

Manfred Ohm (V1; 2/2008 – 7/2011, in dieser Form Endfassung)

[texte@manfred-ohm.eu](mailto:texte@manfred-ohm.eu)

## ***Von der Abstraktion zur Gesellschaftskritik***

Ein thesenförmiger Überblick zur Erscheinungsform und Funktion der Bildenden Kunst in der Bundesrepublik Deutschland der 1950er und 60er Jahre<sup>1</sup>

Mit einigen knappen Hinweisen und Anmerkungen zu den 1980er/90er Jahren und zur Kunst heute (Abschnitt 2i)

- (1) Periodisierung
- (2) Thesenförmiger Überblick
- (3) Literatur
- (4) Anhang
  1. Interaktionsästhetik, kulturelle Arbeitsbündnisse (Heinz Steinert/Christine Resch);
  2. (zwei Extradateien<sup>2</sup>) Drei Textauszüge / Exzerpte samt Anmerkungen und ein Text (MO);
  3. (Extradatei) Literatur zum Verhältnis von Kunst und Gesellschaft im 20. Jahrhundert

### ***(1) Periodisierung***

Aus zwei Gründen stelle ich eine Periodisierung der Kunstformen des vergangenen Jahrhunderts vorweg. Zum einen bekommen die beiden Perioden zwischen dem Ende der 1940er bis zu jenem der 60er Jahre ihre konkrete Erscheinung und Funktion erst durch ihre Zu-/Einordnung im ganzen vergangenen Jahrhundert. Zum anderen wird durch die vorgenommene Periodisierung dokumentiert, dass fast das *gesamte Form- und Ausdrucksrepertoire* für das ganze nachfolgende Jahrhundert schon in der ersten hier aufgeführten Periode (I. Weltkrieg, Weimar) in den Grundzügen *entwickelt* worden ist. Vielleicht können Entwicklungen inzwischen schon als abgeschlossen gelten. Für Resch/Steinert (118 f.) sind beispielsweise sämtliche Möglichkeiten abstrakt zu malen (expressive und geometrische Abstraktion) bis Ende der 1960er Jahre, spätestens Ende der 80er durchgespielt. Eine neue Idee sei nicht mehr zu haben, kaum noch eine neue Variation. Dadaistische Kunstformen mit ihren vielfältigen Ausdrucksformen und ihrem weiten Kunstbegriff, so sei ergänzt, haben sich hingegen nicht so schnell verbraucht.

---

<sup>1</sup> Diese Thematik hat für mich unmittelbar persönliche Bezüge. Von 1956 bis 1968 (Geburtsjahr 1941) war die künstlerische Produktion die mir wichtigste und umfanglichste Tätigkeit (Kunststudium freie Malerei, Arbeit als freischaffender Künstler) – die zweite Hälfte der 50er Jahre und die erste der 60er ist sozusagen die Zeit meiner künstlerischen Sozialisation. – Warum ich meine Kunstproduktion nach 1968 eingestellt habe? Im Wesentlichen gibt es zwei Gründe: Erstens, und das ist der Hauptgrund, die Schwierigkeit, sich die notwendigen Arbeitsmaterialien und -medien dauerhaft zu sichern. Dazu gehört auch, sich auf dem Kunstmarkt durchzubeißen – man wird dabei selber allzu schnell ein Verbissener. Und zweitens, der theoretischen und praktischen politischen Arbeit mehr Raum und Zeit zu geben. Nicht zufällig fällt das Ende (aus heutiger Sicht betrachtet) meiner Kunstproduktion mit dem Jahr '68 zusammen. Ein neues Betätigungsfeld zu gewinnen heißt immer auch, das alte einzuschränken und bezogen auf die Kunstproduktion, die parallel zu anderen Betätigungen kaum zu betreiben ist, sie als professionelle aufzugeben.

<sup>2</sup> Extradatei, weil die Anhänge 2 und 3 über den Rahmen des hier Thematisierten hinausgehen.

Genauer: Sie haben ihre gesellschaftliche Wirkung erst ab Mitte/Ende der 1960er Jahre so richtig entfalten können. Im postavantgardistischen ästhetischen Modernismus der 1920er bis 60er Jahre, der auf einer Ästhetik der perfekten reinen, kristallklaren Form beruhte – analog zur sauberen, klinischen Technologie des 20. Jahrhunderts, verglichen mit jener des 19. –, war für eine prinzipiell grenzenlos erscheinende Selbstüberschreitung des Subjekts, für die Motivation zur spielerischen Ironisierung à la Dada und Surrealismus kein Platz mehr – allenfalls als negative Projektionsfläche.<sup>3</sup>

Die nachfolgende Auflistung erhebt keinen Anspruch auf Vollständigkeit aller Kunstrichtungen bzw. -stile nach 1945. So fehlen z.B. nicht nur Op-Art und Fotorealismus.

- I. Weltkrieg / Weimar: *Dada* (1916 Zürich, 1920 Höhepunkt Berlin-Dada, 1922 Kongress von Paris); *Surrealismus* (seit 1921 Breton, Paris, 1924 Manifest, 1938 Surrealisten-Ausstellung in Paris<sup>4</sup>); *Konstruktivismus* (geometrische Abstraktion<sup>5</sup>); *konstruktivistische Utopie*: Produktivismus/Proletkult (polytechnische Produktion; Trennung von Kunst und Leben aufheben, Kunst in Lebenspraxis überführen)<sup>6</sup>; (expressive Abstraktion<sup>7</sup>), (gegenstandsbezogener) *Expressionismus* (der Nachkriegszeit); gegenstandsbetonte Tafelmalerei: deutscher *Verismus*, Neo-Realismus, Magischer Realismus, *Neue Sachlichkeit*, heroischer Realismus (in der SU)<sup>8</sup>
- NS: Ästhetisierung der Politik; (Wolfram Pfreundschuh: „Ihre finsterste Zeit hatte die Kunst, wo sie artig war und von Abartigem sich abscheiden ließ.“)
- Ende der 40er und die 50er Jahre: *konstruktivistisches*, als allumfassendes *Gestaltungs- bzw. Dekorationsprinzip* (Beispiel: Kunst am Bau), Konkrete Kunst; *Abstrakter Expressionismus*, *„Informel“*; Action / Drip Painting; *Farbfeldmalerei* (Colourfield Painting); Phantastischer Realismus

<sup>3</sup> Siehe unten unter 2e die Hinweise zu Gehlen und Bataille.

<sup>4</sup> Zur Surrealistenausstellung in Paris 1938 bemerkt Damas: „Der den ‚historischen Avantgarden‘ (P. Bürger) zugesprochene Anspruch, die Kunst zugunsten des Lebens aufzuheben, Kunst in Leben zu transformieren, wurde mit der Ausstellung ad absurdum geführt. Die Ausstellung hatte mit dem Leben nichts zu tun. Vielmehr wurde in ihrem Rahmen alles, einschließlich der Besucher, zu Kunst. *Hier wurde nicht die Kunst ins Leben, sondern das Leben in Kunst überführt*“ (187; Herv. MO).

<sup>5</sup> Vertreter: Malewitsch, v. Doesburg, Mondrian; siehe die 1931 in Paris gegründete internationale Künstlervereinigung ‚Abstraction-Création‘. Bis 1937 gab die 400 mitgliederstarke Gruppe, zu der auch viele deutsche Künstler gehörten, den Almanach ‚Abstraction-Création, Art non-figuratif‘ heraus.

<sup>6</sup> Vertreter: Bogdanow, El Lissitzky, Rodtschenko, Tatlin, Arwato. Kerstin Stakemeier hat unter dem Titel ‚Künstlerische Produktion und Kunstproduktion. Polytechnik und Realismus in der frühen Sowjetunion‘ (In: Phase 2, 24/2007) einen gehaltvollen Aufsatz zur konstruktivistischen Utopie und zum heroischen Realismus (siehe unten) veröffentlicht.

<sup>7</sup> Vertreter: Kandinsky und Freunde, siehe Kandinskys Schrift (1910) ‚Über das Geistige in der Kunst‘. Bern 1952

<sup>8</sup> Erst von 1936 - 1939 findet in der sowjetrussischen Exilzeitung ‚Das Wort‘ eine (‚Expressionismus-) Debatte (‘) um Expressionismus und Realismus statt. Beteiligt sind u.a. Ernst Bloch, Bertolt Brecht und Georg Lukács. Vgl. hierzu Hans-Jürgen Schmitt (Hg.) 1973: Die Expressionismusdebatte. Materialien zu einer marxistischen Realismuskonzeption. Ffm.

- 60er Jahre: *wie 50er Jahre*; *Pop-art* (Einbezug der Dingwelt der Konsumindustrie); *Neo-Dada* (gegen Abstrakten Expressionismus – Ausdrucksformen: Objektkunst, Enviroment, Assemblage, Happening, Fluxus), siehe d4 (1968); Situationismus (1957 gegründet, in den 60er Jahren aktiv);
- Ende der 60er und Anfang/Mitte der 70er Jahre: *wie 60er Jahre* (siehe d5 1972), Beispiel der Fluxus-Künstler *Beuys* („erweiterter Kunstbegriff = von der traditionellen (Moderne Kunst) zur anthropologischen“; „soziale Plastik bzw. Skulptur“ als Gesamtkunstwerk = kreative Mitgestaltung an der Gesellschaft durch die Kunst)<sup>9</sup>; *politische Kunst* (verbildlichte Kapitalismuskritik)
- Ende der 70er und 80er Jahre: die ‚Re‘-Dekade: Rückzug ins Private: *Spurensicherung* (dokumentierende Installationen), selbstbezogene Aktionskunst; *Neue Wilde*;
- 90er Jahre bis heute (siehe Abschnitt 2 i)

## (2) *Thesenförmiger Überblick*

(a) Ich stelle diesem ersten Abschnitt ein längeres Zitat von Damus vorweg. Seinen Thesen stimme ich im großen und ganzen zu.

### *Zur Kunst in Westdeutschland nach 1945*

„In Deutschland-West trat ... eine politisch engagierte oder auch nur konkret zeitbezogene Kunst so gut wie nicht in Erscheinung. Im Unterschied zu Frankreich und Italien spielte Kunst, die sich mit dem Zeitgeschehen auseinandersetzte, keine Rolle. Ganz wenig Künstler bezogen sich überhaupt auf den Nationalsozialismus, den Krieg oder auf die deutsche Gegenwart, und wenn, dann enthistorisierend sinnbildlich oder gleichnishaft. ... Der Nationalsozialismus, die von Deutschen verübten Verbrechen, der von Deutschen ausgelöste Krieg wurden als Schicksal rezipiert.<sup>10</sup> Eine politische Auseinandersetzung mit dem politischen Geschehen fand nicht statt und hatte in der Kunst ohnehin nichts zu suchen [siehe aber hier den letzten Abschnitt unter c].

Die Kunst von allem Kunstfremden zu befreien lag für die Propagandisten Moderner Kunst in der Konsequenz ihrer Entwicklung. Die sich daraus ergebende Ungegenständlichkeit schien bereits als solche dem Missbrauch der Kunst vorzubeugen. Der Trend der Kunst in den westlichen Industrieländern, sich von der gegenständlich konkreten Wirklichkeit abzuwenden, war in Deutschland-West besonders ausgeprägt. Die Künstler setzten alles daran, sich von der Kunst, deren sich der Nationalsozialismus bedienen und die der Sowjetkommunismus manipulieren konnte, zu distanzieren. *Es drängte sie zur Kunst als Kunst*“ (234 f.; Herv. MO).

<sup>9</sup> Ich führe Beuys hier nur als Beispiel an, weil er gemeinhin als *der* deutsche Künstler der zweiten Hälfte des vergangenen Jahrhunderts gilt. Einen m.E. ausgezeichneten kritischen Artikel zu Beuys hat Walter Grassmann (1995, S. 64-78; siehe hier Fußn. 15) verfasst, einen noch schärferen Beat Wyss 2008: *Der ewige Hitlerjunge*, in: *monopol* 10/2008, S. 78-83. Im darauffolgenden Heft 11, S. 30 f. antworten sechs Autoren auf seinen Essay. – Mehr zu Beuys siehe unten im Abschnitt i.

