

No. 7

Zwischen Autonomie und Konsens



INHALT

• • •

Simone Heller	Vorwort	04
Wolfgang Ullrich	Nach der Autonomie	07
Juliane Rebentisch	Was dürfen Künstler? Wie moralisch müssen sie sein?	11
Statements	Was bedeutet für dich Freiheit der Kunst?	13
Interview	„Mut allein ist keine künstlerische Strategie“ Via Lewandowsky	16
Hanno Rauterberg	WIDERSTAND!? Wie kann Kunst politisch sein ohne die eigene Freiheit zu verraten	21
Gespräch	„Wenn es Mainstream ist, dann ist es erlaubt“ Christine Schlegel und Christoph Rodde	24
Susanne von Falkenhausen	>Autonomie, die<	31
annette hollywood	Kunstfreiheit vs. Machtkritik	34
Stefanie Wenner	Kuratoren als Trickster	38
Statements	Wie bewerten Sie das Verhältnis von Kunst und Politik? Wie kritisch sollte Kunst sein?	44
Debatte	„Wir sind nicht dein nächstes Kunstprojekt“ Tania Cañas	49
	Was genau ist das Problem an diesen „Regeln“? Grit Ruhland	51
Bildindex, Impressum		

V O R W O R T



Simone Heller

Vorsitzende des Landesverbandes
Bildende Kunst Sachsen e. V.

„Wollen Sie Bundeskanzler werden?“ – „Sicher! ... Schließlich, würd' ich es werden, dann würd' ich da mal so dran drehen“, antwortete darauf der sichtlich gut gelaunte, sympathisch wirkende Rheinländer Joseph Beuys. Kämpferisch in der Sache und gleichzeitig voller Sympathie für die Menschen, die er als frei schöpferische und mündige Wesen betrachtete, trat Beuys auf. Seine sozialpolitischen Ansichten manifestierten sich wie selbstverständlich in den zahlreichen künstlerischen Aktionen und Auftritten des Künstlers. Zu den bekanntesten und nachhaltig wirkenden Bildern gehören sicherlich die Pflanzung von 7000 Eichen und das auf der documenta 1972 eingerichtete „Büro für direkte Demokratie durch Volksabstimmung“. Ausgangspunkt seiner künstlerischen Interventionen und politischen Beteiligungen war die positive Idee vom Menschen als einem, der längst bereit ist, selbstbestimmt das Heft des Handelns in die Hand zu nehmen, anstatt sich länger von der Politik bevormunden zu lassen. Im Sinne eines von Beuys geprägten erweiterten Kunstbegriffs hielt er es denn auch für die „allernotwendigste Kunst“, sich politisch einzumischen und das eigene Handeln danach zu richten, die Weichen für eine Zukunft zu stellen, in der die schöpferische Verantwortung, die Gleichberechtigung von Meinungen und eine frei gelebte Kreativität zur Selbstverständlichkeit würden.

Dass es gerade die politische Aktionskunst ist, die auch nach den Leb- und Wirkzeiten eines „Einmischers“ wie Joseph Beuys und eines „Aufmischers“ wie Christoph Schlingensiefel noch Wellen schlägt, unterstreicht Silke Hohmann in ihrem Jahresrückblick in der Dezemberausgabe 2018 der *Monopol*. Sie bezeichnet darin 2018 als das Jahr der „aktivistischen Künstlerkollektive“, für die allerdings das „pol-

ternde Künstlergenie“ längst seinen Platz geräumt habe. „Wenn im Jahr 2018 Künstler in die Öffentlichkeit traten, kamen sie nicht mit wehendem Schal und Entourage, sondern oft als Einsatzkommando“¹, so die Autorin, die den aktivistischen Künstlerkollektiven den weiteren Aufstieg prognostiziert. Das Auftreten der von ihr als Beispiel herangezogenen Künstlerkollektive wie *Pussy Riot*, *Forensic Architecture* und *Zentrum für politische Schönheit* könnten in Strategie, Ästhetik und Aussage heterogener nicht sein.

Lebhaft diskutiert man in den Fachmagazinen und Feuilletons das Phänomen der neuen politischen Aktionskunst. Ästhetische Fragestellungen konkurrieren mit Fragen nach den widerständigen Qualitäten zeitgenössischer Kunst. Wie weit darf politisch motivierte Kunst in ihren Ausdrucksmöglichkeiten und gesellschaftspolitischen Zielsetzungen gehen, um nicht im Elfenbeinturm der Kunst als zahloser Tiger von der Wand zu glotzen? Welchen ideologischen oder topografischen Raum dürfen künstlerische Strategien einnehmen, um eventuelle Fehlstellen im gesellschaftlichen Machtgefüge sichtbar zu machen? Wie moralisch müssen Künstler sein und wie schmal ist der Grat zwischen partizipativem Kunstprojekt und manipulativer Bevormundung? Wann handelt es sich, gerade im Fall politisch ambitionierter Aktionen um Werke der bildenden Kunst und wann wird die Kunst selbst instrumentalisiert, um möglicherweise eigene politische Überzeugungen unter Volk zu bringen und mittels medienwirksamer Inszenierung alte Feindbilder wieder zu beleben oder

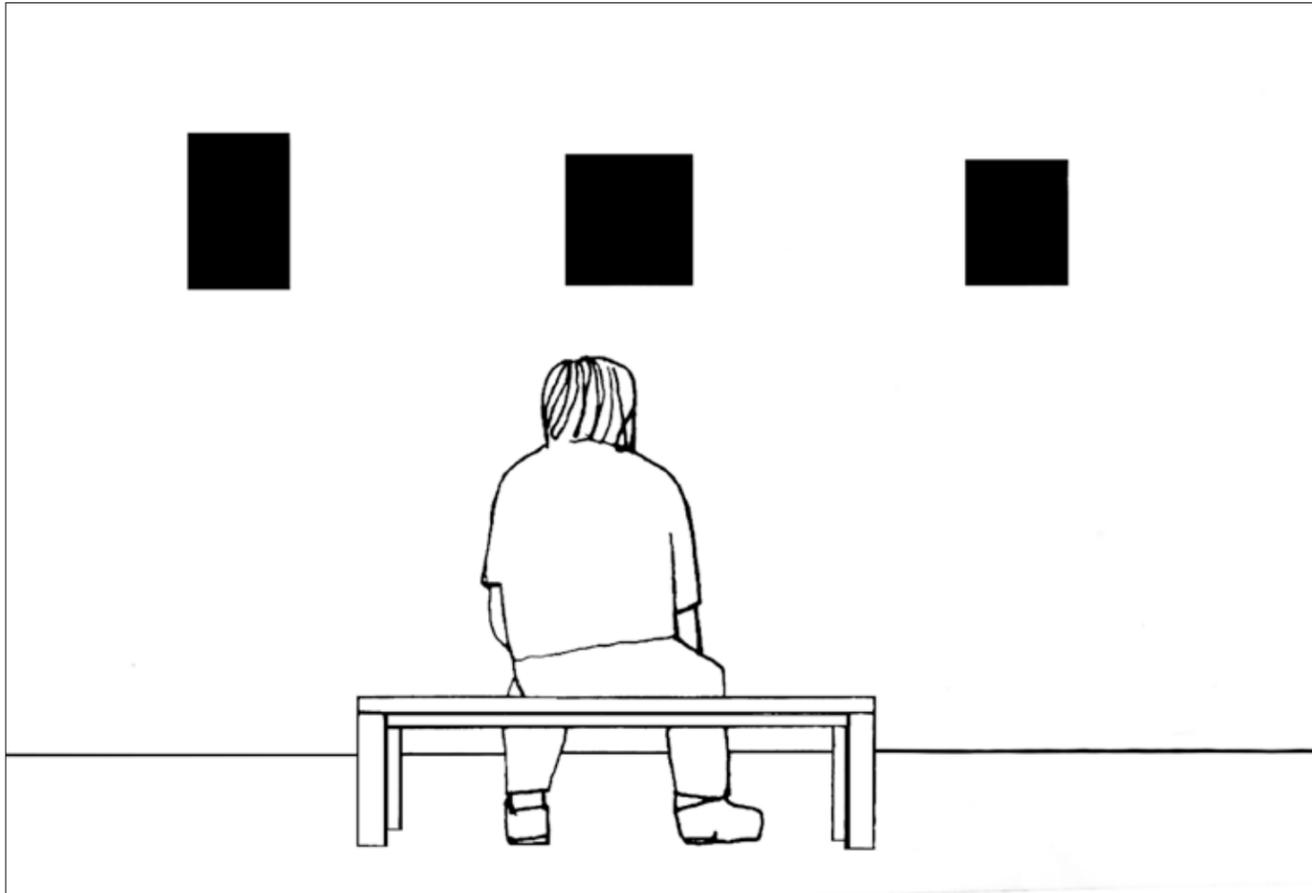
¹ https://www.monopol-magazin.de/kommentar-kunst-politik-2018?utm_source=monopol_Newsletter&utm_campaign=manuell

neue zu kreieren? Wer entscheidet schlussendlich darüber, was Kunst ist und was Agitation? Gerade die beiden letzten Fragen machen eine besondere Brisanz sichtbar. Motivieren sie neben einer geführten Qualitäts- und Wertedebatte um künstlerische Ausdrucksformen doch zur Beschäftigung mit verfassungsrechtlichen Grundsätzen und den Instanzen, die zur Klärung dieser Fragen berufen sind.

In unserem vorliegenden Jahresmagazin greifen wir unter der Überschrift „Autonomie und Konsens“ einige der oben genannten Fragestellungen auf. Die Auseinandersetzung um diese Dualität fragt einerseits nach dem Politischen in der Kunst, auch vor dem Hintergrund einer Nützlichkeitsdebatte, und lenkt andererseits den Blick auf die Deutung von Kunstfreiheit im Sinne auch formaler Fragestellungen und einer kritischen Selbstreferentialität. Darüber hinaus geht es um die Diskussion über die Rolle der zeitgenössischen Kunst und ihre reale Resonanz in Gesellschaft und politischen Kontexten, in denen wir schließlich alle, ganz gleich ob als Künstler, Kunstkritiker, Kunstvermittler oder Rezipient, verortet sind.

Unser herzlicher Dank gilt den Autoren, Gesprächspartnern und all jenen, die sich im Rahmen dieses Magazins mit Textbeiträgen, Interviews und Statements in die Diskussion um dieses diffizile und vielschichtige Thema einbringen. Dank auch an Hagen Klennert für die diesjährige Bildstrecke, die in ihrer grafischen Prägnanz in den Dialog mit den instruktiven Artikeln tritt.

Wir wünschen Ihnen, liebe Leser, ein erkenntnisreiches Lesevergnügen!



Nach der Autonomie

Wolfgang Ullrich

Die Geschichte der Idee autonomer Kunst ist auch eine Geschichte von Krisen. Wie oft wurde in den letzten rund zweihundert Jahren nicht bezweifelt, ob eine autonome – freie – Kunst überhaupt möglich ist, wie oft andererseits nicht immer noch mehr Autonomie gefordert? Man stritt über diverse Formen von Autonomie, dementierte sie aber auch als Anspruch oder sah darin ein bloßes Konstrukt. Insofern steht jede Krisendiagnose in einer Tradition und ist dem Verdacht ausgesetzt, den Diskurs über Autonomie letztlich sogar noch zu befeuern. Oder hat auch nur eine dieser Diagnosen ein Ende der Idee der Autonomie bedeutet? Haben sie nicht eher neue Spielarten davon ermöglicht oder unterstützt?

Dass es diesmal doch anders sein könnte, ließe sich damit begründen, dass in der Kunstwelt zwar große Veränderungen stattfinden, diese aber erstmals kaum noch in den Kategorien autonomer Kunst diskutiert und kritisiert werden. Eigentlich müsste es heftige Debatten darüber geben, dass zumindest einige Bereiche der Kunst, allen voran die bei Auktionen und Messen besonders beliebten und teuren Werke, nicht mehr in Opposition zum *Establishment* stehen. Für jede Idee autonomer Kunst war eine dissidente oder zumindest distanzierte und damit provozierende Position unabdingbar – wie auch unstrittig war, dass Kunst, gerade weil und soweit sie autonom entsteht, ihre Rezipienten verändern, reinigen, therapieren und zu besseren Menschen machen kann. Deshalb schuf man Museen für sie, in denen sie ihre Wirkung frei entfalten und zugleich vor ungemäßen Vereinnahmungen oder Angriffen geschützt sein sollte. Heute hingegen wird mit ihr repräsentiert und demonstriert – und das nicht nur von Reichen, die sich mit Kunst schmücken, sondern genauso von Aktivisten, die in ihrem Namen eine politische Agenda verfolgen. Außerdem wird Kunst heute kuratiert, also von Ausstellung zu Ausstellung anders codiert – anders in Szene gesetzt und instrumentalisiert: Die Figur des Kurators widerspricht der Idee autonomer Kunst so sehr wie eine Zweckbindung von Werken.

Da die Idee der Autonomie angesichts dieser Veränderungen aber gerade nicht laut beschworen, sondern eher lautlos preisgegeben oder sogar einfach vergessen wird, ergeben sich neue Formen künstlerischen Selbstverständnisses auch eher beiläufig. Äußerlich bleiben viele dem Habitus des autonomen Künstlers treu, doch in ihrer Arbeitspraxis haben sie damit oft nicht mehr viel zu tun. Bewiesen sie ihre Autonomie bisher vor allem auch damit, dass sie sich auf die Geschichte der Kunst bezogen und möglichst rein und ausschließlich Kunst machten, die sie idealerweise noch radikaler verstanden als ihre Vorgänger, so verbinden sie sich nun lieber mit anderen Bereichen. Sie bleiben dem bisherigen Anspruch treu und entwickeln nach wie vor anspruchsvolle, individuelle, originelle Formen und Stile, treten dabei aber nicht mehr unbedingt als Revolutionäre und Weltverbesserer auf. Oder sie bewahren einen gesellschaftskritischen, politischen Impuls, versuchen aber nicht mehr mit genuinen Mitteln der Kunst, auf ihre Umwelt Einfluss zu nehmen. Sie orientieren sich vielmehr an anderen Disziplinen und Bereichen und lassen sich davon beeinflussen. Das kann bereichernd wirken, aber auch dazu führen, dass schon bald jegliche Differenz zwischen Kunst und anderem – zwischen Kunst und Mode, Kunst und Design, Kunst und Politivismus, Kunst und Wissenschaft – verloren geht.

Andererseits gibt es nach wie vor nicht wenige Künstler, die dem Paradigma autonomer Kunst mehr als nur äußerlich folgen, aber feststellen müssen, dass das offenbar nicht mehr genügt. Denn selbst wenn sie mit ihren Werken in den letzten Jahrzehnten bereits bekannt wurden, haben sie es nun von Jahr zu Jahr schwerer, Ausstellungsmöglichkeiten zu bekommen oder neue Interessenten zu finden. Ein Mangel an Aufmerksamkeit betrifft verschärft jüngere Künstler, die sich und ihr Werk noch im Geist der Autonomie präsentieren.

Mit einem Verschwinden der Idee der Autonomie ändert sich aber nicht nur das Selbstverständnis von Künstlern, sondern genauso die Rolle von Institutionen des Kunstbetriebs. So stellt sich etwa die Frage, welcher Status dem Museum zukommt, wenn Kunst nicht mehr als etwas Autonomes, nicht mehr in Kategorien ihrer eigenen Geschichte betrachtet wird. Vielleicht wird dann gar nicht mehr anerkannt, dass Museen die Aufgabe haben, Geschichte darzustellen, Exponate also nicht danach auszuwählen, ob sie aktuellen Standards von Schönheit, Moral oder Wichtigkeit entsprechen, sondern daran zu messen, ob sie für eine bestimmte Zeit und eine bestimmte Entwicklungsstufe von Kunst repräsentativ sind. Sind Exponate in einem Museum somit zuerst und vor allem historische Dokumente, so kann sich jemand, der die Autonomie und Geschichte der Kunst nicht als etwas an sich Bedeutsames anerkennt, davon immer wieder provoziert fühlen: Warum wird etwas – gar noch mit öffentlichen Geldern – bewahrt und gezeigt, selbst wenn es heutigen Werten widerspricht? Warum also sind Gemälde und Skulpturen mit frauenverachtenden Themen, mit kriegsverherrlichenden Szenen oder mangelnder Sensibilität gegenüber Minderheiten oder anderen Ethnien ausgestellt?

Möglich erscheint, dass vieles von dem, was Museen bisher als autonome Kunst zeigten, grundsätzlich infrage gestellt wird. Darüber hinaus ist aber sogar denkbar, dass man sich nicht nur um Korrekturen bemüht und etwa vermehrt Artefakte bisher unterprivilegierter Milieus und Minderheiten an die Öffentlichkeit zu bringen versucht, sondern dass umgekehrt denjenigen, die bisher privilegiert waren, eine Sanktionierung droht. Alles, was im Namen der Autonomie und der Kunstgeschichte entstanden ist, könnte in den Ver-

dacht geraten, zu Unrecht besonderen Schutz genossen zu haben. Warum sollten Künstler Weltanschauungen vertreten dürfen und damit sogar ins Museum kommen, die den allgemeinen Moralstandards widersprechen? Was sollte es rechtfertigen, dass Kunst überhaupt irgendwelche Sonderrechte zugesprochen werden? Dass sie als etwas behandelt wird, das separiert von anderem Geltung besitzt?

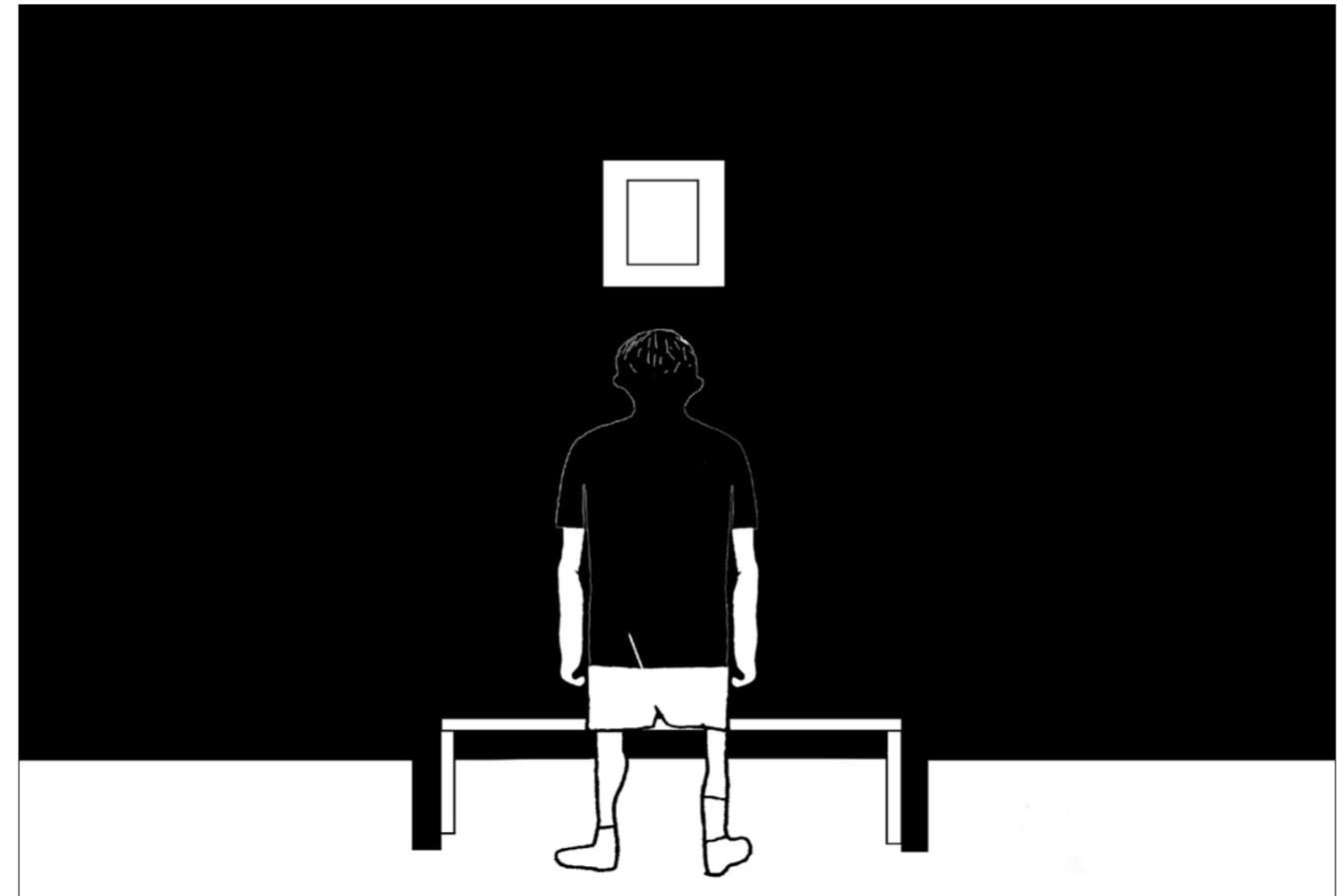
Künftig könnte ein Museum also als ein *safe space* verstanden werden: als ein geschützter Raum, in dem Besucher, so unterschiedlich sie sein mögen, dennoch alle sicher davor sind, von etwas behelligt zu werden, das sie als unangenehm und provokant empfinden. An die Stelle des Schutzes der Kunst tritt dann der Schutz des Publikums vor Zumutungen, die von Kunstwerken ausgehen.

Ganz allgemein geht es dann aber auch um die Frage, ob überhaupt noch ein Wille existiert, die Kunst als etwas Eigenständiges zu bewahren. Sollte es diesen Willen nicht mehr geben, wird vieles, was während der gesamten Moderne selbstverständlich war, nicht länger verteidigt werden und zum Teil vielleicht sogar verschwinden. Jede Debatte über die Kunstfreiheit im Speziellen und die autonome Kunst im Allgemeinen sollte daher auf die Frage konzentriert sein, wie wichtig es ist, dass es etwas gibt, das der Beurteilung nur nach Kriterien der jeweiligen Gegenwart und des eigenen Horizonts entzogen ist. Braucht es nicht etwas, das auch mit anderen Weltbildern und Maßstäben experimentieren darf? Und wäre eine Kultur, die keine Differenz zu ihrem Hier und Jetzt, keinen von der sonstigen Lebenswelt klar getrennten Raum zulässt, nicht eine arme, eine armselige Kultur? Es ist also höchste Zeit, die Veränderungen in der Kunstwelt doch noch einmal in den Kategorien der Autonomie zu diskutieren – nicht um deren Verlust kulturpessimistisch zu betrauern, aber um diesen in seinen Folgen besser erfassen zu können.

