



universität
wien

MASTERARBEIT

Titel der Masterarbeit

„KUNST UND POLITIK“

Verfasserin

Derya Öcal, Bachelor of Arts (B.A.)

angestrebter akademischer Grad

Master of Arts (MA)

Wien, 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 066 824

Studienrichtung lt. Studienblatt: Politikwissenschaft

Betruerin / Betreuer: Univ.-Doz. Dr. Johann Wimmer

Inhaltsverzeichnis

	Seite
Widmung	3
1 Einleitung	5
2 Methodische Vorgansweise	9
3 Was ist Kunst?	11
3.1 Der Wandel der Schönheit	27
3.2 Das Dinghafte am Kunstwerk	33
3.3 Das Erfahren der Kunst	35
3.4 Die Kunst selbst	38
4 Der Weg in die Moderne	41
4.1 Der Begriff der Moderne	41
4.2 Die Selbstwertung der Kunst	47
4.3 Der Realismus	52
4.4 Der Impressionismus	56
4.5 Der Expressionismus	57
4.6 Der Kubismus	63
4.7 Der Futurismus	66
4.8 Der Dadaismus	68
4.9 Der Surrealismus	69
4.10 Die neue Sachlichkeit	71
4.11 Die Kunst unter der Diktatur des Nationalsozialismus-Der Bruch in der Moderne	72
4.12 Die Kunst nach 1945	78
5 Die Wirkung der Kunst auf Mensch und Gesellschaft	93
6 Die Funktion der Kunst für die Gesellschaft	107
6.1 Medium und Form	109
6.2 Die Codierung	111
6.3 Die Funktion der Kunst	121
7 Kunst und Politik in Österreich	131
8 Politische Kunst	151
9 Schlusswort	167
10 Literaturverzeichnis	171
Abstract	179
Lebenslauf	181

Ich widme dieses Werk meinem Vater Mehmet und meiner Mutter Gülbahar, meiner Tante Luise, meiner Familie, meinen Freunden und meinem Professor, Dr. Johann Wimmer.

In großer Dankbarkeit und Liebe

Derya Öcal

1 Einleitung

*„Der Erfolg der Kunst ist das beste Indiz
für den Erfolg der Reformen.. Schade um
die Nationen, die nicht darum wissen“
(MUSTAFA KEMAL ATATÜRK)¹*

Als ich meine Bachelorarbeit über Mustafa Kemal Atatürk und die Modernisierung der Türkei schrieb, und mich mit seinen Modernisierungsgedanken beschäftigte, begann ich mich auch mit seinen Gedanken über die Kunst, die er einer ganzen Nation predigte, auseinander zu setzen und mich mit der Beziehung zwischen Kunst und Politik, zu beschäftigen.

Das Thema Kunst und Politik, sowie politische Kunst, wurde vor allem durch die Ereignisse der letzten Jahre, national und international, immer wieder zu einem heiß diskutierten Thema, das mehr und mehr an Aktualität gewann. Dabei tauchten Fragen auf, wie und „ob Kunst politisch sein darf?“ Ob sie überhaupt unpolitisch sein kann. Welche „Macht“ die Kunst tatsächlich hat? Gerade die „Macht“ der Kunst spannte für mich schließlich auch den Bogen zur Politik, zu Fragen der wissenschaftlichen Forschung, hier explizit der Politikwissenschaft. Wobei auch das Interesse aufkam, zu wissen welche „Macht“ auch die Politik heute, in Österreich, auf die „freie“ Kunst ausübt, da gerade die demokratische Republik Österreich, als „Kunst und Hochkulturland“ weltweites Ansehen genießt.

Als Politologin habe ich mir somit selbst die Frage gestellt, ob und was nun das Politische an der Kunst ist und welche Relevanz das Thema „Kunst“ für die Politikwissenschaft haben könnte? Dabei habe ich hier eine Forschungslücke erkannt, für die es sich lohnt, zu forschen und diese Thematik, aus einer politikwissenschaftlichen Perspektive, näher zu

¹ Mustafa Kemal Atatürk, <http://www.trt.net.tr/trtworld/de/newsDetail.aspx?HaberKodu=05a9c000-8e46-480c-933a-e04bfee78ff4>, (8. 01. 2013).

beleuchten. Hierbei ging es maßgeblich die Wechselseitigkeit dieser Begriffe (Kunst und Politik) miteinander in Beziehung zu setzen.