<sup>10</sup> Diese Kennzeichnung von Damus hat die gerade im Deutschen Historischen Museum Berlin zu Ende gegangene Ausstellung „Kassandra“ bestätigt. Siehe im Katalog (Heckmann, Stefanie / Ottomeyer, Hans (Hg.) 2008: *Kassandra. Visionen des Unheils 1914 – 1945*. Berlin/Dresden) das Kap. VII Epilog, S. 355 (Text) und S. 356-379 (Abbildungen).

„Die Freiheit, die die Kunst genießt und die von Künstlern in Anspruch genommen werden kann, beschränkt sich auf die Kunst, auf einen gesellschaftlichen Teilbereich, der außerhalb des sozialen und wirtschaftlichen Funktionszusammenhangs moderner Industriegesellschaften, außerhalb des verwalteten und bürokratisierten Lebensvollzugs als *autonom* angesiedelt wurde. Insofern Kunst zu einem externen Territorium erklärt wurde, steht es Künstlern frei, wie auf einer Spielwiese ungestört und, ohne Unheil anrichten zu können, nach Belieben zu agieren. Die Garantie der Freiheit der Kunst bezieht sich auf diese Spielwiese“ (237; erste Herv. MO).

Die bildende Kunst der unmittelbaren Nachkriegszeit schließt nur an bestimmte künstlerische Ausdrucksformen vor 1933 an (siehe Periodentabelle erste Spalte). Als das ‚ganz Andere‘ etabliert sich nach dem NS hauptsächlich die sog. abstrakte Kunst, die geometrische und expressive ‚Abstraktion‘. Sie wird im Verlauf der 50er Jahre von Künstlern und Kunsttheoretikern als die relevante, legitime Kunst schlechthin betrachtet, als Kunst der Freiheit, der Individualität hochgelobt, die Moderne und Demokratie symbolisiere. Abstraktion gilt zudem als die künstlerische ‚Weltsprache‘ (Haftmann).

(b) Kunstimmanent betrachtet wird Abstraktion so definiert: Inhalt sind die Farben und Formen, die Farbformen selbst in einem möglichst klar definierten, strukturierten Bildraum – mit anderen Worten: sie verweisen auf nichts anderes als auf sich selbst. Wo allein schon Anklänge an das Gegenständliche bzw. Erzählerische vermieden werden (sollen), da ist für Bildtitel kein Platz mehr. Vielfach ist in Werken der sog. Konkreten Kunst jedwedes spontanes Setzen von Bildelementen zugunsten von nur wenigen, überschaubaren subjektiven, ja ausrechenbaren Entscheidungen gewichen. Dem steht eine abstrakte Kunst gegenüber, bei der das Werk vor seiner Erschaffung vom Künstler nicht definiert ist, es sich vielmehr im Entstehungsprozess entwickelt. Man sollte die Unterschiede dieser beiden Extremseiten von Abstraktion (Konkrete Kunst und Art Informel in Reinkultur) samt ihrer ideologischen Aufladungen<sup>11</sup> nicht überbewerten, überwiegen doch die Gemeinsamkeiten gegenüber anderen Ausdrucksformen. Zudem kennt die moderne bildende Kunst und besonders die abstrakte Malerei kein, wie Bazon Brock (1990: 176) es nennt, „Nach-außen-Bringen des inhaltlich schon Vorhandenen, ein bloßes Gestalt werden dessen, was vorher schon amorph vorhanden war“. Im Prozess des Gestaltens ergeben sich für den Kunstproduzenten schnell immanente Zwänge, denen er nicht mehr entkommt.

---

<sup>11</sup> Max Bense (1965: Aesthetica. Baden-Baden) steht für die ideologische Absicherung der Konkreten Kunst, Sartre und Greenberg plädieren für das Art Informel. „Sartre verglich ... die ‚moralische Wahl‘, die Selbstbestimmung des Menschen, mit der künstlerischen Produktion: Das Bild, das der Künstler malt, sei vor seiner Erschaffung nicht definiert. Es entstehe im Vollzug des Malens: ‚Das zu schaffende Bild ist das, das er hervorgebracht haben wird. Es gibt keine ästhetischen Werte a priori, sondern nur die Werte, die in der Kohärenz des Bildes sichtbar werden‘. Insofern ein Bild in seinem Entstehungsprozess Gestalt annimmt, sei es in der Kunst wie im Leben: Man könne nicht a priori entscheiden, was zu tun sei. Sartre engagierte sich in mehreren Texten für Kunst, die in dieser Offenheit ihre Vollendung suchen (Giacometti) und im Prozess entsteht (Wols)“ (Damus: 246 f.).

(c) Im gesellschaftlichen Alltag trat Abstraktion als allumfassendes Gestaltungsprinzip, in Form eines mehr soften, dekorativen Konstruktivismus in Erscheinung (beispielsweise in Kunst am Bau, in der Innenarchitektur), der nur oberflächlich betrachtet an das Bauhaus-Programm anknüpfte. Der ‚kalte, unmenschliche‘ Konstruktivismus oder Rationalismus der 1920 Jahre, nicht nur jener russischer/sowjetischer Prägung, sollte in der jungen Republik keinen Platz finden – Kunst sollte ‚aufbauend‘ sein (Held).<sup>12</sup> Mehr noch, das ‚Destruktive‘ der kritischen Kunst der 20er Jahre, womit in erster Linie das Menschenbild gemeint ist, wurde abgelehnt.<sup>13</sup> Objektiv betrachtet hatte die sog. abstrakte Kunst die Funktion, eine neue gesellschaftliche (fordistische) Kohäsion mit abzustützen, an einer neuen Konsensbildung mitzuwirken. Diese führte soziokulturell zu einer gewissen Vereinheitlichung der Lebensstile, Moden, Konsumnormen und ästhetischen Prinzipien, zu einem Konformitätsdruck. Vereinheitlichung richtet sich immer gegen Andere/s, grenzt sich von ihnen/ihm ab. Im Kontext des Kalten Krieges war das Andere schlechthin der ‚Kommunismus‘ und sein stalinistischer Realismus.

Ganz so stromlinienförmig verlief die Entwicklung im Bereich Kunst allerdings nicht. In seinem Text „Neo-Avantgarde und Politik. Re-Präsentation des Verdrängten“ von 2008 erinnert Peter Weibel an nach 1945 auftretende künstlerische Destruktionstendenzen, genauer: daran, dass Destruktion zum künstlerischen Prinzip gemacht wurde. Diese „Neo-Avantgarde“ sei nicht eine rein formale Wiederholung der historischen Avantgarde, vielmehr eine „wirkliche Nachkriegskunst, eine Kunst über Erinnerung, Vergessen, Unterdrückung, Traumata und die Wiederkehr des Verdrängten“ bezogen auf die zwei Weltkriege, den Holocaust, den Abwurf der Atombombe. Alle Aktionen, von Arnulf Rainer bis Lucio Fontana, Yves Klein und Gustav Metzger (siehe sein „Manifest der Autodestruktiven Kunst“ von 1959 und sein „Distraction of Art Symposium“ 1966 in London), von der Wiener Gruppe bis Fluxus zeigten ein tiefes Misstrauen gegenüber den Mitteln der Kunst, den Mitteln des kulturellen Gedächtnisses und der Kultur selbst. So sind beispielsweise nach Weibel die Rituale und Selbstverstümmelungen des Wiener

---

<sup>12</sup> Brock (ebd. 175 f.) erinnert daran, dass die Gründerväter der Moderne „allesamt engagierte, von Utopien erfüllte Täter“ gewesen waren, „die die Erfahrung machten, dass man gesellschaftliche, politische oder sozialrevolutionäre Utopien nicht mehr in den herkömmlichen Ikonographien transportieren konnte. Je abstrakter, je reduktionistischer ein Mondrian, ein Malewitsch arbeitete, desto radikaler trugen sie politische Utopien vor.“ Man denke nur an „die Verbindung zwischen russischen Konstruktivisten und der russischen Revolution oder an die zwischen De Stijl und den Lebensreformbewegungen. Weil die Nazis z.B. das wussten, agitierten sie derart extrem gegen die abstrakte Kunst, obwohl sie gegen die Formsprache nichts einzuwenden hatten.“ Die letzte Formulierung halte ich für gewagt, stimmig nur, wenn man sie auf die deutsche Nachkriegsgesellschaft bezieht, deren Mehrheit mit den politischen und reformerischen Utopien der 20er-Jahre-Avantgarde nichts anzufangen wusste bzw. sich von diesen bewusst abgrenzte.

<sup>13</sup> Das erste Darmstädter Gespräch 1950 kreiste um das Menschenbild. Hauptbeiträge kamen von Baumeister, Sedelmayr und Itten; als kritische Beobachter waren Adorno und Mitscherlich anwesend. – In der Vorstellung der Nachkriegsgesellschaft, so Anselm Haverkamp, „war ja die ‚entartete Kunst‘ nach wie vor deswegen entartet, weil sie keine vernünftigen Menschenbilder hatte. Das ist eine sehr eigenartige Geschichte, dass man übergangs- und massenweise verräterische und belastete Begriffe durch die 50er Jahre schleppte, die eher verrieten, warum man sich mit dem Faschismus eingelassen hatte, als dass er vorbei war.“

Aktionismus unbewusste Reaktionsbildungen, ausgedrückt in Kunst, gegen die bewusste ‚Reinigung‘ des Nachkriegsösterreichs von seiner Beteiligung an den Verbrechen im 2. Weltkrieg und am Holocaust. „Da sich Österreich so ‚offiziell‘ und ‚gründlich‘ reinigte [‚Opferlüge‘], tat die Kunst das genaue Gegenteil. Sie badete in Unreinheit, Blut und Schmutz.“ Metzger, dessen jüdische Eltern und Schwestern in Vernichtungslagern umgebracht wurden, bemalte Leinwände mit Säure, so dass sie sich aufzulösen begannen, und konzipierte Skulpturen für den öffentlichen Raum aus so dünnem Metall, dass sie schnell wegrosten würden. Nur ein Werk, das sich selbst zerstört ist ein der Zerstörung und Vernichtung von Mensch und Umwelt angemessenes. Während Picassos Guernica-Bild immer noch der klassischen Logik der visuellen Repräsentation verpflichtet blieb, wussten, besser noch: meinten die genannten Künstler, dass jegliche Form der Abbildung, der Darstellung des Holocaust zum Scheitern verurteilt ist. – Die radikalen, polemischen Interventionen aus den Reihen der besagten losen Künstlergruppierung erregten jedoch allenfalls ein gewisses kurzfristiges Aufsehen (um nicht zu sagen Spektakel) in der Öffentlichkeit, mehr nicht. Man verstand die Botschaft nicht, man wehrte sie ab.

(d) Gegen Ende der 50er / Anfang der 60er Jahre kam der Nachkriegs-Vergesellschaftungsschub zu einem ersten Abschluss und führte zwecks notwendiger Bestandssicherung im Verlauf der 60er Jahre zu einer gewissen gesellschaftlichen Öffnung, zur sozio-kulturellen Ausdifferenzierung. Insbesondere die junge Generation versuchte mehr und mehr, sich dem fordistischen Konformitätsdruck, den fordistischen Disziplinierungen (bedingt durch eine ausgreifende Bürokratisierung und Reglementierung der Gesellschaft) zu entziehen und verlangte nach mehr Individualität, Kreativität und persönlicher Entfaltung (wie freier Sexualität, mehr Fantasie im Alltag etc.). Kritische und linke Theorie war laut Diedrich Diederichsen vor allem Kulturkritik und Ideologietheorie gewesen: „Wer vor 68 politisch war, war dies in der Kultur. Er oder sie war an Hochkultur, Jazz, Avantgarde und Nouvelle-Vague-Filmen interessiert, an Manipulation der Massen und Atomkriegsgefahr, weniger an Arbeiterbewegung oder Kapitalismustheorie.“<sup>14</sup> In Künstlerkreisen besann man sich zunehmend darauf, dass das sich revolutionierende Form- und Ausdrucksrepertoire um die 1910er Dekade sich ja nicht in gegenstandslosem Konstruktivismus und expressiver Abstraktion erschöpfte (siehe unten 2f und folgende Abschnitte, ebenso den Schluss von h zum neuen postfordistischen Konformitätsdruck).

