauptet, es gebe eine Erfahrungswelt, zu der »Nicht-Schwarze« – »non-black« keinen Zugang haben würden. Dass sie es konkreter niemals verstehen oder verinnerlichen werden können, warum die Mutter von Emmett Till seinen verstümmelten Körper zum Mahnmal erklärt habe. Und dass sie es zu akzeptieren hätten, dass so ein Gemälde wie *Open Casket* von Dana Schutz verletze: »that the painting has caused unnecessary hurt«.<sup>11</sup>

Und es scheint, als wäre es der hier an dieser Stelle, in diesen unvergesslichen Zeilen zum Ausdruck gebrachte Widerspruch gewesen, den die Kritiker (die hierzulande im Übrigen fast alle ausnahmslos weiß und männlich sind) nicht aushalten konnten. Hannah Black stellt ihr intellektuelles Fassungsvermögen in Frage. Ein Satz wie »Du kannst das nicht verstehen« weist die Vernunft und die Einbildungskraft in ihre Schranken. Das können eitle Gemüter, die die Dialektik der Aufklärung verleugnen, nicht ertragen.

Am Rande des neuen Skulpturenparks des Walker Art Center in Minneapolis, in dem das Schafott *Scaffold* von Sam Durant aufgestellt wurde, forderten die Repräsentanten der Dakota-Stammesgruppe der Sioux nur mehr Respekt ihrer Geschichte gegenüber und verwiesen darauf, dass erst kürzlich eine Gedenkfeier abgehalten wurde für einen jungen Teenager aus ihren Reihen, der sich mit einem Seil erhängt hätte.

Statt nun aber auf die steigende Selbstmordrate unter amerikanischen Ureinwohnern und die besonderen geografischen und historischen Bedingungen dieses Kunstwerks in diesem öffentlichen Raum einzugehen, mit anderen Worten den sogenannten Kontext zu berücksichtigen, machten sich Kritiker tatsächlich über die »Befindlichkeiten« dieser Menschen lustig. Sie unterstellten der »Affektgemeinschaft« das Verlangen nach einem »wohligen Einverständnis«, ja gingen sogar so weit, eine »Krise des Liberalismus« heraufzubeschwören.<sup>12</sup>

## 5 Keine Krise des Liberalismus

Die Probleme einer solchen Berichterstattung und Kritikerhaltung dürften nun eigentlich klar und deutlich zutage treten: Ignoriert werden auf diese Weise nämlich nicht nur erkenntnistheoretische Einsichten und Debatten rund um hermeneutische Zirkel und sogar platonische Weisheiten – »ich weiß, dass ich nichts weiß« sollte, jedenfalls meiner Meinung nach, zur mentalen Grundausstattung eines jeden Kritikers gehören. Zerstört werden auf diese Weise auch die Errungenschaften des Liberalismus. Dieser kannte auch einmal andere Werte als die Durchsetzung und Verteidigung der eigenen Sichtweisen und Interessen. Die Politologin Judith N. Shklar forderte beispielsweise, immer erst den Opfern zuzuhören. Nur so könne man die realen Auswirkungen von Politik und Gesetz, Werten und Normen verstehen, die gelebten Ungerechtigkeiten und Erniedrigungen im Alltag wahrnehmen.<sup>13</sup>

11 Black

12 Vgl. z. B. Hanno Rauterberg: *Wie frei ist die Kunst? Der neue Kulturkampf und die Krise des Liberalismus*, Berlin 2018.

13 Vgl. etwa Jan-Werner Müller: *Furcht und Freiheit – Für einen anderen Liberalismus*, Berlin 2019.

Es wäre an der Zeit, dass sich der Kunstkritiker von heute an diese grundlegenden Fähigkeiten – zuhören und empathisch sein – erinnert. Erst dann wird die Mehrheitsgesellschaft die Chance bekommen, sich mit ihren Verbrechen auseinanderzusetzen und sie in Zukunft verhindern zu können. Mit dem »Nicht-Verstehen«, von dem Hannah Black schreibt, ist unter Umständen nämlich ein Privileg gemeint, das die Mächtigen von den Ohnmächtigen trennt.

## Das Opfer der Kunstfreiheit. Über moralische Kritik II

*Julia Pelta Feldman*

Es ist wohl nichts Neues, dass Museen, indem sie das Beste unseres kulturellen Erbes ausstellen und bewahren, auch einiges seines Schlimmsten ausstellen und bewahren – White Supremacy, Kolonialismus, Sexismus. Sowohl Liberale als auch Linke erkennen dies seit einiger Zeit an. Neu aber ist, dass die beständig Unterdrückten begonnen haben, zu fordern, dass wir solche Probleme nicht nur anerkennen, sondern auch tatsächlich etwas gegen sie tun.

### Zensur und Autonomie

Viele Kritikerinnen und Kritiker rufen heute, dass die Kunst unter Beschuss stehe. Was die von Antje Stahl genannten Akteurinnen und Akteure verlangen, nennen diese Kritiker »Zensur«. Doch in der überwältigenden Zahl der Fälle, und anders als behauptet, speisen sich die Forderungen nach dieser sogenannten »Zensur« nicht aus Intoleranz, Hass oder Prüderie, sondern gehen von Aktivistinnen und Aktivisten aus, die versuchen, das fortdauernde und unbestreitbare Erbe des Sexismus, Rassismus und anderer Formen von Ungerechtigkeit, seien sie historisch oder zeitgenössisch, in der Kunstwelt ernsthaft anzugehen – in einer Kunstwelt, die bislang nur wenig Interesse gezeigt hat, solche Ungerechtigkeiten tatsächlich zu richten.

Wenn Kritiker das Wort »Zensur« in Anschlag bringen, um die Forderungen der Aktivisten zu beschreiben, bringen sie damit implizit zum Ausdruck, dass diese Aktivisten tatsächlich über die Macht verfügen, Kunstwerke zu unterdrücken. Diese Macht haben sie aber im Allgemeinen nicht: Definitionsgemäß stehen Aktivisten *außerhalb* der Machtstrukturen, die das Geschehen in Museen bestimmen. Wir sind einverstanden, dass man sich vor einer wirklichen Zensur hüten sollte – und ein Blick auf die gegenwärtigen Vorgänge in sogenannten illiberalen Demokratien zeigt, dass diese Gefahr sehr real ist. Aber man sollte sich *auch* davor hüten, den Begriff »Zensur« in aller Ernsthaftigkeit zu verwenden, um Forderungen nach Gerechtigkeit zu beschreiben – insbesondere solche, die nicht von Seiten herrschender Autorität kommen, sondern von deren Opfern artikuliert werden.

Dagegen wird oft das Argument vorgebracht, Kunst müsse autonom, müsse frei sein. So fragte Wolfgang Ullrich kürzlich in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung*: »War die Freiheit der Kunst nicht eine der größten Errungenschaften der modernen westlichen Gesellschaften? Erlangte die Kunstfreiheit nicht sogar Verfassungsrang, weil man weithin anerkannte, dass relevante Werke nur entstehen, wenn Künstler sich nicht an ästhetische oder moralische Konventionen halten müssen?«<sup>1</sup>

Die Kritik der Aktivisten an einzelnen Kunstwerken für Zensur zu halten, bedeutet aber eine Verwechslung von einem *Recht* mit einem *Privileg*. Das Recht eines Künstlers, alles zu malen, was er will, ist nicht dasselbe wie das Privileg, ein Publikum zu haben. In seinem

---

1 Wolfgang Ullrich: »Auf dunkler Scholle«, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 16.05.2019.

eigenen Atelier steht es einem Künstler frei, den ganzen Tag den grässlichsten Hass zu malen. Es steht ihm auch frei, zu versuchen, solche Bilder an Kunstmuseen zu verkaufen. Aber dass er sie malen darf, bedeutet nicht, dass Museen sie kaufen müssen. Was »Zensur« genannt wird, könnte man besser als die Frage bezeichnen, warum genau dieses Werk – dieses, und nicht eines von hunderttausenden anderen – das Privileg eines Publikums verdiene. (Es ist wohl möglich zu argumentieren, dass Künstlerinnen und Künstler keine moralische Verantwortung tragen. Museen jedoch tun das in jedem Fall.)

### Kunstfreiheit als Ideal und Wirklichkeit

Wobei dieses ein unvollständiges Bild der Kunstfreiheit ist. Ich habe an anderer Stelle argumentiert, dass Kunstfreiheit im Wesentlichen ein Mythos ist – dass es nur abstrakt und formal ein Recht ist, das allen gehört.<sup>2</sup> Konkret und in Wirklichkeit ist es ein Privileg der Wenigen. Einige Kritiker haben dieses Argument von vornherein zurückgewiesen: Es gebe doch unzweifelhaft Kunstfreiheit, meinen sie – sie sei gar verfassungsrechtlich geschützt. Doch im Grundgesetz steht auch, dass Männer und Frauen gleichberechtigt sind, aber es wäre lächerlich zu behaupten, dass es daher in Deutschland keinen Sexismus gäbe – »weil nicht sein kann, was nicht sein darf.«<sup>3</sup>

Die Behauptung, Kunstfreiheit gelte universell, ignoriert den Unterschied zwischen *Fakten* und *Normen* – zwischen dem *Ideal* und der *Realität*. Universelle Kunstfreiheit ist eine wunderbare Idee, die verdient, verteidigt zu werden. Und doch ist es eine Tatsache, dass sie für viele Menschen einfach unerreichbar ist, weil ihnen der Zugang zu diesem Recht verwehrt wird. Diese Differenz zwischen Ideal und Realität nicht ernst zu nehmen, ist aber ein intellektuelles Versagen. Denn so macht man aus der Verteidigung der Kunstfreiheit eine Verteidigung eines gesellschaftlichen Zustands, in der Privileg eine notwendige Voraussetzung für den Zugang zu diesem Recht ist.

In seinem jüngsten Buch *Wie frei ist die Kunst?* erkennt Hanno Rauterberg zwar an, »Nie war die Freiheit der Kunst eine totale Freiheit«: Laut Rauterberg sei sie durch den Schutz von Kindern oder Persönlichkeitsrechten – also durch andere Normen – und durch die finanzielle Leistungsfähigkeit des Individuums begrenzt.<sup>4</sup> Doch weiter reicht die Diskussion bei Rauterberg nicht. Aber wenn er die Einschränkungen der Kunstfreiheit auf diese Weise definiert, vernachlässigt er die kulturellen und politischen Umstände, die nicht nur beeinflussen, sondern in vielen Fällen entscheiden, was man sagen und tun kann – und sie tun das viel mehr, als es der Buchstabe des Gesetzes je könnte.

Ich bin keineswegs die Erste, die darauf hinweist. So gab es kein englisches Gesetz, das Frauen verbot, Poesie zu schreiben, als Virginia Woolf 1929 *A Room of One's Own* verfasste. In dieser berühmten Erläuterung des Kampfes der Frauen darum, ein Künst-

2 Julia Pelta Feldman: »Mythos Kunstfreiheit«, auf: *Zeit Online*, 02.01.2018, <https://www.zeit.de/kultur/kunst/2017-12/zensur-debatte-kunstfreiheit-sexismus-metropolitan-balthus/komplettansicht> (05.11.2020).

3 Christian Morgenstern: »Die unmögliche Tatsache« (1909), siehe z.B. <https://www.deutschelyrik.de/die-unmoegliche-tatsache.html> (06.05.2021).

4 Hanno Rauterberg: *Wie frei ist die Kunst?*, Berlin 2019, S. 11.

lerinnenleben führen zu können, stellt sich Woolf vor, dass William Shakespeare eine Schwester gehabt hätte. Wäre sie auch mit genauso viel Talent geboren, hätte ihre Begabung, im Gegensatz zu der ihres Bruders, nie die Chance bekommen, sich zu entfalten. Sie hätte nicht die gleiche Ausbildung wie ihr Bruder erhalten, die gleiche Ermutigung oder die gleiche Gelegenheit, an sich selbst zu glauben; Vorbilder hätte sie nicht gehabt, und vor allem nicht die Zeit und den Raum, sich als Schriftstellerin zu entwickeln. Für diese Dichterin, die keine war, stellt sich Woolf ein düsteres Ende vor: »She died young—alas, she never wrote a word.«<sup>5</sup>

Diese kleine Geschichte ist tragisch, und für sie ist es vollkommen egal, ob Shakespeare wirklich eine Schwester hatte: sie ist wahr. Tatsächlich hat sie sich tausende, hunderttausende, Millionen Male ereignet – nur hat es niemand bemerkt. Eine solche Tragödie, ein solches schreiendes Schweigen kann man als einen überwältigenden Akt der gesellschaftlichen Zensur verstehen. Woolf geht es nun nicht um Shakespeares Zeit. Sie fährt fort: »Now my belief is that this poet who never wrote a word and was buried at the crossroads still lives. She lives in you and in me, and in many other women who are not here tonight, for they are washing up the dishes and putting the children to bed.«<sup>6</sup>

Das Gesetz war es kaum, das Frauen am Schreiben hinderte – es waren die Umstände ihres Lebens, der ›Unfall, als Frauen geboren zu sein. Woolf verstand sehr gut, dass »Kunstfreiheit« nur für diejenigen gilt, die die Möglichkeit besitzen, sie auch in Anspruch zu nehmen. Wenn wir die Freiheit in der Kunst schätzen, sollten wir uns weniger Sorgen um die Künstlerinnen und Künstler machen, die mit ihrer Arbeit auf öffentliche Kritik stoßen, sondern um diejenigen, die nicht einmal zu Wort kommen dürfen.<sup>7</sup>

### Das Allgemeine der Kultur

Ein weiteres Anliegen liberaler Kritiker ist der Glaube, man könne Minderheitenstimmen nur auf Kosten der Gesamtgesellschaft anhören. Rauterberg spricht von »partikulare[n] Interessen« oder »Einzelinteressen«, die gegen das »Allgemeine der Kultur« stehen.<sup>8</sup> Das Problem ist, dass dieses »Allgemeine« nicht existiert. Es ist eine teils erhabene, teils entsetzliche Erdichtung, die die Menschen, denen Rauterberg lapidar »Einzelinteressen« unterstellt, immer ausschloss. Wäre das Allgemeine der Kultur wirklich so allgemein, gäbe es auch keine sogenannten Einzelinteressen mehr – sie gingen dann nämlich vollständig und gleichberechtigt in dieser Kultur auf. Dass es überhaupt eine Identitätspolitik gibt, ist ein Beweis dafür, dass wir das Allgemeine der Kultur nicht so ohne weiteres in Anspruch nehmen dürfen. Noch einmal: Die direkt von der Aufklärung geerbte Idee eines solchen Allgemeinen ist ein wertvolles Ideal und ein würdiges Ziel. Aber wie es heute steht,

5 Virginia Woolf: *A Room of One's Own*, London 1989, S. 124.

6 Ebd.

7 Für mehr zu diesem Aspekt, siehe: Julia Pelta Feldman: »Censorship Now!!: Identitätspolitik, die Zerstörung von Kunst und die Kontroverse um Dana Schutz' *Open Casket*«, auf: *Merkur Blog*, 19.07.2017, <https://www.merkur-zeitschrift.de/2017/07/19/censorship-now/> (05.11.2020).

8 Rauterberg, S. 17–18.

ist die Kultur nur für diejenigen allgemein, die selbst als allgemein gelten: das sind vor allem *weiße* Männer. Das heißt: indem man »das Allgemeine« verteidigt, bevorzugt man eigentlich die »Einzelinteressen« des *weißen*, heterosexuellen, christlichen Mannes einer bestimmten Gesellschaftsschicht.

»*Weißer* Mann« – das mag sich schlecht anhören. Ich weiß, dass viele *weiße* Männer es überdrüssig sind, ständig als *weiße* Männer bezeichnet zu werden. Es klingt abweisend, übergeneralisierend. Sie wollen als Individuen wahrgenommen werden, deren Gedanken und Ideen ihr Geschlecht und ihre Hautfarbe überschreiten. Sie wollen, dass man sie als Menschen sieht statt als Stereotypen oder Gruppenmitglieder. Dadurch ahnen sie vielleicht, womit der Rest von uns zu tun hat.

Genau deshalb sprechen wir von *weißen* Männern: weil auch von Schwarzen Frauen gesprochen wird. Weil jeder Mensch eine »Identität« hat, egal, ob er oder sie will oder nicht. Eine wahrhaft pluralistische Gesellschaft muss erkennen, dass deren Allgemeines letztlich nur *Pluralität* sein kann, dass es aus vielen verschiedenen Elementen besteht. Unser Ziel muss es sein, sie alle zu hören und anzuerkennen – nicht, sie zu homogenisieren. Das Allgemeine – und das ist der eigentliche Kern des Liberalismus – kann kein *Inhalt* sein, sondern muss die Bedingungen betreffen, unter denen Menschen sich entfalten können.

Rauterberg, Ullrich und andere liberale Kritiker glauben offenbar, dass diejenigen, die einen Wandel fordern, sich der Idee einer gemeinsamen, allgemeinen Kultur widersetzen. Ich habe nichts gegen diese Idee. Im Gegenteil: Ich will sie aus ganzem Herzen. Was ich jedoch ablehne, ist die Verwechslung von Ideal und Wirklichkeit – die Illusion, dass das Ideal jemals schon real existiert habe.

### Die Dialektik der Kunstfreiheit

Wenn wir die Hoffnung haben, diesem Ziel näher zu kommen, müssen wir den Glauben an ihr Vorhandensein aufgeben. Das ist freilich leichter gesagt als getan. Es ist beunruhigend zu spüren, dass wir etwas verlieren könnten: die Freiheit, uns frei auszudrücken, oder ein gemeinsames Gefühl von Identität. Aber das ist falsch: diese Freiheit war nie universell, sondern das Privileg einiger weniger; diese gemeinsame Identität war immer eine Fiktion, mit der diejenigen *unsichtbar* gemacht wurden, die nicht in ihr aufgehen konnten. Das Gefühl des Verlustes ist echt, aber der Gegenstand dieses Verlustes ist keine Realität, sondern ein Trugbild.

Kunstfreiheit als eine Fiktion zu betrachten, bedeutet, dass sich ein gähnender Abgrund in einem Glaubenssystem öffnet, das uns manche der besten und edelsten Ideen der westlichen Kultur gebracht hat: Wissenschaft, Demokratie, Selbstbestimmung, Meinungsfreiheit. Vergessen dürfen wir aber nicht, dass uns dasselbe Glaubenssystem auch die schlimmsten Schrecken beschert hat – und hier ist keine Übertreibung notwendig –, die dieser Planet je gesehen hat: Kolonialismus, Sklaverei, Rassenwissenschaft, Genozid. Die Unentwirrbarkeit dieser beiden Pole nannten Theodor Adorno und Max Horkheimer die »Dialektik der Aufklärung«. Wir können nicht einfach ihre schlechten Teile ausschneiden und die guten Teile so belassen, wie sie sind. Denn die Dialektik bleibt, und sie prägt und beeinflusst auch diejenigen Dinge, die wir alle schätzen und fördern wollen.