Sie müssen sich ernsthaft die Frage stellen: Welcher Kurator stellt sie noch aus? (Und wenn, wie sehr werden dann ihre Werke verinnahmt?) Welche Sammler, die auf *Thrill*, Status oder Rendite bedacht sind, geben noch Geld für sie aus? Wie könnten sie jemals ein breiteres Publikum auf sich und ihre Arbeit neugierig machen?

Daher ist nicht auszuschließen, dass der Typus des autonomen Künstlers innerhalb von ein bis zwei Generationen ganz verschwindet. Schon jetzt dürfte er nur noch für wenige derer, die ein Studium an einer Kunsthochschule beginnen, als Vorbild fungieren. Dazu ist er zu wenig präsent im Vergleich zu den Stars am Markt, den Lieblingen der Kuratoren sowie des *Instagram*-Publikums, den Aktivisten im öffentlichen Raum. So dürfte erstmals eine Künstlergeneration heranwachsen, die das, was sie macht, zwar nach wie vor als Kunst begreift, dabei aber ohne den in den letzten Jahrhunderten üblichen Begriff autonomer Kunst agiert.

Prof. Dr. Wolfgang Ullrich
Kunsthistoriker und Kulturwissenschaftler,
von 2006 bis 2015 Professor für Kunstwissenschaft
und Medientheorie an der STAATLICHEN HOCH-
SCHULE FÜR GESTALTUNG KARLSRUHE. Seither
freiberuflich tätig als Autor, Kulturwissenschaftler
und Berater.





Was dürfen Künstler? Wie moralisch müssen sie sein? Anmerkungen zu einer über- hitzten Debatte

Juliane Rebentisch

*Ursprünglich erschienen: am 15. März
2018, In: Wochenzeitung *DIE ZEIT*
Ausgabe Nr. 12/2018.

Vor einiger Zeit forderte die Unternehmerin Mia Merrill in einer Online-Petition dazu auf, das Gemälde „Träumende Thérèse“ von Baltus aus der ständigen Sammlung des METROPOLITAN MUSEUM in New York zu entfernen. Zumindest sollte das Bild mit einem Hinweis versehen werden, in dem sich die Institution von der erotischen Darstellung eines jungen Mädchens distanziert. Merrill scheint sich das Museum idealerweise als eine Art *safe space* vorzustellen. Das Publikum soll dort offenbar nicht von den Machtverhältnissen behelligt werden, die außerhalb dieses Raums vorherrschen. Jeder Stein des Anstoßes soll beseitigt oder durch *Triggerwarnungen* als Pathologie markiert werden. Es ist, als wolle Merrill die bürgerliche Öffentlichkeit vor der Konfrontation mit den Symptomen der eigenen Gewaltgeschichte bewahren.

Diese Aktion ist zum Beispiel von der amerikanischen Kunsthistorikerin Julia Pelta Feldman als Zensurforderung „von unten“ verteidigt worden. Tatsächlich wiederholt sich hier aber nur, wenn auch unter gesellschaftlich veränderten Vorzeichen, die autoritäre Scheidung der Pathologie vom Normalen, die schon immer von der Pathologie des Normalen abgelenkt hat. Warum aber sollte man versuchen wollen, die Geschichte der Kunst zu normalisieren? Von dieser Geschichte wäre doch gerade hinsichtlich der in ihr sich jeweils abzeichnenden Machtverhältnisse zu lernen. Merrills Vorschlag erweist sich aber auch im Blick auf die Gegenwart als zu kurzichtig. Denn sie verkürzt das in die institutionalisierte Kunstwelt hineinreichende Problem des strukturellen Sexismus auf ein Problem des Umgangs mit der Moral einzelner Künstlerpersönlichkeiten.

Dass sich eine solche Initiative auch irgendwie gegen die „liberale Fiktion der Kunstfreiheit“ richtet, wie Feldman es formuliert, ist dabei allerdings das geringste Problem. Tatsächlich wird die Idee der Kunstfreiheit vollends ideologisch, wo die Sphäre der Kunst als ein vom Rest der Gesellschaft isolierter Bereich verstanden wird, in dem kompensatorisch einigen wenigen Ausnahmesubjekten, sogenannten Genies, eine Freiheit zum Regelbruch zuerkannt wird, die dem großen Rest draußen verwehrt bleibt. Zu dieser Ideologie gehört der Gedanke, dass die Schöpfungen des Genies in genau dem Maße als universaler Ausdruck von Freiheit gelten können, wie sie nicht auf seine soziale Lage, sondern auf das unerklärliche Innen seiner Subjektivität zurückzuführen sind.

Diese Ideologie nun ist spätestens seit den 1960er Jahren, also seit mehr als einem halben Jahrhundert, Gegenstand nicht nur der theoretischen, sondern auch der künstlerischen Kritik. Immer wieder hat man betont, dass noch die scheinbar abwegigste künstlerische Tätigkeit dem Einfluss der Gesellschaft ausgesetzt ist. Man bestand darauf, die Werke der Kunst in ihrem jeweiligen Bezug auf die Gesellschaft zu verstehen. Man kritisierte den *White Cube* als Inbegriff einer falschen Abstraktion vom Sozialen. Man wies darauf hin, dass die vermeintliche Interesselosigkeit der Wahrnehmung in Wahrheit hochgradig sozial vermittelt ist. Und man entlarvte den von der ästhetischen Ideologie behaupteten Universalismus als einen das weiße, männliche Bürgertum privilegierenden Partikularismus. Als Konsequenz aus diesen Entwicklungen stellt sich uns heute das *Wir*, auf das jedes ästhetische Urteil zielt, als notwendig umstritten dar.

WAS BEDEUTET FÜR DICH FREIHEIT DER KUNST?

• • •

Vor dem Hintergrund dieses Stands ästhetischer Aufklärung sind die derzeit so hitzig geführten Debatten um die öffentliche Existenzberechtigung einzelner Werke nicht schon deshalb problematisch, weil hier ausgesprochen wird, dass sich Machtverhältnisse im Feld der Kunst fortsetzen. Das Problem besteht eher darin, dass dies in einer Weise vorgebracht wird, die hinter den Stand der Auseinandersetzung zurückfällt.

Generell fällt an vielen der gegenwärtigen Debatten in Kunst und Kultur die moralische Fixierung auf die individuelle Künstlerfigur auf – und zwar weit über die Benennung tatsächlich strafrechtlich relevanten Verhaltens lebender Akteure hinaus. Denn die liegt genau aufgrund der juristischen Dimension auf einer anderen Ebene. Ein wesentliches Problem der moralischen Personalisierung der Debatten ist indes der Kurzschluss zwischen einem künstlerischen Werk und der sozialen Situierung des Künstlers oder der Künstlerin. Denn der führt dazu, dass über die politische und moralische Dimension der jeweiligen künstlerischen Praxis selbst kaum mehr gesprochen wird. Im Fall der Auseinandersetzung um Dana Schutz' „Open Casket“ etwa war die Frage nach der Malerei selbst Eigentümlich abwesend. Dabei ließe sich darüber diskutieren, ob das Hauptproblem dieser Arbeit tatsächlich darin besteht, dass hier eine weiße Künstlerin ein Dokument schwarzen Leids als Sujet gewählt hat – oder nicht vielmehr in der Weise, wie sie es verarbeitet hat. Denn das Malerische kehrt in Schutz' Bild gerade in der Darstellung körperlicher Verletzung so hervor, dass sich darin eine Souveränität der Malerei gegenüber dem dargestellten Leid behauptet. Ihr Triumph distanziert es und lässt es zu einem austauschbaren Gegenstand werden.

Die aktuelle Diskussion erspart sich jedoch nicht nur die nähere Auseinandersetzung mit der künstlerischen Praxis, sie führt auch zu einer Festlegung der Künstler auf die ihnen zugeschriebenen Subjektpositionen. Dabei unterbleibt die politische Auseinandersetzung über die Strukturen, die diese hervorbringen. Auch darin erweist sich die aktuelle Diskussion als zu kurzsichtig. Tatsächlich wiederholt sie den alten Geniediskurs unter umgekehrten Vorzeichen. Das Künstlersubjekt interessiert nämlich nun nicht mehr als kreative Ausnahme, sondern als sozialer Sonderfall. Entsprechend sind dessen Schöpfungen der interessierten Öffentlichkeit nicht als universaler Ausdruck von Freiheit, sondern als Ausdruck je besonderer sozialer Lagen repräsentativ.

Die fatalen Wirkungen dieser Politik der Repräsentation zeigen sich ironischerweise am deutlichsten dort, wo sie positiv für mehr Diversität in der Kunstwelt sorgen soll. So hat man auf der letzten *documenta* etwa beobachten können, wozu es führt, wenn die vielen nicht westlichen ‚Positionen‘ nur dafür da sind, ihre jeweilige Partikularität zu repräsentieren. Anders als im Rahmen des alten Exotismus erfolgte deren Integration hier zwar explizit als Einwand gegen den westlichen Universalismus. Aber den Künstlern wurde im Rahmen der additiven Ausstellungspolitik jenseits ihrer repräsentationspolitischen Funktion kaum eine Praxis zugestanden, die ihn tatsächlich anzutasten imstande gewesen wäre.

Die Reaktion auf diese problematischen Entwicklungen kann jedoch nicht sein, auf die Ideologie der Kunstfreiheit zurückzufallen. Man muss sie vielmehr noch entschiedener verabschieden. Die Moralisierung des Politischen ist dafür kein geeignetes Mittel.

„Freiheit der Kunst“ als abstrakter Begriff ist zu hinterfragen, da sowohl Freiheit als auch Kunst in unterschiedlichen Gesellschaftsformen unterschiedlich definiert werden. Der Begriff ist also auch immer im Hinblick auf sein jeweiliges Bezugssystem zu sehen und daher relativ. Frei kann Kunst nie wirklich sein, da sie immer abhängig ist von den ideologischen und ökonomischen Koordinaten, innerhalb derer sie hergestellt, rezipiert und konsumiert wird. Da Kunst auch ein Mittel der Kommunikation ist, würde der Grad ihrer Freiheit m. E. am ehesten davon bestimmt, inwieweit diese Kommunikation gewährleistet ist – das heißt, ob und wie Kunst im gesellschaftlichen, also öffentlichen, Raum wahrgenommen werden kann. Die Übereinkunft innerhalb der Gesellschaft, Kunst und ihren Stellenwert betreffend, ist in Auflösung begriffen und wird zunehmend vom Kunst-Markt und seinen globalen Geldflüssen bestimmt. Sie wäre also immer weniger frei (im aufklärerischen Sinne). Das wirft – auch auf die Kunst bezogen – die grundsätzliche Frage auf: Freiheit wovon und Freiheit wofür? Siehe Hegel, Engels, Luxemburg.

Angela Hampel
Bildende Künstlerin, Dresden

Bedeutende Kunst, auch bildende Kunst, Skulptur, Grafik, Malerei u. a. entstand in langen Epochen der Kultur- und Zivilisationsgeschichte in Zeiten der Unfreiheit und Despotie. Natürlich können den Künsten liberal-aufgeklärte Gesellschaften förderlich und in jeder Hinsicht erstrebenswert sein, Gestaltungs- und Ideenfreiheit schaffen und verkörpern. Eine Garantie für das Entstehen bedeutender Kunstwerke sind sie nicht.

Es bleibt der elementar subjektive Faktor des begabten Einzelnen, dem ‚Kunst ein primärer und zentraler Impuls ist‘. Und das Realisieren von ‚Werken‘ (Gestaltung, die den Namen verdient) ist an seine Fähigkeiten, Intelligenz, Visionen, Utopien, Weltannahme – ebenso an seine Süchte, Neurosen, Wahn u. a. gebunden. Gesellschaft und Künstler in ihr – das ist eben eine hochkomplexe Beziehung.

‚Postmoderne‘ heute, in ihrem konsumfixierten ‚Weltrelativismus‘, ihren fatalen Egalitätstendenzen kann trivial und wesentlich in den Künsten nicht mehr unterscheiden. Mit Dogmen wie Political Correctness grenzt sie selbst Freiheit ein und agiert diktatorisch. Ebenso gilt, um den Philosophen Sloterdijk zu zitieren, in den Künsten: „Die schöpferische Wiederholung ist das Verfahren, dem alles zu verdanken ist.“

Das ‚freie Neue‘ in der Kunst, so es geistige Weltdurchdringung will und identitätsstiftende Formen sucht, hat hier seine unabwiesbare Basis.

Ebenso fasste Sloterdijk in einer seiner bedeutenden Schriften (Suhrkamp, 1987, „Kopernikanische Mobilmachung und ptolemäische Abrüstung“) die „blinden Flecken, Hypotheken und Pathologien“ der ‚Moderne‘ zusammen:

1. Innovationsdogma und Originalitätsstress
 2. Interpretenherrschaft
 3. Hermeneutischer Moralismus
 4. Ästhetische Ausbeutung von Psychosen.
- Dem ist – gerade im heutigen ‚Kunstbetriebssystem‘ der westlichen Welt – nichts hinzuzufügen.

Als Maler, Zeichner verstehe ich mich im sehr alten Sinne als Handwerker. Ich versuche, genau diesen Dogmen zu entgehen, um weiterarbeiten zu können.

Denn: „Man malt keine Seelen, man malt Körper.“ sagte Cézanne.

Andere Strategeme habe ich nicht. Dabei ist die künstlerische Herausforderung, ob nun von Dürer oder Goya bis Dix, Hofer und Picasso, so gewaltig und universell – dass die eigene begrenzte Lebenszeit nicht mit dem eiteln Defilee sinnloser und imbeziller pseudointellektueller Diskussionen vergeudet werden sollte (denn all diese Spektakel sind seit 100 Jahren nur affektierte Wiederholung).

Hubertus Giebe
Bildender Künstler, Dresden

Prof. Dr. Juliane Rebentisch
Philosophin, lehrt an der Hochschule für Gestaltung Offenbach

WAS BEDEUTET FÜR DICH FREIHEIT DER KUNST?

zur "Freiheit der Kunst" fällt mir gegenwärtig nicht viel ein. Was ist das schon für eine Freiheit, wo jeder machen kann was er will, aber aufgrund des Überangebotes in der Gesellschaft kaum noch Interesse vorhanden ist. Viele Menschen haben ganz andere Sorgen, als in Ausstellungen zu gehen und der Nabelschau mancher Zeitgenossen zu huldigen. Wenn wir als Künstler wieder wahrgenommen werden möchten, sollten wir uns mit Themen befassen, die von gesellschaftlicher Bedeutung sind und vom hohen Ross heruntersteigen. Und in diesem Falle geht es nicht um "Freiheit", sondern um ein sinnvolles Eingebundensein. Ich weiß, das klingt wie DDR; die Praxis zeigt aber, dass die Entpolitisierung der Kunst ins Abseits führt. Übrigens gehört ganz schön Mut dazu, aufzustehen und sich zu positionieren gegen Denkfaulheit und Bequemlichkeit. Auch bei sich selbst. Und das ist das Schwerste: Sich selbst auch immer wieder kritisch zu hinterfragen.

Leonore Adler
Bildende Künstlerin, Dresden

Im vorigen Jahr habe ich eine Lesung besucht, hauptsächlich sehr ‚quatschige‘ und ‚absurde‘ Geschichten. Ihre Qualität lag nicht darin besonders abwegig und ‚sinnlos‘ zu erzählen, sondern mit den gewohnten Versatzstücken der uns umgebenden Welt so umzugehen, dass sich daraus eine große Luftigkeit entwickelte, eine Klarheit und Gelöstheit die mich noch Tage begleitet hat.

Dennoch habe ich bemerkt, dass mein Denken versucht hat zu sagen: Ja, aber eigentlich war es ja nur Quatsch. Dieser Reflex ist mir bekannt, er entspringt einem groben und engen Fragen nach der Verwertbarkeit.

In Fragen wie: „Was bedeutet das?“ „Worum geht es in dem Kunstwerk?“ Was wollte uns der Künstler damit sagen? Oder in der Aussage „Ich verstehe das nicht“, treffen wir auf ein großes Missverständnis zwischen dem Denken einer zweckorientierten Arbeitswelt und dem freier Kunst.

Kunstabstraktion ist kein Rätsel lösen, kein Intelligenztest und nichts, das es zu schaffen gibt. Der Wunsch nach Auflösbarkeit des rätselhaften Gegenübers trübt die Farbigkeit der direkten Erfahrung.

Wenn Kunst auf mich wirkt, dann denke ich: „wow“, „guck mal da“ oder „ist das nicht irre“ oder sogar ungefähr so etwas wie: „so möchte ich leben“.

Es entstehen Kräfte die mein Denken, Empfinden und Wünschen direkt beeinflussen. Vorschläge, die mich überzeugen, auch wenn ich sie nicht benennen kann.

Kunst ist angewandte und kommunizierte Freiheit, das Ergebnis von freiem Handeln und Denken, das sich direkt auf den Empfänger übertragen und ihn dazu befähigen kann.

Die Freiheit der Kunst macht sich nicht erst seit dem Erstarken einer neuen Rechten in die Hose. Der Kunstmarkt und seine Händler kitzeln schon lange ihre wackeligen Beine. Sie orientieren sich an Waren- und Markenhaftigkeit von Kunstwerken, an Mode und Nachfrage und verführen Kunstschaffende dazu, ihre Arbeit als Herstellen von wiedererkennbaren Wertgegenständen zu verstehen.

Theo Huber
Bildender Künstler, Leipzig

Freiheit in der Kunst? Dazu gehört auch die Selbstverständlichkeit, künstlerische Arbeit zu bezahlen, zu honorieren, ausreichend und öffentlich zu fördern. Kunst nicht als Ware zu behandeln, sondern als öffentliches Gut. Produktionsstrukturen von Kunst öffentlich zugänglich zu machen. Sonst bleibt Kunst das Feld der Global Player und des Tourismusmarketings.

Wir fragen nach den Bedingungen künstlerischer Arbeit, nach sozialer Absicherung und den Grundlagen künstlerischer Produktion. Bleibt nun die Frage nach dem WIR: eine Allianz der Freien Künste. Sonst schmückt Kunst bald wieder die Heimatstuben.

Ute Richter
Bildende Künstlerin, Leipzig

Die Freiheit der Kunst war in der Vergangenheit kein großes Thema für mich, vermutlich auch, weil mir die Kunstfreiheit im Grundgesetz garantiert wird, also mir selbstverständlich erschien. Danach habe ich mich ausgerichtet und ich fühle mich tatsächlich in meiner künstlerischen Arbeit frei, soviel kann ich sagen. Was sich erschwerend auf meine Arbeit auswirkt, seit ich freischaffend arbeite, ist der starke ökonomische Druck, der eine nicht enden wollende Dauerbelastung mit Frustrationspotenzial darstellt. Ich kann von meiner Kunst nicht leben, deshalb brauche ich Jobs, die mir das Kunstmachen ermöglichen. Die Frage, ob diese ökonomischen Zwänge in irgendeiner Weise meine künstlerische Freiheit einschränken, hat mich nach dem Studium eine Zeit lang beschäftigt. Die Antwort ist inzwischen für mich ein klares „Nein“. Der Druck stellt per se keine Einschränkung dar; die Herausforderung, um es positiv auszudrücken, besteht darin, mit einem schmalen Zeitfenster (Jobs fressen Zeit) für meine Kunst auszukommen. Was aus Mangel an finanziellen und zeitlichen Ressourcen regelmäßig leidet, ist die Motivation, damit muss ich umgehen. Dennoch bin ich frei – es gibt niemanden der mir sagt, was ich wie, wann und wo zu tun habe oder wie meine Kunst sein sollte. Bislang habe ich noch keine Zensur erlebt und hoffe, dass dies in Zukunft auch so bleibt. Dass ich selbst entscheiden kann, was ich mache, dafür bin ich sehr dankbar und halte beide Hände hoch

für die Kunstfreiheit als ein demokratisches Prinzip. Allerdings ist mir, spätestens seit die AfD im Land- und Bundestag vertreten ist, auch bewusst, dass die Sache mit der Kunstfreiheit kein Dauerabo ist. Im Kulturprogramm dieser Partei geht es mit keiner Silbe um die Idee von Freiheit in der Kunst oder des Künstlers. Die zukunftsweisende Vision ist eine Rückkehrhinwendungserhaltungs- und Bewahrungsidee zugunsten einer irgendwie gearteten deutschen Leitkulturstaatskunst. Das klingt hart nach Lenkung durch Beschneidung. Was ein möglicherweise zunehmender Einfluss solchen Denkens für die deutsche Kulturszene, für Kulturinstitutionen, freie engagierte Kulturinitiativen, für Förderprogramme bedeutet, kann ich nicht wirklich abschätzen, löst aber Sorgen in mir aus. Kunst ist immer auch ein Spiel mit Grenzen, das geht nur mit einem anarchischen Kern. Daraus entwickeln sich erst die Fiktionen und Visionen ohne Gewissheit. Seine Dynamik sorgt für ein Spannungsfeld aus gewollter und ungewollter Zumutung, für Begeisterung, Ablehnung, Bewunderung und Ignoranz als lebendige Reaktionen bei der Kunstabstraktion und -diskussion. Nach meinem Empfinden endet die Freiheit der Kunst mit Verlust dieses anarchischen Kerns, dies wäre dann wohl auch das Ende meines Selbstverständnisses als Künstler.

André Tempel
Bildender Künstler, Dresden

" MUT ALLEIN IST KEINE KÜNSTLERISCHE STRATEGIE "

INTERVIEW Lydia Hempel

Interview mit Via Lewandowsky

Wie schätzen Sie die Relation von Kunst und Politik ein? Soll und kann Kunst politischen oder gesellschaftlichen Zwecken folgen?

VIA LEWANDOWSKY Kunst folgt erst einmal immer sich selbst. Es ist die Künstlerin, der Künstler, die oder der sich entscheidet, ob sie oder er Kunst in der Nähe von Politik machen will oder sich lieber in der Ferne der Betrachtung hält. Auch Politik wird von Menschen gemacht, die das aus sehr unterschiedlichen Motivationen heraus tun. In diesem Punkt sind sich Politik und Kunst sehr nah. Beide haben aber sehr unterschiedliche Motive. Nachdem die Künstler vor einem halben Jahrtausend sich aus dem Dienst der Politik geschlichen haben, umschmeichelt die Politik oder vielmehr umschmeicheln Politiker immer wieder die Künstler, ihre Botschaften in einem ihnen gefälligen künstlerischen Kanon erklingen zu lassen. Schon die Frage, was Kunst soll, spielt doch mit einem demagogischen Lächeln. Denn es ist vielmehr eine Frage, was Künstler wollen. Gut, da sollte ich zugeben, dass auch die Künstler nur Menschen sind und zuweilen sehr banale Gründe haben, sich politischen Themen zu widmen, politische Standpunkte zu haben oder sie eben zu ignorieren. Bei einer idealen Symbiose können schnell beide den Kürzeren ziehen. Ein Beispiel dafür ist Gerhard Richters Zyklus „Birkenau“ im Reichstagsgebäude. Das Thema überfordert einfach die Möglichkeiten dieser Malerei.

