

Manfred Ohm (8/2008)

Anhang 2 zu *Von der Abstraktion zur Gesellschaftskritik:* **Drei Textauszüge / Exzerpte samt Anmerkungen¹**

1) *Paetzold*, Heinz 1974: Neomarxistische Ästhetik I : Bloch – Benjamin und II: Adorno – Marcuse. Düsseldorf. Darin Teil II, S. 132-137: *Struktur und wesentliche Motive einer neomarxistischen Ästhetik*

2) *Thurn*, Hans Peter 1997: Bildmacht und Sozialanspruch. Studien zur Kunstsoziologie. Opladen. Darin (1979): *Können Künstler die Welt verändern?* S. 215-227

3) *Burger*, Rudolf 2001: Ptolemäische Vermutungen. Aufzeichnungen über die Bahn der Sitten. Lüneburg. Darin (1996): *Die Heuchelei in der Kunst*

*

1 Paetzold 1974

(Bis auf die unterstrichenen Wörter (Herv. i.O.) stammen alle Hervorhebungen von mir; die Untergliederung per Buchstaben habe ich vorgenommen und auf sichtbare wörtliche Zitierweise verzichtet.)

1. Der nichtreduktionistische Charakter der neomarxistischen Ästhetik (nmÄ)

(a) Die in den klassischen deutschen Ästhetiken den Kunstwerken zugeschriebene Funktion, *Organon der Wahrheit* zu sein, wird in der neomarxistischen Theorie vorausgesetzt und erneuert. Das Wahre, das die Kunst als in sich stimmige Sinntotalität konfiguriert, hat den Status einer erst noch einzulösenden Transzendenz über das Empirische. *Die Bestimmung des Ästhetischen als eines Scheins ist für eine nmÄ konstitutiv.*² Im *ästhetischen Schein als einem Vor-Schein* (Bloch) wird die Gesellschaft ihrer eigenen Mängel bewusst, indem sie im Vor-Schein ihrer besseren Möglichkeiten gewahr wird.

Der neomarxistischen Theorie wird die Kunst zu einem Paradigma von Rationalität, das die wissenschaftliche Rationalität – korrigierend – an die von ihr verbannten mimetischen Impulse ‚erinnert‘ (Adorno).

(b) Kunst wird zur *Kritik der wissenschaftlichen Vernunft* und des *verdinglichten Alltagsverständes*. Durch stimmige Organisation ihrer Elemente konstituiert die ästhetische Rationalität einen *Zweckzusammenhang*, der die gesellschaftlich gegebenen Zweckbegriffe transzendiert. Die Zwecklosigkeit ästhetischer Gebilde, gemessen an den Nützlichkeitsvorstellungen der empirischen Gesellschaft, ermöglicht eine *Kritik der gesellschaftlichen Zweck-Mittel-Relationen*.

¹ In Auseinandersetzung mit neuerer Literatur zum Status und zur Funktion der bildenden Kunst in den westlichen Gesellschaften von heute – Arbeiten beispielsweise von Diederichsen, Kube Ventura, Rancière und Resch/Steinert – können m.E. die Textauszüge, gerade jene aus den 70er Jahren, als immer noch wichtige Vor- oder Parallelektüren dienen.

² Der Schein selbst, betont Hegel, „ist dem *Wesen* wesentlich, die Wahrheit wäre nicht, wenn sie nicht schiene und erschiene“ (Hegel-Werke Bd. 13, S. 21).

Ästhetische Gebilde verhalten sich zu dem gesellschaftlichen Sein, aus dem sie hervorgehen, auch rezeptiv, aber zugleich entwerfen sie eine Welt, die die Stufe bloßer Rezeption transzendiert.

(c) Mit der These, dass den Gebilden der Kunst eine relative Autonomie zukommt, berücksichtigt nmÄ die Kritik am bloßen Schein und an der Versöhnungsfunktion der Kunst inmitten einer antagonistischen Gesellschaft. Die These besagt ferner, dass die Kunst in der Handhabung ihrer Techniken, in der Konstitution von Form und in ihrem Material vom Stand der gesellschaftlichen Produktivkräfte und von geschichtlichen Konstellationen abhängig ist, und doch deren ‚Gegebenheiten‘ transzendiert.