Mein Interesse galt hier vor allem der „Kunst und Politik“ von heute (ab 1945 bis zur Gegenwart). Um die gegenwärtige Entwicklung zu verstehen, war es notwendig, zeitlich und räumlich weit auszuholen und überhaupt erst abzuklären was „Kunst“ ist, um dann auch die Macht, das Politische, das darin liegt, Massen bewegt und mögliche Veränderungen einleitet, herauszustellen. So wird im 3. Kapitel „Was ist Kunst?“, dieses Thema, von der Antike bis heute, kurz angerissen.

Im 4. Kapitel erschien es wesentlich, den „Weg in die Moderne“ zu rekonstruieren, um die Entwicklung der Kunst sichtbar zu machen, um zu zeigen, wie sehr Kunst und Gesellschaft, sowie die ganzen technischen-, wissenschaftlichen-, ideellen- und politischen Umbrüche sich gegenseitig befruchtet haben und sich gegenseitig beeinflusst haben. Diese in einer wechselseitigen Interaktion aufeinander einwirken, und vor allem dann auch wieder durch die Kunst zum Ausdruck gelangen.

Dieses Kapitel erschien mir sehr wichtig, weil dieses Thema nur in seiner gesamten Tragweite erfasst werden kann, wenn wir die Umbrüche der Moderne in Rechnung stellen, da diese für die Formen und Medien der Kunst und Gesellschaft massive Auswirkungen hatten, die bis heute zeitverzögert immer wieder zum Vorschein kommen, wie zum Beispiel die „Unruhesehtbarmachung“ der Kunst für die Gesellschaft durch Irritation und Perturbation.

So wird auch im Kapitel 5 beschrieben, wie nun Kunst wirklich auf die Gesellschaft wirkt. Das wird im Kapitel 6 durch „die Funktion der Kunst für die Gesellschaft“ nochmals verdeutlicht, was die These verstärkt, dass der Mensch zwar ohne Kunst leben kann, aber die Gesellschaft, ihre Kunst und ihre Funktion für die Gesellschaft benötigt.

Diese Arbeit widmet sich einer großen Forschungslücke und fragt nach einer ungewöhnlichen Beziehung: die zwischen Kunst und Politik, und erreicht damit das große Feld der Gesellschaft und ihre Beziehung zu Gegenständen die ubiquitär, aber keinesfalls selbstverständlich sind.

Die Frage, warum es Kunst und KünstlerInnen überhaupt in dieser Gesellschaft heute noch gibt ist schlicht schon damit beantwortet, weil es sie heute gibt, benötigt und für Irritation und Kommunikation für die Gesellschaft notwendig sind. Die Frage, wie das Verhältnis der politischen Macht und Kunst auch theorieintern weiter verhandelt werden kann und soll, erfordert zunächst eine interdisziplinäre Auseinandersetzung mit sehr komplexen Theorien der jeweiligen Disziplinen, wie Kunsttheorie (bspw. Über Ästhetik), Soziologie (gesellschaftstheoretische Konzepte) und politikwissenschaftliche Grundlagen (Machttheorien und dgl.).

Wie unschwer zu bemerken ist, war es mir in dieser Arbeit ein großes Anliegen gesellschaftstheoretische Konzepte und ideengeschichtliche Ansätze mit Empirie zusammen zu denken und hier zu verschriftlichen. Diese Herangehensweise war letztlich für die Genierung der Fragestellung sehr hilfreich und ich freue mich über alle die mir auf diesem Pfad folgen und diesen spannenden Forschungsbereich weiter entwickeln.

2 Methodische Vorgangsweise

Die methodische Vorgangsweise zur Bearbeitung dieses Forschungsgegenstandes war die Sichtung relevanter primär- und sekundär Literatur und Forschungsergebnisse, aller wissenschaftlichen Beschreibungen und Abhandlungen, die für die Bearbeitung dieser Schnittstelle von Kunst und Politik notwendig waren, und die in diese Arbeit einfließen zu lassen.