Da empfehle ich doch Jonathan Littells Roman „Die Wohlgesinnten“ als Schullektüre oder besser Pflichtlektüre für alle einzuführen. Denn, ob die Inszenierung einer gesellschaftlichen Formel des Abstrakten für solche Fälle in einer Welt der sich zunehmend globalisierenden Zeichensysteme zukunftssträftig ist, wage ich zu bezweifeln. In diesem Fall spielt sie eher den Leugnern und neurotischen Zwangsvergessern in die Arme. Dieser Zyklus könnte so auch im Büro eines AfD-Politikers hängen. Am Ende war es die Entscheidung eines Politikers, eine individuelle künstlerische Aussage zu dem zentralen Ereignis deutscher Geschichte ins politische Zentrum zu holen. In der Welt der innigen Beziehung von Kunst und Politik gibt es zuweilen mehr Schaden als Nutzen. Politik kann wie ein Blitzableiter künstlerischer Kraft wirken. Das heißt nicht, dass eine Künstlerin, ein Künstler nicht Werke schaffen kann, die eine hohe politische Wirksamkeit entfalten.

Sehen Sie einen Zusammenhang der Themen mit der Popularität bzw. dem finanziellen Erfolg von Kunst?

VIA LEWANDOWSKY Schon die Begriffe mit dem Wortstamm *populus* erklären die ökonomischen Möglichkeiten. Es ist aber auch unbestritten eine unbezahlbare Leistung, ein Kunstwerk zu schaffen, das über einen so starken und nicht zu ignorierenden gemeinsamen Nenner verfügt, der über breite, sehr breite

kulturelle und gesellschaftliche Gruppen hinweg für Zustimmung sorgt. Auch wenn das erst einmal unter Umständen wieder die Leistung eines Vermittlers war, der das erkannt hat. Es ist aber am Ende die Freiheit jedes Einzelnen, ob er diesem ausschließlich folgt oder auch die Sensibilität für das hat, was nicht durch den Zuspruch und durch die Geborgenheit von Massen geweiht ist. Anthropologisch sind wir immer noch durch das Erlebnis von Blitz und Donner geprägt. Wo viele hinschauen, zittern wir mit.

Was bedeutet es Ihrer Meinung nach für die Kunst, wenn sie mit zunehmenden Ansprüchen und Aufgaben befrachtet wird?

VIA LEWANDOWSKY Wie schon anfangs bemerkt, die Kunst ist nur das Medium. Es sind die Künstler dahinter. Und die haben mit der Befrachtung erst ein Problem, wenn sich die Politik einschaltet. Oder wenn eine Erwartungshaltung enttäuscht oder Vorurteile bestätigt werden. Klar hätte ich lieber eine *documenta* mit Schlingensiefel als Direktor erlebt als mit einem Gott der Bigotterie. Trotzdem hätte man die letzte *documenta* zu diesem Zeitpunkt nicht besser machen können. Am Ende ist die Enttäuschung oder das vermeintliche Versagen auch nur ein Spiegel einer Zeit, die man nicht anders authentischer hätte darstellen können. Die Kunst zeigt immer nur einen Zustand, ein Abbild vom Blick des Künstlers auf die Welt. Alles andere ist persönlicher Geschmack.

Behindert eine vermeintliche Politisierung der Kunst eine Bewertung nach kunstimmanenten Fragestellungen oder wie hängt beides zusammen?

VIA LEWANDOWSKY Ich kann da beim besten Willen keinen Zusammenhang erkennen. Man muss sich das System der Kunst wie eine kleine inkohärente Parallelwelt vorstellen. Nur schauen wir immer von unserer örtlich, zeitlich und semantisch beschränkten Wirklichkeit darauf. Schon innerhalb der Wissenschaften gibt es so viele unterschiedliche Forschungsgebiete, die teilweise nichts voneinander wissen. Es wird zur gleichen Zeit alles diskutiert und alles gemacht. Lediglich unser Wahrnehmungsrahmen vermittelt einen anderen Eindruck.

Was also für das Eine gilt, kann in einem anderen Fall so oder doch ganz anders sein. Kunst ist das Ergebnis sich ständig wechselnder Parameter. Man nennt das auch Diskurs.

Kann sich die Kunst in ihrer Freiheit gegen politische Interessen ggf. abgrenzen und trotzdem politisch wirken?

VIA LEWANDOWSKY Es ist die Frage, ob der Künstler in der Lage ist, politisch oder besser nicht politisch in seiner Kunst wirksam zu werden. Das ist einerseits seine Freiheit. Andererseits ist das ein sehr komplexer Balanceakt. Sind Yoga-Performances für gestresste Manager ausgeführt von einer Künstlerin als politisch oder kommerziell kluge Strategie zu verstehen? Oder führt uns die Kunst wieder nur eine neue Seite ihrer Möglichkeiten vor? Ich glaube, die oder der kann, wenn sie oder er es wollen und für notwendig erachten, alles machen. Manche meiden politische Aussagen in ihrer Kunst wie der Teufel das Weihwasser. Andere schaffen es mit einer zutiefst unpolitischen Arbeit Revolutionen anzuzetteln.

Was halten Sie von der These, dass die Kunst „so brav geworden ist“, wie Baselitz konstatiert, „dass sie häufig glaubt, sich auf der richtigen Seite zu befinden“?

VIA LEWANDOWSKY Die Kunst ist eine global agierende Industrie mit einem gewaltigen Beschäftigungsprogramm geworden. Man kann es daher vielen Künstlern ja auch nicht verübeln, angesichts steigender Mieten und Lebenshaltungskosten, angesichts eines dramatischen permanenten Konkurrenzkampfes und ständig wachsender Sicherheitsbedenken erst einmal vorsichtiger zu agieren, sich auf die Seite der moralisch Überlegenen zu stellen. Vor 15 Jahren habe ich mich in Stockholm gefragt, warum alle 45 km/h und nicht die zugelassenen 50 km/h fahren. Das Ergebnis andauernder disziplinarischer Maßnahmen führte zu vorausseilendem Gehorsam. Ich spüre ja selber wie viel schwieriger es geworden ist, seine Ideen heute zu realisieren. Mal sind es statische Bedenken, mal ist es Rücksichtnahme auf Andersdenkende, es gibt immer einen Grund Verantwortung abzulehnen und sich hinter seiner Schrebergartenhecke weg zu ducken. Zwar ist die Freiheit der Kunst durch das Grundgesetz gedeckt, aber wenn man schon wegen unerlaubten

Waffenbesitzes verklagt wird, nur weil man ein Kunstobjekt im Gepäck hat, das sich mit dem Thema Gewalt durch einen modifizierten Schlagring auseinandersetzt, wird alles komplizierter. Die Besserwisserei, das sich erheben oder moralisch geben oder sich ganz zu enthalten, ist letztlich eine alternative Strategie zum Subversiven und zum unmittelbaren politischen Schlagabtausch. Das mag zwar lächerlich sein, aber eine schwer anzugreifende Bastion.

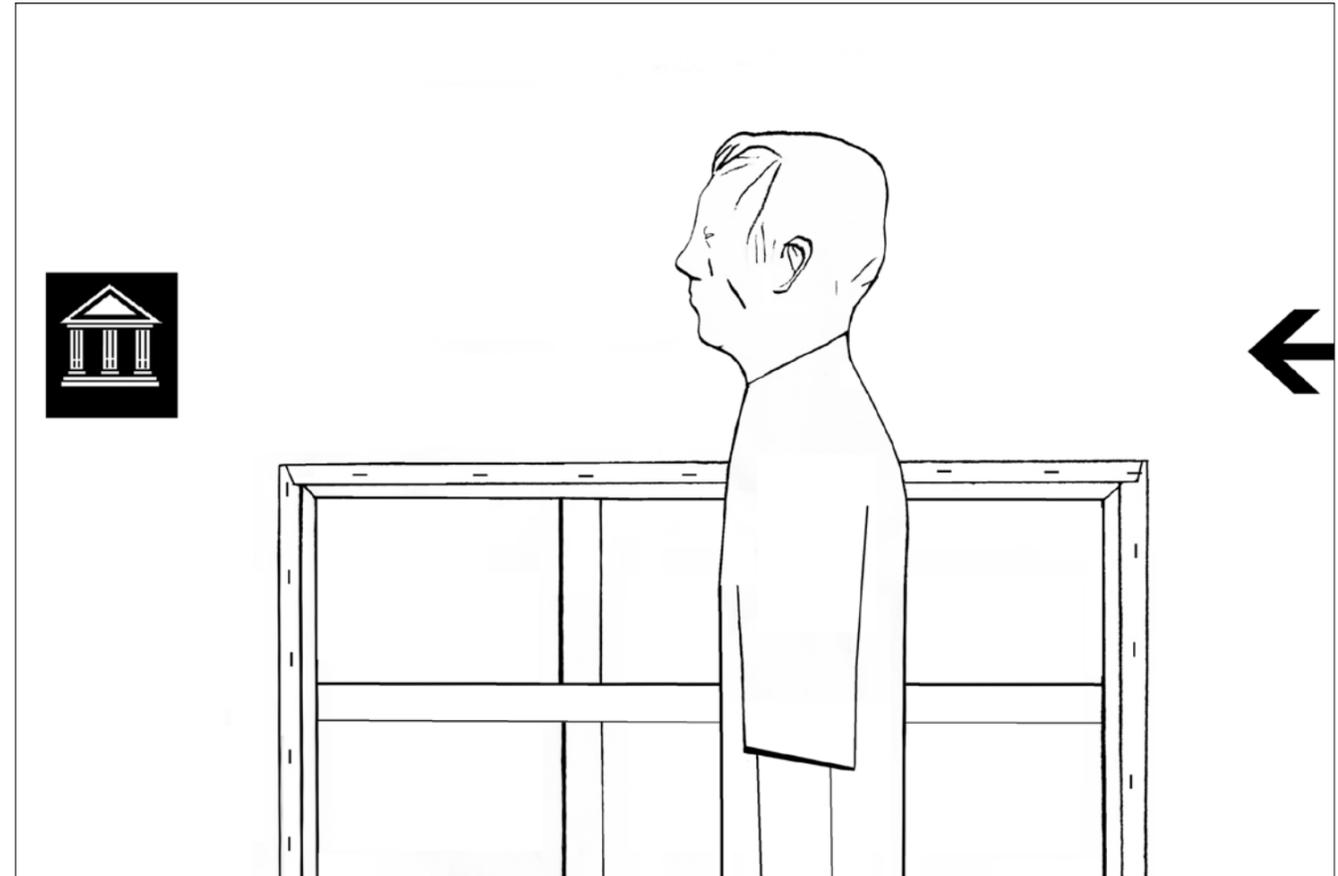
Welche Interessen oder Befindlichkeiten sollte Kunst respektieren oder nicht?

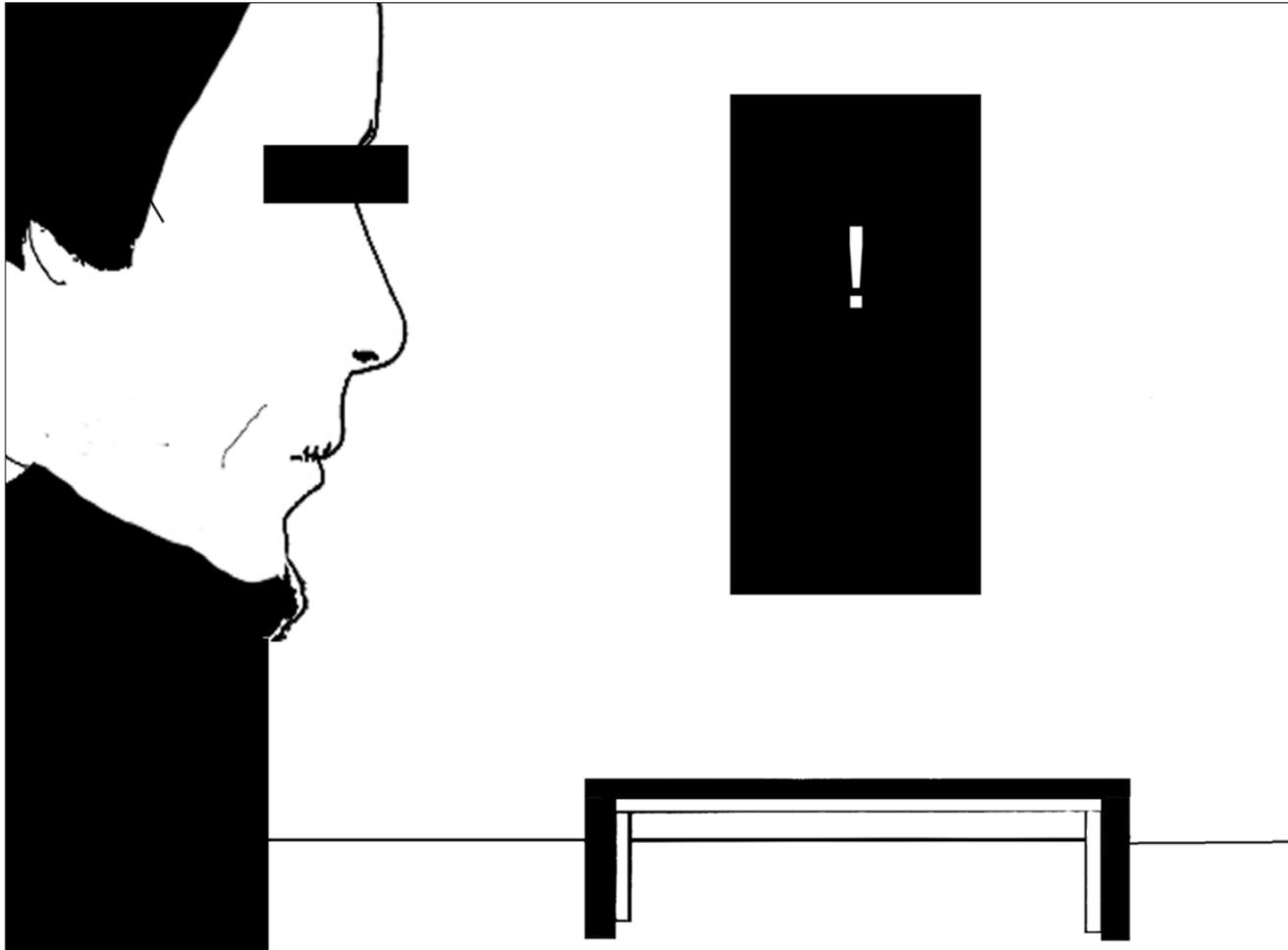
VIA LEWANDOWSKY Auch das muss die Künstlerin oder der Künstler mit sich ausmachen. Ich mochte die eingelegten Föten mit angenähten Hühnerflügelchen eines chinesischen Künstlers nicht. Auch das Beregnen des Museumsraumes mit angeblichem Totenwasser einer mexikanischen Künstlerin fand ich problematisch. Andererseits wurde eine Ausstellung von mir in Beijing geschlossen, weil ich nicht bereit war, einen weinenden Stalin zu entfernen. Wir müssen das alles trotzdem aushalten. Solange die Kunst das Leben respektiert und gewaltfrei gegenüber dem Menschen ist. Aber so einfach ist das nicht. Der eine interpretiert etwas als Gewalt gegen seine Religion. Schon sieht man sich einer lebensbedrohlichen *Fatwa* ausgesetzt. Am Ende wird der Künstler aus seiner zauberhaften Kunstwelt in die reale gezerrt und die Kunst hat wieder Gebietsverluste zu bedauern. Mut allein ist keine künstlerische Strategie.

Wie kann man als Künstler angesichts von Medien-, aber auch kuratorischen Narrativen konsequent kritisch oder provokant agieren und gehört werden?

VIA LEWANDOWSKY In den neunziger Jahren haben russische Künstler, die nach Westeuropa kamen, in dem es noch eine gefestigte eurozentristische Kunstwelt gab, nach Tabus gefragt. Diese wurden dann in ihre Kunstkonzepte einbezogen und schon beklagte man wieder einen mit einem Dollarzeichen besprühten van Gogh in einem Amsterdamer Museum. Auf das Feuerwerk der Tabubrüche folgte die Selbstkasteiung und das Bedauern. Was nicht heißt, das subversive Strategien ausgedient hatten. Sie sind nur subtiler geworden und suchen nach anderen Orten der Aufmerksamkeit. Banksy und der im Bilderrahmen versteckte Shredder zeigen, dass der Tabubruch eine neue Dimension erreicht hat. An der Basis operieren *Streetart*-Künstler – zwar von den großen Jungs der etablierten Kunst belächelt – aber mit einem über soziale Netzwerke verbundenen enthusiastischen Publikum. Und die russischen Künstler haben vorerst das Weite im Exil gesucht. Neue Gruppen agieren multimedial und bringen den Kunstbegriff in neue gesellschaftliche Kontexte. Setzen sich damit aber auch größeren Gefahren aus, wie man das am Beispiel von *Pussy Riot* erkennen kann. Es gibt keine zentrale Bühne mehr. Hauptspielplätze der Kunst verkommen zu Nebenschauplätzen und Galerien werden zu Eventagenturen im Kampf ums Überleben. Die Museen müssen schon lange nicht mehr Autos ausstellen um Besucherrekorde zu feiern. Durch geschickte Bedeutungsvermehrung, Produktplatzierung und Aufmerksamkeitssteuerung haben sie aus ihrer Krise herausgefunden. Das Publikum ist vorbildlich durch Werbung und Konsum angelernet und versteht diese Sprache heute gut. Was kann da noch die Künstler aufhalten und wer kann schon wissen, was morgen in der Zeitung steht?

Via Lewandowsky
Bildender Künstler in den Bereichen Installation,
Bildhauerei, Objektkunst, Fotografie, Performance,
Malerei und Zeichnung





WIDERSTAND!? Wie kann Kunst politisch sein, ohne die eigene Freiheit zu verraten

Hanno Rauterberg

In regelmäßigen Wellen wird in Zeitungen und Magazinen eine Repolitisierung der Kunst konstatiert, und das nicht zuletzt deshalb, weil sie sich gut vermitteln lässt. Die kritische Kunst verhandelt greifbare Themen, die Themen der Medien. Sie ist politisch in einem Sinne, der sie anschlussfähig macht, sie lässt sich in die gängigen Debattenmuster integrieren. Sie tritt nicht als solipsistischer Wahnsinn auf, nicht als karger Formalismus, nicht als jene Feingeisterei, deren Nuancen nur Experten zugänglich sind. Vielmehr ist die kritische Kunst für das breite Publikum oftmals verständlich und plausibel. Daran müsste sich niemand stören, wenn es denn den Künstlern zugleich gelänge, politischen Themen nicht nur eine eingängige Illustration hinzuzufügen, sondern sie in einen geweiteten, einen offenen Horizont zu stellen, in dem sie neu gesehen, neu befragt werden können. Dem aber steht das propagandistische Anliegen dieser Kunst entgegen, die auf der richtigen Seite zu stehen meint und die Betrachter auf diese Seite ziehen möchte.

In einer ohnehin hyperinformierten Welt ist es für Künstler schwieriger geworden, eine investigative Rolle zu übernehmen. Auch Diskursbeschleuniger und Ankläger finden sich in den etablierten Medien ebenso zahlreich wie in den Foren des Internets, die ihre Kampagnen über *Twitter* oder *Facebook* sehr viel rascher und breiter lancieren als die Aktionen der Künstler. Erschwerend kommt für eine politisch gesinnte Kunst hinzu, dass sie es in der Regel mit komplexen, ethisch vielschichtigen Problemen zu tun hat, ihre Ausdrucksmittel aber zur Vereinfachung ebenso neigen wie zur Verunklärung.

Anders als ein Roman, ein Film, gar eine vierteilige Fernsehserie kann die Kunst meist keine in sich widersprüchlichen Charaktere, keine gegenläufigen Erzählungen, keine sich sukzessive entfaltende Multiperspektive anbieten. Anders als ein Sachbuch muss sie auf historische Tiefenschau verzichten, auch dar-

auf, verschiedene Stimmen auftreten zu lassen. Die Stärken der bildenden Künste liegen eher in der Direktheit und Eingängigkeit, nicht in differenzierter Analyse. Gerade den herkömmlichen Kunstformen, der Malerei, der Plastik, auch der Installation gerinnt die Wirklichkeit rasch zur Formel. Dort aber, wo sie weiter ausholen kann, wo sie erzählerisch wird, im Video oder in theaterhaften Inszenierungen, tendiert die politisch-kritische Kunst zur belehrenden Fabel.

So aber gerät sie in einen Selbstwiderspruch zu den eigenen Ansprüchen. Denn will sie sich von Werbung, von bloßer Propaganda unterscheiden, muss sie sich davor hüten, hinter das Ideal des ‚offenen Kunstwerks‘ zurückzufallen. Gerade in Zeiten der Postautonomie, in der die Autorenschaft an Bedeutung verliert, gewinnt der Betrachter an Bedeutung, erst dieser ist es, in dessen Empfindungen und Gedanken sich die Kunst erfüllt. Er wird zum Mitschöpfer, zum mündigen Mitkünstler. Der didaktisch agierende, politisch gesinnte Künstler wird sich allerdings mit solchen Rezeptionstheorien nicht lange aufhalten können, ihm muss es um Eindeutigkeit gehen, darum, die Wahrheit in die Welt zu tragen. Damit aber unterstellt er dem Publikum, diese Wahrheit nicht zu kennen, unmündig zu sein, aufklärungsbedürftig. Er erhebt sich über den Betrachter, er verneint die Geistesfreiheit.

Will er jedoch diesem autoritären Muster ausweichen und einer vordergründigen Pädagogisierung entgehen, wird er gezwungen sein, das Eindeutige zu verundeutlichen und also das Politische zu ästhetisieren. Die Kunst umkreist dann die Themen mehr, als dass sie sie benennt oder diskursiv beleuchtet, und hinterlässt beim kritischen Besucher entweder ein großes Unbehagen, weil er über die Ausbeutung von Rohstoffen, über Kinderarbeit oder die Konflikte im Nahen Osten von

anderen Medien weit gründlicher informiert wird. Oder aber der Besucher lehnt sich wohligh zurück, bestätigt in seiner lange schon gehegten Auffassung, dass die Welt eben ungerecht sei und der Neoliberalismus viel Schaden anrichte.