Weder lehne ich die Ideale der Aufklärung und die Fortschritte, die bei ihrer Verfolgung erzielt wurden, ab, noch bereue ich sie. Aber es ist nicht so, als wären wir einfach noch nicht am Ziel angekommen, als wäre der Fortschritt einfach zu langsam. Vielmehr enthält gerade dieser Fortschritt, wie Adorno und Horkheimer betont haben, den Samen seiner eigenen Zerstörung; er muss anerkennen, dass seine Misserfolge keine bloßen Ausnahmen, sondern Elemente der bis jetzt erlangten Freiheit und Gleichheit sind. Deshalb ist es so wichtig, den Unterschied zwischen unseren Idealen und unserer Realität zu erkennen. Weil wir die Kunstfreiheit nicht fördern, wenn wir ihre Misserfolge ignorieren.

Aber ich kann das nicht besser ausdrücken als Adorno und Horkheimer selbst. So schrieben sie 1944 in der *Dialektik der Aufklärung*:

»Die Aporie, der wir uns bei unserer Arbeit gegenüber fanden, erwies sich [...] als der erste Gegenstand, den wir zu untersuchen hatten: die Selbstzerstörung der Aufklärung. Wir hegen keinen Zweifel [...], dass die Freiheit in der Gesellschaft vom aufklärenden Denken unabtrennbar ist. Jedoch glauben wir, genauso deutlich erkannt zu haben, dass der Begriff eben dieses Denkens, nicht weniger als die konkreten historischen Formen, die Institutionen der Gesellschaft, in die es verflochten ist, schon den Keim zu jenem Rückschritt enthalten, der heute überall sich ereignet. Nimmt Aufklärung die Reflexion auf dieses rückläufige Moment nicht in sich auf, so besiegelt sie ihr eigenes Schicksal.«<sup>9</sup>

---

9 Max Horkheimer und Theodor W. Adorno: *Dialektik der Aufklärung*, Frankfurt a. M. 2006, S. 3.



Abb. 39: Emmett Tills Mutter Mamie Bradley spricht zu Pressevertretern, nachdem ihr Sohn gekidnappt und ermordet wurde.

*Moderiert von Elke Buhr*

**Elke Buhr**

Wir haben mit den Beiträgen von Julia Pelta Feldman und Antje Stahl das Recht vom Privileg unterschieden, und Zensur von Kritik. Worüber ich gerne nochmal reden würde, ist der wunde Punkt der Empathie und die Frage: Wer darf was sagen? Ich glaube, was Kunstkritiker so irritiert an der Debatte, die von Hannah Black losgetreten wurde, ist, dass gesagt wird: Ihr dürft dazu nichts sagen, weil ihr die jeweiligen biographischen oder sonstigen Kennzeichen von bestimmten Gruppen nicht teilt. Aber dann braucht man ja eigentlich auch keine Empathie mehr. Was ist dann noch die Rolle des Kritikers? Ist es die, seine Klappe zu halten? Oder was bleibt?

**Antje Stahl**

Ich glaube, es geht erstmal nicht darum, jemandem den Mund zu verbieten, sondern das Recht in Anspruch zu nehmen, selber sprechen zu dürfen. Es gab in der *New York Times* einen Gegenentwurf zu dieser Selbstbeschau der Kritik, in der man sich selber ständig versucht infrage zu stellen: einen identitätspolitischen Vorschlag, der einfach sagt: »We need more black critics«. Damit es alternative Perspektiven auf ein und denselben Gegenstand gibt. Ich glaube, das steht am Anfang. Dass jemand sagt, ich möchte sprechen und gehört werden, das sind die ersten Voraussetzungen überhaupt dafür gewesen, ein Bürger zu sein. Sklaven und Frauen hatten keine Stimme und wurden nicht gehört. Die Politik hat damit gleich zu Beginn eine Ästhetik.

**Julia Pelta Feldman**

Die Frage ist nicht nur, wer sprechen darf, sondern auch, wer gehört wird. Man kann einfach mit dem Zuhören anfangen. Und dann werden wir sehen, wo wir sind. Aber das findet leider nicht sehr oft statt.

**Elke Buhr**

Isabelle, Sabeth, vielleicht wollt ihr auf Antje und Julia eingehen?

**Sabeth Buchmann**

Mir fällt ad hoc ein Beitrag von der auch noch relativ jungen Kunstkritikerin Ines Kleesattel ein, die in einem Vergleich von Rancière und Adorno die Kritik einerseits als Raum der Autonomie, andererseits als Raum der Partizipation diskutiert und die beiden Positionen miteinander vergleicht. Wobei am Ende Adorno etwas besser darin abschneidet, beides zusammen denken zu können. Aber interessant ist, dass und wie Kleesattel mit Adorno argumentiert im Sinne eines polyphonen Raums des Sprechens. Im Bereich jüngerer, feministischer Kritikbildung, die sich auch auf die ›old guys‹ bezieht, gibt es durchaus Möglichkeiten der Brückenbildung zwischen einer traditionellen, kritischen Theorie und neueren Ansätzen.

**Isabelle Graw**

Man könnte auch erneut mit Bourdieu darauf hinweisen, dass die Kunstwelt, wenn überhaupt, höchstens relativ autonom ist, und man Autonomie und Heteronomie immer zusammenziehen muss, man nie von einem idealtypischen Autonomiezustand aus-

gehen kann. Autonomie war immer eine Fiktion. Diese heteronomen Bedingungen und Rahmenbedingungen sind mitzubedenken. Dennoch fand ich es ein bisschen schade, dass Hannah Black und auch andere vor allen Dingen moniert haben, dass Dana Schutz diese Vorlage appropriiert und malerisch umgesetzt hat, und nicht die Frage im Vordergrund stand, wie sie diese Vorlage appropriiert und malerisch gestaltet hat. Dieser instrumentalisierende Zugang zur Bildvorlage, die ihr ihre eigene malerische Rhetorik ermöglicht und erleichtert – das ist mir sehr negativ aufgestoßen. Ich fände es interessant, den Blick von dem *Was*, welcher Gegenstand wird appropriiert – meines Erachtens war das nicht das Problem –, auf das *Wie*, mithilfe welcher Verfahren und was passiert da genau, zu verlegen. Dass die Zensurvorfürfe problematisch sind, sehe ich genauso. Gleichzeitig war die bewusst überzogene Forderung von Hannah Black ein Problem: Hängt das Bild ab und zerstört es. Dass das absichtlich überzogen formuliert war, war dem Text in seiner Rhetorik ablesbar, aber das hat natürlich die Geister gerufen.

### **Elke Buhr**

Dann öffnen wir jetzt fürs Publikum und freuen uns auf die Debatte.

### **Teresa Retzer**

So eine Metakritik daran, wie Hannah Black das Kunstwerk kritisiert hat, spart aus, dass sie extra die ästhetische Kritik ausgelassen hat, also das Kunstwerk wirklich nicht betrachtet, sondern nur die Rahmenbedingungen kritisiert hat. Das ist ja genau das, was in unseren noch sehr stark kolonialen Strukturen nach wie vor passiert: dass Künstler, die einen anderen Hintergrund haben als die meisten Menschen hier im Saal, nicht Kunst produzieren können, die auf ihre ästhetischen Mittel hin betrachtet wird, sondern erstmal wieder Identitätspolitik betrieben wird von Kuratorinnen und später auch von Kritikerinnen. Ich finde schon spannend, dass das Statement sehr schnell war und vielleicht auch wütend, aber auch darauf eingegangen ist, dass sich afroamerikanische Künstlerinnen auf eine ganz andere Art und Weise beweisen müssen als *weiße* Künstlerinnen, und dass der Rahmen, wo sie herkommen und wie sie sich hochgearbeitet haben, dieser ›American Dream‹, nach wie vor eine Rolle spielt. Ich finde es ein bisschen schwierig, zu sagen, diese Kritik von Hannah Black ist einfach nur schwach und flach.

### **Antje Stahl**

Ich glaube, es ist ein sehr, sehr grundsätzliches Problem, das man schon fast als *cultural clash* bezeichnen kann: Deine [Isabelle Graws] Argumentation verlässt sich auf einen sehr kunsthistorischen Blick. Der Forschungsgegenstand des Kunsthistorikers ist immer das Werk, sind die ästhetischen Mittel, ist die Farbe oder eben die Zeichnung. Es ist das, was auf der Leinwand stattfindet. In den Staaten haben sich die Visual Culture Studies etabliert, in denen es eher um eine visuelle Kultur geht, wo ein Bild wie das von Dana Schutz unter sehr, sehr vielen anderen Bildern existiert und der Blick sich öffnet. Ich glaube, das ist eine Grundproblematik in diesen Diskussionen, dass man nicht über dasselbe spricht. Aber das ist auch nur eine Vermutung, dass es einfach verschiedene Traditionen gibt.

**Isabelle Graw**

Aber auch in Europa gibt es eine sozialhistorische und eine bildwissenschaftliche Tradition, unterschiedliche Traditionen, Bildproduktionen in kontextuelle Verhältnisse zu setzen. Ich glaube, dieser isolierende, formalistische Blick ist nur in einem bestimmten Strang der Kunstgeschichte dominant.

**Antje Stahl**

Absolut. Aber wenn man sagt, wir müssen doch irgendwie über das Werk sprechen, kommt diese Schule durch.

**Ana Teixeira Pinto**

Da gibt es etwas an dieser Hannah Black-Frage, das nie genug erwähnt wird, nämlich die Frage nach der Monetarisierung: Wer kommt dazu, wessen Erfahrung zu Geld zu machen, und wer darf wessen Schmerz in finanziellen Gewinn verwandeln? Es gibt eine lange Geschichte Schwarzer Kulturproduktion, die anderswo monetarisiert und völlig enteignet wird. Und das wiederholt sich ständig. Man muss also die Wut verstehen. Ich verstehe die Frage nach der Empathie an dieser Stelle nicht, denn wie können wir *nicht* mit der Wut empathisieren? Wie ist es möglich, *keine* Empathie mit dem Schmerz eines anderen in dieser Situation zu empfinden? Das ist einfach menschlich.

**Elke Buhr**

Sicher, sicher, doch das ist nicht, was ich zur Empathie gesagt habe. Meine Frage lautete: Wie sollen wir empathisch sein, wenn wir uns nicht in vorstellen (können) sollen, wie es ist, sich in der Position des anderen zu befinden?

**Danièle Perrier**

Ich frage mich, warum sich Hanna Black ausgerechnet über Dana Schutz' Bild *Open Casket* empört und unterstellt, dass eine *Weiß*e Schwarzes Leid nicht darstellen könne. Keiner hat jemals seine Stimme erhoben, dass der *weiße* Südafrikaner William Kentridge das Leid der versklavten Schwarzen darstellt und somit das Apartheid und seine Folgen kritisiert. Empathie hat keine Hautfarbe. Die gemeinsamen Märsche in den 60er Jahren haben es ja bewiesen. Vielmehr ist es verständlich, dass eine *Weiß*e Mitgefühl für unterdrückte Schwarze hat, in einer Zeit wo *weiße* Polizisten wieder unbescholten auf Schwarze schießen. Was also ist es, dass an diesem Bild so stört? Kann es an der Tatsache liegen, dass es durch die Abstrahierung, gerade des zerschmetterten Gesichts der Darstellung nicht gerecht wird?

**Antje Stahl**

Ich glaube eben nicht, dass es darum geht, jetzt einem *weißen* Künstler das Recht zuzusprechen und ganz unbedingt einzuräumen und doch auch bitte zu verteidigen, dass er darüber sprechen darf. Selbstverständlich! Es geht eher umgekehrt darum, es anderen zugestehen. Es ist einfach ein Perspektivwechsel: Wir sprechen eben nicht über den *weißen* Künstler, wir sprechen über die afroamerikanische Künstlerin.

### **Frida Sandström**

In Schweden wurde kürzlich ein Essay von Anders Björkmann veröffentlicht, das von einigen Kulturzeitschriften rezensiert wurde. Björkmann bezog sich auf die rechte Partei, die Schwedendemokraten, die aktuell von 20% der Wählerschaft unterstützt werden und in bestimmten Gemeinden die Kultur nach einem Kriterium einschränken, das man in den 1930ern »entartete Kunst« genannt hätte. Er schrieb, dass diese rechtspopulistische Partei dieselbe Kulturpolitik verfolge wie die alternative Linke. Ich stimme ihm in diesem Punkt nicht zu, ich zitiere nur. Ich denke, dies fasst vieles von dem zusammen, was den Tag über hier gesagt wurde, auch hinsichtlich eines konfliktträchtigen Verständnisses von Zensur, aber auch zur Hoffnung, die ich zumindest empfinde, indem ich Euch und Ihnen allen zuhöre. Was die Autonomie betrifft, über die zu Beginn dieses Wochenendes nicht genug diskutiert wurde, so denke ich: Kerstin Stakemeier und Marina Vishmidt schreiben in *Reproducing autonomy. Work-money crisis and contemporary art*: »Autonomie, so könnte man argumentieren, hängt also von der zielgerichteten Expansion, Reorganisation und Individuation von Heteronomien ab: jenen Heteronomien, die unsere Leben beherrschen, formen und reproduzieren.« Vielen Dank für das Anführen von Beispielen, wie dies aussehen könnte.

### **William Messer**

Ich möchte auf die Bemerkung und Forderung zurückkommen »zuerst den Opfern zuzuhören«. Ich würde zunächst noch einen Schritt zurückgehen, nämlich zuerst sagen: Identifiziere die Opfer.

Es scheint, als ob jeder, auf allen Seiten in vielen diesen Angelegenheiten eine Opferrolle reklamiert, und dies zu entwirren und zu klären, kann problematisch sein.

Zur Zensur: Sie haben über die Macht gesprochen, die Fähigkeit zum Zensieren zu haben. Ja, Zensur impliziert immer Macht, doch meist ist es die versuchte Zensur, über die wir sprechen, die einen Versuch darstellt, Macht zu erlangen, angestrengt durch diejenigen, die über keine oder weniger Macht verfügen. Im Museum wird das Nicht-Einschließen von bestimmten Kunstwerken generell als Kuratieren betrachtet. Sobald aber die Ausstellung einmal an den Wänden hängt und installiert wurde, wird der Versuch, einzelne Werke auszuschließen, zur versuchten Zensur. Diese Grenzen zu ziehen, ist immer sehr merkwürdig. Kann das Nicht-Einschließen eines Werkes Selbst-Zensur sein oder handelt es sich einfach um »kuratorische Diskriminierung«? Auch ist Freiheit immer etwas, das es zu verhandeln gilt. Es gibt nichts Absolutes an der Freiheit. Und sie ist immer begrenzt dadurch, wie sie die Freiheit anderer beeinträchtigt, es geht immer darum, sie zu verhandeln.

Es gab Umfragen, in denen Amerikaner\*innen gefragt wurden: Unterstützen Sie die Redefreiheit? Und 90% bekräftigten dies, doch wenn man ein konkretes Beispiel nimmt, mit dem die Befragten jeweils nicht einverstanden sind, fällt die Zustimmung zur Redefreiheit auf etwa 40%. Der Schutz der Redefreiheit betrifft also keineswegs *jede* Art der Rede, denn man muss keine Meinungen schützen, die bereits akzeptiert sind. Es ist die angriffslustige, beleidigende Rede, die Schutz braucht. Gewissermaßen könnte man Redefreiheit also als Freiheit zur Beleidigung interpretieren.

Und ich würde einfach sagen, Empathie ist stets eine Grundvoraussetzung, wenn du Kunstkritiker sein willst. Du musst Empathie aufbringen.

**Julia Pelta Feldman**

Historisch gesehen sind manche Menschen freier gewesen, zu beleidigen, als andere. Das ist etwas, das wir miteinkalkulieren müssen. Noch einmal, die Frage, wer frei ist, zu sprechen und in dem Gesagten auch ernst genommen zu werden, kann nicht wirklich losgelöst werden von der Frage nach der grundsätzlichen Freiheit. Wir kommen immer wieder auf den Fall zwischen Dana Schutz und Hannah Black zurück. Ich persönlich zeige auch eine starke emotionale Reaktion darauf. Tatsächlich habe ich 2017 am Whitney Museum gearbeitet, als die Biennale gerade lief und der Skandal ausbrach, und Teil meines Jobs war es, Führungen zu geben. Insofern haben sich meine Gedanken »unter Beschuss« formiert, da die Besucher\*innen mich als Autorität betrachteten, die ihnen eine Konstellation sehr komplexer Probleme erklären sollte, auf welche ich jedoch keinen Einfluss hatte. Doch was mir schnell klar wurde und was Antje und mich dazu brachte, öffentlich drüber zu sprechen, war nicht, dass wir unbedingt mit Hannah Black einer Meinung waren – sicherlich sprechen wir nicht in irgendeiner Weise »für sie« –, sondern dass wir eine sehr starke Abwehr dagegen hatten, wie Blacks Kritik an Dana Schutz aufgenommen wurde. Ich denke, die Frage nach der Zerstörung ist etwas, das für viele Leute eine Grenze überschreitet. Zensur ist die eine Sache, und darüber zu sprechen, wer das Recht dazu hat, was zu tun, ist eine andere; aber ein Kunstwerk zu zerstören, geht zu weit. Zur Frage nach der versuchten Zensur: Wir können darüber diskutieren, ob die Handlung einer Künstlerin ohne institutionelle Anbindung an das Whitney Museum, die einen offenen Brief schreibt, schreibt, sie wolle, dass dieses Gemälde zerstört werde, versuchte Zensur genannt werden kann – wo sie doch absolut keine Macht hatte, dies tatsächlich geschehen zu lassen.

Worauf ich selbst in letzter Zeit immer wieder zurückkomme, ist ein weiteres Kunstwerk, das diese Frage nicht nur der Zerstörung, sondern auch der Unmöglichkeit, dass ein Kunstwerk auf diese Frage antwortet, aufgreift, nämlich Horst Hoheisels Vorschlag für ein Denkmal für die ermordeten Juden in Europa. Hoheisels Vorschlag war, das Brandenburger Tor zu Staub zu zermahlen und diesen Staub dann auf der für das Denkmal vorgesehenen Fläche zu verteilen. Ich denke, dies ist ein brillanter Vorschlag und ein erstaunliches Kunstwerk, aus zwei Gründen, die sich komplett widersprechen. Es berührt die Unmöglichkeit, neue Kunstwerke zu erschaffen, die wirklich dem Gedenken von Abwesenheit gerecht werden, und zudem wusste er, dass sein Vorschlag nie realisiert würde. Denn es war viel zu wenig und viel zu viel zur gleichen Zeit, die Zerstörung des Brandenburger Tors zu fordern. Und für mich, gleich, ob Hannah Black es so gemeint hat oder nicht – ich spreche nicht für sie –, kann diese Logik fruchtbar gemacht werden, um darüber nachzudenken, was ihr Protest gegen das Werk von Schutz bedeutet und wie wir ihn im Kontext nicht nur der Abbildung von Gewalt, sondern auch real geschehender, sich weiter fortsetzender Gewalt verstehen können.

**Elke Buhr**

Unsere Diskussionszeit ist vorüber, doch folgt eine Diskussion, die auf dieses Thema zurückkommen wird. Vielen, vielen Dank für dieses sehr interessante Panel!

