

# 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.

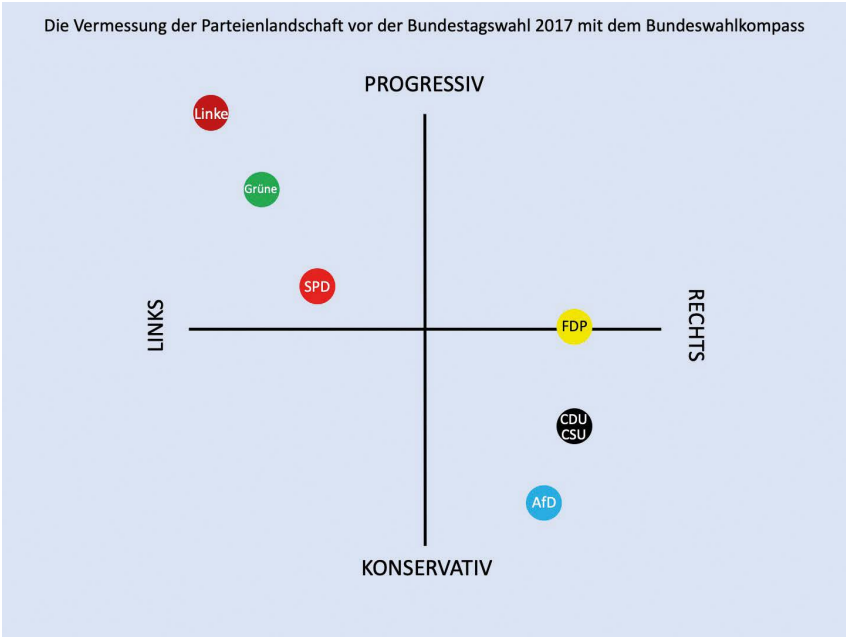


Diagramm 1

## 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

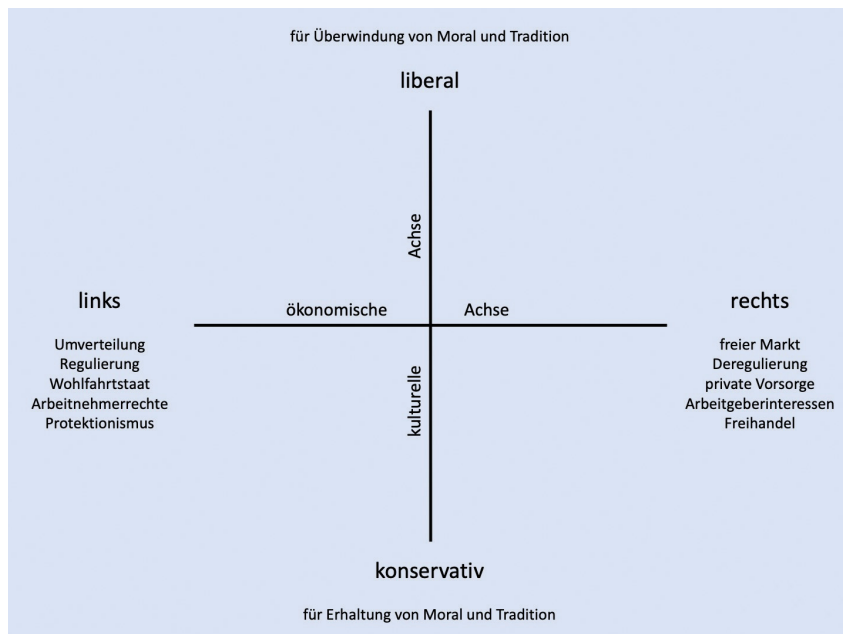


Diagramm 2

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

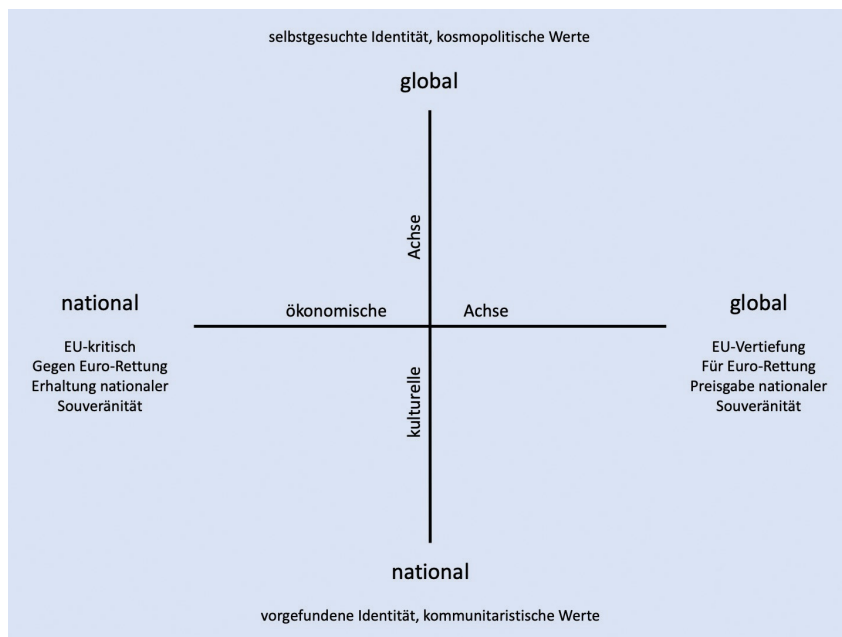


Diagramm 3



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 Kippbildeffekten 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