Beharrt der Künstler also auf seiner Ästhetik, auf einer Formensprache, die nicht auf unmittelbare Verständlichkeit zielt, dann verrät er im Zweifel seinen ethischen Auftrag. Er verklausuliert das politische Anliegen, das doch eigentlich der Klarheit bedürfte, denn Kritik wird nur dort wirkungsvoll sein können, wo sie so evident ist, dass sie keiner Entschlüsselungen bedarf. Wenn die gestische Kritik aber nicht allgemein verstanden wird, sondern nur von denjenigen, die mit der ästhetischen Ausdrucksform des Künstlers vertraut sind, rückt für die einen das Enträtselungsphänomen in den Mittelpunkt und das politische Moment wird auf die Seite gedrängt. Für andere mag sich die Bedeutung erschließen, aber sie kennen die Botschaft vermutlich bereits. Der Künstler überzeugt dann mit seinen Werken nur die ohnehin schon Überzeugten. Kunst wird zu einem Medium der Selbstgenügsamkeit.

Verzichtet der Künstler hingegen auf die Ambivalenz des ästhetischen Ausdrucks, auf alles Enigmatische, macht er sich von der Wirklichkeit abhängig, die er doch eigentlich überwinden will, dann wird er zum *Sparringspartner* im politischen Feld und muss sich den dort üblichen Mustern des Konflikts und auch der üblichen Evaluation stellen. Er muss sich fragen lassen, ob seine Argumente triftig sind; ob sie auf eine ethisch vertretbare Weise vorgetragen werden; er wird zudem daran gemessen, ob und inwieweit er Erfolg hat. Er muss sich einem Regime des Leistungsnachweises beugen, denn wer konkrete Ansprüche erhebt, kommt nicht umhin, sich zu diesen Ansprüchen auch zu verhalten. Spätestens da aber gerät der Künstler in eine Falle der

Selbstrechtfertigung, die seine Kunst als ein beliebiges Mittel im Kampf um Aufmerksamkeit erscheinen lässt. So reagierte zum Beispiel das Künstlerkollektiv *Zentrum für Politische Schönheit* auf den Vorwurf, es instrumentalisiere als eine Art ‚PR-Agentur‘ jene Notleidenden, für die es sich einzusetzen vorgebe, mit dem Hinweis auf den medialen Erfolg ihrer Aktion.¹ Wenn aber Aufmerksamkeit, das *Agenda-Setting*, zur wichtigsten Währung der Kunst wird, müssen sich die Aktivisten mit anderen Aktiven vergleichen lassen, auch mit Rechtsradikalen oder der sogenannten ‚Pegida-Bewegung‘. Damit geht die Kunst auf im Politischen, sie wird verwechselbar und verliert die Freiheiten, die ihr die Ästhetik gewährte.

Zur Freiheit der Kunst gehört es, die großen Fragen offen stellen zu können, ohne sich von dem, was realpolitisch machbar, was öffentlichkeitswirksam durchsetzbar wäre, beschränken zu lassen. „Das ethisch-politische Potenzial der ästhetischen Erfahrung besteht nicht zuletzt darin, dass sie ein unmittelbares Verstehen ebenso aussetzen wie das tatsächliche Handeln und zwar zugunsten einer reflexiven Vergegenwärtigung der kulturellen und sozialen Horizonte, in die unser Verstehen und unser Handeln normalerweise eingelassen sind“, sagt die Philosophin Juliane Rebentisch. „‚Politisch‘ ist die Kunst dann in keinem direkten Sinne, sondern eher indirekt oder potenziell – und zwar aufgrund der Struktur der reflexiven Erfahrung, die sie ermöglicht.“²

1 Raimar Stange, »Der Rat der Kreativen«, in: *@ art. Das Kunstmagazin* (13.01.2015), online verfügbar unter: {http://www.art-magazin.de/szene/78720/kunstaktivisten_berlin} (Stand Februar 2015).

2 »Das Potenzial des Ästhetischen«, Dominique Laleg im Gespräch mit Juliane Rebentisch, in: *all-over. Magazin für Kunst und Ästhetik* (22.10.2012), online verfügbar unter: {allover-magazin.com/?p=1072} (Stand Februar 2015).

Wie sollen wir leben? Wer könnten wir sein? Wo wartet die Gerechtigkeit? Ganz gleich, ob auf absurde, spielerische oder philosophische Weise, können das die Fragen der Kunst sein, und indem sie diese gestaltend aufwirft, kann sie auf ein gesellschaftliches Echo hoffen. Denn das Politische, so fasst es Jacques Rancière, beginnt nicht erst in der Politik: „Die Kunst ist nicht erst politisch durch die Botschaften und die Gefühle, die sie betreffend der Weltordnung transportiert. Sie ist auch nicht politisch durch die Weise, wie sie die Strukturen der Gesellschaft, die Konflikte und Identitäten der sozialen Gruppen darstellt. Sie ist politisch gerade durch den Abstand, den sie in Bezug auf diese Funktionen nimmt.“³

Wenn Aktivisten den Abstand indes nicht wahren, wenn sie im Schutzmantel der Ästhetik für ihre ethischen Anliegen eintreten, ohne aber auf die geistige Spekulation der Kunst zu bauen, dann mindern sie im Zweifel sogar die Aussichten darauf, im politischen Feld ernstgenommen zu werden. Egal ob *Occupy* oder *Femen*, sobald eine Bewegung im öffentlichen Diskurs als künstlergetrieben wahrgenommen wird, setzt sie sich dem Vorwurf des Unernstes aus, als betriebe sie den Aktionismus um des Aktionismus willen. „Die Umarmung ihrer Tätigkeiten als ‚Kunst‘ birgt [...] das Risiko, ihre ursprünglichen Anliegen zu trivialisieren“, schreibt die Theoretikerin Karen van den Berg.⁴

3 Jacques Rancière, *Das Unbehagen in der Ästhetik*, Wien 2007, S. 33 f.

4 Karen van den Berg, »Fragile productivity: Artistic activities beyond the exhibition system«, in: dies. und Ursula Pasero (Hg.), *Art Production Beyond the Art Market*, Berlin 2013, S. 45 - 74, hier S. S. 71.

Wenn also die ontologischen Unterschiede der Kunst nicht länger offenliegen, dann hat sich auch die Vorstellung erübrigt, es könne „einen radikalen Bruch mit der Funktionalität, Temporalität, Kausalität des Lebens“ geben, wie es der Philosoph Christoph Menke hofft.⁵ „Es ist eben keine politische Handlung, wenn ein Kunstwerk sagt, wie die Welt besser wäre. Das ist völlig unpolitisch. Politisch wird es erst, wenn es um einen bestimmten, kollektiven Typ von Handlungen geht. Und wie kann es den in der Kunst und ihrer Welt überhaupt geben?“⁶

5 Texte zur Kunst, September 2012, Heft 87, »Reflektieren/Transzendieren. Eine Diskussion über die DOCUMENTA (13) zwischen Christoph Menke, Susanne Leeb und Sven Beckstette. S. 85 - 109. Hier S. 91

6 Ebd., S. 95

Dr. Hanno Rauterberg
seit 2014 stellvertretender Ressortleiter
des Feuilletons der Wochenzeitung *Die Zeit*

" WENN ES MAINSTREAM IST, DANN IST ES ERLAUBT "

Ein Gespräch mit CHRISTINE SCHLEGEL, Malerin und CHRISTOPH RODDE, Objektkünstler
Gesprächsmoderation: LYDIA HEMPEL, Geschäftsführerin LANDESVERBAND BILDENDE KUNST SACHSEN

LYDIA HEMPEL Ich freue mich, euch hier am Tisch zu haben: Christine, die du aus der DDR in den 80er Jahren ausgereist und nach dem Jahr 2000 nach Dresden zurückgekommen bist, und Christoph, der du in den 90er Jahren nach Dresden kamst und dessen Arbeit mit politischen Themen vordergründig überhaupt nicht in Verbindung zu bringen ist.

Hat Kunst etwas mit Politik zu tun?

CHRISTINE SCHLEGEL Ich würde sagen, nur insofern, dass alles, was man tut, politisch ist. Aber wenn Kunst agitatorisch wird, ist es für mich keine Kunst mehr, das ist dann die Aufgabe von Plakaten oder von Werbung. Es gibt Momente, wo das in der Gesellschaft passt, aber wenn es sich nur darauf bezieht und die Form verlässt, dann halte ich es für schwierig.

CHRISTOPH RODDE Politik – *Polis* im Griechischen – Stadt, Staat und Stadtstaat sind Dinge, die Öffentlichkeit betreffen, etwas, was uns alle angeht, zwischen Individuum und Gruppe, Gemeinschaft oder Kollektiv. Ich glaube, dass historisch der Bezug immer ganz eng war: der Künstler als der- oder diejenige, die visualisierte – für die anderen sichtbar machte.

LYDIA HEMPEL Geben euch aktuelle politische Geschehen für eure Kunst einen Antrieb?

CHRISTINE SCHLEGEL Das kommt ganz automatisch. Ich versuche nie, ein Plakat da draus zu machen, aber so lange Kunst sich aus den Tiefen des Selbst nährt oder aus der Gesellschaft, dann muss ich das nicht kritisch reintragen, da ist das drin, wenn ich sozusagen durchlässig bin als Künstler und blickbegabt, wie ich das immer nenne.

CHRISTOPH RODDE Ich höre sehr viel beim Arbeiten Deutschlandfunk, diese politischen Kommentare. Selten, dass ich denke, das könnte ich visualisieren. Aber ich hatte eine Wand – ich arbeite viel mit kleinen Formaten – und hatte da was präsentiert, ein Konglomerat aus Altem und Neuem für einen bestimmten Zusammenhang, und dann kam eine junge Kuratorin und wir haben auch über politische Dimensionen in der Kunst gesprochen. Sie fand diese Wand total faszinierend und sagte: Das ist ein ganzer Kosmos, da kann alles werden, da kann alles nebeneinander oder übereinander sein. Das fand ich sehr erhellend oder irgendwie auch bestätigend.

LYDIA HEMPEL Ist es problematisch, wenn viel reininterpretiert wird?

CHRISTOPH RODDE Es ist auch eine Qualität vom Rezipienten, zu was und zu welchen Assoziationen ein Kunstwerk den Einzelnen motivieren kann. Wie eindimensional ist etwas oder wie vieldimensional.

CHRISTINE SCHLEGEL Da hat man kaum noch Einfluss drauf als Künstler. – Auf irgendeine Art ist Kunst immer mit dem Staat liiert. Das kann das Geld sein, das kann – wie wir es in der DDR erlebt haben – eine Diktatur sein, die entweder den Finger draufdrückt oder durchwinkt. Und trotz allem ist Kunst das Einzige in der Gesellschaft, was wirklich kreativ ist, wenn der Künstler nicht aus Kalkül malt, weil er viel Geld haben will, beliebt sein will oder was weiß ich. – Das ist aber auch nicht das Schlimmste.

CHRISTOPH RODDE Das kann ja auch eine Pointierung sein.

CHRISTINE SCHLEGEL Generell finde ich, und deshalb halte ich es auch für absolut förderungswürdig – letztendlich mehr als die Landwirtschaft und die Industrie – dass man die Kunst fördert, weil da Kreativität gefördert wird, die letztlich den Menschen möglich macht, überhaupt zu überleben in der Welt, wie sie jetzt ist.

LYDIA HEMPEL Aber wichtig ist, auch die Freiheit der Kunst zu fördern. Und in diesen Förderabhängigkeiten, in dieser – wenn man es jetzt mal so nennen will – ‚Aboutness‘, muss die Kunst immer zu irgendwas passen und dann muss man die noch hinbiegen auf irgendein Förderprogramm – es soll zur *Kulturellen Bildung* passen und es soll zur *Integration* noch was zu sagen haben usw.

CHRISTINE SCHLEGEL Was ist die Alternative zu diesen Projektförderanträgen oder Stipendien? Ich habe an einem Deutsch-Brasilianischen Austausch teilgenommen und die brasilianischen Künstler haben mir gesagt: Wenn wir nicht ganz reiche Eltern haben, brauchen wir gar nicht Kunst studieren, weil es nur die Chance gibt, entweder du hast von Haus aus viel Geld oder hast einen Partner,

der dich unterstützt und alles trägt. Oder du hast eben den Staat, der dich fördert, denn aus eigener Kraft kannst du nur leben, wenn du gut verkäuflich bist und gut verkäuflich sein, ist nicht für jeden geeignet.

Ich bin froh, dass ich in der DDR beginnen konnte – weil so wenig Geld nötig war, nicht weil's die DDR war. Mit 50 Ostmark habe ich eine Sechszimmerwohnung bewohnt, die war zwar nicht in Ordnung, aber ich hatte viel Platz. Und dadurch war kein Zwang da. Und in der Zeit konnte ich mich wirklich hinsetzen und entwickeln, wovon ich glaubte, dass das meins ist. Ich hätte das später unter diesen Marktbedingungen nie machen wollen. Denn das ist so schwer. Der Markt ist auch nicht nur schlecht, aber vieles daran ist schlecht und vor allen Dingen in der Beginnphase. Und Künstler sind sensibel, sind durchlässig und wenn dann schon immer dran gedreht wird und gesagt wird, wie ich es auch erlebt habe: Dreißig Bilder im Monat in gleicher Form und ansonsten können wir Sie sowieso nicht vertreiben – da ist sofort so ein Ding da, was mit Kunst wenig zu tun hat. Insofern ist eine Förderung notwendig. Van Gogh würde auch nicht existieren ohne den Bruder, da hätte er noch so schön malen können.

CHRISTOPH RODDE Als ich in den 90er Jahren nach Dresden kam, da war so eine extreme Phase der Umgestaltung. Ich habe das immer als unglaublich offen empfunden, angefangen von den realen Räumen auch im innerstädtischen Bereich... viel mit Geschichte, mit trauriger Geschichte sicher, aber unendlich viel Platz. Ich kam aus kleinen Weststädten. Was ich nicht so kannte war, dass auf einmal so ein großer Ort mit so viel Platz da war.

CHRISTINE SCHLEGEL Westberlin war hochsubventioniert und ich fand das ideal für die Kunst (das Zusammenspiel, das habe ich später ganz sehr vermisst, auch dann hier). Und dadurch hat sich dort so eine kreative Szene niedergelassen und gerade nach der Wende durch diese Freiräume, die da entstanden sind. In der DDR war das anders. Wenn wir dort was gemacht haben, war das nicht anrühlich gedacht, sondern wir haben ganz einfach gemacht, wozu wir Lust hatten und waren schon dadurch anrühlich. Filme drehen, das gab's eben nicht. Du hattest eine russische Aufziehkamera und mit der durftest du deine Familie filmen, dafür war die gedacht.

Und wenn du die dann sozusagen für Filme missbraucht hast, warst du schon anrühlich und da war ja so Vieles anrühlich für die Politiker und das ist auch das, was ich heute in Beziehung setze. Denn die waren nicht links, die waren so konservativ. Das ist unfrei, unoffen, da fehlt ein Hauch von Anarchie, der in jeder Gesellschaft wichtig ist, und das halte ich für ganz fatal: Es wird immer von links und von rechts geredet... Also es geht darum, ob Menschen blockiert sind. Das Erste, was ich nach der Wende in Westberlin erlebt habe – ich kam gerade aus New York, hatte *Jetlag* und schlurfte todmüde ins Café – da kommt mir ein Ehepaar entgegen und sagt: Gucke mal, das ist bestimmt auch so eine Drogensüchtige. Da habe ich gedacht, oh Gott, jetzt sind die alle wieder da. Da ist dieses Beurteilen, Vorurteile und das steckt tief in der Gesellschaft. Das wird immer durch bestimmte Dinge wieder aktiviert und kultiviert und da gibt's immer Leute, die dann vorne hin schreien: Das ist wichtig und das darfst du nicht. Das ist ja heute so konservativ, dass man Angst kriegt.

CHRISTOPH RODDE Politik, Moral, Bigotterie, *Political correctness*...

CHRISTINE SCHLEGEL Ganz wider der Kunst. Wenn sie dann die Pimmel abhacken von den Renaissanceplastiken und Hans Bellmer und solche Leute schon zu erotisch sind, die wir uns noch gerne angeguckt haben, und das heute verschlossen ist in Museen oder im Kupferstichkabinett. Das ist doch absurd, wie kann eine Gesellschaft schon wieder so was machen? Das ist nie etwas, was dem Menschen wirklich schadet. Es gibt immer Extreme, die schaden... also wenn einer anfängt, jemanden fertig zu machen, wenn er da seine Lust ausüben kann.

CHRISTOPH RODDE Und man muss ja auch damit rechnen, wenn man provozieren will, dass man Kräfte entfesselt. Man weiß, wie Leute drauf reagieren, wenn bestimmte Themen angesprochen sind.

LYDIA HEMPEL Und würdet ihr sagen, dass Provokation ein Antrieb ist?

CHRISTINE SCHLEGEL Das gibt's schon auch für Künstler. Das hängt vom Charakter des Künstlers ab.

LYDIA HEMPEL Aber die Kunst so einzuordnen, als ob sie immer provozieren wolle, das ist sicher zu kurz gegriffen, da vernachlässigt man die Formfragen.

CHRISTINE SCHLEGEL Für mich war ganz wichtig, die unterschiedlichen Biografien zu lesen, wie hat sich Picasso benommen, wie hat sich Giorgio Morandi benommen. Beide haben bedeutende Bilder geliefert und daran erkennt man dann schon, dass es nicht davon abhängt, wie ich mich verhalte. Das wäre genauso fatal, wie das, was man van-Gogh-Syndrom nennt: Wenn ich unbeachtet bin und missachtet werde, dann habe ich die Chance, später berühmt zu werden. Das ist eine ganz dumme Sicht. Wenn man sich das Ohr abschneidet, dann habe ich eine Chance als Künstler – das sind Dinge, die haben überhaupt nichts miteinander zu tun.

LYDIA HEMPEL Aber da mangelt es eben auch an der kunstwissenschaftlichen Ebene, die die formalen Qualitäten erkennt und nicht bloß fliegt auf irgendwelche oberflächlichen Themen, Manaf Halbouni ist plötzlich eine Größe geworden, mit seinen Bussen in dem „Monument“ – Erklärungszusammenhang. Er wird jetzt herumgereicht. Aber da sind eben auch viele andere Künstler, die nicht mit so einem Paukenschlag sichtbar wurden.

CHRISTINE SCHLEGEL Aber er wird nicht wegen der *Busse* herumgereicht, sondern weil er herumzureichen geht. Einer, der nicht zum Rumreichen funktioniert, der reicht sich dann auch nicht rum, der scheitert dann. Ich denke, wenn einer übersensibel oder introvertiert ist, dann würde er an so was kaputt gehen. Jeder hat irgendwo solche Konfrontationen mit Dingen, die nicht seine sind. Dort hat der Künstler immer die Variante, sich zu überlegen oder sich einzufühlen, geh ich den Weg oder geh ich den nicht. Ich kann ihn auch mal gehen und wieder zurück.

LYDIA HEMPEL Aber das Dilemma ist – jetzt, wo das Feld auch dünn ist an Kunstvermittlern, die auch auf der Suche nach Künstlern sind oder einen offenen Blick für Künstler haben – dass viele gar nicht mehr ins Blickfeld geraten, da sehe ich schon eine Schwierigkeit.

CHRISTOPH RODDE Interessant in der Kunstgeschichte ist auch das Beispiel Jean-François Millet, ein Vertreter des Realismus. Irgendwie wird Millet immer mit der sozialen Frage in Verbindung gebracht und dann fällt aber so ganz wunderbar das Licht z. B. auf die dargestellte Kuh und die ärmlich bekleidete dünne Frau und das ist die andere Ebene oder eine weitere Ebene, die dazu kommt.

CHRISTINE SCHLEGEL Ja, Millet ist nicht Realist und nicht dieser blöde Realismus in der DDR war ‚Kunst‘ oder war gut. Es liegen Welten dazwischen. Caspar David Friedrich hat wahnsinnige Bilder gemalt, diese Spannung beim „Mönch am Meer“ mit dem winzigen Vordergrund, mit dem winzigen Mann und dem riesigen Himmel, das ist bildmäÙig. Wahnsinn, wie er das „Ostragehege“ in die Fläche gekippt hat! Das hat nichts mit Abmalen der Natur oder mit Gegenständen zu tun. Morandi hat nie einen Topf abgemalt, er hat immer Bilder gemalt und die Bilder kriegen dann erst wirklich eine Ausstrahlung. Wenn ich nicht das Warm/Kalt der Farbe ausschöpfe und in Spannung setze, ist ein Bild banal.

LYDIA HEMPEL Aber da ist eben heute dieses Übergewicht des Inhaltlichen...

CHRISTINE SCHLEGEL ...weil das jeder beurteilen kann.

LYDIA HEMPEL Die Frage zur sogenannten ‚Konformität‘ oder ‚Nichtkonformität‘ der Kunst stelle ich mir schon lange, das ist für mich kein Diskussionspunkt. Was ist denn jetzt konform? Pegida reitet ja immer drauf rum, jetzt sei alles linkskonform, durch die 68er wäre alles in diese Richtung gedrängt. Und Georg Baselitz sagt. Die Kunst wäre so brav geworden, dass sie häufig glaubt, sich auf der richtigen Seite zu befinden, das geht auch in diese Richtung.

CHRISTOPH RODDE Der Baselitz meinte, wenn man sich auf der richtigen Seite fühlt, dann kann man auch Sachen machen, die den anderen genehm sind und die von den anderen verstanden werden und dann auch irgendwie honoriert werden.

CHRISTINE SCHLEGEL So funktioniert heute auch die Gesellschaft. So ein Klaus Kinski als Schauspieler wäre heute undenkbar. Den hätten sie schon beim ersten Film oder beim ersten Bühnenstück zur Psychiatrie geschickt. Und die Intoleranz, die jetzt in der Gesellschaft vorhanden ist. Dass man kaum noch nackt baden kann, weil dich jeder blöde anguckt oder dass du nicht mehr exaltiert sein kannst, das ist schade, denn ein breites Spektrum ist schön und dadurch entsteht ja auch die Spannung.

CHRISTOPH RODDE Und andererseits wird Exaltes sehr vorbildhaft angesehen, alle wollen Star sein, das ist eigentlich eine große Widersprüchlichkeit.

CHRISTINE SCHLEGEL Ja, wenn es *Mainstream* ist, dann ist es wiederum erlaubt. Ich fand die Förderungen immer ganz wichtig, aber es manipuliert einen, und wenn man das Antragschreiben kann, dann ist man schon einen Schritt von seiner eigenen innerlichen Kunst entfernt, leider. War das nicht für jeden Künstler letztlich so, für die, die für die katholische Kirche oder für den Staat Aufträge gemacht haben? Das hängt immer vom Auftraggeber ab. Wo mir auch in meinem Diplom gesagt wurde: Sie werden doch hier nicht für Ihre privatistischen Vergnügungen finanziert, Staatsaufträge haben alle großen Künstler gemacht. Und da habe ich gesagt: Da sehe ich einen Unterschied bei Auftraggeber Medici oder Erich Honecker. Wenn die Mäzene sich mit den Künstlern umgeben haben, haben Künstler auch Einfluss genommen auf so etwas. In Westberlin war ich bei all den Bürgermeister zum Geburtstag eingeladen, obwohl ich nun überhaupt kein besonderer Berliner Künstler war, aber ich war beim Diepgen, ich war beim Wowereit und ich war auch bei Momper. Die haben die Künstler zum Geburtstag eingeladen. Da denke ich manchmal: Hier in Dresden, gibt's da irgendeinen Politiker, der sich überhaupt mal mit einem Künstler unterhält? Weil Künstler ja Sensoren für die Gesellschaft sind, indem sie sensibel sind, durchlässig.