*Übersetzung: Nikolaus G. Schneider*





# **Im Fokus: Die Autonomie der Kunstkritik und ihre Zukunft**

## **Abschlussdiskussion**

**EINFÜHRUNG  
DANIÉLE PERRIER**

**KOLJA REICHERT  
IM GESPRÄCH MIT  
WOLFGANG ULLRICH**



**Danièle Perrier**

Wir kommen nun zu unserer Abschlussdiskussion zwischen Wolfgang Ullrich und Kolja Reichert, nach dem flamboyanten Plädoyer der beiden Duos Graw/Buchmann und Stahl/Pelta Feldmann, die mit verschärften Sinnen die Krise einer Kunstkritik beobachten, die, durch Missachten oder einfaches Übersehen, sowohl Kunst von Frauen als auch von ethnischen Minderheiten lange unberücksichtigt ließ. Im aktuellen Diskurs wird nicht nur die Autonomie der Kunst immer wieder in Frage gestellt, mitunter gar als Instrument der Diskriminierung bezichtigt, sondern auch die Freiheit der Kunstkritik selbst angefochten – und dies ausgerechnet durch einen namhaften Künstler wie Neo Rauch, der unseren Gast Wolfgang Ullrich an den Pranger stellt.

Wolfgang Ullrich, der Philosophie und Kunstgeschichte studiert und eine Dissertation über das Spätwerk von Martin Heidegger geschrieben hat, unterrichtete eine zeitlang an verschiedenen Universitäten, bevor er den Entschluss fasste, freier Autor und Kritiker zu sein. Er hat entsprechend viele Bücher herausgegeben und Aufsätze verfasst, oft zu Geschichte und Kritik des Kunstbegriffs, zu kunstsoziologischen Fragen, zeitgenössischen Bildwelten und Konsumtheorie. Alle haben einen aktuellen Zeitbezug. Nachdem Ullrich in Siegerkunst eine düstere Prognose in Bezug auf die Rolle der Kunstkritik gestellt hat, folgt sein Buch über Selfies, in dem er sich mit der weltweit verbreiteten, demokratisierten Bildkultur auseinandersetzt: Auf der einen Seite das selbstherrliche Urteil der Kunstmagnaten, auf der anderen die Beuys'sche Utopie, dass jeder Mensch ein Künstler sei, zwischen diesen beiden Antagonien stellt Ullrich immer wieder die Frage nach der Rolle der Kunstkritik und wie sie sich behaupten kann, denn sie ist unabdingbar für die Anerkennung der Kunst. Wie denkt der Kritiker Ullrich über die Freiheit der Kunst und die Autonomie der Kunstkritik, er, der seinen Blog IDEENFREIHEIT nennt? Ist ›nomen‹ hier tatsächlich ›omen‹ und die durchgestrichene Wortmitte symbolträchtig?

Kolja Reichert studierte ebenfalls Philosophie und zudem Neuere deutsche Literatur. Seine Magisterarbeit »Betrachterräume in Menschausstellungen des 19. Jahrhunderts und in humanitärer Fotografie der Gegenwart« bezeugt schon früh sein Interesse für die Schaffung eines Raumes mittels des Objektivs und der Subjektivität des Fotografen. Personen, Objekte, Zustände werden zueinander in Bezug gebracht, kontextualisiert, indiziert, hierarchisiert. Es geht darum, wer den Raum beherrscht. Die Fotografie lenkt unmerklich den Blick des Betrachters. Gerade weil Reichert Interesse findet am Zwischenraum, an dem, was zwischen Bild und Betrachter geschieht, zwischen Kunstkritik und Kunst, ist er besonders geeignet, um die delicate Frage nach der Autonomie der Kunst zu sondieren und mit Ullrich eine Disputatio zu führen.



## Wolfgang Ullrich im Gespräch mit Kolja Reichert

### **Kolja Reichert**

Ich freue mich sehr, dass Danièle Perrier Wolfgang Ullrich eingeladen hat, das Abschlussstatement für diesen Kongress zu halten, und ich freue mich sehr, dass Wolfgang Ullrich mich eingeladen hat, mit ihm statt eines Abschlussstatements ein Gespräch zu führen. Wir haben im Sommer den exzeptionellen Fall erlebt, dass ein berühmter Maler einen Kritiker zu seinem Bildsujet gemacht hat. Wie ich gestern schon in meinem Vortrag gesagt habe, ist mir nicht so ganz klar, was wir sehen. Vielleicht, Wolfgang Ullrich, können Sie kurz erzählen, wie es zu diesem Bild kam.

### **Wolfgang Ullrich**

Wie Neo Rauch darauf kam, dieses Bild zu malen, weiß ich natürlich auch nicht. Ausgangspunkt dafür war aber ein Artikel von mir, der im Mai dieses Jahres erschienen ist in der ZEIT und in dem ich mir Gedanken mache darüber, ob wir aktuell eine Art von Rechtsverschiebung des Begriffs der Kunstautonomie erleben, ob also ein Begriff, der in der gesamten Avantgarde und Moderne klar links, emanzipatorisch definiert war, jetzt die politischen Seiten wechselt. Da gab es für mich zwei Ausgangsbeobachtungen.

Eine ergab sich nicht zuletzt aus dem vorher schon angesprochenen Text von Julia Pelta Feldman – auch er in der ZEIT erschienen, ein gutes Jahr früher –, in dem Autonomie als ein Mythos beschrieben wurde und in dem, wie ich auch zustimmen bereit bin, Autonomie als ein Konzept kritisiert wurde, das nur Privilegierten zusteht, die, eben weil sie privilegiert sind, gewisse Fähigkeiten nicht haben. Vielleicht ist Privilegiertheit ein Manko, was Sensibilität und die Wahrnehmung von Ungerechtigkeiten und Ungleichheiten anbelangt. Daher muss man, gerade wenn man von einer linken, emanzipatorischen Seite kommt, den Autonomiebegriff kritisch sehen, viel kritischer als bisher.

Die zweite Beobachtung ist eher kunstsoziologisch. Wenn man sich den globalisierten Kunstmarkt anschaut, stellt man fest, dass viele Akteure überhaupt nicht mehr mit einem westlichen Begriff von Kunst sozialisiert sind, in dem es etwa eine klare Unterscheidung zwischen freier und angewandter Kunst oder eben auch die Idee von Kunstautonomie gibt. Vielmehr kommen viele aus anderen Kulturen und interessieren sich aus anderen Gründen für dieselben Sachen, aus denen man sich im Westen dafür interessiert. Was man für den Kunstmarkt feststellt, kann man aber genauso für weite Teile des Kunstbetriebs, also etwa für Kuratorinnen und Kuratoren sagen, nämlich dass hier eine Pluralisierung stattgefunden hat und damit eine Relativierung des westlichen Verständnisses von Kunst. Auch insofern kommt der westliche Autonomiebegriff also in die Defensive.

Diese beiden Entwicklungen könnte man auch so beschreiben, dass von der einen Seite her Autonomie plötzlich als Idee des ›alten weißen Mannes‹ erscheint und auf der anderen Seite so etwas wie ein Opfer der Globalisierung ist. Wenn man diese zwei Punkte zusammenbringt und fragt, wer sich gerade aufgrund dieses Befundes für Autonomie interessieren könnte, dann sind das die Rechten, die die Errungenschaften des ›alten weißen Mannes‹ verteidigen wollen und die generell ein Problem mit der Globalisierung haben. Das war mein Ausgangspunkt. Daraufhin schaute ich, ob es bereits Ansätze einer rechten Adaption oder Adoption des Autonomiebegriffs gibt. Und da bin ich auf verschiedenen

Ebenen fündig geworden, so etwa im Programm des Antaios Verlags von Götz Kubitschek. Da gibt es jemanden wie Frank Lisson, der mehrere Bücher mit einem sehr martialischen Kulturbegriff geschrieben hat. Für ihn heißt Kunstautonomie etwa, sich im Widerstand zu fühlen gegen den Mainstream, zu Selbstbehauptung, Dissidenz herausgefordert zu sein. Das ist ein martialisches Verständnis von Autonomie, also schon immer eine Verteidigung gegen Globalisierung, gegen Feminismus, gegen viele zeitgenössische Strömungen. Und da wird eine männerverherrlichende Idee von Kultur propagiert, also gesagt, alle große Kultur könne nur männlich sein, weil sie eben im Widerstand entstehe.

Aber auch im Bereich der Kunst findet man Ähnliches, nicht zuletzt in Interviews von Neo Rauch. Auch bei ihm gib es eine Selbstheroisierung als Dissident, der sich als Opfer fühlt von ›Politkommissaren‹ – das ist auch sein Synonym für Kuratoren – oder von feministischen Strömungen. Dass das Gomringer-Gedicht entfernt wurde, war für ihn ein Akt auf derselben Stufe wie die Zerstörungen der Taliban. Es gibt eine ganze Reihe von Äußerungen, die genau in dieses Bild eines rechten Verständnisses von Autonomie passen, die als ein männlich-dissidenter Akt gegen einen ›politisch korrekten‹ Mainstream interpretiert wird.

In meinem Artikel habe ich Neo Rauch dann mit anderen Kunstbeispielen zusammengebracht, letztlich mit der Intention, eine Diskussion auszulösen, gerade auch unter linken Kritikerinnen und Kritikern des Autonomiebegriffs: Wollen wir so weit gehen, den Autonomiebegriff ganz zu verabschieden, sollen wir ihn den Rechten überlassen oder wollen wir doch vielleicht nochmal diskutieren, was verschiedene Konzepte von Autonomie sein könnten? Entsprechend seinem Selbstbild als heroischer Dissident gegen den Mainstream wurde ich von Rauch nun aber als Denunziant empfunden und mit diesem Bild, das er selbst in einem Interview als eine »wohlverdiente Ohrfeige« bezeichnet hat, angegriffen. Ich selbst übrigens bin genauso unsicher, was wir hier eigentlich sehen auf dem Bild: Ob es der Kritiker oder doch der Maler sein soll, der sich hier in einer Art von larmoyantem Selbstbildnis zeigt.

### **Kolja Reichert**

Oder der Maler, der sich den Kritiker nicht anders vorstellen kann denn als Wiedergänger seiner selbst. Die Verhältnisse sind völlig ungeklärt.

### **Wolfgang Ullrich**

Die Verhältnisse sind ungeklärt. Das ist auch typisch für Neo Rauch und seine Vorliebe für das Vieldeutige. Klar ist nur, dass hier eine Person in einem sehr engen Raum gezeigt wird. Man könnte an den Topos des Künstlers in der Dachkammer – dies auch ein Topos des autonomen Künstlers – denken, der am Rand der Gesellschaft steht, dies von Spitzweg bis Anselm Kiefer ein beliebtes Motiv.

Aber man kann auch an eine Art von Korridor denken – und das passt dazu, dass sowohl Neo Rauch als auch Uwe Tellkamp und viele andere heute davon sprechen, wir würden in einem ›Meinungskorridor‹ leben, man dürfe nur noch ganz wenig sagen. In Ostdeutschland gibt es das beliebte Narrativ, wonach wir in der ›DDR 2.0‹ leben, in einer neuen unfreien überwachten Gesellschaft. Und vielleicht will Rauch hier diesen ›Meinungskorridor‹ zeigen, in dem jetzt alle gefangen sind: der Künstler und der Kritiker. Insofern

kommen beide wieder zusammen, und vielleicht hat diese Figur deshalb drei Beine, weil sie die Vereinigung von Kritiker und Künstler sein will, fatal aneinandergeknüpft. Der Kritiker ist der Repräsentant des Mainstreams, der nur darauf schaut, wo jemand böse Sachen sagt, und der Maler gibt es ihm jetzt zurück und malt genau das, was man von ihm sowie so erwartet. Ein zynischer Akt der Selbstbehauptung, der damit in Szene gesetzt wird.

### **Kolja Reichert**

Ich sehe in dem Bild die Folge eines Diskursklimas, in dem es nicht mehr wirklich möglich scheint, sich auf gemeinsame Gegenstände zu beziehen mit Fragen, die man überhaupt untereinander verstehen würde. Mir scheint das Bild ein Symptom zu sein des allgemeinen Trends zur Personalisierung, den ich als Puzzlestück vermisst habe in dem wirklich großartigen Panel, das wir eben gehört haben. Mir scheint hier wirklich jede Möglichkeit, sich gemeinsam auf einen Gegenstand zu beziehen, verloren gegangen. Es ist unklar, was in diesem Bild zu sehen ist, und vor allem gibt es in keiner Weise von Künstlerseite eine Art von Interesse oder Respekt gegenüber der Kritik. Das macht dieses Bild bedeutsam für uns alle als Kritikerinnen und Kritiker, zumal Ihr Versuch, in Ihrem Essay analytische Schärfe einzuführen, Fragen zu entwickeln, Kriterien, den Autonomiebegriff zu testen, diese Art von klassischer Kritik, ja völlig verschwunden ist in einer wirklich spannenden Konstellation aus einem Künstler, der seine Bildmacht behauptet, mit einer Zeitung, die erst Ihren Essay, dann dieses Bild gedruckt hat.

Was aber dringend dazugehört, ist der Vorgang, der sich dann anschloss: Neo Rauch spendet jedes Jahr ein Bild für eine Charity-Veranstaltung in Leipzig. Dieses Bild wurde versteigert zugunsten eines Kinderhospizes, und der Immobilienbesitzer Christoph Gröner, der eine sehr große Rolle auf dem Immobilienmarkt gerade in Leipzig spielt (Neo Rauch ist Leipziger Maler, Wolfgang Ullrich ist Leipziger Kunstkritiker), war enttäuscht, dass er bei 550.000 Euro keinen Mitbieter mehr fand, und hat noch 200.000 Euro draufgelegt. Wir haben es hier mit einem klassischen Fall dessen zu tun, was Sie »Siegerkunst« nennen, also die Indienstnahme der künstlerischen Leistung für eine Behauptung von Macht im kulturellen Raum seitens von Nicht-Künstlern, und dazu noch mit einer Art rechtspopulistischer Logik. Denn Christoph Gröner hat nicht nur dieses Bild ersteigert und sich, ohne dass er es aussprechen musste, auf die Seite des Künstlers geschlagen – und damit, so die Suggestion, auch auf die Seite der Kunstfreiheit. Er hat auch selbst eine weitere kulturelle Leistung angekündigt, nämlich die Gründung eines »Vereins für gesunden Menschenverstand«, in dessen Foyer dieses Bild künftig hängen und der »objektive« Daten zu den Themen Migration, CO<sub>2</sub> und Klimawandel zur Verfügung stellen soll. Er hat offengelassen, wie sich diese kommenden »objektiven« Daten verhalten werden zu den wissenschaftlichen Daten, die es ja gibt. Man kann sich ausmalen, in welche Richtung es gehen wird. Indem er das eben nicht benannt hat, sondern nur seine Macht demonstriert hat, Wirklichkeit mitzuschaffen durch die Ankündigung »objektiver« Daten, legitimiert durch eine künstlerische idiosynkratische Erfindung, hat er seine Macht noch ausgeweitet.

### **Wolfgang Ullrich**

Ja, vielen Dank, dass Sie das so ausführlich darstellen. Ich glaube tatsächlich, man sollte hier einen klaren Unterschied machen zwischen dem Bild als performativem

Akt des Künstlers, auf einen Text zu reagieren, der ihn ärgert – und dieser zweiten Stufe, dass dem Künstler das offenbar nicht gereicht hat. Wobei, wie ich glaube, von Anfang an auch klar war, dass es nicht dabei bleiben sollte. Das Bild ist 1,20 x 1,50 m groß. Dieses Format wäre nicht nötig gewesen, wenn man nur einen gemalten Leserbrief in der Zeitung abgedruckt haben will.

### **Kolja Reichert**

Es wurde in der *ZEIT* als Karikatur beschrieben und auch allgemein so betrachtet.

### **Wolfgang Ullrich**

Was es, finde ich, nicht ist. Aber das andere ist, was durch die Versteigerung passiert ist. Der Künstler hat offenbar seiner eigenen Geste noch nicht genug Macht zugetraut, also hat sich als Künstler auch ein Stück weit misstraut und sich überlegt, dass er noch einen zweiten Zweck für das Bild braucht. Jetzt musste es noch Charity werden. Das Bild brauchte noch die Autorität eines fetten Preises, 750.000 Euro, doch hat er damit zugleich riskiert, dass es einen individuellen Besitzer kriegt, der seine eigene Zwecksetzung vornimmt. Also wenn schon das Gemälde einen Kritiker als ›Denunzianten‹ oder als ›Schmarotzer‹ zu fassen versucht, dann wird das durch Gröners Geste noch einmal gesteigert, weil der ›gesunde Menschenverstand‹ eine Kampfvokabel aller rechten und populistischen Strömungen ist. Er wird gerne geltend gemacht gegen die Intellektuellen, gegen die Feuilletons, auch gegen die Wissenschaft. Die AfD hat den ›gesunden Menschenverstand‹ in ihrem Parteiprogramm stehen und argumentiert in seinem Namen immer wieder gegen verschiedene Gruppen, die ihr nicht wohlgesonnen sind. Sie sieht sich im Besitz davon, so wie Gröner sich im Besitz des ›gesunden Menschenverstands‹ sieht, wenn er diesen Verein gründen will. Das ist natürlich auch so rezipiert worden, gerade in rechten, rechtsextremen Blogs.

Nach der Versteigerung hat Michael Klonovsky – zugleich persönlicher Referent des AfD-Chefs Alexander Gauland – geschrieben, ein lieber Tischgast habe eine angebliche Bemerkung Rauchs bei der Charity-Veranstaltung kolportiert: »Auf diese Weise habe ein Text des Herrn Ullrich erstmals und wohl einmaligerweise irgendeinen Nutzen gestiftet. Sollte der Maler das nicht gesagt haben, nehme ich die Feststellung gerne auf meine Kappe.« Damit wird nochmals klar gesagt: Kritiker machen eigentlich nichts Sinnvolles, sie sind eigentlich unwerte Existenzen – und da muss jetzt ein Künstler kommen und Charity veranstalten. Dann haben sie ausnahmsweise auch mal etwas Gutes bewirkt.

Und vielleicht noch eine Stelle, die ich auch symptomatisch fand. In der *Sezession*, der Zeitschrift von Götz Kubitscheks Antaios-Verlag, wurde das Bild auch gewürdigt: »Diese Typen« – also Kritiker, ›Denunzianten‹ – »als das darzustellen, was sie sind, ist das Mindeste, und ich hoffe, dass wir das Bild von Neo Rauch in Zukunft öfter sehen werden, immer dann, wenn sich wieder einer zu einer längeren Sitzung bequemt hat, um seinen Unrat gegen uns ins Feuilleton zu spritzen. Immer dann wollen wir es hervorholen und es hochhalten wie einen Schild.«<sup>1</sup>

---

1 Till-Lucas Wessels: »Sonntagsheld (112) – Neuer Rauch aus alter Asche«, auf: *Sezession*, <https://sezession.de/61347/sonntagsheld-112-neuer-rauch-aus-alter-asche> (06.11.2020).



**Kolja Reichert**

Eine Monstranz.

**Wolfgang Ullrich**

Ja, wie eine Monstranz, und ich bin hier wirklich nur stellvertretend für eine ganze Zunft gemeint. Neo Rauch hat schon öfters Bilder gegen Kritiker gemacht und da auch seine Fantasien ausgelassen. Die Geschichte von Apoll und Marsyas zum Beispiel hat er als Motiv gehabt. Der Gott Apoll wird herausgefordert, provoziert von Marsyas, den er dann bestraft für diesen Frevel – und so setzt Neo Rauch in diesem Bild Marsyas mit dem Kritiker gleich. Es geht hier um ein bestimmtes Verständnis von Kunstkritik, das empörend ist, aber zugleich große Tradition hat. Und deshalb muss man Neo Rauch fast schon wieder dankbar sein, dass er sich dieser Ikonografie bedient hat, weil damit ist ja völlig klar, dass es hier auch um Intellektuellenschelte, um Kritikerschelte geht, wie sie typisch war schon im 19. und frühen 20. Jahrhundert. Das kehrt jetzt plötzlich wieder, nachdem es Jahrzehnte fernab vom Denkbaren war.