(d) Indem ästhetische Gebilde das Sinnkontinuum des Bestehenden durchbrechen, ermöglichen sie eine Kritik. Die Fremdheit des Ästhetischen im Gegebenen gemahnt die Gesellschaft daran, *„dass nur erst der verfremdende Blick ‚von außen‘ das Wesen der Gesellschaft enthüllen kann*. Fremd werden die Kunstwerke, weil sie eine Rationalität antizipieren, die erst einer von Zwängen emanzipierten Gesellschaft in vollem Umfang kompatibel wäre.

2. Das Problematischwerden der Kunst

Das Ästhetische ist der nmÄ unter Bedingungen einer Krise der Erfahrung problematisch geworden (Benjamin, Marcuse).

(a) Die moderne bürgerliche Gesellschaft hat die Kommunikations- und Perzeptionsmuster der Menschen tiefgreifend verändert. Dadurch wird auch die Kunst in ihren Konstitutions- und Rezeptionsbedingungen beschränkt.

NmÄ verweist darauf, dass Ästhetisches einem nie geahnten Legitimationsdruck ausgesetzt ist. Ästhetik kann nicht von der Reflexion auf die *neuen Konstitutionsbedingungen der Kunst* abstrahieren. Zentral wird für sie der Begriff *ästhetischer Technik* (Adorno, Benjamin³). Aber nur von der Annahme aus, dass Ästhetisches relativ autonom zur Gesellschaft steht, wird dieser Begriff adäquat bestimmbar: Ästhetische Technik ist sowohl gesellschaftlich vermittelt, als auch autonom, d.h. sie ist nur aus der Beziehung zum spezifischen Gehalt zu definieren. Ästhetisches kann nur dann noch ein Interesse für sich beanspruchen, wenn es die ‚Nöte‘ der Gesellschaft und das Leiden der Menschen unter den verhärteten Verhältnissen artikuliert. *Ästhetisches wird zum Indikator der Negativität des Bestehenden* (Adorno).

(b) Das Problematischwerden der Kunst kann wie folgt zugespitzt werden:

Einerseits ist der Prozeß der Ideologisierung des gesellschaftlichen Bewusstseins derart fortgeschritten, dass der Künstler einen Standpunkt jenseits des gesellschaftlichen *Verblendungszusammenhanges* kaum mehr beziehen kann. Andererseits verkörpert die Kunst noch ein Potenzial des *Einspruchs* inmitten der sich nur noch selbst bestätigenden Gesellschaft.

3. Theorie vom Ende der Kunst

Die Theorie vom Problematischwerden der Kunst impliziert die Reflexion auf *das Ende der Kunst*. Die materialistische Ästhetik unterscheidet systematisch zwischen einem *falschen* und einem *gelungenen* Ende der Kunst:

³ Zum zentralen Begriff *ästhetische Technik* bei Adorno siehe Paetzold II, S. 42-53, bei Benjamin ebd. I, S. 130-135.

(a) Falsch ist das Ende der Kunst dann, wenn das Postulatorische, das Kunst bewegt, das Schöne als Versprechen von Glück (Marcuse), verlorengegangen ist, ohne dass es sein Telos in einer gelungenen Gesellschaft erreicht hat. Die *Kulturindustrie* steht als Modell für ein misslungenes Ende.

(b) Die materialistische Kritik des ästhetischen Scheins als Hypostasierung eines versöhnten Seins zielt darauf, den Schein zu erretten. *Errettet aber würde der Schein des Ästhetischen dann, wenn die Gesellschaft seiner nicht mehr bedürfte.* Die Rettung des Scheins vollendet sich in einem gelungenen Ende des Ästhetischen. Werke gehen unter, wenn der ihnen ästhetisch manifeste Wahrheitsgehalt metaästhetisch errettet wird.

4. *Aufhebung des Ästhetischen durch Verwirklichung*

(a) Der Marxsche Topos einer ‚Aufhebung‘ durch Verwirklichung besagt, dass sich die Menschen ideelle Gehalte, die von ihrem gesellschaftlichen Leben abgespalten sind, wieder aneignen, damit sie diese ‚wirklich‘ besitzen. Des in der Kunst Imaginierten sollen sich die Menschen dadurch wahrhaft bemächtigen, dass sie das im ästhetischen Schein abstrakt Versprochene zum Moment ihrer Praxis werden lassen.

(b) *Kulturindustrie [und Popkultur heutzutage]verspricht als das Andere nur immer wieder den gleichen Alltag.* Sie bricht das im ästhetischen Schein einst versprochene Glücksverlangen, indem sie das empirisch Seiende nur noch reproduziert [verdoppelt].