LYDIA HEMPEL Wie kann man das fruchtbar machen? Ich sehe jetzt im Umfeld so viele, die sagen, wofür macht denn das noch Sinn, es guckt sich doch keiner an und es will mich auch keiner hören und die Mieten sind so teuer, da kann ich mir kein Atelier mehr leisten. Dann lass ich's eben mit der Kunst.

CHRISTOPH RODDE Entweder ich brenne oder ich brenne nicht. Ich kann ja auch mal lodern, aber wenn ich spüre, dass es irgendwie ausgeht und wenn es eben schon 5 Jahre nach dem Studium ausgegangen ist, dann ist es eben so. Aber dann hat es vorher vielleicht ganz toll gebrannt.

CHRISTINE SCHLEGEL Ja, das finde ich auch. Dass man als Künstler, Aufträge und Förderung einfordert, das finde ich ein bisschen fatal. Denn das war das Erste, was ich im Westen gelernt habe, dass von 1.000/2.000 Künstlern nur einer davon leben kann, und alle anderen haben irgendeinen Job gemacht. Und das finde ich auch normal. Wenn ich wirklich Kunst machen will – und das war ja nun nie anders, wer hat denn schon wirklich viel Geld gehabt von den berühmten Künstlern – wenn mir die Kunst wirklich wichtig ist, dann mache ich das gegen alle Unbilden.

CHRISTOPH RODDE Das Beispiel von Bernhard Kretschmar, das hat mich sehr berührt in einer Zeit, als ich zum ersten Mal in meinem Leben sehr intensiv mit der Shoah und dem, was 1943–45 in Auschwitz geschah, beschäftigt war. Zu dieser Zeit war Kretschmar invalide und saß in Dresden am Elbufer und malte einen Sommernachmittag. Das ist ein Bild, auf dem Leute an der Elbe flanieren und ich habe mir gedacht: Du meine Güte, was für eine Gleichzeitigkeit von völlig Ungleichem! Und das hat mich auch lange verwirrt.

CHRISTINE SCHLEGEL Mich hat das auch verwirrt, weil mein Vater auch im Krieg gemalt hat. Der hat viel durch. Die ganzen Bilder, die er unterwegs gemalt hat – die habe ich der STÄDTISCHEN GALERIE DRESDEN geschenkt – und die sagten: Das ist aber komisch, das sind immer Frauen, die Wasser holen und Kühe und Landschaft und schöne alte Häuser, wo sind denn die Panzer, die sind wohl dann hinter ihm? Klar, das hätte der nicht gemalt, und er hat nur dann in der allerschlimmsten Phase schwarz-weiß-Zeichnungen gemacht, wo er sich dieser wirklichen Problematik angenommen hat. Das hängt vom Charakter oder dem Gefühlsleben eines Künstlers ab.

CHRISTOPH RODDE Wie Carl Lohse, aus dem es nach dem ersten Weltkrieg herausbricht, aber dieses ‚Buff‘ – das ist nur kurze Zeit da.

CHRISTINE SCHLEGEL Es ist auch merkwürdig, wenn man die Künstler betrachtet mit dekorativem Spätwerk, die, wenn sie den Sozialismus bejahen wollen, Hühner gemalt haben. Ich weiß nicht, ob es immer wichtig ist, das so in der Art auch zu beurteilen.

LYDIA HEMPEL Und jetzt will man – und da sind wir wieder bei der Moral – Balthus verurteilen wegen seiner Mädchenbildnisse usw. – als müsste er eine moralische Instanz sein und dabei geht es eigentlich um das Künstlerische.

CHRISTINE SCHLEGEL Das ist so typisch. Der malt diese Mädchen und wen's aufregt, das sind letztlich die, die Erregung verspüren, wenn sie diese Bilder angucken. Die sagen dann, wieso darf der das und ich darf die nicht mal angucken, da kommt sofort irgendjemand und haut mir auf die Finger und da sieht man schon, wie komisch die Gesellschaft ist. Das Bigotte, das ist immer das Allerschlimmste. Und nichts ist schöner als diese Bilder mit den Mädchen.

LYDIA HEMPEL ...und plötzlich guckt man die mit Zweifel an. Aber ich möchte dich, Christine, auch fragen, wie du jetzt die Ausstellung im ALBERTINUM beurteilst, die da versucht, der DDR-Zeit gerecht zu werden.

CHRISTINE SCHLEGEL Also, ich denke, dass sie das nicht versucht, die haben einfach das, was sie gesammelt haben, rausgehängt. Das begeistert die Menschen, also „Peterchen im Tierpark“ und Gerhard Bondzin: „Mutter mit dem Kind“, und da ruft der Bürger „Hurra“. Und ich habe auch bei der Führung dort mich ganz klar nur auf die Kunst bezogen und habe anhand der Bilder erklärt,

warum die gut sind und warum ich die anderen für ausgesprochen schlecht halte. Und das Problem ist, dass sie mich da alle angeguckt habe, als würde ich Neuland betreten. Es ist genau das Fatale, dass heute die Politik immer noch Gelder gibt für diese DDR-Staatskünstler und jetzt durch den Rechtsruck wird das noch aktiviert. Der Bürger identifiziert sich mit „Peterchen im Tierpark“. Das ist absurd. Ich kann auch die Begeisterung für die DDR und auch DDR-Museen überhaupt nicht nachvollziehen. Ich frage mich immer, wo holen die das her, dieses erlebte Nichtleben – ‚Gelebtwerden‘. Dass man seine Bude hatte, sein Essen und keinerlei Freiheit und überall waren Grenzen und dass der Bürger sich da eingerichtet und irgendwie auch wohlgefühlt hat. Und dann auch dieses gar nicht Begreifen, dass auch im Westen längst nicht mehr gelebt wird wie damals...

CHRISTOPH RODDE Aber vielleicht ist „Peterchen“ dann auch ein ganz wichtiger virtueller Raum?

CHRISTINE SCHLEGEL Ja, die identifizieren sich damit und ich kann es nicht begreifen, denn das war für mich nie interessant, diese ganze Kunst, die so als Auftragskunst gemacht wurde.

Christine Schlegel

1973 – 78 Studium Malerei / Grafik an der HfBK Dresden, 1986 Ausreise aus der DDR nach Amsterdam / Westberlin, 2000 Beginn des Umzuges nach Dresden

Christoph Rodde

1993 – 98 Studium und Meisterschülerstudium Plastik an der HfBK Dresden, 1999 – 2005 Assistenz an der HfBK Dresden



›Autonomie, die‹

Susanne von Falkenhausen

Autonomie verspricht die Unabhängigkeit unter anderem von Macht. Sie ist die Freiheit von etwas und die Freiheit zu etwas, Synonyme wären: Selbstständigkeit, Unabhängigkeit, Souveränität. Das Gegenteil von Autonomie ist die Heteronomie, die Fremdbestimmtheit. In ihrer jeweils reinen Form finden wir weder die Autonomie noch die Heteronomie. In unseren heutigen Ohren klingt Autonomie eher defensiv, nach Losgelöstheit von Verhältnissen, Beziehungen, Zusammenhängen, und damit eher nach Autarkie. (Selbstgenügsamkeit, abgeschlossenes System). Sie ist jedoch immer eine relative, eingespannt, wie die Kunst im übrigen auch, in Relationen, mit Gesellschaft, Diskurs, Institutionen, Kultur, Hegemonien.

Autonomie und Macht - neue Konfliktlinien

Drei Arten der Autonomie von Kunst stehen seit dem Ende des 18. Jahrhunderts zur Diskussion: die der Künstler, die des Kunstwerks und die der Betrachter. Bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts ging es für die Künstler in erster Linie um die Unabhängigkeit von Kirche und Hof als Auftraggeber, bis diese im Laufe des 19. Jahrhunderts durch den ‚freien‘, d. h. den bürgerlichen Kunstmarkt ersetzt wurden. Nun wurden Kunstwerke unabhängig von Aufträgen produziert und in Institutionen, die von Hof und Kirche unabhängig waren, ausgestellt und verkauft. Eine Autonomie der Künstler von diesem ‚freien‘ Kunstmarkt wiederum ließ sich realistisch kaum realisieren, außer in der Figur des brotlosen *Bohémien*.

Für das Kunstwerk bedeutete Autonomie seit Anfang des 20. Jahrhunderts die Freiheit von der Notwendigkeit gegenständlicher Repräsentation, d. h. etwas darstellen zu sollen. Diese wurde mit der Kunst der Abstraktion realisiert, allerdings erkaufte mit dem schleichenden Gefühl gesellschaftlicher Wirkungs- und Funktionslosigkeit, denn wie Werner Busch treffend formuliert: für die Betrachter schwinde nun „jede Gewissheit über Kunst.“¹

Für die Betrachter kann es um die Unabhängigkeit vom herrschenden Geschmack gehen, vom Streben nach gesellschaftlicher Distinktion, von der Art, wie Kunst gezeigt wird. Worin sich eine solche Autonomie äußern könnte, zeigt sich zum Beispiel im Modell des idealen bürgerlichen Betrachters, der sich individuell in die Betrachtung des Kunstwerks versenkt. Für dieses Ideal wurden die Ausstellungsdispositive des Museums und der Galerie entwickelt, möglichst neutral gestaltete, weiße Räume ohne Ablenkungspotenzial. Brian O´Doherty nannte sie in seinem berühmten Essay von 1976 „White Cube“.²

¹ Ebd., S.201.

² E Brian O´Doherty: Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space, Santa Monica, San Francisco (The Lapis Press) 1976. Dt.: In der weißen Zelle, Berlin (Merve) 1996.

Diese Reihung zeigt sehr deutlich, dass Autonomiebestrebungen nicht realisierbar sind, solange sie absolut gesetzt werden. Sie müssen im Rahmen der gesellschaftlichen Realitäten gesehen und entsprechend relativiert werden. Im 20. Jahrhundert ist das Narrativ von der Autonomie eng mit der *Avantgarde* verknüpft. Heute allerdings ist die *Avantgarde* bereits historisch, eine abgeschlossene Epoche der Kunst, die spätestens mit der sogenannten ‚Neo-Avantgarde‘ der 1960er Jahre zu Ende ging. Aber das heißt noch lange nicht, dass das Begehren nach Autonomie – in irgendeiner Weise an ein *Auf*-Begehren geknüpft –, die Kunst nicht auch heute begleitet. Aber wie? Die Debatte um die Form scheint heute jedenfalls nicht mehr relevant und Abstraktion kein Schutzwall gegen Instrumentalisierung zu sein. Wie sehen heute die Konflikte aus, die sich früher in der Debatte um Form versus Inhalt manifestiert hatten? Zentrale Stichworte heutiger Kunstpraxis sind die Entgrenzung (von alten Gattungen und Formaten), die Multidisziplinarität (das Übergreifen in andere Disziplinen), die Generierung von Wissen, Partizipation, Aktivismus. Autonomie gehört nicht dazu. Die Konfliktlinien scheinen heute anders zu verlaufen. Aber dennoch, es gibt den alten Konflikt von Autonomie versus Auftrag noch, oder wieder, allerdings nun in neuem Gewande.

Die Auftragskunst feiert eine allgegenwärtige Rückkehr, und das nicht in den politischen Institutionen. Auftraggeber sind neben potenten Sammlern und Galeristen die Kuratoren großer Ausstellungen. So las ich z. B. schon 2012 auf den Infoschildern der Arbeiten auf der *documenta 13* meist: „Commissioned by documenta“. Die Künstler machen mit, ganz ohne Zwang. Die Großkuratoren von *Documentas* oder *Biennalen* gehen nicht mehr in die Ateliers, um zu sehen, womit sich die Künstler beschäftigen und daraus ihre Konzepte zu entwickeln, sondern sie formulieren ihrerseits Konzepte, in die sich nun die Künstler einpassen. Der Anstoß für das Machen von Kunst liegt dann nicht mehr bei den Künstlern, sondern bei dem, was die Kuratoren vorgeben. Vielleicht ist das nur ein Endpunkt der Entwicklung seit den

letzten ca. zwanzig Jahren. Auf jeden Fall hat diese Verschiebung von Autorschaft von Künstler zu Großkurator weitreichende Konsequenzen. Wie kam es dazu und welche Konsequenzen hat dies für den Status der Künstler und das Machen von Kunst? Was bedeutet jenes Geflecht von Auftrag und Autonomie, das Netzwerk von ökonomischer Macht und der Diskursmacht des Großkurators, welches im Kunstsystem für die Wertschöpfung sorgt, für die künstlerische Arbeit?

Ein kurzer Blick zurück: Gegen Ende der 1950er Jahre begannen in der Kunst Absetzbewegungen vom hehren Ideal reiner, gesellschaftsfreier Kunst, wie sie die Abstraktion in Malerei und Plastik vertrat; die ‚Neo-Avantgarde‘ sorgte für Aufruhr mit Praktiken, heute gerne ‚Konzept‘ genannt, welche den ästhetischen Genuss verhindern und somit den sogenannten Warencharakter der Kunst unterlaufen sollten. Nicht bei allen dieser Konzepte, aber bei vielen, besonders in den Jahren der 68er Proteste, ging es darum, die Kunst wieder mit dem gesellschaftlichen Geschehen zu verbinden, ob mit gemeinschaftlichen Aktionen wie bei Lygia Clark, Beuys‘ ‚sozialer Plastik‘, oder dem Künstler-Restaurant *FOOD* in Soho, New York. Just in dieser Zeit wurde dann die Unabhängigkeit vom Gesellschaftlichen, welche die Maler der frühen *Avantgarde* gesucht hatten, als ‚Autonomie der Kunst‘ zum Spielball jener Auseinandersetzung, die auch heute wieder aktuell ist: einerseits als hochgehaltenes, altmodisch und realitätsfern klingendes Kunstideal, andererseits als Schimpfwort und Debattenkiller von Seiten eines aktivistischen Kunstideals, das meist einen eher diffusen Begriff des Politischen hat.

Der Begriff einer absolut gesetzten Autonomie von Kunst taugte für die Radikal-Rhetorik avantgardistischer Manifeste, aber nicht für die künstlerische Praxis. Auch für die aktuelle Praxis des Kunstmachens bringt eine solche Absolutsetzung von Autonomie nichts, weshalb ich vorschlage, sie durch etwas Pragmatischeres zu ersetzen: künstlerische Unabhängigkeit, im Sinne einer Freiheit von der diskursiven Hegemonie der (Wort-)Macht von Großkuratoren. Unabhängigkeit also nicht vom Gesellschaftlichen allgemein (sowieso eine Fiktion, wie wir wissen), sondern von den kuratorischen Diskursschleudern, die heute das Kunstsystem im Griff zu haben scheinen. Wobei, das darf nicht vergessen werden, auch die Großkuratoren nicht einfach die Spitze der Machtpyramide im Kunstsystem ausmachen, auch sie sind eingebunden in das System der Wertschöpfung am Kunstmarkt. Deshalb

mein Verdacht, dass die wortgewaltigen kuratorischen Botschaften (meist verbunden mit schnell vernähten Brocken *trendiger* Theorie), so antikapitalistisch sie sich auch geben mögen, letztlich doch Verkaufsargumente sind und die Kuratoren als *Trendsetter* agieren. Im Kapitalismus ist viel Raum für derlei Paradoxien.

Die *documenta 13* von 2012, kuratiert von Carolyn Christov-Bakargiev, und die *Biennale von Venedig* von 2015, kuratiert von Okwui Enwezor, waren erste Höhepunkte kuratorischer Diskursproduktion. Carolyn Christov-Bakargiev hatte den Katalog der *documenta 13* „Buch der Bücher“ betitelt, ein recht krasses Symptom kuratorischer Rollendefinition, denn als Buch der Bücher wird üblicherweise die Bibel bezeichnet. Auch Enwezor beglaubigte bereits im Titel der Ausstellung sein hypertrophes Rollenverständnis. „Alle Zukünfte der Welt“ klang nebulös genug, um diesen Dichter-Kurator in der Rolle eines (Kunst-) Papstes auftreten zu lassen, der den Titel seiner neuesten Enzyklika verkündet, und um die Kunst außer Atem hinterher rennen zu lassen.

Der freiberuflich global flottierende Kurator, die Kuratorin als Weltdeuter, Priester, Prediger – die diskursive Aufrüstung in diesem Geschäft ist, so scheint´s, so weit gediehen, dass sich unterhalb dieser Schwelle einer Deutungsmaschinerie mit globalem Anspruch die größeren Kunst- und Ausstellungsprojekte nicht mehr verkaufen lassen. Diese Kuratoren präsentieren sich als antikonformistisch, anti-kunstmarkt, und politisch subversiv. Indem sie jedoch die Kunst mit ihren weltdeutenden Botschaften beladen, zeigen sie meines Erachtens etwas ganz anderes: Ein tiefes Misstrauen gegenüber dem, was sie zeigen, der Kunst. Die *documenta 14*, geleitet von Adam Scymczyk, ging sogar noch weiter; sie war organisiert auf eine Weise, welche die Großausstellung als Institution zum Ex- oder Implodieren bringen sollte.

Aber es gibt meines Erachtens noch andere Faktoren in dieser Geschichte neuer Abhängigkeiten. Auch sie haben mit dem Phänomen zu tun, dass ‚die Kunst‘ sich nicht mehr selbst genügen zu können scheint und sich deshalb in andere Felder ‚entgrenzt‘. Dieses Entgrenzen steht für mich in Anführungszeichen, denn es ist inzwischen im Jargon des Kuratierens und der Kritik zum beliebten Tugendklischee für gute Kunst geworden. Ein Feld, mit dem die Kunst sich seit den 1990er Jahren verschwistern wollte oder sollte, ist die Wissenschaft.

Das wurde auch von den politischen Institutionen, die über die Mittel für Kunst und Kunstausbildung entschieden, gefördert. Kunst und Wissenschaft, zwei sehr unterschiedliche, ja meist sogar als unvereinbar angesehene Systeme, sollten sich nun bitteschön verbrüderern, ihre Differenzen aufheben, zusammenarbeiten. Das klang ja gut, dahinter stand jedoch durchaus ein Interesse an Wissen, das ‚verwertbar‘ war. Der Kunstbetrieb biss an, die meisten Akademien unterwarfen sich den Strukturen wissenschaftlicher Ausbildung, wie sie mit der *BA/MA*-Reform den Universitäten aufgedrückt worden war, Künstler wurden in *Artistic Research* ausgebildet. Das hatte Auswirkungen auf die künstlerische Praxis, ihre Inhalte, und insbesondere ihre Formen und Formate.

Mit der *documenta 13* im Jahr 2012 wurde deutlich, dass diese Formate bereits kanonisiert waren. *Artistic Research* hat Präsentationsregeln hervorgebracht, die es zu einem eigenen Genre machen. Forschung wird mit Belegen, Nachweisen, visuellen und auditiven Zeugnissen der Evidenz präsentiert. Das hat Konsequenzen für die künstlerische Form; es wird nicht nur gezeigt, sondern auch erklärt und erläutert. Der *Eye-Catcher* einer solchen Präsentation ist oft ein Video, welches das Format des Dokumentarischen in irgendeiner Form variiert, es wird begleitet von Fotos, Zeichnungen, Diagrammen, Texten, Archiven, ‚authentischen‘ Objekten, Rekonstruktionen. Die Produktionskosten sind hoch, es muss gereist, gesammelt und gefilmt werden, aber für eine künstlerische Transformation oder Verdichtung des gesammelten Materials scheint dann oft der Atem zu fehlen. Zu sehen ist stattdessen ein gelegentlich naives Vertrauen in die Evidenz des Gezeigten. Wenn die Arbeiten dann noch auf den Hausaufgaben beruhen, welche die Kuratorin den Künstlern stellt, wie dies bei Christov-Bakargiev und letztlich auch bei der *Manifesta 12* in Palermo der Fall war, dann ist es mit der Unabhängigkeit der Künstler vorbei.

Artistic Research bezieht sich in seinen Verfahren zumeist auf zwei wissenschaftliche Disziplinen: die Ethnologie und die Soziologie. Und gerade darin passt die künstlerische Forschung gut zu Lieblingskonzepten aktuellen Kuratierens: der forschende Prozess, der das Kunstobjekt ersetzt, und die Partizipation der quasi-soziologisch erforschten Teilnehmer, welche Kunst und Künstler mit der sozialen Welt verbindet. Beides, das Prozesshafte und die Partizipation, sind meines Erachtens hochgradig romantisierte Konzepte, aufgeladen mit

Konnotationen von Subversion und Widerstand gegen den Kunstmarkt. Ansonsten braucht Forschung Themen; *Artistic Research* wendet sich vor allem einem Thema zu: dem Anderen, dem, was von den Normen und Erfahrungswelten des westlich-bürgerlichen Publikums abweicht. Müssen wir nun etwa bereits das Sich-Anpassen an die Formate der Forschung als Zeichen für eine Krise der Selbst-Legitimation der Kunst, der Künstler lesen? Anpassung hieße ja, Autonomie aufzugeben. Und setzt sich dies nun fort in der Anpassung an die Forderungen des politischen Aktivismus, wie dies auf der *d14* zu sehen war? Szymczyk sagte über die *d14*, sie sei „nur ein Vorwand, um diese Dinge ans Licht zu bringen“.³ – mit „diese Dinge“ meinte er die Ungerechtigkeiten der kapitalistischen, postkolonialen Welt. Diese *documenta* hat meines Erachtens, indem sie die Kunst darauf verpflichtet hat, auf die Gewalt, den Hunger und die Vertreibungen zu reagieren, welche Kolonialisierung und Globalisierung hervorbringen, eine Legi-

timationskrise der Kunst inszeniert: Nur in der vom Kurator vorgesehenen Funktion des Anklagens, Aufrüttelns etc. hat Kunst eine Seinsberechtigung. Eine Kunst, die ihr Heil in einer Umarmung der Welt, des Außerkünstlerischen, oder schnöde gesagt, des Kontexts sucht, die ihrer relativen Autonomie nicht traut. Ich plädiere nun nicht etwa für eine Rückkehr in den Elfenbeinturm sogenannter ‚reiner Kunst‘. Mir geht es um das Spezifische künstlerischer Arbeit heute, ob nun auf das Ästhetisch-Formale konzentriert oder mit dem befasst, was gerne als Kontext bezeichnet wird, also allem Anderen, oder beides. Dieses Spezifische kann und sollte nicht von Kunstwissenschaftlern, Theoretikern, Kritikern, Kuratoren vorgeschrieben, definiert werden, sondern aus einer wachen künstlerischen Praxis hervorgehen. Künstlerische Praxis heute kann allerdings die aktuellen Debatten über Sinn und Status von Kunst auch nicht ignorieren, wie sie von den Spezialisten des Kunstsystems und der breiten Öffentlichkeit geführt werden.