Ein wesentliches Novum war zudem, dass die alte Ambivalenz der bürgerlichen Kunst, ihre Aufspaltung in E- und U-Kunst, in Hoch- und Massenkultur, durch die neuen Medien verstärkt wurde. Der „Reichtum der Kulturindustrie“ (Grasskamp)<sup>15</sup> verstetigte sich.

<sup>14</sup> Diederichsen, Diedrich in *Jungle World* 30/2005: Wir waren so politisch.

<sup>15</sup> Walter Grasskamp 1995: *Der lange Marsch durch die Illusionen. Über Kunst und Politik.* München, S. 51. Ebenda vermerkt Grasskamp: „Anfangs der noch recht grauen und tristen sechziger Jahre hätte sich niemand träumen lassen, mit welchem Aufwand an Farbe, Form und Poesie Werbung, Medien und Kulturgüterindustrie expandieren und auf sich aufmerksam machen würden. Sie haben die sozialdemokratische Forderung ‚Kultur für alle‘ schon zu realisieren begonnen, bevor sie erhoben wurde, ihr freilich auch einen völlig anderen Sinn gegeben, denn in

Walter Grasskamp, sich auf Frank Zappa berufend, betont m.E. zurecht, dass jenes, was vielfach emphatisch mit ‚Gegenkultur‘ der 60er Jahre benannt wurde und nach wie vor wird, sich mehr als eine „unorthodoxe Symbiose aus Protest, Gegenkultur und Kulturindustrie“ erwiesen habe. So seien die Kultufeste in Monterey (1967) und Woodstock (1969) nicht Höhepunkt der Kulturrevolution, sondern „die Kernfusion von Gegenkultur und Kulturindustrie“ gewesen (ebd. 15, 17). In den 1960er/70er Jahren formulierte Helmut Salzinger, der Diedrich Diederichsen jener Jahre, bereits ähnlich.<sup>16</sup> Selbst die künstlerischen Produkte der sog. Undergroundkultur seien alles andere als unkundbar, wie z.B. die Texte der „Fugs“ oder die musikalischen Schockeffekte der „Mothers of Invention“. Die Kulturverwalter und -verbraucher seien laut Salzinger imstande, auch intentionell Unkundbares zu konsumieren, „sobald sich das betreffende Produkt auf irgendeine Weise, und sei es auf dem Umweg über die Begriffe Underground-Kultur oder Anti-Kunst, den herrschenden Vorstellungen von Kultur und Kunst eingemeinden lässt. Der Warencharakter kultureller Produkte bewirkt, dass kein künstlerischer Schock mehr realisierbar oder auch nur denkbar ist, der nicht über kurz oder lang ebenso konsumiert würde wie alle anderen lediglich zum Konsum hergestellten Produkte auch. Auf dieses Dilemma hat der Underground bisher noch keine Antwort gefunden“ (ebd. 52 f.).

Die Rock-/Popkultur schuf sozusagen parallel eine neue visuelle Formsprache, insbesondere im Bereich der Plakatkunst und der Gestaltung von Schallplattencover, es entstanden aber auch freie Arbeiten. „Pop-Art in ihrer Hippie-Variante“ nennt Klaus Herding diese Hippie-Kultur. M.E. fälschlicherweise, denn mit Pop-Art (siehe unten) hat sie nichts zu tun.<sup>17</sup>

(e) Für den Chefideologen der Abstrakten Expression Clement Greenberg nahm die Kunst indes eine desaströse Entwicklung; der Feind war schnell ausgemacht: die Kulturindustrie im Westen und die Politisierung der Ästhetik im Ostblock. Kunst müsse autonom sein und bleiben und dürfe sich weder auf die Dingwelt der Konsumindustrie noch auf die Kulturindustrie einlassen,<sup>18</sup> noch zu einer politischen Kunst verkommen. Auch Adorno pocht auf Kunstautonomie, argumentiert aber weniger dogmatisch und (scheinbar) unpolitisch wie Greenberg. Mit der Autonomie kritisiert er die Kulturindustrialisierung von Hochkultur. Nur die Distanz zur Gesellschaft erlaube ihre Kritik.<sup>19</sup> In seiner „Ästhetischen

---

der Kulturindustrie bezeichnet diese Formel die vollständige Umwandlung von Kultur in Unterhaltungselektronik.“

<sup>16</sup> Gesammelt ist ein Teil seiner Texte unter Helmut Salzinger 1982: Rock um die Uhr und andere kleine Schriften zur Musik und Gegenkultur. Head Farm Odisheim

<sup>17</sup> Ausführlicher in meiner Rezension ‚68er Kunst. Anmerkungen zum Essay von Klaus Herding‘ 2008: 1968 Kunst – Kunstgeschichte – Politik. Ffm.

<sup>18</sup> Übersehen wurde von Greenberg, dass sich längst ein Kunstmarkt etabliert hatte, der nach Artefakten à la Abstraktion geradezu hungerte. Es dauerte nicht mehr lange, da wiederfanden sich Greenbergs autonome Werke bildender Kunst in Unternehmensetagen oder Shopping-Center. Besonders in den 80er Jahren boomte dieser Markt.

<sup>19</sup> Ich komme hier einerseits auf Adornos Kunstbegriff zu sprechen, weil Adornos Ästhetik vorschnell und verkürzt als ‚die‘ moderne Ästhetik der 50er Jahre betrachtet wird, beispielsweise

Theorie“ (1970: 335) schreibt Adorno: „Gesellschaftlich ist Kunst weder durch den Modus ihrer Hervorbringung [...] noch durch die gesellschaftliche Herkunft ihres Stoffgehalts. Vielmehr wird sie zum Gesellschaftlichen durch ihre Gegenposition zur Gesellschaft, und jene Position bezieht sie erst als autonome. Indem sie sich als Eigenes in sich kristallisiert, anstatt bestehende Normen zu willfahren und als ‚gesellschaftlich nützlich‘ sich zu qualifizieren, kritisiert sie die Gesellschaft, durch ihr bloßes Dasein, so wie es von Puritanern aller Bekenntnisse missbilligt wird.“ Kunst solle also ihre Autonomie nicht freiwillig aufgeben, und täte sie dies, gäbe sie sich selbst auf. Um dem übernächsten Abschnitt vorzugreifen: Das „hochkulturelle Spiel mit der Kulturindustrie“ (Resch) konnte Adorno freilich nicht schätzen und damit auch die Surrealisten und Dadaisten nicht, ebenso wie im Bereich Musik den Jazz.<sup>20</sup>

Letzteres gilt stärker noch für Arnold Gehlen. Ausgehend von bestimmten anthropologischen und zeitdiagnostischen Prämissen macht sich dieser für eine reflektierte, geometrisierte, ausbalancierte und gleichsam kristallklare Kunst stark, die sich dem Programm einer ‚peinture conceptuell‘ des synthetischen Kubismus verpflichtet weiß. In seinen „Zeit-Bildern“ (1960) bringt Gehlen nicht zufällig Bildbeispiele von Klee, Mondrian und Kandinsky: Nur ein sich selbst entlastendes Gemälde vermag für ihn auch in der Rezeption zu entlasten. „Entlastung“ ist für Gehlen der Schlüsselbegriff schlechthin. Als „Mängelwesen“ sei der Mensch grundlegend ein „institutionsbedürftiges“, m.a.W. ein zu entlastendes Wesen. Weil es in der Gegenwart (besonders in Westeuropa) zu einem Zerfall der Institutionen käme, bedürfe es einer Entlastung zweiter Ordnung. Diese solle die Kunst leisten (ebd.: 222), ihr kommt somit eine kompensatorische Funktion zu. Klar ist damit natürlich, dass künstlerische Bewegungen wie der (abstrakte) Expressionismus, der

---

von Peter Bürger (noch 1987 in seinem Aufsatz: Kunst und Philosophie im Zeichen der Postmoderne, abgedruckt in Ders. 2001: Das Altern der Moderne. Schriften zur bildenden Kunst. Ffm. S. 182). Zweitens sind natürlich Adornos Ausführungen zur Kulturindustrie (KI) von Bedeutung; Stichworte: Kultur wird industriell produziert und erhält somit einen Umschlag von der Qualität vergangener Kunst in die Quantität der Serienproduktion. „Die ganze Welt wird durch das Filter der KI geleitet.“ KI hat ein scheinbar gleichmachendes, nivellierendes Moment an sich und gleichzeitig ein verschleiendes. Das Bestehende wird durch sie verdoppelt. Der Gehorsam der KI zur bestehenden Ordnung steht, einer Konstituente gleich, in jedem ihrer Produkte. KI reduziert den Menschen zum Konsumenten, zum geistig intellektuell untätigen Empfänger eines kommerziellen Produktes. KI hat keinen kritischen Stachel, wo sie kritisch ist, stellt sie sogleich klar, dass das System als Ganzes keiner Veränderung bedarf, sondern lediglich eine Richtungskorrektur.

<sup>20</sup> Walter Benjamins Einschätzung der bzw. Einstellung zur Kulturindustrie unterscheiden sich bekanntlich von jener Adornos. Inwieweit? Dieser Frage gehen Burkhardt Lindner ((1978) 1985<sup>2</sup>: Technische Reproduzierbarkeit und Kulturindustrie. „Positives Barbarentum“ im Kontext. In: Ders. (Hg.) (1978) 1985<sup>2</sup>: Walter Benjamin im Kontext. Ffm., S. 180-223) und Christoph Hesse (2007 in: Kritische Theorie und Kino. Benjamin und Adorno über Kunst und Kulturindustrie. In: [www.rote-ruhr-uni.com/cms/](http://www.rote-ruhr-uni.com/cms/)) nach, sowie Albrecht Wellmer (1985: Wahrheit, Schein, Versöhnung. Adornos ästhetische Rettung der Modernität, in: Zur Dialektik von Moderne und Postmoderne. Ffm., S. 9-47). Wellmer schreibt dort resümierend: „Benjamin sieht in der technisierten Massenkunst Elemente eines Gegengifts gegen die psychische Zerstörung der Menschen durch die industrielle Gesellschaft. ... [I]ch denke, dass Benjamins Analyse zumindest *Potenziale* der modernen Massenkunst andeutet – vom Film bis zur Rockmusik – die Adorno, aus Traditionalismus wie aus theoretischer Voreingenommenheit, nicht hat sehen können“ (ebd. 41 f.). Ausgesprochen lesenswert immer noch Helmut Salzingers „Swinging Benjamin“ von 1973, Ffm.