(c) Eine Aufhebung durch Verwirklichung kann für die Ästhetik zweierlei bedeuten: Einmal, dass es darum geht, die in den Kunstwerken latent enthaltenen kritischen Potenziale des Ästhetischen zu manifesten *praktischen* Motiven für das gesellschaftliche Handeln zu erheben. *Die utopischen Gehalte werden in den Horizont der Gesellschaft übersetzt.* Zum anderen enthält der Topos die radikale Forderung, dass Ästhetisches seinen Ort im gesellschaftlichen Zusammenhang ändern soll. *Ästhetisches würde seiner Existenzform im Kunstwerk entkleidet und würde zum konstitutiven Prinzip der Objektwahrnehmung und des Verhaltens.*

Paetzolds Arbeit von Anfang der 70er Jahre ist im Zuge der politischen 68er-Bewegung eine Aufarbeitung/-bereitung wichtiger klassischer Texte neomarxistischer Ästhetik. Sie haben bis heute ihre Bedeutung nicht verloren, was man schon daran sieht, dass sich nach wie vor Theoretiker und Praktiker kritischer/politischer Kunst an diesen Texten der Zwischenkriegszeit und der 1950er/60er Jahre abarbeiten. Die von Paetzold vorgestellten Thesen 3 und 4, vom Ende der Kunst und von der Aufhebung des Ästhetischen durch Verwirklichung, müssen vor folgendem Hintergrund gelesen werden, den Rancière, einschließlich Adornos Schlussfolgerung, aufspannt:

„ Man weiß, dass sich diese Selbstabschaffung der Kunst in der Konstruktion einer Gemeinschaft auf gänzlich andere Art und Weise realisiert hat, als sie es selber gedacht hatte. Auf der einen Seite wurde sie von der *Disziplin eines sowjetischen Regimes* verschlungen, das nur aus den Künstlern Konstrukteure von Lebensformen zu machen brauchte und das Künstler allein als Illustratoren seiner eigenen Art und Weise, ein neues Leben zu konstruieren, wollte. Andererseits hat sich das Projekt einer Kunst, die die Formen des alltäglichen Lebens formt, ironischerweise in der *Ästhetisierung der Ware und des alltäglichen Lebens im Kapitalismus* realisiert. Dieses doppelte,

tragische und komische, Schicksal des Projekts einer Leben gewordenen Kunst hat als Reaktion die andere große Form der ästhetischen Metapolitik genährt: die Idee einer Kunst, die den Widerstand der Beherrschten begleitet und eine kommende Freiheit und Gleichheit in dem Maße verspricht, wie sie ihren absoluten Widerstand gegenüber jeder Art des Kompromisses in den Aufgaben einer politischen Militanz oder der Ästhetisierung der Formen des alltäglichen Lebens affirmiert. Dies resümiert die *Formel Adornos*, nach der es die gesellschaftliche Funktion der Kunst sei, keine Funktion zu haben“ (aus: Rancière (2004) 2008a, S. 25; alle Herv. MO).⁴

Rancière belässt es aber nicht bei diesen Hinweisen, sondern verdeutlicht, dass die Spannungen, die Widersprüche zwischen Kunst als einer Kraft der Autonomie, der Selbsterhaltung und jener als einer Kraft, die hinausführt und die Transformation ihrer selbst betreibt, nicht einseitig aufgehoben werden können. Kunst habe diese Spannungen auszuhalten und auszustellen, um nicht in eine Sackgasse zu geraten bzw. in einer zu verharren; gerade darin sei ihr politisches Potenzial angelegt. Sie habe auch nicht die antiästhetische, ethische Aufgabe, die Gemeinschaft mit sich selbst zu versöhnen.⁵

2 Thurn

Können Künstler die Welt verändern?

Seiner psycho-physischen Ausstattung nach ist der Mensch mehr als alles andere ein *Möglichkeitswesen* und ein geborener *Grenzüberschreiter*.

Der fortschreitenden *Zergliederung* der Welt versucht der Mensch durch zunehmende *Syntheseleistungen* Herr zu werden. „Sprache, Religion, Kunst, Philosophie und Wissenschaft nehmen unter diesen Bemühungen prominente Plätze ein. In seinem Alltagsleben bedarf der Mensch ihrer Stütze umso mehr, als ihm durch den Komplexitätszuwachs und die damit einhergehende *Zergliederung* die Sicht auf den Ganzheitszusammenhang seiner Lebenswelt zunehmend verstellt wird. Da er sich aber ... mit dem vordergründigen Hinweis auf die plurale Befindlichkeit und die daraus resultierende Mehrdeutigkeit der Welt nicht zufriedengeben kann, verbleibt ihm nur, die verlorengegangene Einheit seines Weltbildes durch zusätzlichen Wissenserwerb aufzufangen“ (217).