³ „just a pretext to bring these things to light“, Zitat Szymczyk, nach: Kaelen Wilson-Goldie:

Beautiful Strangers, <https://www.artforum.com/diary/id=688g4>

Kunsthfreiheit vs. Machtkritik

annette hollywood

Am Freitag, dem 1. Juni 2018 setzten wir uns mit der aktuellen Debatte um Kunstfreiheit im Spannungsfeld von #MeToo über Rassismus bis Rechtspopulismus im Rahmen einer Kooperationsveranstaltung der INTERNATIONALEN GESELLSCHAFT DER BILDENDEN KÜNSTER (IGBK), des DEUTSCHEN KÜNSTLERBUNDES und des INTERNATIONALEN THEATERINSTITUTS DEUTSCHLAND (ITI) auseinander. Auf dem Podium diskutierten Manaf Halbouni (bildender Künstler, Dresden), Thomas Irmer (Publizist und Theaterwissenschaftler, *Theater der Zeit*), Prof. Ulrike Rosenbach (bildende Künstlerin, INTERNATIONALE GESELLSCHAFT DER BILDENDEN KÜNSTER IGBK, GEDOK) und Prof. Dr. Gabriele Werner (KUNSTHOCHSCHULE BERLIN-WEISSENSEE).

Meine Einführung mit historischen Bezügen und aktuellen Beispielen eröffnete den diskursiven Rahmen:

Kunsthfreiheit historisch

Die Veranstaltung fand im Projektraum des DEUTSCHEN KÜNSTLERBUNDES statt, der sich 1903 mit dem Ziel gegründet hat, die Freiheit der Kunst gegen die Bevormundung durch den staatlichen Kunstbetrieb zu sichern. 1936 wurde er durch die Nationalsozialisten verboten und musste sich zwangsweise auflösen. Der Schrecken dieser Epoche mitsamt der staatlichen Einschränkung der Kunstfreiheit und der Verfolgung und Diffamierung von Kunst und Künstlern hat in der Bundesrepublik dazu geführt, dass die Kunstfreiheit heute ein Grundrecht ist, welches dem Schutz künstlerischer Ausdrucksformen dient. Es ist

heute geht es nicht mehr um die Frage, ob oder dass sich die Kunst nur in der Isoliertheit des künstlerischen Elfenbeinturms realisieren kann, ob oder dass sie im Sinne Adornos in der Autonomie der Form ihr Wahrheitspotenzial realisieren könne. Es geht darum, ob und dass die Kunst, die Künstler ihre ‚relative‘ Unabhängigkeit realisieren können. Damit meine ich die Unabhängigkeit nicht mehr von der Gesellschaft oder von der Warenförmigkeit der Kunst, denn der Markt hat bisher noch alle Formen von Kunst, auch die widerständigen, in seine Wertschöpfung integriert. Heute geht es um die Unabhängigkeit von der Diskursmacht des Ausstellungsapparates, d. h. jenes Systems, das augenblicklich eine Legitimationskrise von Kunst in Szene setzt. Dies geschieht, indem die Kunst hochstilisiert wird zum politischen Meta-Symbolsystem, zur Quasi-Religion, zum Träger von Botschaften zu radikaler Weltveränderung. Kunst ist aber weder Religions- noch Politikersatz. Sie erschöpft sich nicht im Blick auf ihr gesellschaftlich-

politisches Außen. Das *Outsourcing* der Legitimation von Kunst in das, was der/die Großkuratorin für angesagt hält, führt zu einer De-Legitimation der Kunst, denn ohne eine kuratorische Botschaft wäre sie dann ja nichts. Also muss dieser Verschiebung von ‚agency‘ (Handlungsmacht) vom künstlerischen auf das kuratorische Handeln etwas entgegengesetzt werden. Künstler, die ihre in diesem Sinne relative Unabhängigkeit suchen oder bewahren wollen, brauchen eine Haltung und eine Praxis der *inneren* Unabhängigkeit vom strukturellen und diskursiven Machtgeflecht des Kunstsystems, im Sinne nicht einer Abgewandtheit von der Welt, sondern im Sinne einer wachen Auseinandersetzung mit der Welt und dem eigenen Tun. Für die Kuratoren gilt es, diese Verantwortung zu teilen.

Prof. Dr. Susanne von Falkenhausen
Kunsthistorikerin und Kunstkritikerin, bis 2016
Professorin für Neuere Kunstgeschichte mit
dem Schwerpunkt Moderne an der Humboldt
Universität zu Berlin

in *Art. 5 Absatz 3 des Grundgesetzes* verankert und zählt zu den am stärksten geschützten Grundrechten. Der Schutzbereich der Kunstfreiheit umfasst sowohl den Werkbereich, also das Herstellen der künstlerischen Arbeit, als auch den Wirkungsbereich, da Kunst als Kommunikationsgrundrecht auf die Öffentlichkeit bezogen und daher auf Wahrnehmung in der Öffentlichkeit angewiesen ist.

In der Verfassung der DEUTSCHEN DEMOKRATISCHEN REPUBLIK von 1949 schützte *Art. 34* formal ebenfalls die Kunstfreiheit. 1968 wurde sie aber in der *Verfassung* nicht mehr aufgenommen, stattdessen wurde dort von „sozialistischer Kultur“ bzw. „sozialistischer Nationalkultur“ gesprochen.

Kunsthfreiheit aktuell

Die aktuelle politische Lage und die gesellschaftlichen Bewegungen von Rechtspopulismus bis hin zu #MeToo haben eine Diskussion um die Kunstfreiheit entfacht, die seitdem auf der Straße, in den Medien, den sozialen Netzwerken, den Institutionen und den Feuilletons in diversen Debatten mit Beweggründen und Einschätzungen wie sie gegensätzlicher nicht sein könnten, geführt wird. Dabei sind viele Kunst- und Kulturschaffende aber auch Institutionen mit einer Hinterfragung ihres Schaffens und dessen Veröffentlichung aktuell konfrontiert, wie z. B. durch rechtspopulistische Angriffe auf einzelne Künstler und deren Werke.

Seit dem Einzug der AfD in die *Landtage* und den *Bundestag* versucht diese die Unabhängigkeit und Freiheit der Kunst und Institutio-

nen zu beschneiden und zu beeinflussen. So hat z. B. der Abgeordnete der AfD im *Berliner Senat* beantragt, einigen Berliner Theatern die als „Beispiel für Multikulti-Ideologien“ herangeführt wurden, die Mittel zu kürzen.

Es besteht also konkreter Anlass zur Sorge um die Kunstfreiheit.

Und so hat der DEUTSCHE KULTURRAT nach der Bundestagswahl an die Bundestagsabgeordneten appelliert, dass der Vorsitz für den *Ausschuss für Kultur und Medien* keinesfalls an die AfD gehen darf, da dieser die Verantwortung für die Kunst- und Medienfreiheit, aber auch die Erinnerungskultur innehat.

Während sich die meisten Kunst- und Kulturschaffenden hier sehr einig waren und sind, wird die Debatte um eine bedrohte Kunstfreiheit wie sie in der Folge der #MeToo-Bewegung und den sich daraus ergebenden

Fragen zu Sexismus aber auch Rassismus in der Kunst und ihren Institutionen betrachtet wird, sehr viel konträrer geführt.

Entstanden sind diese Diskussionen um die Präsentation von Kunstwerken vor allem in den USA, meist aus persönlich geführten Initiativen heraus, die z.B. die Fortschreibung von Machtverhältnissen und –missbrauch im institutionellen Kulturbetrieb kritisieren. So forderte Mia Merrill in ihrer Online Petition das METROPOLITAN MUSEUM NEW YORK auf, ein Werk von Balthus (1938) abzuhängen. Sie schreibt, der Künstler sei für seine „Vernarrtheit in pubertierende Mädchen“ (Monopol, 07.12.2017) bekannt gewesen und sieht hier die Notwendigkeit einer angemessenen Kontextualisierung solcher Werke seitens des Museums.

Ein anderer Fall mit dem Vorwurf des Rassismus und der kulturellen Aneignung der Geschichte schwarzer Unterdrückung ist der Protest gegen die Ausstellung des Gemäldes „Open Casket“ (2016) von Dana Schutz während der *Whitney-Biennale*, und die damit verbundene Aufforderung der Künstlerin Hannah Black an ihre Kollegin, das Bild zu zerstören, da sie damit die Gefühle von Afroamerikanern verletze.

Auch hierzulande hat z.B. die Diskussion um das Gedicht „avenidas“ von Eugen Gomringer an der Wand der ALICE SALOMON HOCHSCHULE BERLIN und den studentischen Protesten dagegen die Diskussion um die Wirkung und Neubewertung von Kunst im gesellschaftlichen Wandel, der Kritik an ihr und deren Grenzen zu sehr diversen Einschätzungen in den Feuilletons geführt.

So sehen viele die Kunstfreiheit von der Anrufung politischer Korrektheit bedroht und befürchten, dass zahlreiche Kunstwerke nicht mehr oder nur mit Erklärungstexten gezeigt werden könnten.

Andere sehen in dieser Befürchtung vor einer Einschränkung der Kunstfreiheit eine übertriebene Reaktion und Angst der Privilegierten vor machtkritischen Diskursen in den Kunstinstitutionen, die sich einer längst überfälligen Neubewertung des patriarchalen Kanons der westlichen Kunst stellen sollten. So werden Ausschlussmechanismen wie die Abwesenheit von Frauen oder anderer marginalisierter Gruppen in den Sammlungen bemängelt, aber auch eine fehlende Kontextualisierung von historischen Werken z.B. mit aus heutiger Sicht diskriminierenden Inhalten.

Auch wird die strukturelle Diskriminierung in der Kunstwelt kritisiert, an der sich seit Jahrzehnten nichts ändere.

Ist die Kunstfreiheit also wie Julia Pelta Feldman in ihrem Artikel „Mythos Kunstfreiheit“ in der *Zeit* schreibt „ein Vorrecht der Wenigen und ein liberales Trugbild?“

Diskussion

Die anschließende Diskussion von Panel und Publikum, die von Anna Steinkamp moderiert wurde, fokussierte vor allem Fragen zu Machtdiskursen im Kunstfeld und die Position von Künstlern in diesen. Der kritische Diskurs der durch die #MeToo-Bewegung auch in Institu-

tionen hierzulande geführt wird, wurde von den Panelisten sehr begrüßt. Wobei es unterschiedliche Einschätzungen dazu gab. Gabriele Werner und Ulrike Rosenbach bemängelten das Fortbestehen der strukturellen Diskriminierungen von Frauen und Minderheiten im Kulturbetrieb. Sie forderten wieder mehr direkte künstlerische Aktionen in Kunstinstitutionen, wie in den sechziger und siebziger Jahren, um sich gegen die herrschenden Machtverhältnisse aufzulehnen. Thomas Irmer hingegen hielt vor allem eine strafrechtliche Verfolgung der im Kontext von #MeToo debattierten Fälle für wichtig.

Alle befürworteten eine kritische Auseinandersetzung mit umstrittenen Werken. Gerade um Kunst als lebendiges Instrument unserer Demokratie zu erhalten, im Sinne ihres Beitrags zu kritischen und diversen Debatten in unserer Gesellschaft, sei dies zentral. Dabei sei es wünschenswert, dass das Publikum sich als mitgestaltender Akteur einmische.

Dass dies in Zeiten des Rechtsrucks der Gesellschaft auch zu unangenehmen und bedrohlichen Auseinandersetzungen mit dem Publikum führen kann, berichtete der Künstler Manaf Halbouni anhand seiner Arbeit „Monument“ vor der Frauenkirche in Dresden. Er wies darauf hin, dass die neue Rechte ein hochprofessionell organisiertes Netzwerk aufweise, und es für Künstler eine große Herausforderung aber auch Aufgabe sei, diesem mit legalen, künstlerischen und demokratischen Mitteln zu begegnen.

Gabriele Werner forderte mehr Demokratie in den hierarchischen Strukturen von Kunst, Wissenschaft und Lehre. Denn schon in der Lehre werde der Grundstein für mehr Diversität und ein Bewusstsein dafür gelegt, somit seien Lehrende sowie Bildungspolitik in der Verantwortung. Hier sollten vor allem die oftmals vorgeschobenen Qualitätskriterien kritisch hinterfragt werden, dahingehend, wer was als gut definiere und welche Interessen dahinterstehen.

Das Publikum brachte sich mit vielen oft beispielhaften Fragestellungen lebhaft in die Diskussion ein und bemängelte vor allem die strukturelle Diskriminierung von Frauen im Kunstbetrieb, die immer noch anhalte.

Hier wurden Instrumentarien wie eine Quotenregelung kontrovers diskutiert, aber auch die Untersuchung und Kontextualisierung von Sammlungen bezüglich diverser Diskriminierungen und Ausschlüsse. Es wurde abschließend betont, wie wichtig es sei, dass sich Künstler solidarisch zusammenschließen, in Verbänden und darüber hinaus, um sich gemeinsam für strukturelle Veränderungen und Gleichberechtigung in Kunst, Lehre und Wissenschaft einzusetzen.

annette hollywood

Bildende Künstlerin und Filmemacherin,
Sprecherin der IGBK und Vorstandsmitglied des
DEUTSCHEN KÜNSTLERBUNDES

Kuratoren als Trickster

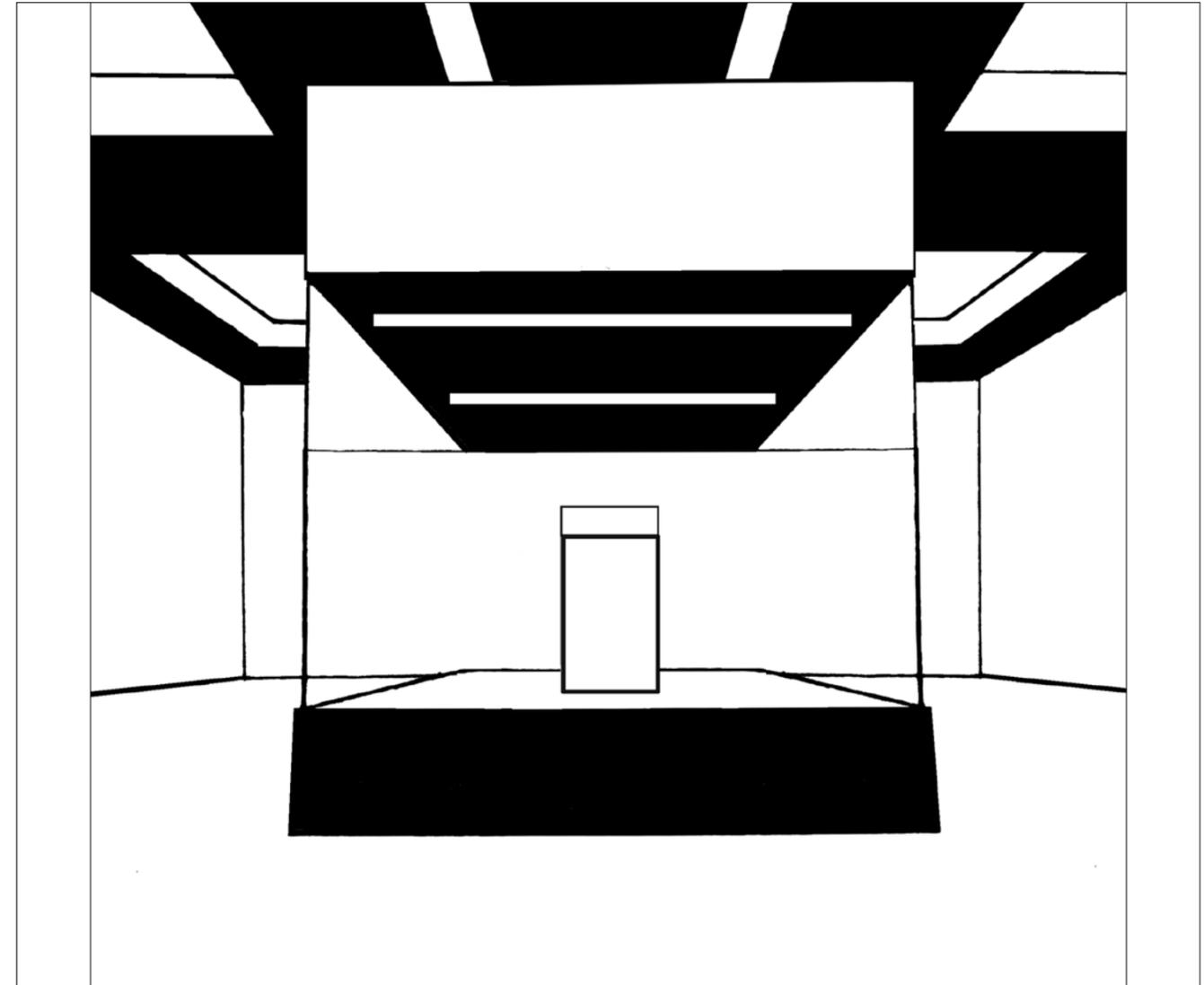
Stefanie Wenner

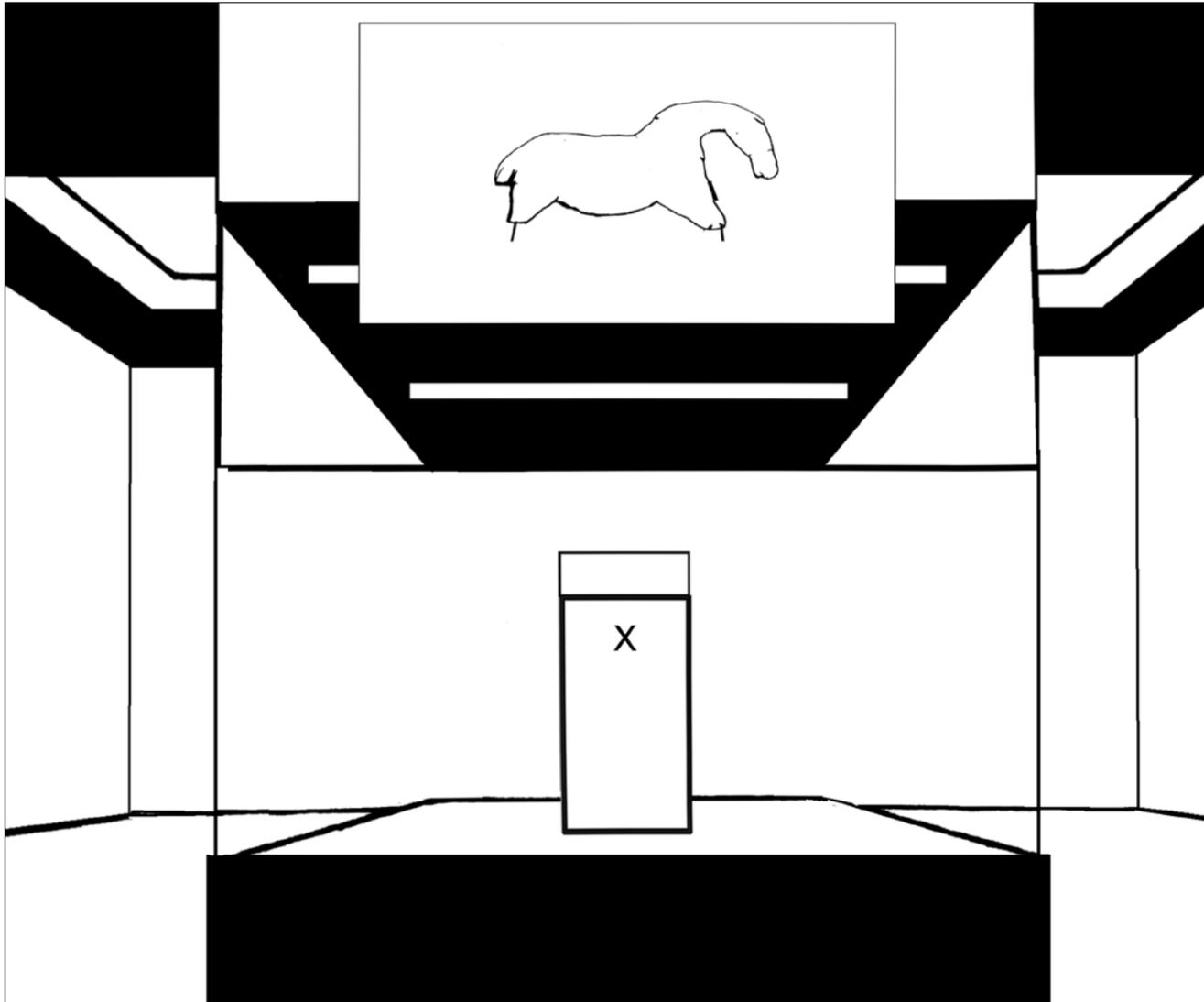
Wenn etwas über etwas erzählt wird, dann ist das manchmal Theater, manchmal ein Gespräch, manchmal Kunst. Wie aber können wir etwas über etwas sagen, was ist die Verbindlichkeit? Und wie wissen wir, dass etwas genau über das ist, über das ich denke, dass es ist. Wenn Kunst und Theater Bildungsaufträge einlösen sollen und nicht nur Inhalte, sondern gesellschaftlich vermitteln sollen, dann ist das nicht nur problematisch aufgrund unklarer und unsicherer Rezeptionswege. Die Anwendung von Kunst oder von Theater im Kontext gesellschaftlicher Vermittlung erreicht zumeist nur diejenigen, die in ähnlichem Sinne informiert sind. Es bedarf einer Kultur des *Tricksters*, um gesellschaftliche Forderungen an Kunst und Theater zu unterwandern.

Trickster ist abgeleitet vom englischen Wort *trick*, das wiederum aus dem Französischen stammt: Das Mundartwort *trique* steht für „Betrug, Kniff“. Das französische Verb *tricher* bedeutet „beim Spiel betrügen, mogeln“. Seinen Ursprung hat *tricher* im vulgärlateinischen Verb *tricare*. Lévi-Strauss schreibt: „Die in der amerikanischen Mythologie allgemein *trickster* genannte Person blieb lange Zeit ein Rätsel. Wie wollte man erklären, dass fast in ganz Nordamerika diese Rolle dem Steppenwolf (Coyote) oder dem Raben zugeordnet wurde?“ Noch einmal Lévi-Strauss: „Das Problem, das oftmals als unlösbar angesehen wurde, verschwindet, wenn man erkennt, dass die Spaßmacher in Bezug auf die Nahrungserzeugung (es sind Vielfraße, die ungestraft die Erzeugnisse des Landbaus missbrauchen dürfen) dieselbe Funktion haben wie die Kriegsgötter (der Krieg erscheint im dialektischen Prozess als Missbrauch der Jagd: Jagd auf den Menschen anstatt auf die Tiere, die sich für den menschlichen Gebrauch eignen).“¹

¹ Lévi-Strauss, Claude. „Die Struktur der Mythen“. In: Ders. *Strukturelle Anthropologie I.*, Frankfurt a. M. 1977, S. 226–254, hier S. 246f.