(Neo-) Dadaismus oder der Surrealismus, die mehr auf Irritation und Provokation abheben, ausgegrenzt werden (müssen). – In seiner letzten Arbeit (1961, 1963 auf Deutsch erschienen) „Die Tränen des Eros“ spricht Georges Bataille dagegen nicht vom Menschen als einem Mängelwesen, sondern vom Menschen, der sich verschwendet und Energie verausgabt. Und Kunst hat für Bataille den Charakter transgressiver Wirklichkeits(über)steigerung; sie führt uns weg „von den Kindereien der Vernunft. Der Vernunft, die nie verstand, ihre Grenzen auszumessen“ (ebd. Auflage München 1993: 22). – Anders als für Gehlen und Adorno besteht für Hans Sedlmayr die Aufgabe der Kunst darin, gesellschaftlich integrativ zu wirken, was bedeutet, dass sie immer politisch sein müsse – als abstrakte könne sie das allerdings nicht, nur als figürliche. Kunstautonomie ist ein Fremdwort für Sedlmayr. Gerade die sich mehr und mehr entgrenzenden Formen der bildende Kunst schon im 19., insbesondere aber jene offenen des 20. Jahrhunderts sind für ihn Symptom und Symbol des Elends der Aufklärung. Eine Dialektik (die Geschichte vom Glanz und Elend) der Aufklärung entfaltet Sedlmayr nicht, verbucht wird von ihm (in seinem gleichnamigen Hauptwerk von 1948) nur ein „Verlust der Mitte“, <sup>21</sup> eine ‚neue Verbindlichkeit‘ ist nirgends in Sicht.<sup>22</sup>

(f) Um den Faden von 2d wieder aufzunehmen: Spätestens Anfang der 60er Jahre begann die künstlerische Hegemonie der sog. Abstraktion mehr als erste Risse zu bekommen. Die Hoch- und Wertschätzung anderer Kunstbewegungen aus der Zwischenkriegszeit nahm rasch zu.<sup>23</sup> Außermalerische Inhalte, die Materialität der Alltagswelt bekamen wieder

---

<sup>21</sup> Originalton Sedlmayr (ebd. 150 f.): „Die Kunst strebt fort von der Mitte. Das gilt sowohl von den Aufgaben der Kunst, ... ebenso wie für den Zustand der Künste im ganzen von der Auffassung, die man jetzt vom Wesen der Kunst hat ... . Die Kunst wird – in jedem Sinne des Wortes – exzentrisch. Der Mensch will fort von der Kunst, die ihrem Wesen nach ‚Mitte‘ zwischen dem Geist und den Sinnen ist. Die Kunst strebt fort von der Kunst, an der sie ebenso wenig Genüge hat wie der Mensch am Menschen. Indem sie zu einer Überkunst strebt, stürzt sie oft in Unterkünstlerisches ab. Die Kunst strebt fort vom Menschen, vom Menschlichen und vom Maß. Alle diese Symptome aber sind *symbolischer* Ausdruck für analoge Tendenzen im Menschen überhaupt. Nicht nur in der Kunst will der Mensch fort von der ‚Mitte‘, fort vom Menschen. Und gerade diese Tendenz wird von den Phänomenen der modernen Kunst so scharf beleuchtet und durchleuchtet wie kaum von irgendwelchen anderen Tatsachen.“

<sup>22</sup> Mit dem Faschismus glaubte Sedlmayr einen Ausweg aus der Unverbindlichkeit der Moderne gefunden zu haben – er war nicht von ungefähr ein NS-Parteimitglied. Dem hat sich Sedlmayr nach 1945 nicht gestellt. – Kurz ein Wort zur NS-Parteimitgliedschaft von Gehlen: Er ist sicher politisch der konservativen Rechten zuzurechnen, sein Abstand zur NS-Ideologie war aber wesentlich größer als jener von Sedlmayr (zu „Gehlen und der NS“ vgl. Christian Thies 2007<sup>2</sup>: Arnold Gehlen zur Einführung. Hamburg, S. 15 ff.).

<sup>23</sup> Die Arbeiten beispielsweise von Ernst, Schwitters, Magritte und besonders Duchamp gerieten ins Blickfeld. Zur m.E. gehaltvollen Kritik der Duchamp-Rezeption siehe Dieter Daniels 1992: Duchamp und die anderen. Der Modellfall einer künstlerischen Wirkungsgeschichte in der Moderne. Köln. Zwei Auszüge zu *Ready-mades* (212 f.): „Der entscheidende Unterschied des Ready-mades zu den Findungen von Arp, Ernst und Man Ray liegt darin, dass das Ready-made keine neue Technik zur Hervorbringung neuer Werke oder anderer ästhetischer Effekte ist – es ist keine Gestaltungsmethode, sondern eine Betrachtungsweise. Beim Ready-made tritt an die Stelle des Schaffens das Wählen, das selektive Sehen eines Dinges. Der Modus der Rezeption – Betrachten und Auswählen – wird durch das Ready-made zum Modus der Produktion erhoben. Der Künstler wechselt die Seite, er wird vom Schöpfer zum Betrachter, der – statt etwas Neues zu

Gewicht. In Anlehnung an Dada wird die Kulturindustrie, die U-Kunst nicht verteufelt und gemieden, vielmehr ihr Funktionieren besonders sichtbar gemacht. Neo-dadaistische Aktionskunst wie Happening, Fluxus oder Agitpop – ob jene der Wiener Aktionisten oder von Brock und Beuys, bis hin zu Christo & Jeanne-Claude – produzieren kein Artefakt mehr, das man an eine Museumswand hängen oder das ein Sammler kaufen könnte. Und wenn, dann ist es eine „Spur“ des Kunst-Ereignisses“. Der Kunstmarkt, der Artefakte (Kunstwerke und nicht -ereignisse) braucht, wird ausgehebelt. Diese Kunstereignisse tragen zur Ent-„Auratisierung“ (Benjamin) der Kunst, zum ‚Abbau der Kunstreligion‘ bei. Das neue „Arbeitsverhältnis der Reflexivität“ – wie Steinert es in Abgrenzung zum „modernen Arbeitsverhältnis öffentlicher Einsamkeit“ (abstrakte Kunst) nennt (siehe Anhang) – stellt eine für die Kunst neue Beziehung zur Kulturindustrie her: „Man will ihr nicht mehr in ‚höhere Gefilde‘ ausweichen (weil das ohnehin nicht geht), sondern man interessiert sich sehr für das, was dort vorgeht, und benützt ihre Medien sowie ihre Formen und Inhalte aktiv“ (ebd.). Die ‚Institution Kunst‘<sup>24</sup> wird mehr und mehr kulturindustriell überformt. Sie verändert sozusagen ihre Gestalt, weniger aber ihre Funktion in der Gesellschaft.

(g) Um noch einmal auf Greenberg zurückzukommen. Beat Wyss (siehe unten Fußn. 34) zitiert den Briten Lawrence Alloway, der schon in einem 1958 in den USA erschienenen Artikel eine Breitseite gegen Greenberg geschossen hatte: „Ihm als Vertreter der Kritiker-Elite wird die Macht abgesprochen, den Publikumsgeschmack weiterhin von oben herab zu gängeln. ‚Massenkunst ist urban und demokratisch‘ und lasse sich nicht auf die ‚pastoralen und Oberschichtenspezifischen Ideen gewisser Minderheiten‘ verpflichten. ... Greenberg sei ein durchaus guter Kunstkritiker, aber nur was die ‚moderne Hochkunst‘ betreffe. ... Gegen Prediger einer faden ‚Hochkunst‘ setzte Alloway eine ‚populäre Kunst unserer industriellen Zivilisation‘, eine ‚massenhaft produzierte Volkskunst‘ von internationalem Charakter, überall erhältlich und verständlich in der ganzen westlichen Welt.“ – In den USA hatten nicht nur Künstler, die künstlerisch-kommerziell, d.h. in der Werbung und im Produktdesign gearbeitet hatten (wie Warhol, Wesselmann, Rosenquist), keine Schwierigkeiten damit, sich den ‚niederen Gefilden‘ der Waren- und Werbewelt zu

---

schaffen – eine neue Sichtweise für etwas Vorhandenes findet.“ Einige Seiten weiter (221) zitiert Daniels Michel Leiris, der schon 1946 in einem Aufsatz die Differenz des Ready-mades zum Surrealismus ebenso wie zur kubistischen Collage herausgestellt hat: „Hier wird der gewählte Gegenstand einfach isoliert, benannt, seiner Umgebung entzogen, in eine neue Welt projiziert; das Stück Realität wird nicht aufgegriffen, um [wie in der Collage] mit den manuell hergestellten Teilen des Werks konfrontiert oder um Symbol zu werden, sondern es wird genommen *um des Nehmens willen* und gewinnt diese Qualität, diese einzigartige Wirksamkeit, allein aus der Tatsache, dass es vom übrigen ausgesondert wurde.“

<sup>24</sup> Spezifika der ‚Institution Kunst‘ sind: Das Sammeln, Präsentieren, Taxieren von Kunstwerken (Museen, Kunsthallen) und Vertreiben derselben (Galerien; Kunstmarkt). Es wirken im Rahmen der Institution: Akademien, Kurator(i)en, Kritiker, die sich mit Kunst befassen – befassen meint auch, bestimmte Kunststile, -formen und -inhalte zu präferieren; Stiftungen, die Stipendien und Preise vergeben; staatliche und private Auftraggeber für Kunst am und im Bau; Kunstmagazine und -zeitschriften sowie Feuilletonseiten in Tages- und Wochenzeitungen und Radio- und TV-Sendungen, die dem Kunstrezipienten bzw. -käufer Interpretations-,hilfen‘ geben.

öffnen.<sup>25</sup> Der aufkommenden sog. Pop-Art der 60er Jahre kam zugute, dass ihre Bilder- und Objektwelt, ihre Farben und ihr Outfit dem Publikum vertraut waren (siehe oben Fußn. 15, Grasskamps Hinweis zur Ästhetisierung der Waren und des alltäglichen Lebens). Pop-Art-Exponate feiern allerdings nicht einfach Konsum und Kommerz, sie sind gesellschaftskritischer, als sie auf dem ersten Blick erscheinen mögen. Resch/Steinert (107) verweisen m.E. zurecht darauf, dass beispielsweise Warhol sich durchaus in eine Tradition des ‚reflexiven‘ Arbeitsbündnisses stellt, „als radikal neu und anders erscheint er nur, wenn man ihn in die ‚moderne‘ Linie, also in Beziehung etwa zu Pollock, de Kooning, Rothko oder Le Witt stellt, wohin er nicht gehört“.<sup>26</sup> Und mit den Worten von Brock (1990: 174): „Bei der Pop Art musste man ständig damit rechnen, dass man es ... nicht mit bejahenden Überhöhungen der Reklamewelt zu tun hatte, sondern dass das negative Affirmationen waren, also Eulenspiegelereien, Nietzscheaden oder Schweijkiaden ... . Die Werke von Warhol zwangen den Betrachter ständig auf der Hut zu sein, ja nicht einer Behauptung auf den Leim zu gehen, die sich dann als das Gegenteil dessen erwies, was man zunächst geglaubt hatte.“

Nach Wyss (ebd.) ist das ‚Populäre‘ seit Jahrhunderten in der Motivgeschichte der Kunst festgeschrieben (Beispiel die ‚niedere‘ Gattung des Stillebens).<sup>27</sup> Das Neue liege im Verfahren, wie das banale Motiv dargestellt werde. „Popkunst erzielt zum ersten Mal ganz unangestrengt und auf der Höhe der technischen Verfahren eine Synthese zwischen neuen Medien, künstlerischem Anspruch und allgemeiner Akzeptanz“ (ebd.). Wyss fragt, warum Pop nicht schon in den 20er Jahren möglich war, „gleichsam als direkte Fortsetzung von Futurismus, Dada und synthetischem Kubismus“. Antwort: „Der Avantgarde war es unmöglich, eine Massenkultur zu schaffen im Rahmen des Industriezeitalters. ... Die Versöhnung von Kunst und Massenproduktion wird erst möglich im nachindustriellen Zeitalter [ich würde lieber von der sich auflösenden fordistischen Epoche sprechen, siehe unten unter h; MO] auf der Ebene von Kommunikation und Massenkonsum.“

---

<sup>25</sup> Pop Art ist eine englische, keine us-amerikanische Creation. Zu den führenden Vertretern schon in den 1950er Jahren gehörten die Schüler von Richard Hamilton und Eduardo Paolozzi: Blake, Hockney, Jones, Kitay, um nur die bekanntesten zu nennen.

<sup>26</sup> Resch/Steinert zeigen aber auch die Grenze der Pop-Art-Strategie auf: „Seit den 60er Jahren hat sich die Kulturindustrie erweitert und ist selbst reflexiv geworden. Die Strategie der Pop-Art ist damit kein taugliches Mittel mehr, den gegenwärtigen Stand der Kulturindustrie zu reflektieren. Diese Reflexivität lässt sich von kulturindustrieller Reflexivität nämlich nicht unterscheiden: Sie wird affirmativ“ (ebd. 119).

<sup>27</sup> Boris Groys (in: Der Pop-Geschmack, siehe unten Fußnote 34 Grasskamp et al) verweist darauf, dass Pop-Art eine „extrem elitäre Strategie einer kleinen Minderheit innerhalb des ohnehin elitären und minoritären Kunstmilieus der damaligen Zeit [anfang der 60er Jahre]“ war. „Schon deswegen fühlte sich die Pop-Art damals berechtigt, als neue Avantgarde aufzutreten. Zugleich spielte sie aber geschickt mit den Ressentiments der breiteren Masse gegen die hohe Kunst als solche.“ Gerade Warhol demonstrierte und erreichte, gleichzeitig als radikal nonkonformistisch und als radikal konformistisch gelten zu können.