Behindert wird die Erlangung von Wissensbeständen indes durch „die überall obwaltende *Delegationsstrategie*, die Verlagerung von Kompetenzen aus dem Alltagsleben in Berufssektoren, die ihrerseits an den Erwerb von Spezialwissen angebunden sind“. Gegenüber der Vielzahl von Spezialisten befindet sich der Alltagsmensch „latent in einem Zustand zumindest *sektorialer Insuffizienz*. Die Minderung der Chancen, das persönliche Leben aus eigener Kraft zu regeln, birgt in sich die Gefahr der Entmutigung Wo aber das Vertrauen in das persönliche ‚Ich kann‘ verlorenggeht, auch keine begleitende Weltsicht mehr sich zu verdichten vermag, entgleitet die Gestaltung der Lebenswelt den Alltagsmenschen und gerät nur allzu rasch in die Hände bereitstehender technokratischer Spezialisten“ (ebd.).

Der *Künstler* „bleibt nicht einseitig reaktiv in den alltäglichen Lebensprozess eingebunden, gibt sich auch nicht mit dem kompensatorischen Abbau von aufgenötigten Distanzen zufrieden, sondern verlängert sie zu einem Abstand, aus dem heraus sich ihm der lebensweltlich getrübe Blick wieder

⁴ Zu Adornos Position siehe auch den letzten Abschnitt von 2d in *Von der Abstraktion zur Gesellschaftskritik*.

⁵ Mehr zu Rancières Thesen in meinem Text *Gerald Raunigs verkürzte Lesart der politischen Ästhetik Rancières*. Eine gute Kurzeinführung zu denselben gibt Ruth Sonderegger in ihrem Artikel von 2008a, etwas ausführlicher und kritischer Roland Meyer 2010.

aufhellt. *Entfremdung* wird so für den Künstler zur Bedingung dafür, ein Werk zu schaffen, in dem die Widerstände zwischen Wirklichkeit und Möglichkeit nicht aufgehoben, sondern verlagert werden auf die Ebene ästhetischer Vergegenwärtigung, auf der sie sich spannungsgeladen verdichtet wiederfinden. In diesem Sinne *beabsichtigt Kunst nicht Abbau, sondern Aufbau von Spannungen, Schaffung von zusätzlichen Distanzen, aus denen heraus ein anderes Licht als das routinemäßig gewohnte auf das Alltagsleben fällt*. Am metaphorischen Status aller künstlerischen Ausdrucksformen lässt sich dies deutlich ablesen. *Erst indem sie die Grenzen des alltäglich Vertrauten und Realen überschreitet, schafft uns die Kunst die Möglichkeit, einen Kontrast zur eingelebten Routine der Sinneswahrnehmung zu erfahren*. Ohne ihre Wurzeln in der Realität abzukappen, behauptet sie doch dieser gegenüber den Fortbestand und die immerwährende Neuentdeckbarkeit von Möglichkeiten, in die hinein die Welt sich fortbilden kann. Da dies wahlweise erfolgen muß, nicht alle denkbaren und imaginierbaren Möglichkeiten in lebensweltliche Realität umgesetzt werden können, gewinnt die Kunst, wie auch Religion, Wissenschaft, Philosophie, den Status einer zusätzlichen Klärungsinstanz darüber, welche der möglichen Wege als die lebensdienlichsten real beschritten werden sollen“ (218; die letzten beiden Herv. MO.) – Künstler lassen sich somit als „planmäßige Überschreiter der Grenzen zwischen Wirklichkeit und Möglichkeit“ beschreiben (219).

Künstler sind darauf bedacht und müssen es sein, „als *Gewährsleute für den Fortbestand und Neuerwerb einer Mehrzahl von Lebensmöglichkeiten* zu fungieren. Diese machen sie erkennbar, indem sie ihnen sinnliche Anschaulichkeit verleihen.“ In einer Lebenswelt, die sich überwiegend zweckrational auszurichten droht, ist die Kontinuität solchen Bemühens unerlässlich (221; Herv. MO).