Lévi-Strauss kommt so zu der Beschreibbarkeit von Vermittlern erster, zweiter und dritter Ordnung. Diese Ordnung ist es, die Eberhard Schüttpelz ein gutes halbes Jahrhundert später verwirft, wenn er die gesamte strukturalistische Methode selbst mit der bunten Kappe *Eshus* gleichsetzt. Der Strukturalismus als göttlicher Schelm, der Unvergleichliches, vergleichbar machte, nicht Vermittelbares vermittelte. Die Struktur, zu der Lévi-Strauss gelangte, ist aus Sicht von Schüttpelz weniger verbindlich, als es diesem lieb gewesen sein kann. Warum mythologisches Denken gelingt, kann nicht ohne weiteres durch den Trick der Logifizierung desselben erläutert werden. Das ist die Kritik der Nachgeborenen am Denken Lévi-Strauss', dessen am Ende des erwähnten Textes formulierte Hoffnung, wir mögen eines Tages entdecken, „dass im mythischen und im wissenschaftlichen Denken dieselbe Logik am Werke ist“, sich jedenfalls bislang nicht eingelöst hat. Wohl aber finden sich in kuratorischen Anlagen der aktuellen *documenta* etwa, oder auch der diesjährigen *Wiener Festwochen* Spuren. Während aber heute kuratorisch das andere Wissen, das eben gerade nicht aufgeht in der Logik der Positivität und sich in Mythen und Ritualen erhalten hat, gefeiert wird, geht es Lévi-Strauss genau um Vergleichbarkeit. Das mag überraschen, denn in der Figur des *Trickster* findet sich jene Unvergleichbarkeit und Ambivalenz aufbewahrt, die er strukturalistisch (ein Schelm) zu bannen sucht. Der *Trickster* wohnt im Reich des Zwischen, so bereits bei Lévi-Strauss: „Der Steppenwolf, der ein Aasfresser ist, steht zwischen Pflanzenfressern und Fleischfressern wie der Nebel zwischen Himmel und Erde; wie der Skalp zwischen Krieg und Ackerbau (der Skalp gehört zur Ernte des Kriegers); wie die Kornrade zwischen





wilden Pflanzen und Kulturpflanzen; wie die Gewänder zwischen Natur und Kultur, wie der Unrat zwischen dem bewohnten Dorf und dem Busch.“ Das beschreibt Wechselbeziehungen auf der horizontalen Ebene. „Aber“, schreibt Lévi-Strauss weiter, „man kann sich auch fragen, ob wir mit diesem Mittel nicht einen Universalmodus gefunden haben, die Gegebenheiten der sinnlich wahrnehmbaren Erfahrung zu organisieren.“² Und dann vergleicht er diese, den *Pueblos* zugehörigen Narrative mit europäischen Ritualen, wie denen, dass Unrat (alte Schuhe), oder Müll (Asche) Glück bringen. Weniger als die Übertragungsleistung von Kuratoren, die Mythologien auf unsere Situation versuchsweise übertragen, oder sie miteinander vermitteln, interessiert mich die Zwielligkeit und Doppeldeutigkeit dieser Figur als *Trickster*. Nicht unerwähnt bleiben soll, dass *Trickster* nicht nur tricksen, sondern auch selbst ausgestrickt werden. Sie sind zuweilen trottelig, wie *Eshu*, der nicht nur eine „Figur der Streitlust ist, des Handels und der Händel, sondern auch der unbändigen sexuellen Potenz (aber nicht der Fruchtbarkeit), ... der auf den man weder warten, noch dem man fliehen kann.“³, wie Erhard Schüttpelz schreibt. Jener *Eshu*, der *Elegba* ist es auch, der Schüttpelz die Überleitung aus der Rolle des Kommunikators und Händlers, die insbesondere diese Figur verkörpert, auf unsere heutige Welt erlaubt: „Die Welt, auf die eine Kommunikationstheorie gemünzt worden war, die Welt der technischen Signalübertragung und der modernen Massenmedien, was war sie auch in diesen Eigenschaften anderes als die Welt *Eshus*?“⁴ Das Zeitalter der Kybernetik wäre dann das Zeitalter des *Tricksters*. Die Kommunikationstheorie, die eine Nachricht zwischen Sender und Empfänger verschickbar macht, der dazugehörige theoretische Ort? Damit

² Ebd., S. 248f.

³ Schüttpelz, a.a.o. S. 211.

⁴ Ebd.

wären wir mittendrin in der Logik der Kuratoren, die es ja in dieser Form der Organisatoren und Vermittler von thematischen Ausstellungen oder Festivals erst seit der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts gibt, der Hochzeit der Kybernetik. Der Hochzeit aber auch der Kritik an eben dieser Theorie der Kommunikation, die Geburtsstunde von *Noise* Musik, als willentlicher Auseinandersetzung mit Störung, damit, wie ein Signal, das kein Sender versenden wollte, dennoch gesendet und empfangen werden kann. Der Geburtsstunde auch der Formulierung der Theorie der Intertextualität, die Julia Kristeva explizit als strukturalistisch-marxistische Kritik an der Informationstheorie formuliert hat, die in der damaligen Literaturtheorie auch den Roman zu einem konsumierbaren Produkt innerhalb der kapitalistischen Ökonomie, zur Ware innerhalb der Logik des Tausches machte. Zu der Zeit nicht zuletzt, in der Harald Szeemann die *documenta 5* verantwortete und sich die *Freie Theaterszene* auch in Deutschland formierte. Die Rückübertragung der Figur des Kurators in den Bereich des Theaters als Antwort auf das postdramatische Theater, darauf, das Nicht-Verstehen zum substantiellen Material der nun so genannten *Performing Arts* zu machen, hat sich selbst sicher nicht als Teil der Kybernetik, der Wissenschaft von der Steuerung gesehen. Wohl aber sind Kuratoren Teil dieses Systems aus Vermittlung und Redundanz, das gegenwärtig so lautstark kritisiert wird.

Zu klären wäre zunächst, ob Kuratoren dem Mythos zuzuordnen sind, jenseits des Interesses an Mythos, das einige von ihnen teilen. In einem Gespräch zum 85. Geburtstag des Religionswissenschaftlers Klaus Heinrich weist Horst Bredekamp auf dessen Korrelierung

des Museums mit der Höhle hin: „Mir hat zuerst ein Artikel von Klaus Heinrich von 1978 eine gewisse Genugtuung gebracht, über Opferkult und Museumshöhle, in dem auf eine phantastische Weise beschrieben wird, wie die Figuren in den Museen, die dort geopfert sind, nächtens sich zusammenrotten, aus den Türen und Fenstern des Museums steigen und auf den Dächern eine eigene Gesellschaft bilden.“ Zwischen Aufklärung und Mythos liegt hier das Museum als Kultort, als mythisch aufgeladene Stätte zeitgenössischer Kultur. Rückkehr in die Höhle. Eine Figur, die sich ebenso metaphorisch auf das Theater übertragen ließe. Das Unbehagen an der Figur des Kurators liegt ja vielleicht gerade darin, dass er oder sie als Vermittlerin auch Schamanin ist und das ist eine alte künstlerische Rolle. Als Kuratorin macht sie auch so etwas wie die *Freie Szene*, die sich ja gerade gegen das Stadttheater als institutionalisiertes Theater gewandt hat, konsumierbar. So wie Kristeva Literatur als Tauschobjekt zwischen einem Sender und einem Empfänger kritisiert und dagegen die signifizierende Praxis als einen Prozess von Sinnproduktion hochhält, hat gerade die *VOLKSBÜHNE*, mit der Dauer, die sie uns aufgenötigt hat, sich den kapitalistischen Logiken weitaus besser entzogen, als die *Freie Szene* das vermocht hat oder auch die bildende Kunst mit ihren durchinszenierten Events vermag.

1968 schreibt Julia Kristeva, „dass wir den Begriff von ‚Literatur‘ historisch und ideologisch einer bestimmten Gesellschaftsordnung zuschreiben – der Tausch- und Konsumgesellschaft – (...).“⁵ Und sie fragt, was als literarischer Diskurs zu benennen sei: Literarisch sei der Diskurs, der seine Entropie nicht ausgeschöpft habe. Mit Norbert Wiener, „Je wahrscheinlicher die Nachricht, desto weniger Information liefert sie. Die Gemeinplätze klären weniger auf, als große Dichtungen.“⁶ In diesem Sinne wird die konkrete Nutzung von Kunst und Theater als Information zu ihrer Entwertung.

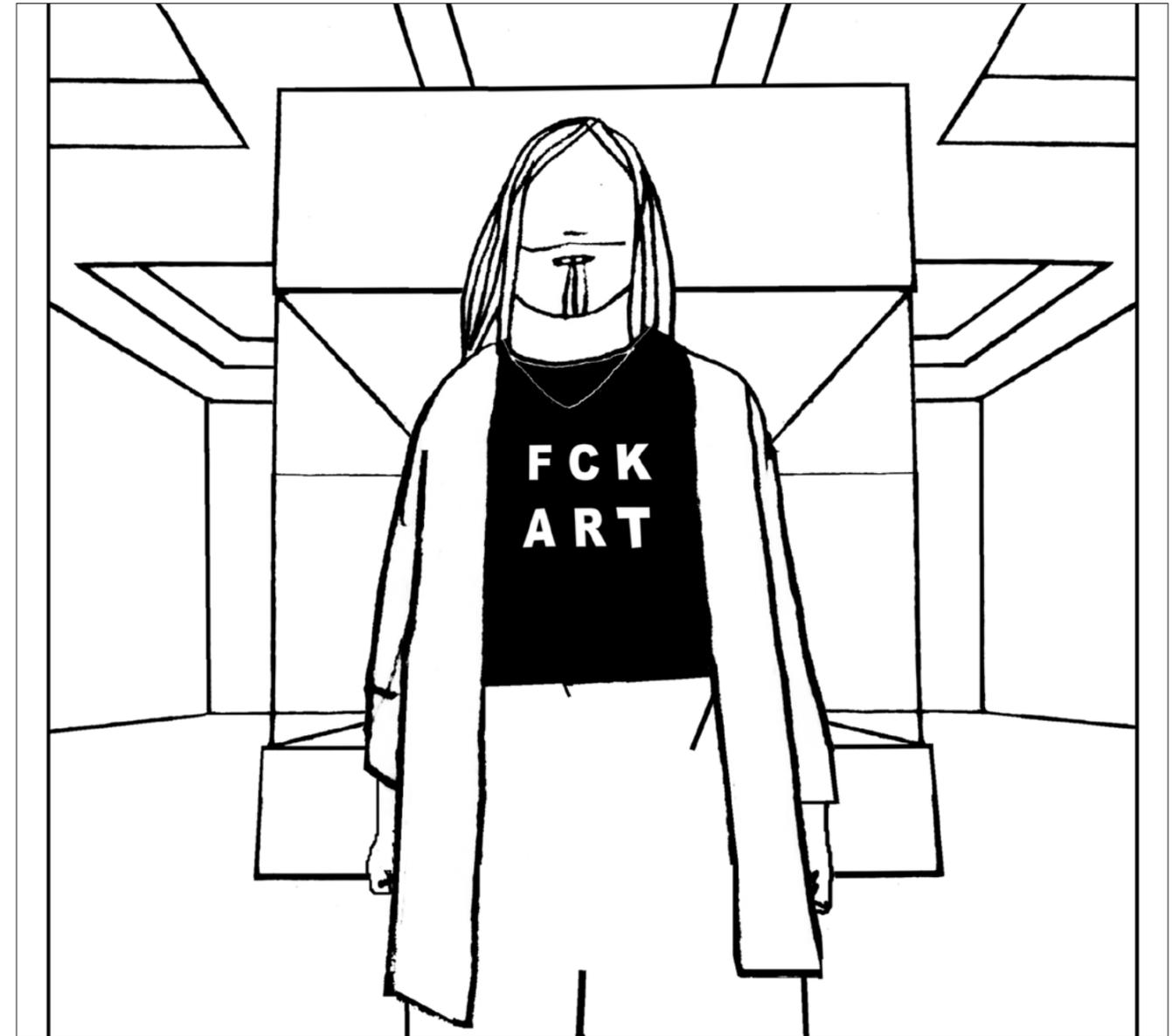
⁵ Kristeva, Julia. „Probleme der Textstruktur.“

In: Blumensath, Heinz (Hg.) *Strukturalismus in der Literaturwissenschaft*. S. 243.

⁶ Zitiert ebenda, S. 244.

Prof. Dr. Stefanie Wenner

seit 2015 Professorin für Angewandte Theaterwissenschaft und Produktionsdramaturgie an der HfBK Dresden



WIE BEWERTEN SIE DAS VERHÄLTNIS VON KUNST UND POLITIK?

Statements von Seiten der Kommunalpolitik

WIE KRITISCH SOLLTE KUNST SEIN?

• • •

Ist Politik ohne Kunst denkbar? Und Kunst ohne Politik? Wohl eher nicht. Denn, was wären die früheren Herrscher ohne Malerei, Architektur oder darstellende Kunst für die Demonstration ihrer Macht gewesen? Und was wären die Kunst und die Künstler ohne ihre Mäzene beziehungsweise Förderer aus der Politik?

Allein aus diesen Zusammenhängen wird deutlich, dass historisch bis in die Gegenwart beträchtliche Abhängigkeiten und große Schnittmengen zwischen Kunst und Politik bestehen.

Künstler reflektieren, kommentieren oder glosieren das Zeitgeschehen mit ihren Werken, halten uns den Spiegel vor. Oder versperren sich bewusst politischen Statements. Kunst kann allerdings nicht Nichts sagen, sie ist durch ihre schiere Existenz politisch. Indem sie ihre Werke ausstellen bzw. veröffentlichen, nehmen Künstler bewusst oder unbewusst Stellung und konfrontieren uns mit ihrem Weltbild.

Die Herausforderung der Politik besteht darin, die **Freiheit der Kunst** in diesem Wechselspiel zu gewährleisten, Widerstand und Auf-

tragskunst gleichermaßen zu befördern, Reibung für kreative schöpferische Ergebnisse zuzulassen.

„...Denn die Kunst ist eine Tochter der Freiheit...“; vermerkte vormals Friedrich Schiller in seinen theoretischen Schriften 1793 - 1794.

Bereits der Rückblick in die jüngste deutsche Vergangenheit zeigt, wie sich etwa im Dritten Reich oder in der DDR Künstler von Unrechtssystemen missbrauchen ließen und im voraus-eilenden Gehorsam intellektuelle Stütze oder dekorative Ablenkung dieser Politik waren.

Gleichzeitig gab es seit jeher Künstler, die sich der Politik der Herrschenden nicht unterwerfen wollten. Künstler, die unbequem waren. Ich denke beispielsweise an die mutigen bildenden Künstler der Künstlergruppe Clara Mosch während des DDR-Regimes. Derart politisch emanzipierte Künstler sind es insbesondere, die uns inspirieren und ergreifen.

In Deutschland waren wir noch nie so frei wie heute. Dennoch gilt es immer, sich dieser, unserer Freiheit des Wortes, des Glaubens, der Meinung, der Lebensgestaltung und der Kunst bewusst zu sein und sie zu schützen.

Dazu braucht es kontroverses Ringen um die beste Lösung, viel Leidenschaft, weniger Konsensbrei und Harmonie.

Insofern: Ich plädiere für Mut und Brisanz in der Kunst! Mut für künstlerisches und politisches Engagement zur Verteidigung unserer freiheitlich-demokratischen Grundordnung –

ohne dabei die ästhetischen Aufgaben zu vernachlässigen. Die Kulturstrategie der Stadt Chemnitz bis zum Jahr 2030, welche derzeit in der Beschlussfassung ist, folgt genau dieser Intention:

Wir schaffen (Frei-)Räume für Kunst und Kultur!

Ralph Burghart
Bürgermeister der Stadt Chemnitz für Bildung, Soziales, Jugend, Kultur und Sport

WIE KRITISCH SOLLTE KUNST SEIN?

Zum Verhältnis von Kunst und Politik soll der Maler Pablo Picasso die Aussage getroffen haben: „Ich bin ein Kommunist und mein Bild ist das Bild eines Kommunisten. Aber wenn ich Schuhmacher wäre, Royalist oder Kommunist oder irgendetwas anderes, so würde ich meine Schuhe nicht unbedingt anders hämmern um meine Politik zu zeigen.“

Kunst und Politik standen seit jeher in einem ambivalenten Spannungsverhältnis zumindest ab dem Moment, in dem künstlerische Positionen eine Aussage zu den Verhältnissen der jeweiligen Gegenwart, zu Fragen der Macht und der Freiheit artikulierten. Die Freiheit der Kunst sollte eine Selbstverständlichkeit sein und ist als verfassungsmäßiges Grundrecht in der Bundesrepublik Deutschland keine Selbstverständlichkeit, sondern vielmehr eine Errungenschaft aus den Erfahrungen der NS-Diktatur. Umso mehr gilt es, sie in der Gegenwart zu verteidigen. Die Freiheit der Kunst impliziert zugleich Sachzwänge anderer Art. Künstlerische Ausdrucksfreiheit garantiert keine Existenzgrundlage, nur die wenigsten bildenden Künstler können von ihrer Kunst mehr als auskömmlich leben. Insofern braucht Kunst die Politik, um neben der legislativen und judikativen Garantie der Kunstfreiheit die Rahmenbedingungen für künstlerische Existenz zu schaffen, Themen wie Künstlersozialkasse, Künst-

lerstipendien, Projektförderung, Atelierförderung und Ausstellungsvergütung sind beredete Beispiele.

Die Politik andererseits braucht die Kunst. Es ist legitim, wenn Künstler sich entscheiden, ihre künstlerische Artikulation sei fern von politischen Positionen. Wenn es aber gelingen soll, dass auch Politik sich permanent korrigiert, dann bedarf es differenter Spiegelungen von außen, wie es Marina Abramovic formuliert hat: „Die Aufgabe des Künstlers in einer gestörten Gesellschaft besteht darin, Bewusstsein für das Universum zu schaffen, die richtigen Fragen zu stellen und den Geist zu heben.“

Wenn es Kunst gelingt, zu sensibilisieren, visionäres Denken anzuregen, zur gesellschaftlichen Debatte zwischen unterschiedlichen sozialen Milieus beizutragen, vermeintlich alternativlos politisches Handeln und eine marktkonforme Demokratie zu hinterfragen, dann ist sie ein Lebenselixier, das wir brauchen.

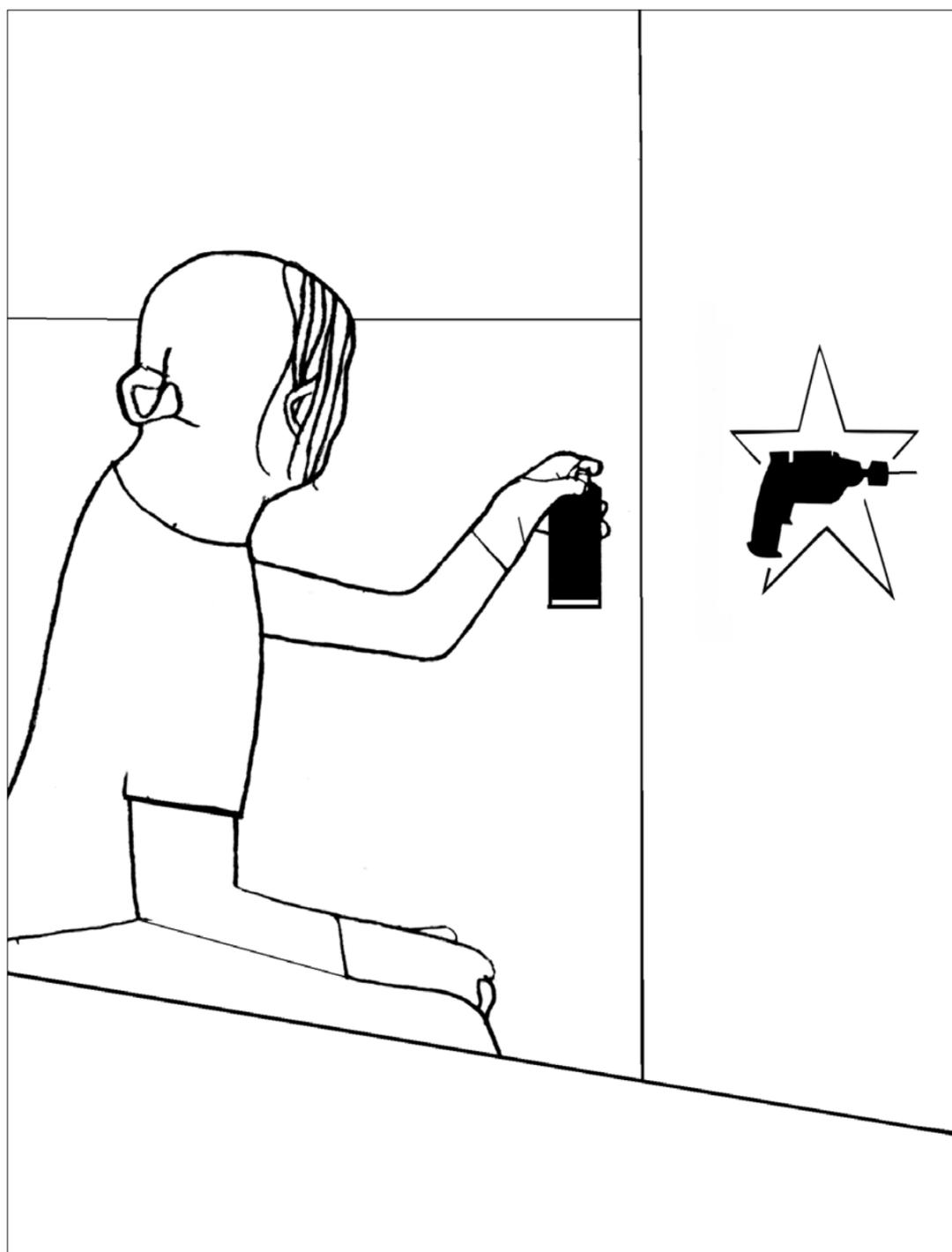
Annekatrien Klepsch
Bürgermeisterin für Kultur und Tourismus der Landeshauptstadt Dresden

Das Verhältnis von Kunst und Politik möchte ich als ein wechselseitiges beschreiben. Kunst entfaltet einen eigenen autonomen Kosmos, der auf das Gesellschaftliche verweist, indem es aus diesem hervorgeht. Diese Ambivalenz ist es, die Spannungsvolles hervorbringt, das nicht zu schnell Position bezieht oder plakativ daherkommt. Das Bild des Changierens ist für mich ein sehr überzeugendes, um das Verhältnis von Kunst und Politik zu beschreiben. Theoretiker bezeichnen dies als den „Doppelcharakter“ der Kunst, zugleich „autonom“ und „fait social“ zu sein (Adorno). Das Ambivalente hat es in einer Zeit der politischen Zuspitzung, in der wir gegenwärtig leben, besonders schwer. Extreme politische Haltungen erfahren einen Aufschwung, und das komplexe ‚Dazwischen‘ droht zu verschwinden. Diesen Raum der Vieldeutigkeit offen zu halten, ist die Überzeugung meiner kulturpolitischen Arbeit. Gleichwohl verlangt die gegenwärtige gesellschaftliche Situation klare Grenzziehungen gegenüber dem, was nicht mehr getragen werden kann. Heute werden gesichert geglaubte gesellschaftliche Verabredungen offensiv in

Frage gestellt. Der Ton der politischen Debatte verschärft sich, und wir müssen zur Kenntnis nehmen, dass in Europa autokratische Systeme existieren, die die Grundwerte der Demokratie angreifen. Das ist alarmierend. Ich wünsche mir, dass Künstler in diesem Moment ihre Stellung als öffentliche Personen klug einsetzen, um sich Tendenzen, die die Mehrstimmigkeit unserer Gesellschaft anzweifeln, entgegenzustellen. Hier schätze ich beispielsweise die Autorin Juli Zeh, die für ihre ausgreifende Gesellschaftskritik bekannt ist.