**Kolja Reichert**

In einer veränderten medialen Bedingung freilich, die natürlich ihre Verwandtschaft hat mit den verstärkt moralischen Debatten, die sich damals durch das Aufkommen der Zeitung ja überhaupt erst entwickelten. Man kann, wie Gustav Seibt neulich in der *Süddeutschen Zeitung*, eine Parallele sehen: dass wir jetzt auch einen Medienwandel erleben, der neue Verhältnisse von Subjekt, Gesellschaft, Werk, Bild schafft. Ich finde drei Sachen spannend, die im Grunde zusammenhängen. Erstens: Der Kritiker ist von vornherein der ›Loser‹, denn er produziert ja nichts.

**Wolfgang Ullrich**

Oder nur Scheiße.

**Kolja Reichert**

Ja. Das impliziert eine Verstärkungslogik, in der nur zählt, was etwas schafft, nicht das, was abzählt, vergleicht, einsortiert.

Dann, damit verbunden: Kritik wird beantwortet mit Bildern. Darüber könnte man sich ja freuen, dass es so eine lebendige Auseinandersetzung gibt, wenn es denn eine Auseinandersetzung wäre und nicht nur eine Überschreibung: Auf Ihre Geste der Kritik, die ja offen ist für die Beantwortung, eine Einladung ist zum Nachdenken und zur Verhandlung und zur Gegenpositionierung, wird in einer anderen Art von Äußerungsform geantwortet, nämlich in Bildform mit Bildmacht. Damit sehen wir beispielhaft, was wir überall erleben. Das Argument wird ersetzt durch die starke Suggestion, das starke Bild, die Gegenbehauptung, wie es auch der amerikanische Präsident macht.

Das Dritte, was auch damit verbunden ist: Was ist der Ort? Diese beiden Fragen interessieren uns ja heute: Was ist der Ort des Kunstwerks, und welche Rollen spielt Autonomie? Das Kunstwerk scheint hier ja wirklich nur ein ›Token‹ zu sein, ein gewisser Spielstein in einem Kontinuum von Vorgängen, in denen Gröner genauso Autor ist wie Neo Rauch. Mir scheint, als hätte sich ein neues Medium vor die Kunst geschoben, eine Art von

Arena, in der um Durchsetzung und um Bildmacht gerungen wird, und in der das Kunstwerk selbst und seine Beschaffenheit keine große Rolle mehr spielen. Ich bitte jetzt um Nachsicht, wenn ich den Fall Dana Schutz damit vergleiche, der in seinen Voraussetzungen und seinem Kontext komplett verschieden ist. Er erinnert mich aber insofern daran, als auch dort eine Auseinandersetzung geführt wurde, die sich nicht darum drehte, welche künstlerischen Entscheidungen über die Wahl des Sujets hinaus getroffen wurden.

### **Wolfgang Ullrich**

Ja gut, wir können diesen Vergleich gerne machen. Tatsächlich habe ich mit Dana Schutz sogar ein ähnliches Problem wie mit Neo Rauch. Ich fand sehr interessant, wie Schutz auf den Brief von Hannah Black reagiert hat: Sie hat sich sehr schnell und auch ein bisschen oberflächlich auf eine Identitätszuschreibung als Mutter berufen. An der Stelle hätte ich tatsächlich erwartet, dass sie begründet, warum sie gerade dieses Foto von Emmett Till als Ausgangspunkt genommen hat und nicht ein anderes, wo man ihn als lächelnden jungen Mann sieht, der sich auf sein kommendes Leben freut. Wenn es um Mitleid gehen soll, wäre das vermutlich ein besserer Ausgangspunkt gewesen. Sie hätte sich vielleicht auch die Frage stellen müssen, warum sie sich schon öfters in ihrem Werk für Sujets interessiert hat, bei denen es um zerstörte Gesichter geht. Als der ukrainische Politiker Wiktor Juschtschenko 2006 Opfer eines Giftattentats wurde, hat sie auch dessen zerstörtes Gesicht gemalt. Insofern steht Open Casket auch innerhalb ihres Werks in einer Tradition, was die Problematik nochmal verschärft und die Fragen auch berechtigter sein lässt, warum sie dieses Bild überhaupt gemalt hat.

Hat sie vielleicht letztlich doch etwas ganz anderes interessiert als das, was sie im Nachhinein gesagt hat? Natürlich muss man sich dann dieses Bild genau anschauen, aber man muss sich vor allem auch den Kontext anschauen. Dann aber muss ich eigentlich sagen, mir wäre es lieber, dieses Bild wäre nicht gemalt worden.

### **Kolja Reichert**

Ich denke schon, dass in der Wahl des Motivs auch schon der Fehler liegt. Es gibt das ausführliche Porträt von Dana Schutz im *New Yorker* von Calvin Tomkins,<sup>2</sup> der sie während der Entstehung dieses Bildes ein halbes Jahr begleitet hat. Ausgangspunkt war ja ihre Betroffenheit durch Polizeigewalt gegen Schwarze Bürger. Warum sie dann ausge-rechnet Schwarzes Leid auf diese Weise essentialisieren muss, indem sie dieses zentrale Motiv der Schwarzen Bürgerrechtsbewegung wählt, ist für mich schon die Frage. Wenn ihr aber dieses Bild so wichtig ist, frage ich mich, warum sie dieses virtuose Maleritheater, das plastisch in den Raum ragt und die Zerstörung des Gesichts noch einmal nachbildet, veranstalten muss, und warum sie in ihrer Malerei gefangen ist, ihrem Malerinnensein. Wenn es ihr darum gegangen wäre, an dieses Motiv zu erinnern, hätte sie ja, auch vor dem Hintergrund ihrer Malereipraxis, eine Kopie des Originalfotos an die Wand hängen können.

---

2 Calvin Tomkins: »Why Dana Schutz painted Emmett Till«, auf: *The New Yorker*, 10.04.2017, <https://www.newyorker.com/magazine/2017/04/10/why-dana-schutz-painted-emmett-till> (06.11.2020).

Ich bin dankbar für Antje Stahls Hinweis, dass es in der Kritik am Bild darum ging, bewusst die Machart auszulassen. Aber mich würde interessieren, was man damit erreicht, wenn man zwischen den Subjekten mit ihren jeweiligen Geschichten, ihren Privilegien, ihrer Erfahrung mit den historischen Kontinuitäten, wenn man aus diesem Kontinuum die jeweilige Formulierung innerhalb des Werkes komplett ausspart und es nur darum geht, wer sich auf was beziehen darf. Mir scheint, dass führt zu einer Produktion von Positionen, zwischen denen der Korridor fehlt, in dem ein gemeinsamer Blick, eine gemeinsame Frage entstehen könnte.

### **Wolfgang Ullrich**

Mit dem *Wie* scheinen wir uns relativ einig zu sein. Das *Wie* ist nicht geglückt. Ich würde aber noch weitergehen und auch die *Dass*-Frage stellen, ob jemand wie Dana Schutz mit ihrer Position im heutigen Kunstbetrieb es überhaupt hätte schaffen können, eine Form zu finden, die diese Problematik nicht erzeugt, die Hannah Black in dem Brief anspricht, nämlich dass das Bild doch wieder Teil eines Lifestyles der ›happy few‹ wird. Man kann nicht verhindern, dass dieses Bild vielleicht in Kontexte gerät, die gegenüber dem, was sein *Sujet* ist, extrem unsensibel sind. Insofern ist es eine Art von Höflichkeit, ob man das als Künstlerin oder Künstler macht oder nicht. Als hätte sie kein anderes Thema, mit dem sie ihre künstlerische Position nicht ebenso artikulieren könnte!

Wir haben ja in der deutschen jüngeren Kunstgeschichte einen ähnlichen Fall, als Gerhard Richter 2014 seinen Birkenau-Zyklus gemalt hat. Man kann fragen: Ist das wirklich eine kluge Entscheidung, wenn ein Künstler in seiner Position sich dieses Thema vornimmt? Besteht da nicht auch die Gefahr, dass die Bilder in Sammlungen geraten, in denen ein solches Thema sehr ungut aufgehoben ist? Richter hat sich im Vorfeld schon geschützt, indem er Didi-Huberman in sein Atelier eingeladen hat, der schon in einem Buch die Ausgangsfotos und die bildethischen Fragen auf hohem Niveau reflektiert hatte. Und erst recht hat Richter sich dadurch geschützt, dass er eine abstrakte Lösung gefunden hat, so dass gewisse Formen von Missbrauch nicht mehr möglich sind. Damit hat er vielleicht auch verhindert, dass es eine ähnliche Reaktion gab, wie Dana Schutz sie erfahren hat. Ich finde die Haltung trotzdem gleichermaßen problematisch und würde so weit gehen, zu sagen: Wenn eine Künstlerin oder ein Künstler in einem bestimmten Teil des Kunstbetriebs eine Rolle spielt, dann ist es heutzutage nicht mehr angemessen, bestimmter Themen sich zu bedienen, weil da einfach Dinge aufeinanderprallen, die schwer vereinbar sind. Da entsteht eine Dissonanz, die für mich nur sehr schwer erträglich ist.

### **Kolja Reichert**

Und seit wann ist das so, und warum war es früher nicht so?

### **Wolfgang Ullrich**

Das hat damit zu tun, dass man heute immer schon weiß, wenn man ein Gerhard Richter-Bild sieht, wie teuer das ist, in welchen Milieus solche Bilder auftauchen, wer sie sich leisten kann, was die Leute, die sich diese Bilder leisten, für andere Zwecke damit verfolgen. Da haben die Werke vielleicht auf einmal auch gegen den Willen der Künstler eine Funktion, die mit gewissen Themen nicht vereinbar ist. Wenn Dana Schutz wirklich Buße

leisten will, kann sie auch einer entsprechenden Organisation Geld spenden oder etwas ganz anderes tun, um gegen Ungerechtigkeit vorzugehen. Ich glaube, mit einem solchen Bild kann sie es nicht.

### **Kolja Reichert**

Das wäre eine Antwort auf die Frage: Wie kann man als Künstler auf den zunehmenden Feudalismus reagieren? Wie kann man einen moralisch sicheren Platz finden im Feudalismus? Wäre es aber nicht wünschenswert, dass auch Künstler, da sie ja nun mal gleichzeitig das Allgemeinste und das Privateste produzieren, das es gibt, nämlich Kunstwerke; und da sie Akteure sind in jener Branche des globalen Wirtschaftssystems, die am deutlichsten die Konzentration von Handlungsmacht in immer weniger Händen darstellt – wäre es nicht wünschenswert, dass man über Geld spricht, über Vermögensverteilung? Wäre es nicht wirklich unverzichtbar, dass man ästhetische und moralische Diskurse endlich auch an das Ökonomische koppelt und nicht nur an die Frage: Wie verhält man sich, sondern: Wie verhält sich die ökonomische Verteilung zu unseren Empfindlichkeiten und zu unserem Gefühl von Handlungsmacht oder Ohnmacht?

### **Wolfgang Ullrich**

Ja, selbstverständlich. Man muss sich dabei aber gar nicht zu einer großen Kapitalismuskritik aufschwingen, sondern kann in einem engen Feld bleiben und einfach feststellen, dass bestimmte Werke so stark durch einen hohen Preis gebrandet sind, dass das stärker ist als das Sujet oder die Intention des Künstlers. Das ist vielleicht ein »Midas-Problem«, vor dem manche Künstler heute stehen mögen, dass alles, was sie machen, zu Gold wird, damit aber auch für andere Dinge nicht mehr brauchbar ist. Das ist eine Entwicklung des Kunstmarkt-Booms der letzten Jahrzehnte, und deshalb finde ich es umso bedauerlicher, auch trauriger, dass ein Künstler wie Neo Rauch, der bei diesem Bild die Chance gehabt hätte, es erst einmal von den Kategorien von Besitz und Geld freizuhalten, es doch wieder mit einer hohen Summe gebrandet und damit zugleich eine Art von plutokratischem Populismus ermöglicht hat.

### **Kolja Reichert**

Bevor wir in die gemeinsame Abschlussdiskussion übergehen, wollte ich noch kurz auf Ihren Essay zurückkommen und auf Ihr Autonomieverständnis. War Ihre Diagnose, dass die Kunst weitgehend die Autonomie-Idee aufgibt, verbunden mit einer Art von Ver lustgefühl, oder war es eine nüchterne Beschreibung? Sie haben ja die Engführung, die Sie beschrieben haben, im Grunde nicht gekontert: die Engführung der Autonomie der Kunst und der Künstlerin mit der Autonomie des sich selbst Behauptenden, wehrhaften, keiner höheren Macht verpflichteten (außer seinem gesunden Menschenverstand!) Bürgers. Was wäre der Autonomiebegriff, den Sie dagegensetzen würden?

### **Wolfgang Ullrich**

Ja, da bin ich selbst ambivalent. Ich bin ja auch der Meinung, dass der Autonomiebegriff oft zu einseitig, zu martialisch gedacht wurde, nicht erst bei den heutigen Rechten, sondern schon in den Avantgarden. Ich würde aber den grundsätzlichen Unter-

schied machen, ob Autonomie, wie bei jemandem wie Neo Rauch, als Selbstbehauptung verstanden wird, wobei sofort auch ein Opferdiskurs mit im Spiel ist – oder ob sie eher als Selbstbestimmung verstanden wird, man also versucht, einen Ort zu finden, an dem man möglichst unabhängig von Fremdzuschreibungen etwas entwickeln kann, das dann einer Öffentlichkeit ausgesetzt wird.

Wir hatten am Anfang kurz das Immendorff-Bild eingeblendet: *Wo stehst du mit deiner Kunst, Kollege?*, in dem auch der Autonomiebegriff problematisiert wird, aber vielleicht doch eine konstruktive oder optimistische Antwort gegeben wird, im Kontrast zu der Antwort, die Neo Rauch gegeben hat. Hier sehen wir einen Künstler, der in seinem Atelier sitzt und darüber nachdenkt, wie er die Kunstgeschichte fortsetzen könnte, aber zugleich gibt es politische Umstände, die dieses Bemühen elfenbeinturmmäßig erscheinen lassen. Er wird herausgerufen auf die Straße, seine gestalterische Begabung wird dort verlangt – und er ist hin- und hergerissen. Einerseits ist das Bild ein Plädoyer dafür, die Autonomie sein zu lassen und sich als Künstler in den Dienst einer besseren Sache zu stellen. Andererseits ist das selbst ja wieder ein Bild, das ein autonomer Künstler gemalt hat, der damit vielleicht sagen will, dass er das Recht oder das Privileg hat, selbstbestimmt etwas tun zu können. Insofern ist er aber vielleicht auch Vorbild für andere. Was er macht, ist der Vorschein einer besseren Welt, in der die Autonomie nicht mehr nur ein Ideal ist, das ganz wenige halbwegs verwirklicht haben, sondern das universell geworden ist. Und insofern ist es hier die Idee von Autonomie als Selbstbestimmung, wie auch in der langen Tradition von Schiller bis Adorno – und nicht nur als Selbstbehauptung. Das ist ein grundlegender Unterschied, den ich gerne machen würde.

### **Kolja Reichert**

Ich glaube, es kommt wirklich entscheidend darauf an, dass man nochmal differenziert zwischen den verschiedenen Autonomiebegriffen, die im Umlauf sind. Steckt nicht in Adornos Autonomiebegriff die Möglichkeit, aus dieser Personalisierung und Isolierung in Einzelpositionen herauszufinden, die dazu verdonnert sind, sich immer weiter zu verschließen in automatischen Multiplizierungslogiken, in denen dieselben Diskursformen immer wieder aufgeführt werden? Ich denke, Adornos Autonomiebegriff wäre wirklich wieder stark zu machen, der darauf beharrt, dass der Künstler kein privates Subjekt ist, wie es in Rauchs Bild dargestellt wird. Das ist ein Korridor, aus dem man ausbrechen kann: ästhetische Praxis, nicht nur das Machen, auch das Betrachten, die Kritik, die genaue Bildbeschreibung. Das vollständige Kontinuum: nicht die Beschreibung der einen sozialen Konstellation auf der einen Seite des Werkes und dann der anderen auf der anderen Seite des Werkes, sondern die vollständige Beschreibung der Konstellation, in der jeder einzelne Pinselstrich in Verbindung steht mit der sozialen ökonomischen politischen Welt außen herum. Das wäre mein Plädoyer nach unserem Gespräch.

### **Wolfgang Ullrich**

Ja, da kann ich mich nur anschließen, dass im Fall der Tradition des Autonomiebegriffs, die man zumindest teilweise rehabilitieren sollte, ein stark utopisches Moment dabei ist – und eben die Vorstellung, dass das, was im Moment vielleicht nur insulär möglich ist, in einer besseren Welt allgemeine Geltung bekommen sollte. Und dieses utopische

Moment, diesen positiven Begriff von Freiheit, kann ich bei einem Bild wie dem *Anbräuner* überhaupt nicht erkennen.

### **Kolja Reichert**

Kollegen, Kolleginnen, wir wollen jetzt gerne zuhören. Danke, dass wir so lange reden durften.

### **Sabeth Buchmann**

Danke für das sehr interessante Gespräch. Was mich jetzt bei diesem Bild von Immendorff gleich überkommt, und ich habe angeregt von dem Dialog darüber nachgedacht: Wo kommt denn die Figur des Kritikers noch so vor in der Geschichte der Modernen Ikonografie? Dann haben wir einerseits mit Immendorff und andererseits mit Courbet, der in sein Atelierbild Baudelaire reinmalt, den Verfechter und Protagonisten des Modernen Autonomiebegriffs, eine Dialektik von Autonomie und Parteinahme. Auch Courbet nimmt Partei für den linken Kampf. Hier haben wir Autonomie oder Parteinahme, und man könnte zugespitzt sagen, das macht Neo Rauch in seinem ansonsten relativ platten, weil Allegorie-befreiten Bild letztendlich auch: die Parteinahme für ein Schillern ins rechte Milieu. Insofern steht er in so einer Tradition des Realismus. Da gibt es eine ikonografische Geschichte dazu.

Was mir parallel dazu eingefallen ist: die Debatte Anfang der 90er Jahre um Kippenberger, Büttner und Konsorten, Albert Oehlen, wo es Anfang der 90er Jahre im Kunstverein München eine kritische Revision von Helmut Draxler gab, bezüglich des provokatorischen oder provokativen Potenzials von Kippenbergers *Ich kann beim besten Willen kein Hakenkreuz entdecken*. Draxler sagte: Was vielleicht noch in den 80er Jahren interessant war als Provokation gegen einen sozialdemokratischen Konsens, ist spätestens nach Rostock, Hoyerswerda, Solingen Affirmation einer rechten Form, die kulturelle Hegemonie zu besetzen. Da frage ich mich, ob Neo Rauch in diesem Kontext nochmal eine Form der Zuspitzung darstellt.