„Die Symbolsprachen der Kunst überschreiten ... den unmittelbaren lebensweltlichen Erfahrungshorizont. Ihre mentale Funktion ist *Orientierungserweiterung, Aufbau von Mehrdeutigkeiten gegenüber dem alltäglichen Bedürfnis nach routinierter Eindeutigkeit*. Unseren Drang nach Sicherheit versehen sie mit evokativen Fragezeichen. Die Vergegenwärtigungen von Literatur, Musik und Bildender Kunst unterscheiden sich dadurch von den Aussagemustern der alltäglichen Lebenswirklichkeit, dass sie uns aus deren geschlossenen, weil funktional gebundenen Bedeutungssystemen in offene Sinnwelten entführen. Das Bezugsfeld, auf welches die Verweisungen der Kunst unsere Aufmerksamkeit lenken, konstituiert sich ... aufgrund und in der *Phantasie*. Diese aber entzieht sich tendenziell aller Konventionalisierung ... (erste Herv. MO). Solchem freien Flug der Kunst ins Reich der Phantasie begegnet die Sozialwelt mit einem Fangnetz sekundärer Zwecksetzungen. Es dient dazu, den imaginativen Übermut der Künstler zu dämpfen Hierzu gehören insbesondere alle Arten von Ideologien, mit deren Hilfe der Künstlerästhetik die Leitbilder der Alltagspragmatik und ihrer Interessenfixierung eingepflanzt werden sollen“ (223 f.)

Der Mensch ist mehr und möchte mehr sein als nur Staatsbürger oder Gesellschaftsmitglied. „Im *Kunsterlebnis* ... wird er der zergliedernden Einflussnahme der Weltvielfalt auf sein Ich gewahr und lernt zugleich, sich vor totalem Zerfall zu bewahren. Es selbst, die Lektüre eines Buches, das Betrachten eines Gemäldes, das Versinken im Strom der Musik, ist das *Entführungsmodell* einer *ganzheitlichen Freiheit*, die er doch nur sporadisch erringen kann und um die er, ohne je auf sein ganzes Leben ausdehnen zu können, immer wieder erneut kämpfen muss“ (224 f.; letzte Herv. MO).

„Können also Künstler die Welt verändern? Zweifelsohne, aber eben nur auf höchst indirekte Weise. (...) Im *Kunsterlebnis* erweitert der Mensch seine angestammten Erfahrungsräume, deutet seine Lebenswelt neu und bereichert so seinen Umgang mit ihr. ... Er erhält ... aus den sich öffnenden Kunsthorizonten heraus Anregungen und Hilfen für die Umdeutung und Neuinterpretation auch seiner alltäglichen Lebenswirklichkeit“ (225).

„Die *Kreativität des Kunstrezipienten* liegt ... darin, dass er die Kunstangebote zum Anlass nimmt, die eingeschliffenen Bahnen seiner alltäglichen Theorie und Praxis zu überprüfen und sich womöglich neue Wege zu erschließen. *Kunstrezeption ist daher indirekt auch immer lebensweltliche Revision*. Nach Maßgabe der persönlichen Wandlungsfähigkeit und -bereitschaft der einzelnen Menschen reicht sie über das Denken und Fühlen bis in deren Handeln hinein. Aus Sicht des Alltagslebens betrachtet ist also die Veränderungseinwirkung der Kunst *praxeologischer* Art, d.h. sie wirkt durch das Denken und Fühlen hindurch verhaltenslenkend und handlungssteuernd je nach dem subjektiven Anreiz und Gefallen, den sie für einzelne Menschen erlangen kann bzw. den diese von sich aus begehren.

Die *Grenze*, die damit der Wirkungsmöglichkeit der Kunst ins Soziale hinein gezogen ist, wird zementiert durch die Tatsache, dass künstlerische Symbolwelten nicht auf festliegende Bezugsgruppen rechnen dürfen“ (225 f.; erste und letzte Herv. MO).