Nicht nur der (Pop-Art-, Fluxus- etc.) Künstler betreibt das verfremdende Spiel mit alltäglichen Wahrnehmungen (siehe Fußnote 23).<sup>28</sup> Laut Andreas Reckwitz<sup>29</sup> übt sich der Rezipient postmodernistischer Kunst darin,

„auf Distanz zur ‚natürlichen Einstellung‘ zu gehen und sich als Alltagskonstruktivist zu verstehen: Die verfremdende Dekontextualisierung des Gewöhnlichen macht dieses als Produkt eines Framing bewusst. Diese semiotischen Aktivitäten lassen sich multiplizieren und modifizieren, der Rezipient lernt tentativ, vertraute Bedeutungen durch neue zu ersetzen, Ereignisse unvertraut zu ‚reframen‘ oder auch einen spezifischen ‚Sinn‘ durch eine *second-order*-Bedeutung des Absurden, Grotesken oder Komischen zu ersetzen. Er begreift das scheinbar Natürliche als arbiträr, das Normale als Produkt von Codierungen, vermag diese Signifikationen zu dechiffrieren, zu ‚entlarven‘ und durch neue zu ersetzen. Einmal erworben, lässt sich diese semiotische Kompetenz in Alltagssituationen anwenden, die nun selbst wie eine Serie von Events, Environments, Installationen etc. erscheinen.“

„In der postmodernen Kunst kann *alles* zum Gegenstand ästhetischen Vergnügens werden – das Erleben hängt in keiner Weise vom Gegenstand, sondern von der sensibilisierten Wahrnehmung des Rezipienten ab. Das ästhetische Erleben nimmt hier die Form einer ‚Immersion‘ an, eines ‚Eintauchens‘ des Rezipienten, das alle Selbstreflexivität, alle Erinnerung und Planung zugunsten reiner erlebter Gegenwart einzieht. Diese Intensivierung des Erlebens wird nicht zuletzt durch die diskontinuierliche Zeiterfahrung vorangetrieben, welche die postmodernistische Kunst befördert: Indem betrachtete Gegenstände oder beobachtete (oder gelesene) Szenen aus einem übergreifenden, nachvollziehbaren Sinnzusammenhang herausgebrochen werden, vermag sich der Rezipient vollständig auf das einzelne Detail, den einzelnen Moment zu konzentrieren und daraus intensiviertes Vergnügen zu ziehen. Das ‚Spiel‘, in das die postmodernistische Ästhetik das Subjekt involviert, ist damit sowohl ‚kritisch-dekonstruktiv‘ als auch ein Medium des Lustprinzips ...“ (ebd. 471 f.).

So brauchbar diese Kennzeichnung ist, muss doch Zweierlei angemerkt werden: Postmodern(istisch)e Kunst bezieht sich bei Reckwitz nicht auf ein oder zwei Kunstdekaden – etwa Mitte der 1970er bis Ende der 80er Jahre. Der Begriff steht bei ihm

---

<sup>28</sup> Der Verfremdungseffekt ist bekanntermaßen literarisches Stilmittel und Hauptbestandteil des Epischen Theaters nach Bertolt Brecht. Der Effekt besteht im Kern darin, dem Betrachter vertraute Dinge in einem neuen Licht erscheinen zu lassen und so die Widersprüche der Realität sichtbar zu machen. Brock (1977: 307) schreibt zur Entfremdungstechnik: „Lernpsychologisch wie kommunikationstechnisch können wir Bestandteile unserer Umwelt nur problematisieren, indem wir diesen Umweltbestandteil aus seinem vorgegebenen und in gewisser Weise selbstverständlichen Zusammenhang herauslösen, was zumeist bedeutet, dass wir ihn aus einer sprachlichen Verständigungsebene in eine andere Sprache transformieren. In dieser Übersetzung aus Zusammenhängen und sprachlichen Reproduktionen in andere verändert sich unsere Wahrnehmung, unsere Einstellung zum Objekt und damit auch dessen Bedeutung. Diese Bedeutungsveränderung wurde sehr lange als eine kunstspezifische Technik der ‚Verfremdung‘ angesehen. Sie gilt aber vielmehr für jede Art der Kommunikation bzw. Darstellung eines Sachverhalts, ist also auch ein prinzipieller Einspruch gegen jedes naive Realismuspostulat.“

<sup>29</sup> Das nachfolgende Zitat stammt aus seiner Arbeit 2006: *Das hybride Subjekt. Eine Theorie der Subkulturen von der bürgerlichen Moderne zur Postmoderne*. Weilerswist. Die Transformation der Subjektkulturen in der Moderne ist nach Reckwitz nur verstehbar, wenn man die ästhetischen Bewegungen von der Romantik über die Avantgarde bis zu den Gegenkulturen im letzten Drittel des 20. Jahrhunderts nicht ausklammert.

vielmehr für die Kunst spätestens seit Ende der 1960er Jahre schlechthin, d.h. für die Kunst der kulturellen Formation „Postmoderne“, in Abgrenzung zur Formation „bürgerliche Moderne“ des langen 19. Jahrhunderts und der „organisierten Moderne“ der ersten beiden Drittel des 20. Jahrhunderts. Dieses Konstrukt ‚Moderne-Triade‘, nicht nur eines von Reckwitz, muss problematisiert werden, insbesondere was die Tiefe der zweiten Zäsur, einschließlich der Zuschreibung ‚Postmoderne‘ anbelangt. Des weiteren muss gefragt werden, inwieweit das „postmoderne“ („Kreativ“-)Subjekt – als ein solches stellt Reckwitz den Rezipienten postmodernistischer Kunst dar, der als Typus, als Form für das postmoderne Subjekt schlechthin dient<sup>30</sup> – mit seiner Rolle als „Alltagskonstruktivist“ nicht überfordert ist und diese überhaupt annimmt. Reckwitz spricht gegen Ende seiner Arbeit (626 f.) selbst vom ‚antriebsschwachen‘, ‚erschöpften‘, melancholischen Subjekt bzw. von einem solchen, das sich dem „Zwang zur Selbstentfaltung“ verweigert.

Der Kunstproduzent wiederum unterliegt der Gefahr, die Technik der Verfremdung inflationär und beliebig einzusetzen und ihr damit den Effekt, den kritischen Stachel zu nehmen.

(h) Wie dem ersten so stelle ich auch diesem vorletzten Abschnitt ein längeres Zitat von Damus vorweg, auf das ich dann eingehe.

*Die gesellschaftliche Relevanz von Kunst*

Ende der 1960er, Anfang der 70er Jahre fand eine weitgehende Politisierung der verschiedenen Lebensbereiche statt, auch der Kunst. „Ihre gesellschaftliche Relevanz war gefragt. Es entstand außerordentlich viel gesellschaftskritische, politisch gemeinte Kunst, von Happenings über absurde Objekte bis hin zu gepflegter Tafelmalerei und plakativen Pamphleten. (...)“

Im Zusammenhang mit der allgemeinen Politisierung gewannen Malerei und Grafik in mehr traditionellen Ausformungen, orientiert auch an gesellschaftskritischer Kunst der 1910er bis 30er Jahre, wieder an Bedeutung. Künstler verbildlichten politische Themen, befassten sich mit innergesellschaftlichen Gewaltverhältnissen, mit Folter und politischer Verfolgung in Militärdiktaturen, mit dem Vietnamkrieg, der Stellung der Frau usw. Die meisten Künstler vermieden einen scheinhaft abbildenden Realismus und brachen die Einheit des Bildes, wie der Filmschnitt die Handlung. Collage- und Montagetechniken, surreal und dadaistisch anmutende Verfremdungen waren wieder aktuell“ (323).

„Der politisierten Zeitstimmung gemäß fand unmittelbar politische Kunst Zugang zum Kunstbetrieb. Gegen Konsumterror, Polizeigewalt, den Vietnamkrieg gerichtete Bilder, Drucke, Objekte kamen als Ware auf den Markt. Die verbildlichte Kapitalismuskritik war käuflich. Einige der politisch engagierten Künstler begriffen, dass Kunst gesellschaftlich-politisch unwirksam ist, und gaben die Kunst auf“ (324).

„Joseph Beuys betätigte sich seit 1967, ausgehend von seinem erweiterten Kunstbegriff, ausdrücklich als politischer Künstler. Das hieß für ihn, weder politische Kunst zu machen

<sup>30</sup> Die beiden anderen dominanten Subjektformen in der Moderne, die laut Reckwitz mit dem erfolgreichen Anspruch kultureller Hegemonie auftreten, sind Bürgertum („bürgerliche Moderne“) und Angestelltenkultur („organisierte Moderne“). Reckwitz räumt ein, dass komplementär zu den sozio-kulturellen Zentren eine Untersuchung der „Peripherien“ notwendig wäre, insbesondere hinsichtlich der Subjektkulturen der ‚working class culture‘.

oder in der Politik tätig zu sein, sondern ... als Künstler verändernd in die Gesellschaft hineinzuwirken“ (325). Beuys ging es nach seinen eigenen Worten um „eine Grundidee zur Erneuerung des sozialen Ganzen, die zur *sozialen Skulptur* führt“ (taz, 27.1.1986).

„[Schon] Anfang der 1970er Jahre nahm das Interesse des Kunstbetriebs an den neuen Formen des Realismus und darüber hinaus an Kunst, die von den Formen, Farben Oberflächen und Images der Industriegesellschaft geprägt war, ebenso schnell ab wie das Interesse von Künstlern und Publikum an der gesellschaftlichen Relevanz von Kunst.“ „Die Grenzen des Wachstums‘ (Club of Rome), die weltweit herrschende Rezession brachen die allgemeine politische Aufbruchsstimmung und führten bei vielen politisch Bewegten zu einem *Rückzug ins Private*. Bei vielen Künstler führte das zur ‚Erforschung‘ der eigenen Biografie, ihres Künstlerdaseins. In dokumentierenden Installationen fand *Spurensicherung* ihren Ausdruck; selbstbezogene *Aktionskunst* hatte kaum mehr einen gesellschaftskritischen Anspruch (siehe 333-337).

Ende der 1970er Jahre schienen die traditionellen Künste am Ende zu sein. Schon die 6. Dokumenta stellte vergleichsweise wenige Maler aus und bevorzugte solche, die eine sogenannte ‚Absolute (monochrome) Malerei‘ betrieben (Ryman, Graubner). Bei dem, was auf dieser Dokumenta als Plastik ausgestellt wurde, verhielt es sich ähnlich (Prager). Ansonsten vermittelte die Show den Eindruck, dass die klassischen Kunstgattungen Malerei und Plastik einen Endpunkt erreicht hätten und nun von den technischen Medien (Film, Video) an den Rand gedrängt würden (siehe 343-351).

Unter der genannten Überschrift „Die gesellschaftliche Relevanz von Kunst“ beschreibt Damus die Grundzüge der Politisierung der Kunst Ende der 1960er, Anfang der 70er Jahre m.E. richtig. Von einem umfassenden Durchbruch gesellschaftskritischer, politischer Kunst, wie seine Beschreibung suggeriert oder nahelegen könnte, kann aber nicht die Rede sein. Zudem unterschlägt Damus eine „Überpolitisierung der Kunst“, die zumindest von linken dogmatischen Gruppierungen betrieben wurde. Ihr enger Begriff von politischer Kunst erschöpfte sich darin, entweder den Traum von einem gesellschaftlichen Alltag zu träumen, der selber zum Kunstwerk werden sollte, oder eine Kunst zu propagieren bzw. praktizieren, die (wenn überhaupt geduldet) zum „Vehikel der Tagespolitik“ degradiert wurde, zur „Gesinnungskunst“.<sup>31</sup> Michael Schneider (146), den ich hier bemüht habe, schreibt dazu: „Indem die Kunst mit Gewalt aus dem ‚Reich der Freiheit‘ in das ‚Reich der (politischen) Notwendigkeit‘ zurückgeholt wurde, konnte sie auch nicht mehr Medium sein, um die neuen, freiheitlichen Gefühle und Stimmungen der politischen Bewegung auszudrücken. ... Was den linken Kulturproduzenten gänzlich abging, war die ‚Großzügigkeit in den ästhetischen Kategorien‘ ...“.<sup>32</sup> Und Schneider (ebd.) mit Eisler:

<sup>31</sup> Diese Art der reduzierten Definition von politischer Kunst ist keineswegs eine von gestern. Siehe dazu meinen Text (5/2007): *Antikapitalistische Kunst? Mit Resch/Steinert einige Anmerkungen zu einem Artikel von Gene Ray und Henrik Lebuhn*. – Zum umfassenden, differenzierten Begriff von politischer Kunst, von künstlerisch-politischer Praxis siehe die Arbeit von Holger Kube Ventura 2002.