### **Wolfgang Ullrich**

Aber jetzt nicht Zuspitzung im Sinne von ›ironischer Gestus‹ oder ›künstlerisches Spiel mit Symbolen‹. Vorher wurde ja schon mal Jonathan Meese angesprochen, der auch versucht hat, das am stärksten belastete Symbol – den Hitlergruß – wieder zurückzuholen in das Feld der Kunst und ihm damit eine Polyvalenz zurückzugeben. In diesem Sinn würde ich auch Künstler in den frühen 90er Jahren, Kippenberger, Oehlen, Büttner, einschätzen, die mit einem – das kann man so wohl sagen – sehr arroganten Selbstverständnis als Künstler ein Gegengewicht setzen wollten. Doch ein solch spielerisches oder gar ironisches Moment kann ich bei Neo Rauch nicht erkennen; er sieht sich wirklich als unterdrückt, im ›Meinungskorridor‹, in der ›DDR 2.0‹, und umgeben von Spitzeln und Menschen, die ihm nicht wohlgesonnen sind. So unterstellt Neo Rauch etwa auch, dass man das Label ›Neue Leipziger Schule‹ nur eingeführt hat, um die Leipziger Maler zu denunzieren. Wenn man das jetzt in den politischen Kontext bringt und sieht, dass Neo Rauch hier auch nicht alleine steht, dann bekommt es eine andere Konnotation und auch eine andere Brisanz. Ich hatte ja in meinem Artikel noch andere Künstler angesprochen, und wenn man in Leipzig

lebt, kriegt man da noch das ein oder andere mit. Ich finde es tatsächlich spannend, diesen Unterschied nochmal zu beschreiben, was hier gerade auch im Selbstverständnis der Künstler gekippt ist. Sicher waren Kippenberger oder Oehlen ähnlich männerbündlerisch unterwegs wie Rauch, aber es hatte trotzdem eine andere Konnotation.

### **Kolja Reichert**

Ja, deren Praxis stellte eine gewisse Öffnung dar. Man kann natürlich immer fragen, Öffnung für wen, aber ich denke, es gab eine Öffnung im Sinne von: Man konnte in diesen Diskurs einsteigen. Man konnte in diese Performance von Bewegungsfreiheit und Polyvalenzerzeugung hineingehen, und es ging nicht darum, Positionen abzustecken und zu behaupten, auch wenn das Ökonomische natürlich immer dagegen arbeitet. In dieser interessanten Traditionslinie, die Du aufgemacht hast, Sabeth, kann man ja auch *Das Atelier* von Courbet schon als Vorwegnahme der Aufmerksamkeitsökonomie heute sehen, in der es um Verstärkung geht und in der man sein Netzwerk abbildet, absolut, aber bei Rauch finde ich, das Traurige an diesem Bild, dieser Eindruck von Unfreiheit und Enge, den ich verspüre, kommt daher, dass es letztlich nicht nur eine Parteinahme für das rechte Meinungsspektrum ist, sondern Parteinahme für sich selbst. Es ist für mich Symptom dieser Eingeschlossenheit in der eigenen Position. Das ist, glaube ich, unabhängig von der politischen Positionierung, ein gewisses Porträt der Subjektformation, die heute dominant ist: das Profil, das sich ständig verstärken und gegen Angriffe verteidigen muss.

### **Sabine Maria Schmidt**

Ich wollte gerne einen Gedanken aufgreifen, den ich eigentlich am spannendsten fand. Es ist natürlich schön für uns, kunsthistorische Traditionen wiederzuerwecken oder nochmal über einen malerischen Duktus im Detail und über Qualitätskriterien von Malerei nachzudenken. Das halte ich aber für wenig sinnvoll und auch fast naiv, weil das Hauptbild ist ja das Auktionsbild, das für mich wie ein Triumphbild ist: Man hat seine Trophäe, die man vorstellt. Man kann vor allen Dingen dieses Bild ganz anders distribuieren. Solange dieser Bilderstreit im Feuilleton stattgefunden hat, fand ich es super interessant: Da ist ein Maler und ein Kritiker und das ist irgendwie ein kultivierter oder eben mehr oder gerade nicht kultivierter Dialog. Aber es geht ja jetzt weiter. Es ist jetzt in anderen Foren unterwegs, und es geht jetzt eigentlich um ein ganz anderes Politikum. Sie hatten einen wichtigen Punkt: Eigentlich ist das Ganze ein Angriff auf ein ganzes Berufsfeld oder eben auf die Intellektuellen, und ich fände es spannender, wenn wir jetzt darüber nachdenken würden, was ist jetzt das Nächste. Warten wir ab, bis das Bild wieder herausgezogen wird oder bis zu einem nächsten.

### **Kolja Reichert**

Ich möchte gerne meinen Punkt nochmal verstärken. Ich glaube, wir können jetzt dieses Bild mit dem Immobilienunternehmer, der dieses Bild ersteigert, nicht mehr einholen. Aber wir können es weiter anschauen, und wir können auch das Originalbild weiter anschauen oder die Reproduktionen, die uns zugänglich sind. Also ich fühle mich handlungsmächtiger, wenn ich dieses Bild beschreibe, als wenn ich sage, diese politische Positionierung von Neo Rauch ist hochproblematisch. Das ist sie, aber ich habe auch noch andere

Sachen gelernt und werde für andere Sachen bezahlt, zum Glück. Ich habe das seltene Privileg, sehr viel Platz zu haben für meine Gedanken in einer großen Zeitung, und ich spüre die Pflicht, diesen Platz dafür zu verwenden, Bilder auch zu analysieren. Ich finde, es ist entscheidend, wie das Bild gemalt ist. Ich denke, es ist absolut wichtig zu zeigen, was daran schlecht ist. Es ist wichtig, es auseinanderzubauen, die ganze Konstellation auseinanderzubauen, die Netzwerke, die dahinterstehen natürlich, aber eben auch das Bild. Wenn wir es aufgeben, unseren Leserinnen und Lesern das Handwerkszeug zu demonstrieren, auch die Freude an diesen Vorgängen zu demonstrieren, wie man ein Bild beschreibt und wie es durch die Beschreibung auseinanderfällt oder durch die Konfrontation mit anderen Bildern, durch Bildvergleiche sich einfach entblößt, bis wirklich jede einzelne Entscheidung transparent geworden ist und das Bild seine Macht verliert – wenn wir das aufgeben, nur weil wir auch in dieser ruckelnden Positionierungszwangs-Logik sind, dann verlieren wir unsere eigene Freiheit, und dann verlieren wir auch unsere Macht, für Freiheit zu sorgen.

### **Wolfgang Ullrich**

Wenn ich als Kunstsoziologe analysiere, was Rauch mit dem Bild, mit der Auktion gemacht hat, wie er jetzt mit den Reproduktionsrechten umgeht, und wenn ich mir den ganzen Kontext anschau, dann fällt es mir sehr viel leichter, als Kritiker zu einer klaren Position zu kommen, als wenn ich entscheiden müsste, ob das nun ein gutes oder ein schlechtes Bild ist. Deshalb ist für mich Kunstkritik primär Kunstsoziologie, und nach so einem Fall erst recht. Ich sehe es als meine Aufgabe als Kunstkritiker an, kunstsoziologische Kategorien zur Geltung zu bringen. Das heißt nicht, dass man nicht genau schauen darf, wie etwas gemalt ist oder in welchen ikonografischen Traditionen es steht.

### **Kolja Reichert**

Als Banksys *Girl with a Balloon* bei Christie's versteigert wurde, habe ich mich überhaupt nicht zuständig gefühlt. Lieber gar nicht zeigen. Das ist ja die große Frage heute: *canceln* oder kritisieren, *deplatformen* oder kritisieren. Nach einem halben Jahr, als das Bild dann plötzlich in der Stuttgarter Staatsgalerie auftauchte und neben Rembrandt gehängt wurde und ich gespürt habe, wie groß das Unbehagen unter Stuttgarter Künstlern ist, habe ich verstanden: Es ist verdammt nochmal meine Pflicht zu erklären, was an diesem Kunstwerk und dieser Aktion uninteressant ist, und den journalistischen Wert, den das massiv angesammelt hatte durch reine Reproduktion der immer selben Geschichte, durch Hinschauen und Analysieren zu senken. Warum ist es uninteressant, warum ist die Hängung bescheuert, warum ist die Kombination mit Rembrandt unsinnig, warum ist die diskursive Rahmung durch die Staatsgalerie verlogen? Das ist nur eine Anekdote, aber viele haben sich dafür bedankt, dass es jemand gemacht hat. Das passiert natürlich nur, wenn wir unsere Anmaßungen machen, also unseren subjektiven Blick auf Kunst zur Verfügung stellen. Nur dann ist es ja möglich, in dieser Multiplizierungslogik eine Umlenkung zu unternehmen. Das ist jetzt kein Plädoyer gegen die Kunstsoziologie, sondern ich denke, es kommt auf beides an.



**Wolfgang Ullrich**

Für mich als Kunstsoziologen war es nicht erst eine Frage, als es in der Staatsgalerie auftauchte, sondern als es bei Christie's auftauchte, bei der Versteigerung, und auch schon bevor diese Schredder-Geschichte passiert ist. Alleine dass ein solches Werk an einem solchen Ort im Rahmen einer solchen Auktion einen prominenten Platz bekommt als letztes Lot, ist kunstsoziologisch ein interessanter Befund und verrät, wie sich etwas geändert hat, da ein globalisierter Kunstmarkt kein Problem hat mit einem Banksy, anders als jemand, der noch einen eher konservativ-klassischen Begriff von Kunstautonomie besitzt.

**Jamie Keesling**

Ich möchte eine Frage zur Autonomie innerhalb einer emanzipierten Politik stellen. Adornos Konzept ästhetischer Autonomie bezieht sich mehr auf die Kunst als solche als auf den Künstler. Das emanzipatorische Potenzial der Kunst liegt in deren Fähigkeit, sowohl innerhalb als auch außerhalb der Gesellschaft zu existieren. Die Fähigkeit der Kritik, diese mit der Kunst verbundene Möglichkeit der Freiheit anzuerkennen, ist abhängig von einer emanzipatorischen oder linken Politik, historisch aus Adornos Perspektive betrachtet.

Ich frage mich, ob oder wie Sie über die Grenzen unserer Fähigkeit, von einem Standpunkt der Autonomie aus über Kunst zu sprechen, sie zu kritisieren, denken. Wenn wir es heute mit einem völligen Mangel an zusammenhängender oder wirksamer emanzipatorischer Politik zu tun haben – es gibt heute keine internationale Linke –, inwiefern lässt uns dies die Kritik als eine Möglichkeit, über die Autonomie von Kunst oder Kunst generell zu sprechen? Es gibt heute keine Linke, es gibt keine emanzipatorische Politik, also wie können wir über die Autonomie der Kunst, die substanziell für die Freiheit der Kunst ist, nachdenken, wenn diese nicht gegeben sind? Ist das ein Faktor: die Fähigkeit, Kritik zu üben, über Kunst zu sprechen?

**Wolfgang Ullrich**

Meine bescheidene Aufgabe sehe ich höchstens darin, dass man nochmal versucht, die Tradition des Autonomiebegriffs ins Gedächtnis zu rufen und auch an die Komplexität, die in diesem Konzept von Autonomie immer lag, zu erinnern, um dann zu schauen, welche Stränge der Ideengeschichte man nochmal stärker machen will, welche man lieber kritisieren und verabschieden will.

**Kolja Reichert**

Meine Antwort wäre: Einerseits glaube ich, unsere Freiheit ist ziemlich groß, also die Freiheit, Formen zu finden, Sachen zu äußern und zu beschreiben, Wahrnehmungen zu verändern. Und das ist, glaube ich, unsere zentrale Aufgabe als Kritiker, und dann kommt es schon auch darauf an, die Kategorien sauber auseinanderzuhalten. Ich habe den Eindruck, dass wir seit den 90er Jahren eine Kategorienvermischung zwischen künstlerischem und politischem Vokabular erfahren haben, und manchmal kommt es mir so vor, als ob sowohl Kunst als auch Politik dabei geschwächt werden. Man kann natürlich nicht davon ausgehen, dass jedes Kunstwerk gleich politisch ist. Ich denke, dass der Eigenwert des Ästhetischen – und ich höre mich jetzt so an, als wäre ich vor hundert Jahren geboren –,

aber der Eigenwert des Ästhetischen ist, glaube ich, so wichtig heute. Ich lese jetzt Schillers *Über die ästhetische Erziehung des Menschen* wieder, weil ich das Gefühl habe, dass in einer Zeit, in der alles so durchästhetisiert ist und mit Ästhetik so viel Politik und Kommerz gemacht wird, wir die Freiheit wieder entdecken müssen, die im Ästhetischen steckt, eine Freiheit auch, aus unseren Einschließungen herauszutreten und wieder Polyvalenz zuzulassen und einzufordern. Das geht nirgendwo besser als in der Kunst. Außer vielleicht online in Memes, da geht das auch.

### **Wolfgang Ullrich**

Da würde ich etwas widersprechen. Ich glaube, so klar getrennt waren das Ästhetische und das Politische noch nie. Man hat sich das oft gewünscht, insofern haben wir es auch hier wieder mit einem Ideal zu tun, das es immer wieder gab, Autonomie so zu verstehen, dass alles jenseits des Ästhetischen erst mal keine Rolle spielt. Aber gerade auch jemand wie Schiller und fast alle großen Denker des Autonomiebegriffs waren hochpolitische Figuren.

### **Kolja Reichert**

Aber die Genauigkeit und Unnachgiebigkeit, mit der er versucht, Politik und Ästhetik ins Verhältnis zu setzen, die sehe ich heute nicht.

### **Wolfgang Ullrich**

Das stimmt, aber natürlich haben wir heute eine gefährliche Vermischung, gerade wenn wir beim rechten Spektrum bleiben. Vielleicht noch ein Beispiel in dem Zusammenhang: Ein anderer Künstler, den ich in meinem Artikel in der *ZEIT* erwähne, ist ein Dresdner Maler, Sebastian Hennig, der aber weniger als Maler interessant ist denn als jemand, der sehr stark in der rechten Szene vernetzt ist und der letztes Jahr ein Buch zusammen mit Björn Höcke gemacht hat mit dem Titel *Man steigt nicht zweimal in denselben Fluss*. Es gibt eine Schlüsselstelle in dem Buch, als Höcke von Caspar David Friedrich schwärmt, sich mit dem *Wanderer über dem Nebelmeer* identifiziert und seine Rolle als Politiker in ästhetischen Kategorien der deutschen Romantik beschreibt. Der Politiker sieht sich also in der Rolle eines Künstlers – und da kann man erkennen, wie ein Autonomieverständnis, das gerade in der politischen Rechten zirkuliert, nochmal ganz andere Brisanz bekommt.

### **Thomas Sterna**

Ich wollte auch nochmal darauf zurückkommen, dass unter den Bedingungen des Aufmerksamkeitskapitalismus, wo Aufmerksamkeit das zentrale Gut ist, wie Reckwitz das ja auch sehr schön präsentiert hat, diese rein ästhetische Betrachtung für mich immer so ein bisschen problematisch ist. Wenn man sich anschaut, wer bei diesem Celebrity-Event, wo das Bild versteigert wurde, alles dabei war und das unkommentiert begleitete, ob das Christian Lindner ist oder irgendwelche Sternchen aus dem Kulturbetrieb, dann stellt sich für mich schon die Frage, was bedeutet das eigentlich für eine Gesellschaft, wenn so ein Event glatt durchgeht und am Ende da einer sich hinstellen kann und kann sagen, ich habe die Trophäe und ich mache jetzt hier diesen ›Verein für gesunden Menschenverstand‹? Da muss man schon massiv mitberücksichtigen, was das auch insgesamt bedeutet.

**Wolfgang Ullrich**

Da stimme ich völlig zu. Wir haben ja jetzt relativ viel über dieses Event und die Charity gesprochen. Vielleicht nur noch ein Gedanke dazu. Natürlich ist eine Charity-Veranstaltung, bei der so viel Geld fließt, auch eine Art von Schutz für den Künstler. Wenn man vergleicht, wie Uwe Tellkamp im öffentlichen Diskurs kritisiert wurde, als er 2018 bei seiner Rede in Dresden gegen die Flüchtlingspolitik sprach und sich sofort sein eigener Verlag von ihm distanziert hat, dann ist das doch ein großer Unterschied dazu, was mit Neo Rauch geschieht. Da haben zu viele Leute zu viel zu verlieren und unternehmen deshalb viel dafür, dass so jemand auf keinen Fall in Misskredit gerät. Da hat es jemand aus einer anderen Sparte ungleich schwerer.

**Sebastian Baden**

Ich möchte den Begriff der politischen Ikonographie mit in die Diskussion bringen. Ich habe mit Wolfgang Ullrich an der Kunstakademie in Karlsruhe mit Studierenden gearbeitet, und nun, da ich für ein Museum arbeite, glaube ich, die Chance für uns Kunstkritiker, Vermittler und Kuratoren, ist es, die Analyse dieses Bildes zu stärken. Daher kann ich die Idee von Kolja Reichert, der zu beschreiben versucht, von was das Bild, das Rauch gemalt hat, eigentlich handelt und wie schlecht es gemalt ist, nur unterstützen – so wie Warburg und Michael Diers und Erwin Panofsky uns gelehrt haben, ein Bild zu beschreiben.

Es ist ebenso wichtig, unserer Leserschaft dies offenzulegen und davon zu sprechen, wie sich Propaganda und sogenannte rechts oder links konnotierte Bilder äußern. Neo Rauch tritt in diesen Diskurs ein, glücklicherweise hat er ein Gemälde gemalt, und da es unsere Profession ist, zu beschreiben, was er tut, sollten wir diese unsere Fähigkeit nicht nur nutzen, um uns in diesem Raum hier auszusprechen – denn ich denke, wir sind alle professionell genug, um zu wissen, welche Art von Gemälde Rauch gemacht hat. Es ist relevanter, die Diskussion zu einem größeren Publikum zu bringen. Wie Wolfgang Ullrich erwähnte, ist sein Forum als Journalist ein sehr wesentliches Organ, und ich möchte Sie fragen, weshalb wir diese Lesart politischer Ikonografie im Sinne Warburgs nicht viel mehr in der Öffentlichkeit stärken. Sie mag uns wie eine alte Schulweisheit erscheinen, doch offensichtlich ist sie in Zeiten ›alternativer‹ Politiken wieder aktuell.

**Kolja Reichert**

Das ist auch meine Meinung. Ich wünsche mir auch nicht, auf immer meine Position abzusichern und unkontaminiert zu halten von problematischen und rechten Inhalten. Ich wünsche mir eine gewisse Projektion des Allgemeinen, die natürlich immer fiktional bleibt, es mir aber erlaubt zu sagen: In dieser Gesellschaft hat jeder das Recht, besprochen und kritisiert und analysiert zu werden, vor allem aber jede ästhetische Produktion. Insofern hätte ich nie ein Problem damit, der Kunst von Leuten aus einem anderen politischen Lager die Ehre der Kunstkritik zukommen zu lassen. Im Gegenteil, ich glaube, man muss all diesen feigen, verlogenen Lügner, die behaupten, man dürfe bestimmte Sachen nicht mehr sagen, als hätte man die früher unproblematisch sagen dürfen, und diesen seltsamen hin- und herspringenden Hasen, die Sachen in den Raum stellen und dann sagen, ich habe es nicht so gemeint, diesen Diskursverschiebern, denen muss man wirklich in die Augen schauen und sagen: Ich spreche nicht alleine von meiner Position, sondern

lasst uns gemeinsam eine Position des Allgemeinen, Imaginären annehmen und von der aus über eure Äußerungen sprechen und über deine Bilder. Dein Bild ist schlecht aus dem und dem Grund, und wenn du da nicht mitdiskutierst und dich mit dir selbst verbrüderst, dann erhebst du keinen Anspruch auf dieses Allgemeine. Dann hast du aber auch keinen Anspruch auf die privilegierte Opferrolle in einer ›Gesinnungsdiktatur‹.

