

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, CO₂ 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.«¹

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,² 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‹.