<sup>32</sup> Die Nachkriegskunst, um nur bei dieser zu bleiben, wurde von den besagten dogmatischen Gruppen (wenn sie sich denn überhaupt mit ihr beschäftigten) wie folgt gekennzeichnet: An der abstrakten Kunst wurde nur das Dekadent-Bürgerliche, an der Pop-Art das Affirmative des Warenmarktes, der Konsumwelt festgemacht und am Neo-Dadaismus das nicht ernst zu nehmende diffus-(un)kritische Kunst-Spektakel. Brock (1977: 135 ff., 162) hingegen argumentierte anders:

„Überpolitisierung in der Kunst führt zur Barbarei in der Ästhetik“. Diese Überpolitisierung, nicht nur in der Kunst, musste fast zwangsläufig zu einem Rückzug ins Private führen, zu einem solchen in die „neue Natürlichkeit“ (ebd. 160), zu einem Rückzug aus der Politik. Sinne und Empfindungen wurden in der Folge bei vielen (nicht bei allen) wie in den 50ern wieder klinisch gegen Wissenschaft und Politik abgedichtet.

Um das Stichwort „Aufbruchstimmung“ von Damus aufzugreifen: sie kam indes von ganz anderer Seite. Was er als „weltweite Rezession“ kennzeichnet, das entwickelte sich in den 70er/80er Jahren mehr und mehr zur Krise des fordistischen Kapitalismus schlechthin. Ein wichtiges Moment der Krisenbegegnung, bzw. aus Sicht der Kapitalseite: Krisenlösung, bestand in der technischen Umwälzung der Produktionsprozesse (Rationalisierung), verkoppelt mit einer Umgestaltung der Arbeitsorganisation. Letztere erforderte flexible ‚Arbeitskraftunternehmer‘, denen Kompetenzen abverlangt werden, auf die Begriffe abheben wie: Autonomie, Mobilität, Disponibilität, Kreativität, Spontaneität, Plurikompetenz etc. Es schien fast so, als ob die Kapital(vertreter)seite ihre Inspiration zur Krisenlösung von der Kultur-/Künstlerkritik, einschließlich jener der ’68-Bewegung, bezogen hatte. Aber der Neoliberalismus entwickelte sein *eigenes* Subjektivierungsmodell: den self-developer, den Entrepreneur, den Unternehmer seiner selbst. Dem fordistischen Konformitätsdruck entronnen, steht der vereinzelte Einzelne nun unter dem Druck, sich selbst nicht nur als „Kompetenzkapital“ (Lazzarato)<sup>33</sup> zu betrachten, sondern immer wieder zu erneuern. Kultureller Ausdruck dieses neuen Konformismus, der als nonkonformistisch, als individuelle Freiheit erscheint, ist nicht zuletzt die sog. Popkultur.<sup>34</sup> Der schon zitierte

---

Die Überwindung der etablierten Strukturen des Alltagslebens führe nur über die absolute Zustimmung des Bestehenden. Die eigentliche revolutionäre Praxis sei die „Revolution des Ja“, die 150%ige Bejahung eines Zustimmung fordernden Anspruchs. Durch diese Drastik der Bejahung werde die Sinnlosigkeit vieler Aussageansprüche in ihrer Konsequenz deutlich. Es entstände ein sog. „Kippeffekt“ (siehe oben im Abschnitt g Brocks Kennzeichnung der Pop-Art).

<sup>33</sup> Maurizio Lazzarato, auch zum neoliberalen Subjektivierungsmodell, (2007): Die Missgeschicke der „Künstlerkritik“ und der kulturellen Beschäftigung [u.a. kritisch zu Botanski, Luc / Chiapello, Ève 2003: Der neue Geist des Kapitalismus. Konstanz], in: Raunig, Gerald / Wuggenig, Ulf (Hg.) 2007: Kritik der Kreativität. Wien, S. 190-204. – Zur angerissenen Thematik Krise der historischen Formation fordistischer Kapitalismus und die Art ihrer neoliberalen Bewältigung am Beispiel des Bildungssystems siehe meinen Aufsatz (2000): Lean production – lean persons – lean education. Zur ‚reform‘-pädagogischen Debatte heute.

<sup>34</sup> Zur Frage, was Pop/Popkultur überhaupt ist, herrscht kein Einverständnis. Das geht von jenen, die ein emphatisches Verständnis des Pop vertreten, über jene, die eine pragmatische Einstellung zu Pop pflegen, bis zu vehementen Kritikern wie z.B. Roger Behrens. Siehe seine Arbeit von 2003: Die Diktatur der Angepassten. Texte zur kritischen Theorie der Popkultur. Bielefeld. An Adorno anschließend versucht er mit seiner Arbeit zu zeigen, „dass Pop, und im Übrigen auch seine naive Verteidigung, die bestehende Ordnung lediglich affirmativ und ästhetisch verdoppeln. Pop ist Teil des Problems als dessen Lösung er sich anbietet ...“ (10). Siehe auch ders. 2003: Krise und Illusion. Beiträge zur kritischen Theorie der Massenkultur. Münster-Hamburg-London. Besser, weil argumentativ nicht so zugestellt, finde ich den Sammelband Grasskamp, Walter / Krützen, Michaela / Schmitt, Stephan (Hg.) 2004: Was ist Pop? Zehn Versuche. Ffm. Alle elf Autoren des letztgenannten Buches färben die Popkultur längst nicht so schwarz ein wie Behrens. Hervorheben möchte ich aus diesem Band die Arbeit von Beat Wyss: Pop zwischen Regionalismus und Globalität (siehe oben). Lesenswert ist gleichfalls der Artikel von Bodo Mrozek (2010): Popgeschichte, <http://docupedia.de/zg/Popgeschichte>. Mrozek konstatiert dort: „Inwieweit der Terminus Pop ein Genre, eine epochale Kategorie, einen generationellen Begriff, eine

Wyss drückt den neuen Konformitätsdruck treffend so aus: „Pop ist Mimikry an einen Alltag, der uns unentrinnbar umgibt, und er entsteht aus der Furcht, die Anderen könnten merken, dass ich im Grunde nicht dazugehöre. In seiner Philosophie der Logik hatte Hegel den Begriff der Identität definiert: Identität sei die Identität von Identität mit dem Nichtidentischen. Für die Menschen des Popzeitalters ist das völlig klar. Wir sind alle Teilhaber, Opfer und Nutznießer dieser kapitalistischen Warenwelt; doch wer darin nicht nur verdämmert wie die Made im Speck, wer sie wirklich wahrnimmt, den schlägt diese Sensibilität mit einem ebenso leisen wie unauslöschlichen Gefühl von Fremdsein, das ich nur bekämpfen kann, indem ich so tue, als würde ich ganz und gar dazugehören. Der Prozess beginnt auf dem Schulhof mit der Frage nach dem richtigen Turnschuh und endet hier auf dem Katheder mit der Frage nach der wirklich coolen Haltung.“

*(i) Einige knappe Hinweise und Anmerkungen zu den 1980er/90er Jahren und zur Kunst heute*

„Zur Selbstverständlichkeit wurde, daß nichts was die Kunst betrifft, mehr selbst verständlich ist, weder in ihr noch in ihrem Verhältnis zum Ganzen, nicht einmal ihr Existenzrecht.“

(Adorno: Ästhetische Theorie 1970, S. 9 – erster, einleitender Satz der ganzen unabgeschlossenen Arbeit)

Die Kunst der 80er Jahre entdeckte wieder eine neue Lust am Dekor, am Malen und am Bild, an neuer ‚Unmittelbarkeit und Eindeutigkeit‘ (dekorative Kunstwerke, Graffiti-Kunst, die Neuen Wilden<sup>35</sup>, neue Historienmalerei – hinsichtlich Stilformen und

---

alltagsästhetische Praxis oder gar eine Identität bezeichnet, ist Gegenstand einer kontroversen Debatte“. Siehe des Weiteren den nach wie vor trefflichen Abschnitt über Popart und Popkultur von Bazon Brock in ders. 1977.

<sup>35</sup> In seinem Großessay (2008) „Eigenblutdoping. Selbstverwertung, Künstlerromantik, Partizipation“ (Köln) stellt Diedrich Diederichsen heraus, was die junge wilde Malerei und der Punk-Rock gemeinsam hatten: „die Sehnsucht nach einem nichtmedialen Medium, nach einem Nullmedium“. (ebd. Teil zwei, Abschnitt drei, S. 165-167). Nicht wenige Bildende Künstler hatten beide Mediendiskurse satt: „den modernistischen Hight-Art-Diskurs, der künstlerische Integrität von einer medienpezifisch angemessenen Kunst abhängig machte, und den postmodern medienbegeisterten, der von neuen Medien neue Verhältnisse erhoffte.“ Malerei war Ende der 70er Jahre jenseits aller Diskussion (siehe oben unter h letzter Abschnitt des Damus-Zitates), sie stand aber immer noch für „Kunst an sich“. „Daher war sie so immens gut geeignet für eine Kunst, die sich als Generalangriff auf die ganze Kunst verstand. Aber natürlich wollte sie nicht zurück zu heilen oder verfügbaren Traditionen, sondern hoffte maximale Inhaltlichkeit und maximalen Klartext zu erzwingen.“ Diese Künstler-Idee, auf ein „belastetes“ Medium zurückzugreifen, „korrespondierte mit einer entscheidenden Idee des Punk-Rocks, nämlich mit den berühmten ‚drei Akkorden‘, der Suche nach der simpelsten Songform und den traditionellsten musikalischen Strukturen. Auch Punk-Rock ... hatte ein Ideal von Klartext. ... Das war weniger gegen bestimmte Diskussionen und Lehrmeinungen gerichtet wie in der Bildenden Kunst. Die Feinde waren vielfältig, vom Jazz-Rock, dem man Virtuosität um ihrer selbst willen vorwarf, bis zum Stadion-Rock und seinen hochkapitalistischen Organisationsformen. Dagegen standen die Energie, Intensität und die unkorrupte Gemeinschaft. Aber genau wie bei den Malern wurde die konventionellste und historisch am meisten belastete Form als besonders geeignet empfunden.“ – Beide Produzentengruppen, Punk-Rocker und junge wilde Maler, mussten mit ansehen, wie der Kunst-/Musikmarkt in den 1980er Jahren gerade auch ihre Produkte entdeckte.