# Appendix

**AUTORENBIOGRAFIEN  
ABBILDUNGSVERZEICHNIS  
NOTIZEN DER  
HERAUSGEBERINNEN  
MITWIRKENDE  
AM KONGRESS  
IMPRESSUM**



**Florian Arnold**

Florian Arnold studierte Philosophie und Germanistik in Heidelberg und Paris. Nach einer Promotion in Philosophie (Heidelberg) und einer zweiten Promotion in Designwissenschaft an der Hochschule für Gestaltung Offenbach lehrt er an der Staatlichen Akademie der Bildenden Künste Stuttgart als akademischer Mitarbeiter. Er ist Redakteur der *Philosophischen Rundschau* und wissenschaftlicher Beirat von DIVERSUS e. V.

**Sabeth Buchmann**

Sabeth Buchmann (Berlin/Wien) ist Kunsthistorikerin und -kritikerin sowie Professorin für Kunstgeschichte der Moderne und Nachmoderne an der Akademie der bildenden Künste Wien. Mit Helmut Draxler, Clemens Krümmel und Susanne Leeb gibt sie *PoLYpeN*, eine bei b\_books (Berlin) erscheinende Reihe zu Kunstkritik und politischer Theorie heraus. Seit 1998 ist sie Beiratsmitglied der Zeitschrift *Texte zur Kunst*. Auswahl an Publikationen: Hg. mit Ilse Lafer und Constanze Ruhm: *Putting Rehearsals to the Test. Practices of Rehearsal in Fine Arts, Film, Theater, Theory, and Politics* (2016); mit Max Jorge Hinderer Cruz: *Hélio Oiticica & Neville D'Almeida, Experiments in Cosmococa* (2013); *Denken gegen das Denken. Produktion, Technologie, Subjektivität bei Sol LeWitt, Yvonne Rainer und Hélio Oiticica* (2007).

**Elke Buhr**

Elke Buhr ist Chefredakteurin von *Monopol*, dem »Magazin für Kunst und Leben«, in Berlin. Sie hat Germanistik, Geschichte und Journalistik in Bochum, Bologna und Dortmund studiert und beim *Westdeutschen Rundfunk* in Köln volontiert. Als Redakteurin im Feuilleton der *Frankfurter Rundschau* verantwortete sie das Kunstressort und beschäftigte sich mit allen Aspekten der zeitgenössischen Popkultur. Darüber hinaus veröffentlichte sie in *Die ZEIT*, *Texte zur Kunst*, *art* oder *Modern Painters* und schrieb teilweise preisgekrönte Radioessays und Features für den WDR, den BR, den SWR und den HR. Seit 2008 gehört sie der *Monopol* Redaktion an, zunächst als stellvertretende Chefredakteurin. Seit Mai 2016 verantwortet sie die Kunstzeitschrift als Chefredakteurin. Sie hat drei Kinder und lebt in Berlin.

**Rafael Cardoso**

Rafael Cardoso ist Kunsthistoriker und Schriftsteller. Er ist Autor von mehreren Büchern über die Geschichte der brasilianischen Kunst und des Designs, zuletzt *Modernity in Black and White: Art and Image, Race and Identity in Brazil, 1890–1945* (Cambridge University Press, 2021). Er ist Mitglied des Graduiertenkollegs für Kunstgeschichte an der

Universidade do Estado do Rio de Janeiro (Instituto de Artes) und Gastforscher an der Freien Universität Berlin (Lateinamerika-Institut).

### **Hernán D. Caro**

Hernán D. Caro ist Doktor der Philosophie (Humboldt-Universität zu Berlin). Er arbeitet als freier Journalist für das Feuilleton der *Frankfurter Allgemeinen Sonntagszeitung* und für verschiedene Medien in Lateinamerika. 2014 bis 2016 war er Volontär und später Autor bei der spanischen TV-Redaktion der Deutschen Welle in Berlin. Seit 2014 ist er ebenso Redakteur für journalistische Projekte des Goethe-Instituts in Kolumbien und Brasilien und des Kunstmagazins *Contemporary and América Latina* (C&AL).

### **Thomas Edlinger**

Thomas Edlinger ist künstlerischer Leiter des Donaufestivals in Krems. Er arbeitet als Radiomacher (FM4 – *Im Sumpf*, Ö1), Kulturjournalist, Autor und als Lehrbeauftragter an der Universität für Angewandte Kunst in Wien im Fachbereich Kunst und Wissenstransfer. Aktuelle Bücher: *Der wunde Punkt. Zum Unbehagen an der Kritik* (2015); mit Matthias Dunisi: *In Anführungszeichen. Glanz und Elend der Political Correctness* (2012).

### **Julia Pelta Feldman**

Julia Pelta Feldman ist Kunsthistorikerin, Kuratorin, Archivarin und Salonnière. Sie ist wissenschaftliche Mitarbeiterin (Postdoc) im Rahmen des Projekts *Performance: Conservation, Materiality, Knowledge*, das Teil des Instituts Materialität in Kunst und Kultur an der Hochschule der Künste Bern. Sie schloss ihre Dissertation, *Charles Simonds and the 1970s*, am Institute of Fine Arts der New York University ab. Ihre Forschungsschwerpunkte und -interessen liegen auf der Kunst seit 1945, der zeitlichen Einteilung jüngster Kunst, Geschichte und Theorie des Konservatorischen, auf Performance und ephemeren Medien, dem Modernen und zeitgenössischen Kunsthandwerk sowie sozialer Gerechtigkeit in der Kunstwelt. Sie war am Museum of Modern Art, New York, dem Whitney Museum of American Art und an der Grey Art Gallery tätig. Sie leitet *Room & Board* ([www.roomandboard.nyc](http://www.roomandboard.nyc)), eine Artist Residency und einen Salon, der, vormalig in Brooklyn gelegen, aktuell ›sozial distanzierte‹ Kunstwerke in Auftrag gibt.

### **Maja Fowkes & Reuben Fowkes**

Maja Fowkes und Reuben Fowkes sind Gründer des Translocal Institute for Contemporary Art, einer unabhängigen Forschungsplattform, die sich mit der Kunstgeschichte Mitteleuropas und mit zeitgenössischen ökologischen Praktiken beschäftigt. Sie leiten



das Postsocialist Art Centre (PACT) am Institute of Advanced Studies, University College London, und die von der Getty Foundation unterstützte Forschungsinitiative *Confrontations: Sessions in East European Art History*. Zu ihren jüngsten Veröffentlichungen zählen eine gemeinsame Publikation über mittel- und osteuropäische Kunst seit 1950 (2019), Maja Fowkes' *The Green Bloc: Neo-Avantgarde und Ökologie im Sozialismus* (2015) und die Sonderausgabe von *Third Text Actually Existing Artworlds of Socialism* (Dezember 2018). Maja und Reuben Fowkes schrieben für *Art and Theory of Post-1989 Central and Eastern Europe: A Critical Anthology* (2018), *Doublespeech: Hungarian Art of the 1960s and 1970s* (2018) sowie *Extending the Dialogue* (2017). Zu ihren kuratorischen Projekten zählen der Anthropocene Experimental Reading Room und die Danube River School. Ebenso sind die beiden Gründungsmitglieder der Environmental Arts and Humanities Initiative an der Central European University, Budapest. Sie sind Mitglieder der britischen Sektion der AICA. [www.translocal.org](http://www.translocal.org)

### **Belinda Grace Gardner**

Belinda Grace Gardner (\*Durham, North Carolina, USA) ist Kunsthistorikerin. Sie schloss ihren M.A. in englischer und deutscher Literatur und Linguistik an der Universität Göttingen ab und promovierte an der Hochschule für Bildende Künste Braunschweig zu Gestaltungsbedingungen des Ephemereren in der Gegenwartskunst. Seit 1990 ist sie in Hamburg als Kulturredakteurin, Kunsttheoretikerin, freie Kritikerin, Autorin, Ausstellungskuratorin und Hochschuldozentin im Feld der Gegenwartskunst aktiv. Sie veröffentlichte zahlreiche Buch- und Katalogpublikationen sowie Beiträge in Print-, Rundfunk- und Online-Medien. Thematische Schwerpunkte ihrer langjährigen Lehrtätigkeit an diversen (Kunst-) Hochschulen sind Bildkonzepte der Liebe und des Ephemereren, Kunst in öffentlichen Räumen, sowie transkulturelle und transmediale Konstruktionen von Realität, Identität und Erinnerung.

### **Isabelle Graw**

Isabelle Graw gründete 1990 gemeinsam mit Stefan Germer † die Zeitschrift *Texte zur Kunst in Köln*, deren Herausgeberin sie seither ist. Sie lehrt seit 2002 Kunsttheorie und Kunstgeschichte an der Staatlichen Schule für Bildende Künste (Städelschule), Frankfurt a. M. Dort gründete sie auch gemeinsam mit Daniel Birnbaum das Institut für Kunstkritik. Sie lebt und arbeitet in Berlin und Frankfurt. Auswahl an Publikationen: *Die bessere Hälfte. Künstlerinnen des 20. und 21. Jahrhunderts* (2003); *Der große Preis. Kunst zwischen Markt und Celebrity Kultur* (2008); *Texte zur Kunst. Essays, Rezensionen, Gespräche* (2011); *Die Liebe zur Malerei. Genealogie einer Sonderstellung* (2017). Hg. mit Daniel Birnbaum: *Canvases and Careers today. Criticism and it's markets* (2008), *Under Pressure. Pictures, Subjects, and The New Spirit of Capitalism* (2008), *The Power of Judgment. A Debate on Aesthetic Critique* (2010). Hg. mit Ewa Lajer Burcharth: *Painting Beyond Itself. The Medium in the Post-Medium Condition* (2015).

### **Sarah Hegenbart**

Sarah Hegenbart ist Kunsthistorikerin und Philosophin. Derzeit ist sie Fellow am Wissenschaftskolleg in Greifswald. Nachdem sie einen Master of Studies in Ancient Philosophy an der University of Oxford und einen Magister in Philosophie und Kunstgeschichte an der Humboldt-Universität zu Berlin absolviert hatte, promovierte sie am Courtauld Institute of Art in London zum Thema *From Bayreuth to Burkina Faso: Christoph Schlingensiefel's Opera Village Africa as postcolonial Gesamtkunstwerk?*. In ihrem Habilitationsvorhaben *Diagnosing post-truth politics: Dialogical art and black aesthetics* untersucht sie als wissenschaftliche Mitarbeiterin am Lehrstuhl für Theorie und Geschichte von Architektur, Kunst und Design bei Prof. Dr. Dietrich Erben an der Technischen Universität München die normativen Forderungen transkultureller Kunstwerke. Außerdem bereitet sie die Monographie *Oper der Ambiguitäten: Christoph Schlingensiefels Operndorf Afrika* sowie die Anthologie *Dada Data: Contemporary art practice in the era of post-truth politics* vor, die sie zusammen mit Mara Kölmel herausgibt.

### **Jörg Heiser**

Jörg Heiser ist Kunstkritiker, Kurator und Hochschullehrer. Er ist Dekan der Fakultät Bildende Kunst und geschäftsführender Direktor des Instituts Kunst im Kontext an der Universität der Künste, Berlin. 2018 war er Co-Kurator der Busan Biennale in Südkorea. Von 1998 bis 2003 war Redakteur, von 2003 bis 2016 Co-Chefredakteur von *Frieze*, 2011 bis 2016 auch Herausgeber von *frieze d/e*. Zuletzt erschienen: *Double Lives in Art and Pop Music* (2019).

### **Liam Kelly**

Liam Kelly ist emeritierter Professor für Irische Visuelle Kultur an der Ulster University, Belfast. Er machte seinen Bachelor (Hons.) in Europäischer Kunstgeschichte am Courtauld Institute of Art, University of London, und erlangte den Doktorgrad am Trinity College, Dublin. Ausgewählte Publikationen: *The City as Art: Interrogating the Polis* (1994); *Thinking Long, Contemporary Art in the North of Ireland* (1996); Mithg.: *Liam Gillick – Big Conference Centre* (1997); *Art and the Disembodied Eye* (2007); *The School of Art and Design, Belfast 1960-2009* (2009); Hg.: *Brian O'Doherty – Collected Essays* (2018). Kelly leitete The Orpheus Gallery in Belfast (1986–92) und The Orchard Gallery in Derry (1996–99). Er war Mitglied im Komitee für Visuelle Kunst des Nordirischen Kunstrates (1981–1986), des Executive Committee der Association of Art Historians (U. K., 1990–93), des BBC N. I. Publikumsrates (2007–2010), Vorstandsmitglied der Ormeau Baths Gallery, Belfast (2008–12). Er ist ehemaliger Vize-Präsident der AICA International und organisierte 1997 den Jahreskongress *Art and Centres of Conflict: Outer and Inner Realities*. Zudem war er Vorsitzender des AICA-Komitees zu Zensur und Ausdrucksfreiheit und ist aktuell Vorsitzender des AICA-Kongresskomitees.

### **Norman L. Kleeblatt**

Norman L. Kleeblatt ist freier Kurator, Kritiker und Berater. Als ehemaliger leitender Kurator des Jewish Museum in New York ist er bekannt für seine durchdachten und breit gefächerten Ausstellungen wie etwa *Action/Abstraction: Pollock, De Kooning und American Art, 1940–1976* (2008). Ebenso war er Kurator von *The Dreyfus Affair: Art, Truth and Justice* (1987) und *John Singer Sargent: Portraits of the Wertheimer Family* (2000). Kürzlich organisierte Kleeblatt *Mel Bochner: Strong Language* (2014) und ko-kuratierte *From the Margins: Lee Krasner and Norman Lewis, 1945–1952* (2014–15). Seine Artikel erschienen in *Artforum*, *Art in America*, *Art Journal*, *Art News*, *The Brooklyn Rail* und *Hyperallergic*. Kleeblatt erhielt Stipendien des Getty Research Institute, der Stiftungen National Endowment for the Arts und National Endowment for the Humanities sowie der Rockefeller Foundation. Er ist aktuell Präsident der US-amerikanischen Sektion der AICA und Sekretär im Vorstand des Vera List Center for Art and Politics an der New School, New York.

### **Alexander Koch**

Alexander Koch ist Galerist, Kurator und Autor. Seit 1998 treten seine zahlreichen Ausstellungen und Publikationen für eine gesellschaftlich orientierte Kunst ein. Von 2000 bis 2005 war Koch Dozent an der Hochschule für Grafik und Buchkunst Leipzig. Seit 2008 ist er Co-Initiator der *Neuen Auftraggeber* in Deutschland sowie Mitbegründer der Galerie KOW in Berlin. Seit 2013 entwickelt er Neue Auftraggeber-Initiativen in Kamerun, Nigeria, Südafrika und weiteren Ländern, seit 2017 ist er Direktor der *Gesellschaft der Neuen Auftraggeber* in Deutschland.

### **Erden Kosova**

Erden Kosova ist Kunstkritiker und war an der Organisation der *Young Curator's Academy*, einem Teilprojekt des 4. Berliner Herbstsalons am Maxim Gorki Theater, beteiligt. Davor war er, unterstützt durch das Apartment Project Berlin und Artists at Risk, im Fellowship-Programm *Weltoffenes Berlin* des Berliner Senats. Vor Kurzem veröffentlichte er die *Sess* Zeitung im Rahmen der vom SiS Collective kuratierten Ausstellung *In the Blink of A Bird* (neue Gesellschaft für bildende Kunst Berlin, 2019). Kosova ist Mitglied im Organisationsteam der Meduza Foundation (Amsterdam) und im Herausgeber\*innenteam des Istanbuler e-journals *red-thread.org*.

### **Mischa Kuball**

Mischa Kuball, Konzeptkünstler, arbeitet seit 1977 im öffentlichen und institutionellen Bereich. Seit 2007 ist er Professor für Public Art/Öffentlicher Raum an der Kunsthochschule für Medien, Köln, und assoziierter Professor für Medienkunst an der Hochschule

für Gestaltung/ZKM, Karlsruhe. Seit 2015 ist er Mitglied der Nordrhein-Westfälischen Akademie der Wissenschaften, Geisteswissenschaften und Kunst, Düsseldorf. Im Jahr 2016 wurde er mit dem Deutschen Lichtkunstpreis geehrt.

### **Delaine Le Bas**

Delaine Le Bas studierte an der St. Martins School of Art in London. Sie ist eine Künstlerin mit interdisziplinärem Ansatz, die gemeinsam mit ihrem Ehemann Damian Le Bas an der Installation *Safe European Home?* (seit 2011) sowie am Bühnen- und Kostümbild des Stückes *Roma Armee* (2017) arbeitete. Ihre Arbeiten wurden auf den Prag Biennalen 2005 und 2007, den Venedig Biennalen 2007 und 2017, der Gwangju Biennale 2012, der 3. Ausgabe von The Project Biennial of Contemporary Art D-O Ark Underground Bosnia & Herzegovina 2015, auf der Goteborg International Biennale For Contemporary Art Extended 2015 sowie in *Critical Contemplations* (Tate Modern, London, 2017) und auf der ANTI – Athens Biennale 2018 gezeigt. Delaine war auf der Casablanca Biennale 2018–2020 und im FUTUROMA Collateral Event für die Venedig Biennale 2019 vertreten und entwarf die Kostüme für *Rewitching Europe*, das im November 2019 am Berliner Maxim Gorki Theater Premiere hatte. Für den 4. Berliner Herbstsalon *DE-HEIMATIZE IT!* wurde sie 2019 ebenso mit einer neuen Installation und Performance vom Maxim Gorki Theater beauftragt.

### **Jacques Leenhardt**

Jacques Leenhardt studierte Philosophie und Soziologie und ist Studiendirektor an der École des Hautes Études en Sciences Sociales in Paris, Frankreich. Sein Interesse gilt besonders dem Austausch zwischen den Kulturen. Auswahl an Publikationen: *Lecture politique du roman* (1973); mit Robert Picht: *Esprit/Geist. 100 Schlüsselbegriffe für Deutsche und Franzosen* (1989); *Lire la lecture* (1982 und 1999); ebenso mehrere Studien über die Beziehungen zwischen Frankreich, Brasilien und Lateinamerika. Als Kunstkritiker war Leenhardt beinahe vierzig Jahre Korrespondent des *Journal de Genève* in Paris. Leenhardt war Präsident der AICA zur Zeit der deutschen Wiedervereinigung und ist heute Ehrenpräsident. Als Kurator verschiedener Ausstellungen zu ökologischen Themen initiierte er ein Landschaftskunstprojekt auf dem Gelände einer ehemaligen Tagebauminne bei Bitterfeld. Kürzlich erschienene kunstkritische Texte: *Laura Lamiel, Une histoire personnelle de l'art contemporain* (2019); *L'Odysée culturelle de Jean-Charles Pigeau* (2019).