Es sind diese beiden Aspekte, die ich im Verhältnis von Kunst und Politik stark machen möchte: Künstlerische Arbeiten ziehen ihre Kraft aus dem Vieldeutigen und dem Rätselhaften; eine eindeutige Gesellschaftskritik kann und sollte man hier nicht erwarten. Zugleich wünsche ich mir, dass in Zeiten, in denen unser demokratisches System zur Disposition steht, Künstler ihre Position als ‚public intellectuals‘ verantwortungsvoll – im Sinne einer Gesellschaftskritik – nutzen.

Dr. Skadi Jennicke
Bürgermeisterin und Beigeordnete für Kultur der Stadt Leipzig



"WIR SIND NICHT DEIN NÄCHSTES KUNST- PROJEKT"

10 Dinge, die du bedenken musst, wenn du ein Künstler bist - und nicht von der Geflüchteten / Asylsuchenden Gemeinschaft - wenn du mit dieser, unserer Gemeinschaft arbeiten willst.

Tania Cañas

**Erschienen 2015 bei RISE. Veröffentlicht auf der Internetseite von KIWiT / Kultur öffnet Welten 2016*

Tania Cañas, Arts Director der australischen Organisation RISE, hat eine Zehn-Punkte-Liste für Künstler verfasst, die Projekte mit Geflüchteten machen möchten.

Der Ausgangspunkt dieser Liste war laut Cañas eine große Anzahl von Künstlern, die auf der Suche nach Teilnehmern für ihre Projekte auf die Organisation zugekommen seien. RISE ist die erste Organisation von Geflüchteten, Überlebenden, Asylsuchenden und ehemals Festgehaltenen in Australien, die sich um deren Belange kümmert.

Cañas beschreibt, wie Künstler „die menschliche Seite der Geschichte“ hervorheben wollten, oftmals aber ein begrenztes Verständnis ihrer eigenen Objektivität, Voreingenommenheit und Privilegien gezeigt hätten.

Tania Cañas' Empfehlungen an Künstler:

1. Prozess, nicht Produkt. Wir sind keine Ressource, die sich in dein nächstes Projekt einspeisen lässt. Du magst in Deiner speziellen Kunst talentiert sein, aber glaube nicht, dass dies automatisch zu einem ethischen, verantwortungsvollen und selbstbestimmten Prozess führt. Beschäftige Dich mit der Entwicklungsdynamik von Gruppen, aber bedenke auch, dass dies keine absolut belastbare Methode ist. Wem und welchen Institutionen nützt dieser Austausch?
2. Hinterfrage deine Absichten kritisch. Unser Kampf ist keine Chance für dich als Künstler, und unsere Körper sind keine Währung, mit der du deine Karriere befördern kannst. Statt dich nur auf das „Andere“ zu konzentrieren („wo finde ich Geflüchtete“...usw.), unterziehe deine eigenen Absichten einer kritischen, reflexiven Analyse. Was ist deine Motivation, zu diesem bestimmten Thema zu arbeiten? Und warum gerade jetzt?
3. Sei dir deiner eigenen Privilegien bewusst. Wo bist du voreingenommen, und welche Absichten, selbst wenn du sie für ‚gut‘ hältst, hegst du? Welche soziale Position (und Macht) bringst du ein? Sei dir bewusst, wie viel Raum du einnimmst. Mach dir klar, wann du einen Schritt zurück treten musst.
4. Teilhabe ist nicht immer fortschrittlich oder bestärkend. Dein Projekt mag Elemente von Partizipation haben, aber sei dir bewusst, dass dies auch einschränkend, alibi-mäßig und herablassend wirken kann. Deine Forderung an die *Community*, ihre Geschichten zu teilen, könnte uns auch schwächen. Welche Rahmenbedingungen hast du für unsere Partizipation aufgestellt? Welche Machtverhältnisse verstärkst du mit diesen Bedingungen? Welche Beziehungen stellst Du her? (z. B. Informant vs. Experte; Botschaft vs. Botschafter)
5. Präsentation gegen Repräsentation. Kenne und beachte den Unterschied!
6. Nur weil du das sagst, ist dies kein geschützter Raum. Dazu bedarf es langer Basisarbeit, Solidarität und Hingabe.
7. Erwarte keine Dankbarkeit von uns. Wir sind nicht dein nächstes interessantes Kunstprojekt. Wir sitzen hier nicht rum und warten darauf, dass unser Kampf von deinem persönlichen Bewusstsein anerkannt oder durch deine künstlerische Praxis ins Licht gerückt wird.
8. Reduziere uns nicht auf ein Thema. Wir sind Menschen mit Erfahrungen, Wissen und Fähigkeiten. Wir können über viele Dinge sprechen; reduziere uns nicht auf ein Narrativ.
9. Informiere Dich. Kenne die bereits geleistete Solidaritätsarbeit. Beachte die feinen Unterschiede zwischen Organisationen und Projekten. Nur weil wir mit derselben Gemeinschaft arbeiten, heißt das nicht, dass wir auf dieselbe Art und Weise arbeiten.
10. Kunst ist nicht neutral. Unsere Gemeinschaft wird politisiert, und jedes Kunstwerk, das mit bzw. von uns gemacht wird, ist inhärent politisch. Wenn du mit unserer Gemeinschaft arbeiten willst, musst du dir im Klaren darüber sein, dass deine künstlerische Praxis nicht neutral sein kann.

Übersetzung aus dem Englischen: Wilhelm von Werthern

Tania Cañas

Künstlerin in den Bereichen Performance, Events, Kommunikation und Forschung.
Arts Director **RISE: Refugees, Survivors and Ex-Detainees** als erste Organisation von Geflüchteten und Asylsuchenden in Australien, betrieben und geleitet von Geflüchteten, Asylsuchenden und Ex-Häftlingen.

Was genau ist das Problem an diesen „Regeln“?

Kommentar von Grit Ruhland

Wie es bei politischen Forderungen oft geschieht, wurden die vorliegenden *Guidelines* weiterverbreitet, ohne dass der ursprüngliche Kontext in dem sie vorgetragen wurden, dargestellt wird. Er wurde auch in Deutschland veröffentlicht, u. a. auf der Website des Projektes *Kultur eröffnet Welten*¹, welches am HAUS DER KULTUREN DER WELT angesiedelt ist. Hat die Autorin ins Kalkül gezogen, wie absolut diese Regeln klingen, als sie sie formulierte? Es ist müßig darüber zu spekulieren, da verschiedene Akteure diese nun weltweit verbreitet haben; immerhin hat Cañas meines Wissens keinen Versuch der Änderung oder Präzisierung vorgenommen. Ob Künstler in Australien wirklich solcher Art der ‚Nachhilfe‘ bedürfen, kann ich nicht abschließend beurteilen, hege aber Zweifel. Fraglich ist weiterhin, ob es angemessen ist, diese ohne größere Reflektion nach Europa zu importieren.

In dem Moment, in dem die Regeln den Kontext der Website der Organisation RISE verlassen, wird die Art der Formulierung, die Form der Ansprache aller Kunstschaffenden als potenzielle Partner im Imperativ problematisch: Tue dies, lasse jenes. – Natürlich ist es im Rahmen sprachlicher Varianz möglich, solche direkte Aufforderung zu formulieren. Nur: wer fühlt sich gern so angesprochen – zumal im Erstkontakt? Es bleibt rein sprachlich der Beigeschmack eines Machtgefälles zu Ungunsten der Adressierten – der Raum zum gleichberechtigten Austausch, zum respektvollen Verhandeln wird geschlossen.

Dass auf Grund begrenzter Ressourcen für die Zusammenarbeit mit Kunstschaffenden Vereinbarungen gefunden werden sollten, welche den Organisationen, die sich der Unterstützung Geflüchteter widmen, nicht nur helfen ihre Arbeit zu tun, sondern vor allem nicht durch ungefragt auftretende, gut gemeinte, aber schlecht informierte Anfragen ‚Störungen‘ oder ‚Belastungen‘ aufbürden, ist gut nachvollziehbar.

Die meisten dieser Regeln, vom Ballast des Vorwurfs befreit, dürften Künstler, die über Erfahrung mit partizipativen Projekten verfügen, allerdings selbstverständlich als ethische Standards ansehen – jedenfalls nach meiner Erfahrung. Grundsätzlich soll keine künstlerische partizipative Arbeit den Beteiligten schaden; Persönlichkeitsrechte und Menschenrechte müssen gewahrt werden. Es dürfte professionellen Künstlern klar sein, dass künstlerisches Arbeiten nicht im rechtsfreien Raum stattfindet, und mehr noch, dass im Kontext partizipativen Arbeitens die Interessen anderer wichtiger Bestandteil sind, die es anhand von ethisch-moralischen Überlegungen zu wahren bzw. auszuhandeln gilt. Ist ein Konflikt, z. B. zwischen öffentlichem Interesse und der Gefährdung von persönlichem Schutz zu befürchten, besteht z. B. die Möglichkeit, relevante Aussagen anonymisiert zu veröffentlichen. Als Vorlage bieten sich sozialwissenschaftliche Verfahren² oder journalistische Prinzipien³ an. Bei allen (potenziell) sozial Benachteiligten handelt es sich um besonders verletzbare Personen, die ggf. über wenig soziale Unterstützung, finanzielle Ressourcen und möglicherweise nicht über vollen Zugang zum Rechtssystem verfügen. Es ist sicher grundsätzlich schwierig bis unmöglich, politische Dynamiken umfassend abzuschätzen und langfristig vorwegzunehmen, welche Konsequenzen das eigene Handeln zukünftig haben wird. Im Umgang und besonders bei Veröffentlichung z. B. von Lebens- und Flucht-

geschichten ist dennoch selbstverständlich für angemessenen Schutz zu sorgen – z. B. durch Beratung mit erfahrenen Personen. Diese Verantwortung betrifft nicht nur Kunstschaffende, sondern auch ggf. an der Veröffentlichung (Ausstellung) beteiligte Institutionen.

Generell sind allgemeine Schuldzuweisungen über mögliche Privilegien nicht sehr konstruktiv, denn es stellt sich hier die Frage nach den Kriterien für ein solches Urteil. Verschiedene Gerechtigkeitstheorien kommen zu verschiedenen Schlüssen⁴. Einfache Plus-Minus-Modelle nach dem Schema „mein Privileg fehlt einer anderen Person“ greifen aber ziemlich sicher zu kurz, was allerdings nicht in Abrede stellt, dass eine strukturelle Benachteiligung von großen Bevölkerungsgruppen z. B. im globalen Süden existiert und der Lebensstil der ‚Ersten Welt‘ zahlreiche Kosten externalisiert – ein Zustand, den es dringend zu beseitigen gilt.

Es ist dennoch anzumerken, dass die Interessen von Geflüchteten mutmaßlich nicht identisch mit denen der Organisationen sind, die sich für Geflüchtete engagieren. So darf, streng genommen, auch Cañas nicht ohne weiteres für alle Geflüchteten sprechen, auch wenn sie selbst geflohen ist, denn es handelt sich hier nicht um eine homogene Gruppe mit gleichen Interessen.

Die Philosophin Maria-Sibylla Lotter kritisiert in ihrem Essay „Der Wille zur Schuld“⁵, dass es eine neuerliche Tendenz gibt, den nicht zur Gruppe der Betroffenen Gehörenden das Wort zu verbieten, ja, sogar das Mitgefühl abzusprechen gerade auch im Feld der Kunst. Die Philosophin Susan Neiman ergänzt, dass es weniger um Partikularinteressen gehen sollte, sondern mehr um die generelle Einhaltung der Menschenrechte, die nicht nur durch die Vertretung von „Stammesinteressen“⁶ in Anspruch genommen werden können. Auch der Psychoanalytiker Wolfgang Schmidbauer plädiert für eine Abkehr von dem Bestreben, moralische Siege durch einen „moralischen Erstschatz“ einzufahren.⁷

Erstens halte ich es für wenig sinnvoll, das ‚Othering‘, also die fundamentale Distanzierung von einer sozialen Gruppe, die Cañas ja zu Recht kritisiert hatte, nun ihrerseits auf Kunstschaffende zu projizieren. Reich und berühmt wird man mit Kunstprojekten, die sich sozialen Themen widmen, wohl kaum. Nicht umsonst sind die prekären Lebensverhältnisse von Künstlern immer wieder im Gespräch. Zweitens, sollten sich jene überlegen, ob sie den Staffelstab des schlechten Gewissens wirklich ergreifen wollen; auch „helfen“ beinhaltet ein Machtgefälle (vgl. Schmidbauer⁸). Besonders perfide ist es aber, wenn sich Förderinstitutionen dem Katalog der *do's* und *don'ts* anschließen, und die Verantwortung rückstandslos auf die Einzelkünstler übertragen, als seien sie als Institutionen davon befreit.

Der Psychologe Marshall B. Rosenberg, der die Methode der „Gewaltfreien Kommunikation“ entwarf, zeichnete im Gespräch das Bild, das ihn als jungen Menschen in den sozialen Auseinandersetzungen in den USA geprägt hatte: Er sei zu Beginn seiner Karriere ständig damit beschäftigt gewesen, metaphorisch gesprochen, Nothilfe zu leisten: ein im Fluss treibendes Baby zu retten – dann noch eines und noch eines, bis es sehr viele waren und er sich fragte: „Wann hören Sie auf, die Babys aus dem Wasser zu ziehen und gehen flussaufwärts, um nachzusehen, wer eigentlich die Babys ins Wasser wirft?“⁹. Einen Ansatz für diese Ursachenforschung sieht er in der Kommunikation. In diesem Sinne ist es nicht egal, wie Interessen formuliert werden.

Rosenberg schlägt vor, Selbstaussagen und Bedürfnisse zu formulieren und eine Bitte an das Gegenüber auszusprechen. Meine Reflektion klingt nach dem aktiven Lesen (angelehnt an das aktive Zuhören) so:

Was Menschen in schwierigen Lebenslagen brauchen, entscheiden sie selbst. Allein eine Vielzahl von Angeboten zur Zusammenarbeit kann schon Konflikte verursachen. Nur weil jemand helfen möchte, heißt es nicht dass er oder sie auch helfen kann – erst recht betrifft das die Kunst. Sprechen und Zuhören erfordert Zeit und Aufmerksamkeit, die nur begrenzt zur Verfügung stehen. Flucht- und Lebensgeschichten zu erzählen, kann auch Probleme aufwerfen, ebenso wie kurz greifende Vorstellungen von politischen Prozessen sich schädlich bzw. nachteilig auswirken können. Helfen, wie das Verfolgen künstlerischer Projekte haben immer auch egoistische Motive, was nicht an sich problematisch ist. Nur wäre es verantwortungsvoll, diese reflektiert und mit anderen Interessen fair in Vergleich zu setzen, wie auch die eigene soziale Position. Für jemand anderen zu sprechen, ist nicht dasselbe, als wenn eine Person selbst für sich spricht. Manche Darstellung kann zudem unangemessen erscheinen, angesichts der fehlenden Mittel Schrecklichkeit und Unmenschlichkeit in ihrer umfassenden Bedeutung darzustellen.

Gerade weil es Erfahrung, Feingefühl und Stärke bedarf, wünsche ich mir, dass die künstlerische Auseinandersetzung mit gesellschaftlichen Themen nicht nur ‚verlangt‘, sondern ebenso respektvoll, umsichtig und professionell gefördert wird. Und Künstler sich untereinander austauschen, was sie dafür brauchen, und beraten wie sie ihrer Verantwortung im Spannungsfeld zwischen Ästhetik, Gesellschaft und Ethik in einer so komplexen Gemengelage gerecht werden können.

1 „Wir sind nicht dein nächstes Kunstprojekt“ | Kultur öffnet Welten!“ 2016. 1. April 2016.

https://www.kultur-oeffnet-welten.de/positionen/position_1536.html

2 Unger, Hella von, Petra Narimani, und Rosaline M'Bayo. 2014. *Forschungsethik in der qualitativen Forschung: Reflexivität, Perspektiven, Positionen*. 2014. Aufl. Wiesbaden: Springer VS.

3 Fechner, Frank, und Axel Wössner. 2015. *Journalistenrecht: Ein Leitfaden für Medienschaffende: Social Web, Online, Hörfunk, Fernsehen und Print*. 3., überarb. u. akt. A. Tübingen: Mohr Siebeck.

4 Ladwig, Bernd. 2013. *Gerechtigkeitstheorien zur Einführung*. 2., korrigierte. Hamburg: Junius Hamburg.

5 Lotter, Maria-Sibylla. 2018. „Debattenkultur: Der Wille zur Schuld“. *ZEIT ONLINE*, 15. August 2018.

<https://www.zeit.de/2018/34/schuldgefuehl-moral-verantwortung-macht-debatte>

6 Neiman, Susan. 2017. *Widerstand der Vernunft: ein Manifest in postfaktischen Zeiten*. 1. Aufl. Salzburg: Ecowin.

7 Schmidbauer, Wolfgang. 2017. *Helikoptermoral. Empörung, Entrüstung und Zorn im öffentlichen Raum*. 1. Hamburg: kursbuch.edition.

8 Schmidbauer, Wolfgang. 1992. *Hilflose Helfer: Über die seelische Problematik der helfenden Berufe*. 21. Auflage, Erweiterte Neuauflage. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch.

9 Rosenberg, Marshall B. 2018. *Konflikte lösen durch Gewaltfreie Kommunikation: Ein Gespräch mit Gabriele Seils*. Verlag Herder GmbH. S. 133

Grit Ruhland

1999 – 2005 Kunststudium HfBK Dresden, 2018 Ph.D. BAUHAUS UNIVERSITÄT WEIMAR, Kunst im Öffentlichen Raum und Raumplanung/Raumforschung, Vorstandsmitglied LANDESVERBAND BILDENDE KUNST SACHSEN

BILD - INDEX

• • •



Die Zeichnungen der Bildstrecke sind zu den jeweiligen Texten und Inhalten entstanden.

Hagen Klennert

- 1962** geboren in Erfurt, aufgewachsen in Ost-Berlin und Moskau
- 1979 - 84** Lehre und Arbeit als Dekorationsmaler
- 1985** Flucht aus der DDR, Aufenthalt im Ruhrgebiet
- 1986** in Hamburg, Beginn der freiberuflichen Tätigkeit als Maler und Grafiker
- 1991** Rückkehr nach Berlin
- ab **1993** Schaffensbereich zunehmend im Zusammenhang von Theater und Musik: Plakat- und Printmediengestaltungen, Videoarbeiten, Projektionen, Bühnenbild (u. a. Volksbühne Berlin, Theater Aachen, Oper Bonn, Philharmonie Lille, Europäisches Zentrum der Künste Dresden-Hellerau, Ensemble Modern Frankfurt/Main)
- 2007** Stipendium des Landes Mecklenburg-Vorpommern für einen Arbeitsaufenthalt im Künstlerhaus Lukas Ahrenshoop
- 2012** Kunstpreis der Losito Kressmann-Zschach Foundation
- Lebt und arbeitet in Berlin



Landesverband Bildende Kunst Sachsen e.V.
Riesaer Str. 32, Zentralwerk B2.02.01
01127 Dresden
Tel.: 0351 563 57 42
kontakt@lbk-sachsen.de
www.lbk-sachsen.de

Impressum

Jahresmagazin No. 7

Zwischen Autonomie und Konsens

Dresden 2019

Herausgeber Landesverband Bildende Kunst Sachsen e.V.

Redaktion / Lektorat verantwortlich
Simone Heller, Lydia Hempel

Beratendes Gremium: AG Kommunikation
des Landesverbandes Bildende Kunst
Sachsen e.V. (LBK)

Interviews Lydia Hempel,
Geschäftsführerin LBK

Bildstrecke Hagen Klennert, Berlin

Gestaltung Paulina Pysz, Berlin

Druck Elbe Druckerei Wittenberg GmbH

Auflage 2.000 Exemplare



Diese Maßnahme wird mitfinanziert durch Steuermittel auf der Grundlage des von den Abgeordneten des Sächsischen Landtags beschlossenen Haushaltes.

Aus Gründen der besseren Lesbarkeit wurde sich für die Vernachlässigung einer Geschlechtertrennenden Schreibweise entschieden. Selbstverständlich ist die weibliche Form als inklusive anzusehen.

Alle Rechte an Bild- und Textquellen bleiben bei den Autoren. Veröffentlichungen, auch auszugsweise, nur mit Genehmigung der Autoren. Der Abdruck der Bildstrecke erfolgt mit Genehmigung des Künstlers, unter Abtretung der Vervielfältigungsrechte für den Zweck des Jahresmagazins.

ISBN 978-3-9819363-1-5

Bereits erschienene Hefte:

No. 1

Künstlerische Leistungen

Dresden 2012

No. 2

Künstlerische Bildung

Dresden 2014

No. 3

Gestaltung von Lebensräumen

Dresden 2015

No. 4

Künstlerische Nachlässe

Dresden 2016

No. 5

Kunst und Öffentlichkeit

Dresden 2017

No. 6

Kopie und Original

Dresden 2018

ISBN 978-3-9819363-1-5