Von heute aus betrachtet, fast 30 Jahre später, ist es erstaunlich, welche Thesen Thurn ausbreitet. Sie sind, durchaus zu ihrem Vorteil, alles andere als schwarz eingefärbt und noch nicht durchsetzt von postmoderner Skepsis und Beliebigkeit. In Teilen nehmen Thurns Thesen beispielsweise solche von Rancière vorweg – nicht nur in Hinblick auf die „Eröffnung eines Möglichkeitraumes“ durch Kunst, wie dieser es nennt. Thurn neigt aber m.E. dazu, die Möglichkeiten und Grenzüberschreitungen von Kunstproduzent und -rezipient zu überdehnen, wenn er z.B. Künstlern die Aufgabe zuweist, als Gewährsleute für den „Fortbestand und Neuerwerb einer Mehrzahl von Lebensmöglichkeiten“ zu fungieren oder davon spricht, im Kunsterlebnis werde der Kunstrezipient „der zergliedernden Einflussnahme der Weltvielfalt auf sein Ich gewahr und lernt zugleich, sich vor totalem Zerfall zu bewahren“. – Aus der Sicht Christian Enzensbergers ((1977) 1981) „Literatur und Interesse“ betrachtet wirken die Thurn'schen Thesen fast schon naiv, spricht Enzensberger doch von den „zwei Selbsttäuschungen über die Literatur: ihr Abbildungsvermögen und ihre verändernde Wirkung“ (ebd., S. 290; das literarische Kunstwerk, nicht das der bildenden Kunst steht natürlich im Fokus seiner Arbeit). „Die Literatur hat kein Vermögen zur Veränderung oder zur Wahrheit: alle bisherigen literarischen Wirkungstheorien sind falsch. Die einzige Wirkung der Literatur ist die gesellschaftliche Kompensation. Die ästhetische Kompensation ist aber überlebensnotwendig. ... [Sie] schützt vor der Flucht in den Wahn. Bewusstsein braucht das Andere seiner Vorstellungen und Erfahrungen, aber es wird davon leicht überwältigt“ (ebd., S. 291 bzw. näher ausgeführt S. 130-135).⁶

3 Burger

Burger schließt an Rosenbergs und Gehlens Betonung an, dass moderne Kunst nicht ausschließlich als *visuelle* Erfahrung aufgefasst werden darf, sondern in wachsendem Maße als *konzeptuelle*. Als

⁶ Ich empfehle Enzensbergers ‚Literatur und Interesse‘ sozusagen als Kontrastlektüre zu Thurns Arbeiten, was nicht bedeutet, dass ich mit den Zentralaussagen Enzensbergers vorbehaltlos einverstanden bin. M.E. verfällt dieser, verglichen mit Thurns kunstsoziologischer Betrachtung, in das andere Extrem, die Wirkungsmöglichkeiten von Kunst/Literatur zu unterschätzen. Übrig bleibt nur die überlebensnotwendige ästhetische „Kompensation“ – von ihr, genauer, von „Entlastung“, hatte schon Gehlen gesprochen (siehe *Von der Abstraktion zur Gesellschaftskritik* Abschnitt e).

solche sei sie kommentarbedürftig. Reines Sehen ohne kategoriale, begrifflich vermittelte Ordnung sei zwar überhaupt unmöglich, seit dem Impressionismus müsse aber „die Ordnung des Kunstwerks, die Bildlogik, bei jeder neuen Stilrichtung, jeder neuen Ausdrucksform, im Extremfall bei jedem einzelnen Werk durch ein distinktes begriffliches Unternehmen erst explizit organisiert werden“. Moderne Kunst sei mithin „Reflexionskunst“.

Die Intellektualisierung der neuesten Kunst – mit Rosenberg nennt Burger als signifikante Beispiele „die Entgrenzung des Bildraumes und der Skulptur zum Enviroment und zur Objektkunst, Pop Art, Minimal Art, Arte povera, Earth work, Land Art, World Game, die Inszenierung autonomer Ereignisse, die unter dem Namen ‚Happenings‘ zusammengefasst werden, oder Kunst, bei der das Projekt eher beschrieben als ausgeführt wird“ – schlägt nunmehr um in eine „neue Qualität der *Rhetorisierung*: Jetzt ist es nicht mehr – zumindest nicht mehr nur, nicht einmal mehr in erster Linie – die innere Logik des Gebildes, die interpretativ erschlossen werden muss, sondern sein Status als Kunstwerk selber wird durch den Energiestrom der Wörter erst rhetorisch geschaffen. Der toten Materie wird durch die Sprache eine Kunstseele eingehaucht. Grundsätzlich kann jedes beliebige Objekt zum Kunstwerk werden, es hängt nicht mehr von seiner inneren, werkimmanenten Beschaffenheit ab, sondern von Text und Kontext. (...) Was all diese künstlerischen Verfahren gemeinsam haben, ist die Leugnung der Gültigkeit der traditionellen ästhetischen Erfahrung, an der die klassische Moderne, trotz ihrer Manifestabhängigkeit und Kommentarbedürftigkeit, durchaus festgehalten hatte.“