Maltechniken eine eklektizistische Malerei), was dem stark expandierenden Kunstmarkt entgegenkam oder umgekehrt betrachtet, was denselben erst ermöglichte. Anfang der 90er Jahre stagnierte dieser jedoch an allen Fronten. Es gab mithin die Chance für die KünstlerInnen, die grundsätzliche Frage nach Sinn und Legitimation ästhetischer Produktion (neu) zu stellen. Für einen Teil der KunstproduzentInnen bestand die Antwort darin, die eigene künstlerische Praxis mit anderen Tätigkeitsfeldern und deren AkteurInnen zwecks Gesellschaftskritik zu verbinden. Die Spanne dieser politischen Kunst verläuft zwischen 1. einem dominant *politischen* Aktivismus, der zwar künstlerische Gestaltungsprinzipien benutzt, sich ansonsten aber kaum um Kunst, schon gar nicht um die Institution Kunst schert, und 2. einem mehr *künstlerischen* Aktivismus, dessen nur implizit politische Botschaft sich dem Rezipienten unter Umständen erst im zweiten ‚Zugriff‘ erschließt. Die politische Kunst der 90er Jahre bis heute war und ist politisch nicht mehr so aufgeladen wie jene Anfang der 70er. Bei den Kunstproduzenten ist eher ein „Changieren“ (Kube Ventura 2002: 208) zwischen Kunst und Politik festzumachen, mal mehr in die eine, mal mehr in die andere Richtung, bei manchen ein finftenreiches Ausnutzen der Institution Kunst. Von der nach wie vor existierenden freien (angeblich unpolitischen) Kunst wird den kritischen Praxen ihre direkte Intervention verübelt, die projekteingebundene künstlerische Intervention wolle bloß auffallen und verändern. Die so Angegriffenen kontern: Die auf Kunstmessen gezeigte Kunst wolle bloß gefallen und gekauft werden (siehe Kube Ventura 2005).<sup>36</sup>

Spätestens gegen Ende der 90er Jahre boomte der Kunstmarkt erneut, und zwar bis zur Krise heute (2008/2009) in einem bis dato unvorstellbarem Ausmaß. Mit einher ging, dass der Markt wesentlich stärker als früher in den Rang einer normativen Instanz erhoben wurde. Ihm wurde/wird jetzt in der bürgerlichen Öffentlichkeit (von der ‚Zeit‘ bis zur ‚Vanity Fair‘<sup>37</sup>) die Fähigkeit zugebilligt, „das (scheinbar) künstlerisch Wertlose zugunsten des (angeblich) künstlerisch Wertvollen auszusortieren“.<sup>38</sup> In nicht zu übersehender Umgestaltung befindet sich zudem die Institution Kunst (siehe oben Fußn. 24). Laut Graw ist derzeit eine „Ausweitung der Kompetenzprofile“ zu beobachten. Vormalig klar voneinander abgegrenzte und theoretisch sich ausschließende Berufs- und Kompetenzfelder überlagern sich immer stärker bzw. vermischen sich sogar. Mit anderer Betonung: „Kulturelles Engagement und ökonomischer Profit greifen ineinander“. So gibt es Sammler-dealer; Kritiker, die zugleich über Künstler schreiben, eine Galerie betreiben und sich selbst künstlerisch betätigen; ja, Künstler-Galerist-Kurator-Kritiker; der Typus des schreibenden Künstlers erregt heute selten Argwohn. Ein erweitertes Kompetenzprofil für Künstler/innen ist zu Beginn des 21. Jahrhunderts zur Regel geworden: „Sie sind nicht mehr nur für ihre Arbeit im engeren Sinne, sondern auch für Bedeutungsproduktion,

<sup>36</sup> Der Kunstmarkt trixt beide Positionen aus: „Der letzte Schrei am Kunstmarkt ist ‚Marktferne‘“, vermerkt Ulf Erdmann Ziegler in seinem Artikel zur Kunst nach der d12 (FR 20.9.2007).

<sup>37</sup> Die FAZ führt schon seit einiger Zeit neben der Rubrik „Feuilleton“ (und dort neben anderen die Unterabteilung ‚Kunst‘) die Rubrik „Kunstmarkt“.

<sup>38</sup> Siehe Graw, Isabelle 2008: Der große Preis. Kunst zwischen Markt und Celebrity Culture. Köln, S. 59. Graw spricht vom Markt, der „nun“ in den Rang einer normativen Instanz erhoben wurde. M.E. ist meine Formulierung ‚wesentlich stärker als früher‘ zutreffender, weil dem Markt generell die Funktion des Aussortierens zukommt.

Selbstinszenierung und Vermarktung verantwortlich. Jeder Vermarktungsschub zieht ... erweiterte Kompetenzprofile und veränderte künstlerische Selbstverständnisse nach sich“ (ebd. 105-110). – So beschrieben ist die Frage längst beantwortet, ob es heute überhaupt einer Kulturproduktion gelingt, sich der Warenform, der kulturindustriellen Kommerzialisierung zu entziehen – wohl kaum.<sup>39</sup> Aber – und das meint ja Kulturindustrie-Kritik –, gute Kunst hat selbstverständlich nicht im Bestehen bzw. Durchsetzen auf dem Markt ihren eigentlichen Zweck. So ist nach Adorno große Kunst immer schon *auch*, aber nie *nur* Ware gewesen.<sup>40</sup>

Eine Kunst-/Künstlerfigur wie sie Beuys überaus angestrengt zelebrierte ist heutzutage nicht mehr vorstellbar.<sup>41</sup> Zwar adelt man auch heute noch gerne den Künstler zum

---

<sup>39</sup> Siehe oben (unter d) Salzingers Bemerkungen zum Warencharakter kultureller Produkte. – Auch das *Kunstereignis* (siehe die These unter f) ist heutzutage vielfach so angelegt, dass der Kunstmarkt bedient werden kann bzw. soll. Am Ende einer Aktion müssen allerdings rare, singuläre Objekte stehen – also mehr als die ‚Spur‘ eines Kunstereignisses –, auch wenn die Kunstware heute kein Original mehr im strengen Sinne des Wortes zu sein hat. Der Sammler-dealer ist nicht nur Kunstliebhaber, für ihn ist der Gebrauchswert von Kunstobjekten wenigstens gleichermaßen ihr „Versprechen, als reine Tauschwerte auftreten zu können, ihr Versprechen, Geld zu werden“ (Diedrich Diederichsen 2008b: Mehrwert und Kunst. Rotterdam/Berlin, S. 73).

<sup>40</sup> Siehe Moshe Zuckermann 2002: Kunst und Publikum. Das Kunstwerk im Zeitalter seiner gesellschaftlichen Hintergebarkeit. Göttingen, S. 116 f. (Herv. i. O.). „Geistige Gebilde kulturindustriellen Stils“ hingegen sind laut Adorno (1967: Ohne Leitbild. Parva Aesthetica. Ffm., S. 62) „nicht ... *auch* Waren, sondern sie sind es durch und durch“ (Herv. i.O.). Zur Problematisierung dieser Kennzeichnung Adornos wenigstens zwei Literaturhinweise plus Kurzauszüge: Michael Müller 1992: Kunstgeschichte zwischen affirmativer Kultur und Kulturindustrie. In: Berndt, Andreas u.a. 1992: Frankfurter Schule und Kunstgeschichte. Berlin, S. 141-163 und Burkhardt Lindner (siehe oben Fußn. 20). – Müller (158) betont mit Lindner, dass Adornos Vorwurf des ‚Ware-Werdens durch und durch‘ sich keineswegs mit den Fakten deckt. „Eher trifft zu, dass eine Grenze der direkten Subsumierbarkeit unter die Rationalisierungsprozesse des Kapitals bestehen bleibt.“ Dazu schreibt Lindner (206) – den Müller auch direkt zitiert – : „Vergleichbar den Instanzen des politisch-juristischen Überbaus können die Instanzen des kulturellen Überbaus nicht restlos ‚zur Ware werden‘, weil sie damit ihre *spezifische Funktion* der ideologischen Reproduktion der Produktionsverhältnisse einbüßen würden. Kulturindustrie mit den Reproduktionsmedien als Zentrum erfüllt Öffentlichkeitsfunktionen, befriedigt und legitimiert kulturelle Bedürfnisse, homogenisiert gesellschaftliche Widersprüche im Namen einer ‚Allgemeinkultur‘“ (Herv. i.O.).

<sup>41</sup> Barbara Lange schreibt in ihrer Arbeit 1999: Joseph Beuys – Richtkräfte einer neuen Gesellschaft: der Mythos vom Künstler als Gesellschaftsreformer. Berlin, S. 232-234: In seinen Vorträgen und Diskussionsaktionen konnte Beuys „die Fiktion der selbstbestimmten und unabhängigen Persönlichkeit, deren soziale Einbindung sich über die dominante Rolle des Mitteilenden, des Belehrenden definierte, besonders deutlich zum Ausdruck bringen. Er verschränkte hier zwei Aspekte, die für das von ihm konstruierte *Bild des gesellschaftsreformerischen Künstlers* von besonderer Relevanz waren: (1) (...) Beuys setzte ... angesichts der Entwicklung neuer Denk- und Gesellschaftsstrukturen dem drohenden Bedeutungsverlust eine Fortsetzung der Erzählung vom *heroischen Künstlersubjekt* entgegen. Nicht die Bedeutung des Künstlers für die Gesellschaft, sondern umgekehrt, die Einbindung des Künstlers über eine soziale Aufgabe in die Gesellschaft bilden bei B das tatsächliche Grundmotiv. (2) Beuys betonte die *besondere Rolle des Künstlers als eines Menschen mit Verbindungen zur immateriellen, transzendentalen Welt*, die es ihm erlaubte, *universelle Zeichen* zu erfinden, die nicht durch historische Verbindungen beschränkt seien. Er griff damit die traditionelle Definition der Rolle des Künstlers als die eines Außenseiters auf, der seine gesellschaftliche Randexistenz durch seine besonderen, vermeintlich genialen Fähigkeiten aufzuheben vermag“ (Herv. MO).

Schöpfer einer „entgrenzten Superkunst“, die in der Lage sein soll, alle Erfahrungen zu umfassen und zu transzendieren (Burger<sup>42</sup>), zugleich weiß man natürlich, dass es ein Mythos ist, dem Künstler ein politisch oder moralisch privilegiertes Urteil zuzuschreiben. Die auf dem Kunstmarkt erfolgreichen Künstler/innen werden hingegen in der Öffentlichkeit vorbehaltlos beklatscht, gelten sie doch, den ‚Celebrities‘ gleich, als jene Zeitgenossen – besser radikal individualisierte Ausnahmewesen, kreative Nonkonformisten schlechthin –, die nicht nur selbstbestimmt und kreativ arbeiten, sondern dabei auch noch im Wohlstand leben können (vgl. Graw 117 ff.).

Um erneut einen Hinweis von Graw (ebd. 130) aufzunehmen: Im Gegensatz zu den 1980er Jahren bleiben Sammler heute verstärkt unter sich. Eine direkte Auseinandersetzung mit Künstlern und vor allem Intellektuellen wird eher gemieden. Auf der anderen Seite ist der Theoretiker zum Zwecke der Bedeutungsproduktion heute stärker als früher gefragt. Er darf seine Rolle allerdings nicht so borniert wahrnehmen wie beispielsweise Clement Greenberg in den 1960er Jahren und vor allem nicht so tun, als ob er sich selbst, selbst wenn er Marktkritik praktiziert, aus den „inkriminierten Verhältnissen“ herausnehmen kann.

Stärker noch als in früheren Dekaden entgrenzt sich Kunst heute aus ihren tradierten Formen und Erscheinungsweisen, ist Kunst heute, so scheint es, ein kaum zu definierendes Gebilde, fast ein definitorisches Alien. Der so umrissene Zustand der Kunst muss aber nicht gleich als ein absolut desaströser gekennzeichnet werden, auch wenn diese Zuschreibung bei einigen Kritikern/Rezipienten und selbst Künstlern durchaus beliebt ist. Es gibt ja kritisch ambitionierte Kunstproduzenten und -theoretiker, selbstverständlich auch -rezipienten, die die anarchische Vielfalt der Kunst, den abstrakten Reichtum des Kunstmarktes, der Kulturindustrie in ihren Praxen reflektieren, und zwar ohne in Kulturpessimismus zu verfallen<sup>43</sup> (siehe im Anhang 3 jene Literaturhinweise, deren Verfasseramen unterstrichen sind).

---

<sup>42</sup> Näheres zu Burgers Thesen im Anhang 2.