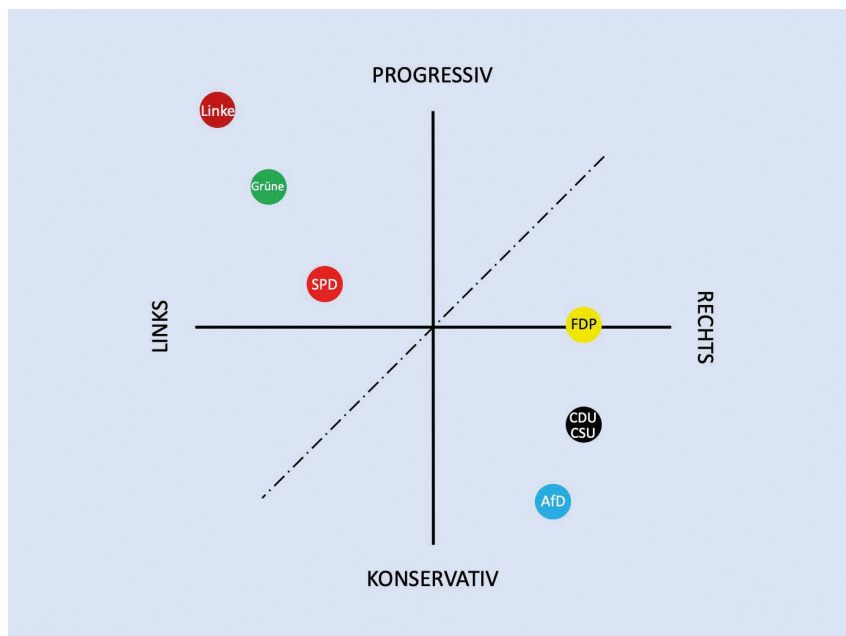


Diagramm 4

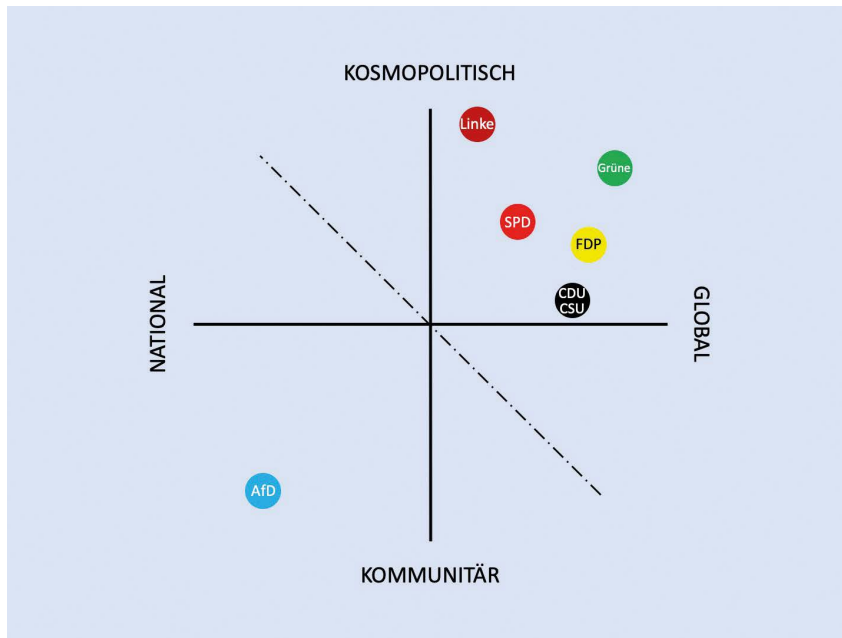


Diagramm 5

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 derzeit 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. MÖGLICHKEITEN VON KUNSTKRITIK IN DER GESELLSCHAFT DER SINGULARITÄTEN

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.