„Es ist diese *Entästhetisierung der Kunst*, die *Entgrenzung des Kunstbegriffs*, die seiner realen, d.h. historischen *Entdefinierung* gleichkommt ... – Kunst ist das, was ein Künstler macht, der einer ist, weil er sich als solcher erklärt –, die Rosenberg ihr Ende als distinktes, kulturell anspruchsvolles Ausdrucks- und Reflexionsmedium, ja als irgend sinnvolles Unternehmen überhaupt befürchten lässt (Herv. MO).⁷ Denn dieser Prozess der Ent-Definierung der Kunst ist für diese selbst desaströs ...“

Triftige Kunstkritik heute ist für Burger vor allem „Kritik des Kunstbegleitgeschwafels“ im Sinne beispielsweise von Susan Sontag. Die Frage ist aber, was würde von *manchem* Werk übrigbleiben, wenn man es von seiner *falschen* Interpretationsschicht befreien würde [hervorgehobene Wörter sind Einschübe von mir, wie auch die Frageform]. Würde es in seiner Reinheit erstrahlen oder würde es als Kunstwerk zum Verschwinden gebracht?

Weil laut Burger nur der zweite Teil der zweiten Frage bejaht werden könne und weil man den Status der Kunst als desaströsen generell nicht zulassen kann, adelt man den Künstler zum Schöpfer einer „entgrenzten Superkunst“, die in der Lage sein soll, alle Erfahrungen zu umfassen und zu transzendieren.

Burger wortwörtlich: „Dass Künstler mehr als andere Menschen fähig seien, ‚existenzielle‘ Probleme zu erfassen, das Herz der Dinge zu erkennen und die Zukunft heraufzuführen, ist ein ständiger Topos der heutigen Kunstbegleitrhetorik, ihre aussagenlogische Schnittmenge gewissermaßen (und eine gebräuchliche Legitimationsformel der Kulturpolitik).“ Zugleich weiß natürlich jeder, dass dies nur ein Mythos ist.

Rosenberg, schreibt Burger gegen Ende seines Artikels, gab schon vor mehr als inzwischen 25 Jahren zu verstehen, dass „der entdefinierte und entgrenzte ‚Nach-Kunst-Künstler‘ oder ‚Jenseits-der-Kunst-Künstler‘ zum Untergang bestimmt sei. Nun, darin hat er gründlich geirrt. Das Spiel geht weiter Aber er sagt auch, dass die entdefinierte, material, formal, sozial und prozessual

⁷ In einer Fußnote merkt Burger an: „Denn der Entästhetisierung und Vertalkung der Kunst entspricht eine zumindest potenzielle Panästhetisierung und Verkunstung der Wirklichkeit, was die Kunst selbst in eine Inflationskrise reisst“.

entgrenzte Kunst übergehen werde in die ‚Kommunikations- und Unterhaltungsmedien‘, d.h. in eine generalisierte und diversifizierte Unterhaltungsbranche. Die weitgehende Synonymisierung von Kunst- und Kulturbetrieb heute gibt ihm Recht, und das, obwohl die Kunst ihre kulturkritische Pose beibehalten, wenn nicht noch weiter pathetisiert hat.“

Burgers Aufsatz ist eine Kritik der Institution Kunst und gewisser Kunstformen von heute. Hierzu einige Einwände:

(1) Wer wollte bestreiten, dass jenes, was Burger Kunstbegleitgeschwafel nennt, Teil des Kunstbetriebes ist und war. Nicht nur Kuratoren und Kritiker, auch Künstler haben sich immer schon daran beteiligt. So konnte beispielsweise Joseph Beuys kein Mikrofon auslassen, und Kandinskys und Mondrians bekannte Kunstbegleitungsrhetoriken sind in Teilen nicht weit von Geschwafel entfernt. Der Geschwafel-Vorwurf taugt und bringt aber nur dann etwas, wenn Produkt und Produzent benannt und kritisiert werden – Burger zeigt das beispielhaft selbst mit seiner nachzuvollziehenden Kritik an Rachel Whitereads Holocaust-Mahnmal auf dem Wiener Judenplatz.⁸ Nur so konkret führt das zu einem Erkenntnisgewinn.⁹ Pauschalisierungen verstärken oder produzieren nur allzu leicht Ressentiments.