<sup>43</sup> Diedrich Diederichsen gehört gewiss zu diesen ambitionierten Theoretikern/Kritikern, dennoch färbt er mit seiner AbschlussThese in *Mehrwert und Kunst* (83 f.) die Zukunft kritischer Kunst düster ein. Ich zitiere ihn hier, weil ich seine Einschätzung für bedenkenswert halte, wenn auch nicht in Gänze teile. Zukünftig werden sich laut Diederichsen tendenziell zwei kulturelle Welten ausprägen: „eine, in der das rein physische Talent, die Lebendigkeit und Bewegungsfähigkeit und andere performative, flüchtige, erotische und energetische Attraktionen prämiert werden. .... Das Ganze wird ... der Welt fahrender Spielleute und herumreisender Theatertruppen aus der vorbürgerlichen und präkapitalistischen Kultur unter digitalen Bedingungen ähneln. Zum anderen werden weiterhin *auratisierte Objekte* in den Umlauf gebracht werden. ... Die in sich heterogene Post-Bourgeoisie aus Profiteuren der aktuellen Weltordnung mit den unterschiedlichsten kulturellen Hintergründen scheint sich auf Bildende Kunst als Gemeinsamkeit einigen zu können. Sie wird einen *anderen Künstlermythos* hervorbringen als die alte Bourgeoisie. Dieser wird wie schon der alte Mythos um ein Idealbild dieser Post-Bourgeoisie herum gebaut sein: ein exzessives, hedonistisches, mächtiges Monster, das mit dem alten Künstler die Begeisterung für Befreiungsakte teilt, aber *weit entfernt sein wird von politischen und kritischen Verpflichtungen*. Mit den neuen Performance-Proletariern wird er das Unstete als kulturellen Wert teilen und das Prekäre idealisieren. Man wird die Grenze zwischen Performance-Proletariern und neo-charismatischen Künstler-Monstern ideologisch als fließend betrachten ...“ (Herv. MO).

**(3) Literatur**<sup>44</sup>

BROCK, Bazon 1977: Ästhetik als Vermittlung, Arbeitsbiographie eines Generalisten. Köln darin II/3/5, S. 303-309: Popart und Popkultur – kaum bemerkt und schon vergessen?  
 DERS. 1990: Die Re-Dekade. Kunst und Kultur der 80er Jahre. München darin II/4., S.173-192: Selbstverwirklichung ist das Ideal von Vollidioten – ein Interview (Interviewer Florian Rötzer)

DAMUS, Martin 2000: Kunst im 20. Jahrhundert: von der transzendierenden zur affirmativen Moderne. Reinbek bei Hamburg

HAVERKAMP, Anselm 2003: Latenzzeit: Die Leere der Fünfziger Jahre. Ein Interview mit A.H. von Juliane Rebentisch und Susanne Leeb  
 In: *Texte zur Kunst* 50, Juni 2003, S. 44-53

HELD, Jutta 2003: Versäumte Lektionen. Kunstgeschichte und Nachkriegszeit. Ein Interview mit J.H. von Susanne Leeb  
 In: *Texte zur Kunst* 50, Juni 2003, S. 64-75

KUBE VENTURA, Holger 2002: Politische Kunst Begriffe in den 1990er Jahren im deutschsprachigen Raum. Wien  
 DERS. 2005: KünstlerInnen und KulturproduzentInnen als politische Subjekte. Statement auf der Klartext-Konferenz, Berlin 14. – 16.1.2005  
 In: [www.klartext-konferenz.de](http://www.klartext-konferenz.de)

RESCH, Christine / STEINERT, Heinz 2003: Die Widerständigkeit der Kunst. Entwurf einer Interaktions-Ästhetik. Münster

SCHNEIDER, Michael 1981: Von der alten Radikalität zur Neuen Sensibilität. Tendenziöses zur sogenannten Tendenzwende  
 In: DERS. 1981: Den Kopf verkehrt aufgesetzt oder Die melancholische Linke. Aspekte des Kulturzerfalls in den siebziger Jahren. Darmstadt und Neuwied, S. 142-165

STEINERT, Heinz 2002<sup>2</sup> (1998): Kulturindustrie. Münster

**(4) Anhang I**<sup>45</sup>

Aus Steinert 2002<sup>46</sup> und Resch/Steinert 2003

Steinert: allgemein zum Begriff „Arbeitsbündnis“ (A.)

„In einer *Interaktions-Ästhetik* ... steht nicht das Werk im Mittelpunkt, sondern das Verhältnis zwischen Produzent, Produkt und Rezipienten, wie es kulturindustriell vermittelt wird. Als

<sup>44</sup> Diese Liste umfasst nur jene Arbeiten, die in der Erstfassung zur Thematik ‚Von der Abstraktion zur Gesellschaftskritik‘ direkt genutzt werden konnten. Alle anderen Literaturhinweise sind unter den Fußnoten und im Anhang 3 zu finden.

<sup>45</sup> Anhang 2 umfasst (als Extradatei) Textauszüge bzw. Exzerpte samt Anmerkungen zu: (1) *Paetzold, Heinz* 1974, (2) *Thurn, Hans Peter* 1979, (3) *Burger, Rudolf* 1999 sowie (4, als Extradatei) meinen Text ‚*Gerad Raunigs verkürzte Lesart der politischen Ästhetik Rancières*‘.

<sup>46</sup> Alle dreistelligen Seitenzahlen verweisen auf Steinert 2002.

Konzeption dieser Vermittlung wird der Begriff ‚Arbeitsbündnis‘ vorgeschlagen (17 f.; Herv. MO). (...) Unter dem kulturellen Arbeitsbündnis‘ verstehen wir analog zum Gebrauch in der Psychoanalyse die Haltungen, Kenntnisse und Handlungsweisen aller Beteiligten, die vorausgesetzt sind, damit das Ereignis – in unserem Fall das ‚Ereignis Kunst‘ oder allgemeiner das ‚Kultur-Ereignis‘ – überhaupt stattfinden und als sinnvoll wahrgenommen werden kann. Es handelt sich dabei um einen historisch und für Positionen innerhalb einer Gesellschaft spezifischen Satz von kognitiven und normativen Voraussetzungen, die determinieren, wie mit einem Kultur-Ereignis umgegangen, wie es verstanden wird (und ganz grundlegend ob es überhaupt als solches wahrgenommen wird). Zwischen dem Künstler oder Unterhalter, den anderen an der Herstellung des Kultur-Ereignisses beteiligten Personen und dem Publikum muss es über diese Voraussetzungen nicht unbedingt Übereinstimmung geben – man kann eher davon ausgehen, dass perfekte oder auch nur weitgehende Übereinstimmung die erklärungsbedürftige Ausnahme sein wird“ (18 f.).

Die *historischen Typen von Arbeitsbündnissen*, „die sich kombinieren und modifizieren können und denen man daher nie rein begegnen wird“

1/ Ausgangspunkt ist das *repräsentative* oder *klassisch bürgerliche A.*: Das Kunst-Werk wird autonom von einem Künstler als Ausdruck seiner Individualität geschaffen. Es geht auch um die Individualität des Betrachters, „die sich nicht zuletzt in tiefen Kunsterfahrungen ‚bildet‘“ (22). Zwischen dem Künstler / Genie und dem Publikum besteht allerdings eine „scharfe Trennung“. Das Kunst-Werk ist auch „autonom gegenüber Zeit und Raum: Es kann – als Tafelbild – von einem Ort zum anderen und über die Zeit transportiert werden, ohne seine Bedeutung zu verändern – es beweist sogar seine Bedeutung, indem es den ‚Test der Zeit‘ besteht. Die Einrichtung ‚Museum‘ ist der zentrale Ort für die Präsentation von Kunst ...“ (101).

2/ Das *avant-gardistische A.*: In der avantgardistischen Haltung zu Kunst und Publikum geht es um im weitesten Sinn „Belehrung“, um Belehrung des Publikums in „seinem besten Interesse“ und über dieses Interesse. „Das kann eine auf weite Strecken sehr ‚aufgeklärte‘ Beziehung zwischen allerdings unterschiedlich Erfahrenen bedeuten. Es kann aber auch heißen, dass das Publikum in eine Situation manipuliert wird, in der es nur ‚das Richtige‘ denken und tun kann. (...) Als kulturelles Arbeitsbündnis tritt es oft kombiniert mit anderen auf, etwa als ‚avant-gardistische öffentliche Einsamkeit‘ wie am Beispiel Hanns Eisler, oder als ‚avant-gardistische Reflexivität‘, wofür Brechts Theater und Lyrik das eindruckvollste Beispiel ist“ (101 f.).<sup>47</sup> In der bildenden Kunst sind die Beispiele Konstruktivismus und Suprematismus, die den revolutionären Kampf mit künstlerischen Mitteln begleiten bzw. unterstützen wollten, vom ‚Stalinistischen Realismus‘ allerdings ausgeschaltet wurden.

3/ Das „*moderne*“ A. „*öffentlicher Einsamkeit*“: In der Krise der bürgerlichen Gesellschaft, am Ende des 19. und zu Beginn des 20. Jahrhunderts (als sich der Übergang zum Fordismus und zur Hegemonie des Kleinbürgertums anbahnte), „wurde Autonomie als ‚l’art pour l’art‘ und als ‚modernes‘ A. der ‚öffentlichen Einsamkeit‘ durchgesetzt. Kunst wird damit dezidiert zu einer Expertensache, verliert das große Publikum, an dessen Reste strengste Anforderungen gestellt werden.“ Die Ambivalenz der bürgerlichen Kunst wird aufgespalten in ‚E- und ‚U-Kunst‘. „In der Malerei ist ‚ernste Kunst‘ mit der Auflösung von Gegenständlichkeit in Abstraktion und

<sup>47</sup> Siehe Resch 1999: 74. Sie verweist dort darauf, dass Brecht ein Beispiel für die Verbindung des ‚avantgardistischen‘ mit dem ‚reflexiven‘ A. sei und nicht, wie Peter Bürger meine, ‚der Avantgarde‘ ferner als die Dadaisten und Surrealisten. Brecht schreibe ‚Lehrstücke‘ (avantgardistischer Imperativ) und weise das Publikum (wie die Dadaisten und Surrealisten) zugleich darauf hin, dass es sich im Theater befinde.

Expression verbunden ...: Das Material, die elementaren Formen, die Farben, die Aktivitäten der Künstler mit ihnen rücken in den Vordergrund gegenüber außer-malerischen ‚Inhalten‘“ (22).

4/ Das „*reflexive*“ A.: Der ‚moderne‘ Versuch, sich zur Kulturindustrie autonom zu verhalten, diese zu ignorieren, ist schnell von einem „reflexiven“ und „ironischen“ A. überlagert worden. „Die Kulturindustrie – und besonders das Publikum und seine von der Kulturindustrie geprägten und ihr angepassten Rezeptions-Haltungen – werden hier nicht vermieden, vielmehr besonders sichtbar gemacht. Eine Voraussetzung dafür ... ist die Verschiebung vom Kunst-Werk zum Kunst-*Ereignis*. Das wird in den dadaistischen Aufführungen und den surrealistischen Publikums-Schocks deutlich, subtiler in Duchamps Vorführungen, etwa in seinen Readymades, worum es sich bei Kunst und dem Interesse an Kunst handelt, bis hin zum Happening als Kunstform, den Wiener Aktionisten ..., oder noch deutlicher Joseph Beuys ‚sozialen Skulpturen‘ oder Christo & Jeanne-Claudes Verpackungs-Aktionen ... . In all diesen Fällen gibt es kein Artefakt mehr, das man an eine Museumswand hängen oder das ein Sammler kaufen könnte. Und wenn, dann ist es eine ‚Spur‘ des Kunst-Ereignisses ...“ (103 f.; Herv. MO). Der Kunstmarkt, der Artefakte braucht – „und zwar qualitativ hochstehende, einmalige, wertvolle, schwer zu produzieren und schwer zu verstehen“ (105) – wird ausgehebelt. Bei diesen Kunstereignissen besteht eine „Nähe zu den populären Künsten, zum Verhöhnen und Ironisieren der Herrschenden, zu respektlosen Haltungen beim Publikum, zum Abbau der Kunstreligion und der Überhöhung des Künstlers, zur Einbeziehung aller in eine Kunst als Ereignis“ (23). Das neue A. der Reflexivität stellt eine für die Kunst neue Beziehung zur Kulturindustrie her: „Man will ihr nicht mehr in ‚höhere Gefilde‘ ausweichen (weil das ohnehin nicht geht), sondern man interessiert sich sehr für das, was dort vorgeht, und benützt ihre Medien sowie ihre Formen und Inhalte aktiv“ (107).