### **Harry Lehmann**

Nach einem Master-Abschluss in Physik und Mathematik an der Staatlichen Universität Sankt Petersburg mit weiteren philosophischen Studien in Berlin promovierte Harry Lehmann 2003 an der Universität Potsdam mit einer Dissertation, die auf einem systemtheoretischen Ansatz zur Ästhetik basiert. In den letzten Jahren veröffentlichte er

eine große Anzahl von Aufsätzen und mehrere Bücher über Kunstphilosophie, Musikphilosophie, *Ästhetik und Kunstkritik: Die flüchtige Wahrheit der Kunst. Ästhetik nach Luhmann* (2006); *Die digitale Revolution der Musik. Eine Musikphilosophie* (2012); Hg.: *Autonome Kunstkritik* (2012); *Gehaltsästhetik. Eine Kunstphilosophie* (2016); *Ästhetische Erfahrung. Eine Diskursanalyse* (2016). Weitere Informationen: [www.harrylehmann.net](http://www.harrylehmann.net) und <https://www.youtube.com/user/HarryLehmannVideo>

### **Gregor H. Lersch**

Gregor H. Lersch ist Ausstellungsleiter und Kurator am Jüdischen Museum Berlin. Zuletzt kuratierte er hier Präsentationen von Mischa Kuball, James Turrell und Eran Shakin. Aktuell bereitet er eine Werkschau von Yael Bartana für das Jahr 2021 vor. Am Martin-Gropius-Bau Berlin leitete und co-kuratierte er Ausstellungsprojekte wie *Tür an Tür. Polen – Deutschland. 1000 Jahre Kunst und Geschichte* (2011) und *Die Neuen Hebräer – 1000 Jahre Kunst aus Israel* (2005). Von 2013 bis 2016 lehrte er am Lehrstuhl für Kunst und Kunsttheorie der Europa-Universität Viadrina Frankfurt/Oder und promovierte hier 2020 zu den internationalen Kunstbeziehungen der Kunst in der DDR.

### **Catrin Lorch**

Catrin Lorch, geboren in Frankfurt am Main, ist Kunstkritikerin und Redakteurin im Feuilleton der *Süddeutschen Zeitung*. Nach einem Redaktionsvolontariat studierte sie Volkswirtschaft, Kunstgeschichte, Germanistik und Städtebau in Frankfurt, New York und Bonn. Als Kuratorin und Direktorin leitete sie zusammen mit Rosanne Altstatt bis zum Jahr 2001 die Videonale, das älteste Videofestival Europas. Danach begann sie als Autorin und Kritikerin bei der *Blitzreview* und veröffentlichte Texte unter anderem beim *Kunstbulletin*, *Frieze*, *Artforum*, *Texte zur Kunst* und in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung*. Außerdem schrieb sie Katalogbeiträge, unter anderem über Stefan Hoderlein, Jason Dodge, Tris Vonna-Michell, Martin Boyce, Nairy Baghramian und zahlreiche andere zeitgenössische Künstler\*innen.

### **Oliver Marchart**

Oliver Marchart ist Professor für politische Theorie an der Universität Wien, zuvor hatte er die Professur für Soziologie an der Kunstakademie Düsseldorf inne. Zu seinen jüngsten Buchveröffentlichungen zählen: *Das unmögliche Objekt. Eine postfundamentalistische Theorie der Gesellschaft* (2013), *Thinking Antagonism. Political Ontology after Laclau* (2018) und *Conflictual Aesthetics. Artistic Activism and the Public Sphere* (2019).

### **Arlette-Louise Ndakoze**

Arlette-Louise Ndakoze befasst sich als Philosophin, Autorin und Kuratorin mit panafrikanischen Wissenschaften und deren Vermittlungsformen. Seit September 2020 ist sie künstlerische Co-Leiterin des Kunstraums *SAVVYContemporary – The Laboratory of Form-Ideas*. Ein Ort, der sich auf die Prämissen und Praktiken eines Zusammenlebens im mehrdimensionalen Gemeinsamen fokussiert, während er Ideologien der Unterdrückung dekonstruiert – durch die Kunst und ihr Transformationspotenzial. Die Verknüpfung von Text und Sound, im weiteren Sinne von spirituell-immateriellen und körperlich-materiellen Sphären – jene Möglichkeitsräume im Werden – ist Ndakozes Fokus. Seit vielen Jahren stützt sie sich auf künstlerische und intellektuelle Bewegungen in Rwanda insbesondere und in panafrikanischen Kulturen übergreifend, mit Forschungen zu philosophischen Disziplinen, Klanggeschichte, Literaturszenen und zum Band, das die Kulturen bis heute zusammenhält. Sie co-leitet den Radiosender *SAVVYZMAR*, eine Transposition von *SAVVY Contemporary on air*, seit der Gründung des Radiosenders im Juni 2020. In dieser Klangwelt der Möglichkeiten bewegen sich Formen des Schmerzes hin zu Kanälen ihrer Befreiung.

### **Paul O’Kane**

Paul O’Kane ist Schriftsteller, Künstler und Dozent für Bildende Kunst und kritische Studien am Central Saint Martins College in London. Mit Bada Song übersetzte er die Werke des koreanischen Kritikers für die Publikation *Dynamics of Expansion & Reduction* in der AICA-Serie *Art Critics of the World*. Paul schloss 2009 sein PhD in Geschichte am Goldsmiths College in London ab. Er schreibt und rezensiert u. a. für *Art Monthly* und *Third Text*. Mit der Rolle des Online-Kulturkritikers experimentierend bloggt er unter *A Few Words A Week On Art & Life In London*. Er ist Gründungsmitglied des Künstlerverlags eeodo. Seine bekannteste Publikation *Technologies of Romance* brachte eine Reihe von Symposien und anderen Veranstaltungen an renommierten Londoner Institutionen hervor – etwa in der Whitechapel Gallery, der Matts Gallery, der South London Gallery und im Science Museum London. Pauls künstlerische Arbeiten sowie Beispiele seines experimentellen Schreibens finden sich unter [www.okpaul.com](http://www.okpaul.com).

### **Danièle Perrier**

Danièle Perrier studierte Kunstgeschichte, Archäologie, Romanistik und Philosophie in Basel und promovierte in Wien. Ihr Weg führte von der Mittelalterlichen Forschung für die Akademie der Wissenschaften in Wien zur zeitgenössischen Kunst, zunächst als Chefassistentin der Galerie Krinzinger in Wien. 1991 wurde sie Gründungsdirektorin des Ludwig Museums Koblenz. Von 1999 bis 2012 leitete sie das Künstlerhaus Schloss Balmoral in Bad Ems und unterstützte die entstehende Medienkunst und den Dialog zwischen den Kulturen. Sie hat sämtliche Schriften des Ludwig Museums und des Künstlerhaus Schloss Balmoral

herausgegeben und schreibt für *Critica\_ZPK* und *EIKON*. Seit 2013 ist sie im Vorstand der AICA Deutschland und seit 2016 deren Präsidentin. Sie ist Chair des Fellowship Fund Committee der internationalen AICA und Mitglied des Censorship Committee. [www.perrier.at](http://www.perrier.at)

### **Ana Teixeira Pinto**

Ana Teixeira Pinto ist Autorin und Kulturtheoretikerin in Berlin. Sie ist Dozentin am Dutch Art Institute (DAI) und an der Leuphana Universität, Lüneburg. Ihre Texte erschienen in Publikationen wie *Third Text*, *Afterall*, *Springerin*, *Camera Austria*, *e-flux journal*, *Mousse*, *Frieze*, *Domus*, *Inaesthetics*, *Manifesta Journal* oder *Texte zur Kunst*. Sie ist Herausgeberin von *The Reluctant Narrator* (2014) und einer bevorstehenden Buchreihe über die antipolitische Wende, die bei Sternberg Press erscheinen wird.

### **Lisbeth Rebollo Gonçalves**

Lisbeth Rebollo Gonçalves ist Präsidentin der AICA International. Sie lebt und arbeitet in São Paulo, Brasilien, und ist als Professorin an der School of Communication and Arts der Universität São Paulo in den Postgraduiertenprogrammen tätig. Sie forscht zur Modernen und zeitgenössischen Kunst, war Direktorin des Museum of Contemporary Art von São Paulo sowie von 2000 bis 2006 und 2010 bis 2015 Präsidentin der Brasilianischen Kunstkritikervereinigung (AICA Brasilien). Als Kuratorin arbeitete sie für Museen und Kulturzentren. Sie veröffentlichte Essays und Bücher, Texte in Katalogen und Fachzeitschriften und ist seit 1996 Mitarbeiterin des *Artnexus Magazine*.

### **Kolja Reichert**

Kolja Reichert lebt als freier Kunstkritiker und Kurator in Berlin. Von 2017 bis 2020 verantwortete er das Kunstressort der *Frankfurter Allgemeinen Sonntagszeitung*, davor der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* (2016 bis 2017). Von 2014 bis 2016 war er Redakteur im Magazin *Spike Art Quarterly*. Er studierte Philosophie und Neuere Deutsche Literatur an der FU Berlin und schrieb seine Masterarbeit über Betrachterräume in Menschenausstellungen des 19. Jahrhunderts und humanitärer Fotografie der Gegenwart. Ab 2006 war er als Autor im Feuilleton des *Tagesspiegel* tätig, später auch in *Welt am Sonntag*, *Die ZEIT*, *art*, *Weltkunst* und *frieze d/e*. 2015 kuratierte er die Gruppenausstellung *Produktion* in der Galerie nächst St. Stephan Rosemarie Schwarzwälder mit Harun Farocki, KP Brehmer, Franz Erhard Walther, Heinrich Dunst, Renzo Martens, Brace Brace und Cécile B. Evans. Im Rahmen von Lehraufträgen unterrichtete er bereits an der Berliner Universität der Künste, der Hochschule für Gestaltung und Kunst FHNW in Basel und der Frankfurter Städelschule. 2012 erhielt er den Preis für Kunstkritik der deutschen Kunstvereine und der Art Cologne, 2018 den Will-Grohmann-Preis der Akademie der Künste.

### **Uta M. Reindl**

Uta M. Reindl ist Kunstkritikerin und Kuratorin. Sie publiziert in Fachmagazinen, Tageszeitungen und Katalogen. Sie ist die Herausgeberin von *Kunstforum Spanien im Aufbruch* (Bd. 94, 1988) und *Kunst in Spanien* (1992, mit Gabriele Rivet). Von 1996 bis 2010 organisierte sie gemeinsam mit Georg Dietzler fünf Ausgaben des interdisziplinären Ausstellungsprojektes *Art Special: Hansa mit Künstler\*innen und Schüler\*innen*, 2001 das BCN-CGN, ein stadtgreifendes Festival mit Bildender Kunst, Literatur und Neuer Musik aus Barcelona in Köln, 1999, 2012, 2019 kuratierte sie in Madrid die Ausstellung *Renania Libre* mit Künstler\*innen aus Nordrhein-Westfalen. Seit 1996 organisiert sie die Kritikerplattform *Kritisches Rheinland*. 2002 organisierte sie ein Kunstkritiker-Symposium in Kooperation mit Kathrin Luz. Seit 2016 ist sie Vizepräsidentin der AICA Deutschland e. V.

### **Miguel Rivas Venegas**

Miguel Rivas Venegas hat einen Doktor der Kunstgeschichte an der Universidad Autónoma de Madrid (2018). Auf Einladung der Hochschule forschte er im Rahmen seiner Promotion an der Humboldt-Universität, unterstützt von der Rosa-Luxemburg-Stiftung. Seine Arbeit konzentriert sich auf die vergleichende Analyse der visuellen Kommunikation und des Sprachgebrauchs im transnationalen Faschismus (1931–1945) sowie im zeitgenössischen Nationalpopulismus. Derzeit arbeitet er an seinem Postdoc-Forschungsprojekt am Institut für Romanische Philologie der Freien Universität Berlin und ist seit Kurzem Mitglied des Forschungsverbundes *Hate Pictures – Bildpraktiken und aversive Emotionen in der visuellen Kultur des Politischen* (Technische Universität Berlin).

### **Stefan Römer**

Stefan Römer ist de-konzeptueller Künstler und Kunsttheoretiker. Seit Mitte der 1990er Jahre stellt er international aus und publiziert. Er ist Initiator der Kunstaktivisten »FrischmacherInnen« in Köln. Im Jahr 2000 wurde Stefan Römer mit dem ADKV-Art Cologne-Preis für Kunstkritik ausgezeichnet. Seine kunsthistorische Dissertation (1998) wurde 2001 unter dem Titel *Strategien des Fake – Kritik von Original und Fälschung* veröffentlicht. Von 2003 bis 2009 war er Professor für Kunst der Neuen Medien an der Akademie der Bildenden Künste München, seitdem ist er international in der Lehre tätig. Sein abendfüllender Essayfilm *Conceptual Paradise* (2006) über die Bewegung des Konzeptualismus wurde international auf Filmfestivals und in Einzelausstellungen präsentiert (<http://conceptual-paradise.zkm.de>). Mit seinem Buch *Inter-esse* (2014) und dem in Kürze erscheinenden Folgeband *DeConceptualize* argumentiert er für eine de-konzeptuelle Praxis zeitgenössischer Kunst. Gegenwärtig arbeitet er an dem dreiteiligen experimentellen Film *ReCoder*.



### **Thomas E. Schmidt**

Thomas E. Schmidt studierte von 1978 bis 1988 Philosophie, Literaturwissenschaften, Linguistik und Kunstgeschichte an den Universitäten München und Hamburg (Promotion 1988). Seit 1989 ist er als Redakteur des ZDF in Mainz tätig, seit 1994 als Feuilletonredakteur der *Frankfurter Rundschau*. Ab 1999 war er Leiter des Feuilletonressorts der Tageszeitung *Die Welt* in Berlin, von 2001 an stellvertretender Leiter des Feuilletons der Hamburger Wochenzeitung *Die ZEIT*, seit 2005 Korrespondent in deren Büro in Berlin. Letzte Buchveröffentlichung: *Wiederkehr des Menschen. Natur und Natürlichkeit im digitalen Zeitalter* (2018).

### **Sabine Maria Schmidt**

Sabine Maria Schmidt ist Kunsthistorikerin, Kuratorin und Kunstkritikerin. Sie promovierte 1997 über die öffentlichen Monumente von Eduardo Chillida. Seit 1997 ist sie international als institutionelle und/oder freiberufliche Kuratorin tätig (u. a. für die Kunsthalle Bremen, 1997–2000/2013), das Edith-Ruß-Haus für Medienkunst (2000), das Wilhelm-Lehmbruck Museum (2002–2007), das Museum Folkwang (2007–2012). Seit Juli 2019 ist sie Kuratorin und Kustodin für Malerei und Skulptur an den Kunstsammlungen Chemnitz. Sie publiziert seit 1992 kontinuierlich für Zeitschriften und Tageszeitungen. Sie ist Herausgeberin und Mitwirkende zahlreicher Monographien zur zeitgenössischen Kunst. Im Zentrum ihres Interesses steht die Auseinandersetzung mit der Rezeption der Moderne, mit sich verändernden Bild- und Medienkulturen, die Frage nach den heutigen Bedingungen von Kunst und ihrer gesellschaftlichen Relevanz, das bewegte Bild, das Bild als Dokument und ästhetisches Ereignis, und die Entwicklung von Kunst in öffentlichen Räumen. Als Lehrbeauftragte widmet sie sich vor allem der Geschichte der Fotografie. Seit 2012 ist sie Mitglied der AICA Deutschland, von 2017–2019 war sie dort ehrenamtlich als Vize-Präsidentin engagiert.

### **Antje Stahl**

Antje Stahl arbeitet als Autorin für das Feuilleton der *Republik* und als Dozentin am Institut für Geschichte und Theorie der Architektur, ETH Zürich. 2018 gewann sie für ihren Text *No more Frauenthetto*, bitte den Michael-Althen-Preis für Kritik, 2019 wurde sie mit dem ADKV-Art Cologne-Preis für Kunstkritik ausgezeichnet. Von 2017 bis 2019 leitete sie als Redakteurin im Feuilleton der *Neuen Zürcher Zeitung* (NZZ) das Dossier »Architektur & Design«, zuvor war sie als Redakteurin für *Monopol – Magazin für Kunst und Leben* in Berlin und als Autorin für die *Frankfurter Allgemeine Zeitung* tätig. Antje Stahl studierte Kunstgeschichte, Neuere deutsche Literatur und Philosophie an der Humboldt Universität zu Berlin, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne und New York University. Sie lebt und arbeitet in Zürich und Berlin.

### **Małgorzata Stępnik**

Małgorzata Stępnik, PhD Hab. in Philosophie und PhD in Soziologie, ist Dozentin an der Fakultät für Politikwissenschaften und Journalismus, Maria Curie-Skłodowska Universität in Lublin. Sie ist Mitglied der Association Internationale des Critiques d'Art (AICA), des Polish Institute of World Art Studies und der Society for the Encouragement of Fine Arts in Lublin (als Schatzmeisterin). Sie ist Autorin von zwei Monographien und zahlreichen Artikeln – unter anderem veröffentlicht in *Arts und Cultural Critique* – die sich der modernen und postmodernen Ästhetik und Kunstphilosophie widmen.

### **Wenting Tao**

Wenting Tao wurde 1996 in Hefei geboren und wuchs in China auf. 2014 zog sie in die USA, wo sie einen Bachelor-Abschluss in Studio Art und Mathematik am Swarthmore College in Pennsylvania absolvierte, gefolgt von einem Master of Fine Arts in Malerei am Pratt Institute in New York. Sie veröffentlicht regelmäßig Rezensionen zu Galerieausstellungen in New York im Online-Magazin *Hyperallergic* und im Printmagazin *The Brooklyn Rail*. Sie lebt derzeit in New York.

### **Wolfgang Ullrich**

Wolfgang Ullrich studierte Philosophie, Kunstgeschichte, Logik/Wissenschaftstheorie und Germanistik in München. Seinen Magister machte er 1991 mit einer Arbeit über Richard Rorty, seine Dissertation schloss er 1994 über das Spätwerk Martin Heideggers ab. Anschließend war er freiberuflich tätig als Autor, Dozent und Berater. Von 1997 bis 2003 war Ullrich Assistent am Lehrstuhl für Kunstgeschichte der Akademie der Bildenden Künste München, danach hatte er Gastprofessuren an der Hochschule für Bildende Künste Hamburg und an der Staatlichen Hochschule für Gestaltung Karlsruhe. Von 2006 bis 2015 war er Professor für Kunstwissenschaft und Medientheorie an der Staatlichen Hochschule für Gestaltung Karlsruhe. Seither ist er freiberuflich tätig in Leipzig als Autor, Kulturwissenschaftler und Berater.

### **Julia Voss**

Julia Voss studierte in Freiburg, London und Berlin Germanistik, Kunstgeschichte und Philosophie. Ihre Promotionsarbeit in Kunstgeschichte erschien 2007 im S. Fischer Verlag unter dem Titel *Darwins Bilder. Ansichten der Evolutionstheorie 1837–1874*. Bis 2017 leitete sie das Kunstressort der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* und war stellvertretende Leiterin des Feuilletons. 2015 erschien ihr Buch *Hinter weißen Wänden/Behind the White*

*Cube* (zusammen mit Philipp Deines). Aktuell hat sie eine Honorarprofessur an der Leuphana Universität in Lüneburg und schreibt die Biografie der Malerin Hilma af Klint. In der *Frankfurter Allgemeinen Sonntagszeitung* erscheint ihre Kolumne *Fragen Sie Julia Voss*.