(2) Und wer kann in Abrede stellen, dass eine kulturindustrielle Vereinnahmung – oder: Ignoranz – der (noch so kritischen) Kunst stattfindet (und ihr den Stachel bricht). (Siehe in meinem Skript *Antikapitalistische Kunst?* besonders den Schlussabschnitt.)

(3) Schließlich: Wer bestreitet eine Entgrenzung der Kunst, angefangen mit einer Entgrenzung des Bildraumes und der Skulptur bis hin zum verfremdenden Spiel mit alltäglichen Wahrnehmungen und zur Inszenierung von Kunstereignissen, die die Grenze zwischen Kunst und Nichtkunst verschwimmen lassen? Diese Entgrenzung muss jedoch

⁸ Zum Judenplatz samt Mahnmal siehe die Wikipediaseite unter dem Stichwort Judenplatz und die Website des Jüdischen Museums Wien: www.jmw.at/de/pr_judenplatz.html mit einer Beschreibung und Interpretation des Mahnmals von Andrea Schlieker. Sie ist anders als Burger von der Qualität des Mahnmals überzeugt.

⁹ Im Dickicht der Abteilung Institution Kunst und außerhalb derselben gibt es doch mehr als ein paar Blüten kritischer Kunstbetrachtung und -produktion. Allein im knappen zweiten Teil meiner Literaturliste (Anhang 3 in meinem Skript *Von der Abstraktion zur Gesellschaftskritik*) sind eine Reihe gehaltvoller Kritiken zu finden, wie die von: Danicke, Hieber, Kube Ventura, Nutt, Resch/Steinert, Voss/Maak, Widmann; siehe auch die m.E. vorzüglichen Kritiken von Walter Grasskamp (1995: *Der lange Marsch durch die Illusionen. Über Kunst und Politik*. Ffm.) bezogen auf Werke, die sich mit dem Zusammenspiel von Revolte, Medien und Kulturindustrie auseinandersetzen: Beuys, Lüpertz, Metzger, Richter, Immendorf, Haacke, Aachener anonymer Wandmaler, Jeff Koons. –

Um auf eine eindrucksvolle Kunstaktion ebenfalls auf dem genannten Wiener Judenplatz zu verweisen: Der südafrikanische Performancekünstler Steven Cohen, bekannt für seine schrillen, provokanten Arbeiten, hat am 8. November 2007 in Wien für Aufregung gesorgt. Nackt – bis auf eine Gasmasken als Lendenschurz, mit Plateauschuhen und einem Davidstern auf einer Corsage – schrubhte er mit einer überdimensionalen, mannshohen Zahnbürste die Beflasterung des Platzes vor Rachel Whitereads Holocaust-Mahnmal und erinnerte mit seiner Aktion an die brutalen Geschehnisse des Novemberprogroms 1938. Siehe den Filmbericht des Kulturmagazins ‚lebens.art‘ im ORF und die Diskussion über die Aktion mit dem Künstler unter der Überschrift ‚Gedenken oder Provokation?‘ am 18.11.2007. http://tv.orf.at/groups/kultur/pool/steven_cohen

nicht ursächlich zum Desaster für die Kunstproduktion und -rezeption schlechthin führen.¹⁰ Beide Kronzeugen Burgers, Gehlen ganz besonders (siehe im Skript *Von der Abstraktion zur Gesellschaftskritik* Abschnitt 2e), aber auch Rosenberg, präferierten künstlerische Ausdrucksformen des postavantgardistischen ästhetischen Modernismus der 1920er bis 60er Jahre¹¹ und hatten mit neo-dadaistischen Kunst- bzw. Ausdrucksformen – mit dem anderen Erbe der modernen Avantgarde (siehe ebd. die Abschnitte 2f und 2g) – ihre Schwierigkeiten¹², Burger seine wohl auch.

¹⁰ So stellt sich beispielsweise bei der in der letzten Fußnote vorgestellten Aktion von Steven Cohen die Frage ‚Kunst – Nichtkunst‘ nicht, sie ist schlicht nicht von Belang.

¹¹ Gehlen starb 1976. Der von Burger zitierte Rosenberg-Artikel stammt aus dem Jahr 1972.

¹² Die von Burger zu recht positiv erwähnte Susan Sontag hatte besagte Schwierigkeiten übrigens nicht. Siehe ihre Abschnitte über Happenings und die neue Erlebnisweise im vierten Teil ihres Bandes von 1962 bzw. 1964: *Against Interpretation* (deutscher Titel: *Kunst und Antikunst*).