### **Ellen Wagner**

Ellen Wagner ist Kunstwissenschaftlerin, freie Autorin, Kritikerin und Kuratorin. Texte von ihr erschienen u. a. auf *Faustkultur*, dem *Artblog Cologne* und in der *Springerin*. Nach ihrem Studium an der Akademie der Bildenden Künste in Nürnberg promovierte sie an der Hochschule für Gestaltung Offenbach bei Prof. Dr. Christian Janecke, Prof. Dr. Juliane Rebentisch und Prof. Gunter Reski. Die Dissertation *Falsche Signale. Strategien der Mimikry in der Post-Internet Art* wird im Frühjahr 2021 im Diaphanes Verlag erscheinen. Ellen Wagner ist zur Zeit wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Hochschule für Gestaltung Offenbach, Vorstandsmitglied der AICA Deutschland e. V. sowie Vorsitzende des Offenbacher Kunstvereins *Mañana Bold* e. V.

### **Marek Wasilewski**

Marek Wasilewski ist Absolvent der Academy of Fine Arts in Posen, Polen, und des Central Saint Martins College of Art & Design in London. Er ist Professor an der University of Arts in Posen und Direktor der Städtischen Galerie Arsenal in Posen. Er ist Mitglied der AICA. In den Jahren 2000 bis 2017 war er Chefredakteur des zweimonatlich erscheinenden Kulturmagazins *Time of Culture*. Er veröffentlichte in Zeitschriften wie *Art Monthly*, *Springerin*, *PAJ: A Journal of Performance and Art*, dem *International Journal of Education and Art* und *Switch on Paper*.

### **Sarah Wilson**

Sarah Wilson ist Professorin für die Geschichte der Modernen und zeitgenössischen Kunst am Courtauld Institute of Art, Universität von London. Zu ihren jüngsten Veröffentlichungen gehören: *Figurations + 68, Le monde visuel de la French Theory (The Visual World of French Theory 1, 2010)*; *Picasso/Marx and socialist realism in France* (2013). Wilson war hauptverantwortliche Kuratorin der Ausstellungen *Paris, Hauptstadt der Künste, 1900–1968* (London, Bilbao, 2002) und *Pierre Klossowski* (London, Köln, Paris, 2006) sowie Ko-Kuratorin der 1. Asian Biennale/5. Guangzhou Triennale (Guangzhou, China, 2015). Sarah Wilson wurde 1997 von der französischen Regierung zur »Chevalier des Arts et des Lettres« ernannt und erhielt 2015 den AICA International Award für herausragende Beiträge zur Kunstkritik. [www.sarah-wilson.london](http://www.sarah-wilson.london)



**Abb. 1** Thomas Sterna, *Kurator Unser*, 2014, Foto-Abzug hinter Acrylglas (1/5), 110 x 80 cm, entstanden aus einer unangemeldeten Live Projektion mit einem Grafikprojektor für den Außenbereich. Courtesy: der Künstler/VG Bild-Kunst, Bonn 2021

**Abb. 2** Ganzeer, *Tank vs. Bread-Biker*, 2011 – das Bild zeigt einen Panzer der Armee, der auf einen Brotverkäufer mit Fahrrad zurollt. Es entstand zur »Mad Graffiti Week« Mai 2011 in Kairo. Der Panda wurde nachträglich von einem Künstler namens Sad Panda hinzugefügt. Foto: JoAnna Pollonais, Courtesy: der Künstler

**Abb. 3** Andrew Knight, ein Anhänger Trumps, hält während einer Kundgebung im April 2017 auf dem Campus der Universität Berkeley ein Schild mit »Pepe, dem Frosch«, einer Ikone der Konservativen, hoch und macht sich über die »Black Lives Matter«-Bewegung lustig. Ironischer Nihilismus ist die (offizielle) existenzielle Philosophie der »Alt-Right«. Foto: JOSH EDELSON/AFP via Getty Images

**Abb. 4** Der »Vaporwave«-Stil kombiniert griechisch-römischernde Marmorstatuen mit an den Sci-Fi-Klassiker »Tron« erinnernden Rastern, Pastellfarben und Palmen und verknüpft den mythischen Ursprung der westlichen Zivilisation mit dem »American Dream« und der Tech-Industrie. Siehe z.B. Daniel Oliva Barberos Vaporwave-Artwork »*Evolution*« and life in vaporwave flavours (6. August 2019), <https://www.flickr.com/photos/183192706@N05/48475685782/>, lizenziert unter Creative Commons Reconocimiento 4.0 Internacional License.

**Abb. 5** *I really don't care* – Die damalige First Lady Melania Trump besucht ein Aufnahmezentrum für undokumentierte Einwandererkinder an der U.S.-Grenze. Foto: Chip Somodevilla/Getty Images

**Abb. 6** Christoph Schlingensief und Thomas Goerge, Entwurf für das Berliner Schloss, 2009, Fotocollage (die schlechte Bildqualität ist intendiert). © Thomas Goerge

**Abb. 7** Altnordisches Wikingerfest, Still aus *Britain on Film*, 1927. Courtesy: BFI-Nationalarchiv

**Abb. 8** Demonstration in Granada am 8. März 2018, in *Junta Granada Informa*, [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Manifestaci%C3%B3n\\_8M\\_Granada\\_\(40655987562\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Manifestaci%C3%B3n_8M_Granada_(40655987562).jpg)

**Abb. 9** Die erste Presseerklärung der Guerrilla Girls, 6. Mai, 1985. © Guerrilla Girls, [www.guerrillagirls.com](http://www.guerrillagirls.com) (aufgerufen: 7. Mai 2020)

**Abb. 10** *The #MeToo Age: Power & Gender Equity in the Art World*, Ankündigung zur Diskussionsveranstaltung am 21. Februar 2018, LACE (Los Angeles Contemporary Exhibitions), Los Angeles, Kalifornien, <https://welcometolace.org/event/the-metoo-age-power-gender-equity-in-the-art-world/> (aufgerufen: 7. Mai 2020)

**Abb. 11** Jenny Saville: *Propped*, 1992, Öl auf Leinwand, 213.4 x 182.9 cm. Courtesy: die Künstlerin und Gagosian/VG Bild-Kunst, Bonn 2021

**Abb. 12** Dziewczynstwo und COVEN Berlin: *Bedtime*, 2018, Ausstellungsansicht, Galeria Miejska Arsenal, Poznan. Foto: Irek Popek, Courtesy: Galeria Miejska Arsenal, Poznań

**Abb. 13** Paweł Bownik und Zbigniew Rogalski: *A Ten-Minute Break*, 2019, Ausstellungsansicht, Galeria Miejska Arsenal. Foto: Tytus Szabelski, Courtesy: Galeria Miejska Arsenal, Poznań

**Abb. 14** Zbigniew Warpechowski, *Co jeszcze?*, in der Ausstellung *Strategies of rebellion*, 2009, Galeria Miejska Arsenal, Poznan. Foto: Archive, Courtesy: Galeria Miejska Arsenal, Poznań

**Abb. 15** Marcin Dudek, *Steps and Marches*, 2017, Installationsansicht. Courtesy: der Künstler und Edel Assanti, London/VG Bild-Kunst, Bonn 2021

**Abb. 16** Marcin Dudek, *Total Event*, 2017, Blei und Stahl, 130 x 25 x 28 cm. Courtesy: der Künstler und Edel Assanti, London/VG Bild-Kunst, Bonn 2021

**Abb. 17** Ewa Axelrad, *Shtamah*, 2017, Installationsansicht. Courtesy: die Künstlerin und Copperfield, London

**Abb. 18** Beerdigung des Múcsarnok, Aktion, Budapest 10. August 2013, Foto: Gabriella Csoszó

**Abb. 19** Stanisław Ignacy Witkiewicz (Witkacy), *Autoportret*, 1938, Pastell auf Papier, 50,4 x 70,3 cm. Courtesy: Muzeum Śląskie w Katowicach

**Abb. 20** Internetaufruf von Osmankavala.org zur Befreiung des Journalisten. Courtesy: Anadolu Kültür.

**Abb. 21** Delaine Le Bas, *The Scream. A Woman With Nothing To Lose*, 2018. Courtesy: die Künstlerin und Yamamoto Keiko Rochaix, London

**Abb. 22** Delaine Le Bas, *My skin is mine*, Manuskript, 26.03.2015. Courtesy: die Künstlerin

**Abb. 23** Andrea Fraser, *2016 in Museums, Money, and Politics* (Detail), 2018, archivalischer Pigmentdruck, 175.26 x 152.40 cm. Courtesy: die Künstlerin

**Abb. 24** Mischa Kuball, *res.o.nant*, 2017, Installation auf der Oranienstrasse 1, Berlin-Kreuzberg. Foto: Archiv Mischa Kuball, Düsseldorf/VG Bild-Kunst, Bonn 2021

**Abb. 25** Mischa Kuball, *res.o.nant*, 2017, mit dem Gedicht von Paul Celan *Oranienstrasse 1*, Installation auf der Oranienstrasse 1, Berlin-Kreuzberg. Foto: Archiv Mischa Kuball, Düsseldorf/VG Bild-Kunst, Bonn 2021

**Abb. 26** Mischa Kuball, *res.o.nant*, 2017, Jüdisches Museum Berlin. Foto: Alexander Basile/Archiv Mischa Kuball, Düsseldorf/VG Bild-Kunst, Bonn 2021

**Abb. 27** Harun Farocki, *Nicht lösches Feuer*, Still, 1969. © Harun Farocki GbR

**Abb. 28** Harun Farocki, *Nicht lösches Feuer*, Still, 1969. © Harun Farocki GbR

**Abb. 29** Stefan Römer, *ReCoder of Life*, Still, 2018. Courtesy: der Künstler/VG Bild-Kunst, Bonn 2021

**Abb. 30 a-b** Stefan Römer, *ReCoder of Life*, Still, 2018 (Schauspielerin: Jennifer Katanyoutanant). Courtesy: der Künstler/VG Bild-Kunst, Bonn 2021

**Abb. 31** Zheng Guogu, *Visionary Transformation of the Tranquility of Heart*, 2016, Öl auf Leinwand, ca. 210 x 149 cm. Courtesy: der Künstler, Vitamin Creative Space und Eli Klein Gallery

**Abb. 32** Zheng Guogu, *Honeymoon No. 7*, 1996, C-print, ca. 60 x 100 cm. Courtesy: der Künstler, Vitamin Creative Space und Eli Klein Gallery

**Abb. 33** Zheng Guogu, *Visionary Transformation of the Purification*, 2011–2013, Öl auf Leinwand, ca. 203 x 138 cm. Courtesy: der Künstler, Vitamin Creative Space und Eli Klein Gallery

**Abb. 34** Zheng Guogu, *Ultra Violet Visionary Transformation No. 2*, 2014–2015, Öl auf Leinwand, ca. 208 x 147 cm. Courtesy: der Künstler, Vitamin Creative Space und Eli Klein Gallery

**Abb. 35** Zheng Guogu, *The Vagarious Life of Yangjiang Youth No. 16*, 1996, Courtesy: der Künstler, Vitamin Creative Space und Eli Klein Gallery

**Abb. 36** Jack Whitten, *Black Monolith X (The Birth of Muhammad Ali)*, 2016, Acryl auf Leinwand, 213,4 x 160 cm. Foto: John Berens, © Jack Whitten Estate, Courtesy: Jack Whitten Estate und Hauser & Wirth

**Abb. 37** Jack Whitten, *Totem 2000 VI Annunciation (For John Coltrane)*, 2000, Acryl, Collage auf Sperrholz, 182,9 x 60,3 x 5,2 cm. Foto: Dan Bradica, © Jack Whitten Estate, Courtesy: Jack Whitten Estate und Hauser & Wirth

**Abb. 38** Ilse Lafer (ed.), *Deculturalize*, Ausstellungskatalog Museion Bozen, Mailand: Mousse Publishing, 2020. Foto: Lineematiche - L. Guagagnini/T.Sorvillo @Museion

**Abb. 39** Emmett Tills Mutter Mamie Bradley spricht zu Pressevertretern, nachdem ihr Sohn gekidnappt und ermordet wurde. Foto: Ed Clark/The LIFE Picture Collection via Getty Images

**Diagramme 1-5** Diagramme adaptiert aus Niko Switek, Jan Philipp Thomeczek, André Krouwel: »Die Vermessung der Parteienlandschaft vor der Bundestagswahl 2017 mit dem Bundeswahlkompass«, in: *Regierungsforschung.de*, 5. September 2017, <https://regierungsforschung.de/die-vermessung-der-parteienlandschaft-vor-der-bundestagswahl-2017-mit-dem-bundeswahlkompass/> (07.11.2020).



Um die vielfältigen Beiträge nicht nur der Referentinnen und Referenten, sondern auch aus dem Publikum für eine weiterführende Auseinandersetzung festzuhalten, war es für uns bei der Erstellung der Publikation zum 52. Internationalen AICA Kongress von entscheidender Bedeutung, sowohl die Vorträge als auch die folgenden Diskussionen in den Band aufzunehmen. Die Diskussionen wurden nah am Transkript verschriftlicht, um die Lebendigkeit des Gesprochenen zu bewahren. Nachträgliche Kürzungen und stilistische Überarbeitungen, die das Verfolgen der Gespräche erleichtern, wurden in Absprache mit den Beitragenden vorgenommen. Alle Texte der Publikation wurden in beiden Sprachen im Sinne inhaltlicher Kohärenz redigiert, mit einer Ausnahme, der Einleitung von Jacques Leenhardt, der statt auf Englisch in der Originalsprache Französisch abgedruckt ist. Diese Entscheidung wurde getroffen, da Französisch eine der offiziellen AICA-Sprachen ist.

Für die deutsche Version lag die Gesamtreaktion bei Ellen Wagner, die englische Ausgabe wurde, in britischem Englisch, von Paul O'Kane überarbeitet, ausgenommen der Text von Belinda Grace Gardner, der von der Autorin selbst übersetzt wurde. Die Übersetzer sind unter den jeweiligen Texten genannt. Der Beitrag von Paul O'Kane wurde in der englischen Fassung in einer aktualisierten Version übernommen, weshalb leichte Abweichungen zur deutschen Übersetzung möglich sind. Dort, wo Diskussionen zweisprachig abgehalten wurden, sind die Namen der beiden Übersetzer ohne weitere Zuordnung genannt.

Die Möglichkeiten einer digitalen Publikation nutzend, haben wir, wo es sinnvoll erschien, im Text Verlinkungen zwischen einzelnen Beiträgen hinzugefügt, um Querverbindungen zwischen den verschiedenen Panels zu verdeutlichen. Gelegentlich ist auch ein Bildverweis anklickbar. Alle Links wurden zuletzt am 30. März 2021 auf Ihre Funktionalität überprüft. Wir bitten um Verständnis, wenn in der Zwischenzeit der eine oder andere Verweis nicht mehr abrufbar sein sollte.

Sogenannte »Gender-Sternchen« wurden verwendet, wo die Autorinnen und Autoren der einzelnen Texte selbst auf diese zurückgreifen.

Bei der Paneldiskussion über Zensur musste aus politischem Anlass die Stimme von Vivienne Chow ausgeklammert werden. Im Falle des Vortrags »Rez@Kultur: Rezensionenprozesse online« von Claudia Roßkopf und Anna Moskvina wurde zugunsten der thematischen Geschlossenheit des Buchkapitels auf Wiedergabe verzichtet. Der verstärkt auf statistischen Untersuchungen aufbauende Vortrag bot während des Kongresses vor Ort Anlass für rege Diskussion über die algorithmische Auswertbarkeit kunstkritischer Texte sowie der in diesen sich vermittelnden Haltungen der Autorinnen und Autoren. Für die vorliegende Publikation allerdings erschien uns dieser Beitrag den Kontext in eine neue thematische Richtung zu erweitern, welche eine Vertiefung der Auseinandersetzung mit digitalen Herausforderungen in einem noch kommenden Rahmen nahelegt.

Nicht zuletzt möchten wir auf die Videomitschnitte des Kongresses hinweisen und herzlich einladen, auch die fotografische Dokumentation der Veranstaltungen auf der Homepage der AICA Deutschland e.V. zu besuchen.

<https://www.youtube.com/channel/UCpdRr1iBseje7qjfJ3l6EOg>

<https://www.aica.de/52/>

Die Auswahl der Vorträge wurde getroffen durch: Julia-Constanze Dissel, Jörg Heiser, Liam Kelly, Marja-Terttu Kivirinta, Danièle Perrier, Uta M. Reindl, Sabine Maria Schmidt, Bernhard Serexhe, Marie Luise Syring, Ellen Wagner, Ulf E. Ziegler

Medien und Öffentlichkeit: Gerd Korinthenberg

Organisation des Pre-Kongresses in Köln: Uta M. Reindl

Assistenz: Konstantin Adamopoulos, Laura Dechnand, Magdalena Holzey, Renate Puvogel, Julia Eichler, Elisa Moana Hanke, Noemi Richard

Organisation und Koordination des Kongresses in Berlin: Mabel Ascheneller

Assistenz der Organisation: Konstanty Szydowski

Künstlerbeiträge:

Köln: Dieuwke Boersma & Wanja Smiljanić, Jürgen Stollhans

Berlin: Heba Y. Amin, Karsten Konrad

(Courtesy Galerie Ochs), Andrea Marioni

Organisation des Post-Kongresses: Elisa Rusca und Konstantin Szydowski

Simultanübersetzung: Agentur Astrid Geese

Mitschnitt Köln: Rolf Weber und Julia Weißenberg

Mitschnitt Berlin: Benjamin Zuber

Fotos: Jelena Ilic, Köln und Anja Teske, Berlin

Catering: AHOI Kultur

Gestaltung Booklet: Felix Kosok, Studio 069

Website: Rolf Weber

Herausgeberinnen: Danièle Perrier & Ellen Wagner

AICA Deutschland e. V., c/o ZADIK, Im Mediapark 7,  
50670 Köln/Amtsgericht Köln VR7006

<https://www.aica.de>  
<https://www.aica.de/52/>

Koordination: Danièle Perrier

Redaktion: Ellen Wagner

Übersetzung aus dem Englischen: Barbara Hess,  
Nikolaus G. Schneider, Jochen Stremmel

Übersetzung aus dem Französischen: Daniela Göller

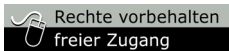
Lektorat: Danièle Perrier, Ellen Wagner  
mit Unterstützung von Cordula Frevel

Transkription: Schreibkommunikation Michaela Bernoth

Grafische Gestaltung: Anna Ranches, Bureau Mitte  
mit Unterstützung von Merle Kubasch

Umschlagillustration: Felix Kosok, Studio 069

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek  
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der  
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind  
im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.



Dieses Werk ist durch das Urheberrecht und/oder verwandte Schutzrechte  
geschützt, aber kostenlos zugänglich. Die Nutzung, insbesondere die  
Vervielfältigung, ist nur innerhalb der gesetzlichen Schranken des  
Urheberrechts oder mit Zustimmung des Urhebers gestattet.



Publiziert bei arthistoricum.net,  
Universitätsbibliothek Heidelberg 2021.

Die Online-Version dieser Publikation ist auf  
<https://www.arthistoricum.net> dauerhaft frei verfügbar (Open Access).

urn: urn:nbn:de:bsz:16-ahn-artbook-892-1  
doi: <https://doi.org/10.11588/arthistoricum.892>

ISBN 978-3-98501-027-1 (Softcover)  
ISBN 978-3-98501-026-4 (PDF)