Bei meinen Literaturrecherchen habe ich jedoch festgestellt, dass hier die Literatur- und Forschungslage in vielen Bereichen unzugänglich ist. Um nun diese Forschungslücke zu schließen, habe ich dieses Thema mit gesellschaftstheoretischer Literatur und zahlreichen Experten Interviews angereichert und weiterentwickelt.

Hierzu habe ich mich für ein qualitatives Leitfadeninterview entschieden, wo ich auch Fragen, die sich während der Arbeit ergeben haben, formuliert und dann an die jeweiligen KünstlerInnen, an die Experten aus dem Kunst und Kulturbereich, sowie den Experten, die sich auch wissenschaftlich mit dieser Thematik beschäftigen, gestellt habe.

Die vorformulierten Fragen habe ich somit an alle relevanten InterviewpartnerInnen gestellt, auch um die verschiedenen Sichtweisen, Denkweisen und Erfahrungen zu erkunden, was auch viele Anregungen zur weiteren Theorieentwicklung, mich zu weiterem empirischen und theoretischen Weiterforschen bewegt hat.

Die Ergebnisse der Interviews wurden dann zusammengefasst in die Arbeit eingebaut, wobei im Schlußwort das Ergebnis über die „Politische Kunst heute“ zu lesen ist.

Meine Interviewpartner waren:

Prof. Tasos Zembylas, Wien 16. Mai 2012, Chair of the Research Network Sociology of the Arts, European Sociological Association (ESA), Institut für Musiksoziologie (IMS).

Mag. Karl Baratta, Wien 29. Mai 2012, Regisseur und Dramaturg, Forschungsarbeit über Disneyland an der University of California.

Milan Vukovich ist akademisch ausgebildeter Kunsthistoriker, einflussreicher Künstler und Vordenker in universell-gesellschaftspolitischen und religiösen Fragen.

Mag. Irene Dapunt, akademisch ausgebildete Künstlerin.

Es wurden mehrere Interviews mit KünstlerInnen, ArchitektInnen und Experten aus der Kunst- und Kulturbranche geführt, die hier namentlich nicht genannt werden.

Ich bedanke ich mich ganz herzlich bei allen Interview Partnerinnen und Partnern.

3 Was ist Kunst?

In allen Religionen sowie in ihren heiligen Schriften wird sehr oft auf die Schönheit und Vollkommenheit der Schöpfung Gottes, die er nicht nur liebevoll, leidenschaftlich und ästhetisch, frei von jedem Makel gestaltet hat, sondern die er auch mit Nützlichkeit und Gebräuchlichkeit versehen hat, hingewiesen, die einerseits die ästhetischen Ebenen des Empfindens ansprechen und andererseits eine Verfeinerung des Sentimentalen bewirken, die den Menschen aus einer barbarischen Lebensform hebt und immunisiert. In Anbetracht dieser ästhetischen und vollkommenen Wahrheit des Schöpfungswerkes zeigt sich Gott selbst als Schöpfer der Schönheit dieser Welt, als größter und vollkommenster Künstler, der gleichzeitig auch die Menschen an seinem Kunstwerk teilhaben, erleben und ihren Erfahrungen an seiner Schöpfung machen lässt. So ist Gottes Kunstwerk ein erlebbares, erfahrbares, nützliches, schönes, sinnliches und wahres.

Doch bei all den Hinweisen auf die Vollkommenheit und Schönheit der Schöpfung sowie den Kunstdeutungen in den heiligen Schriften geht es weniger um die Hervorhebung eines künstlerischen Werkes, sondern viel mehr, um das Zeichen bzw. um den Beweis der Existenz und der Allmacht Gottes, der diese schöpferische, künstlerische Gabe auch auf die Erde niedergesandt hat:

„Siehe, ich habe den Bezalel, den Sohn des Uri, Enkel des Chur aus dem Stamme Juda, mit Namen berufen [3] und ihn mit göttlichem Geist erfüllt in Weisheit, in Einsicht und Kenntnis für allerlei Kunstwerk. [4] Er soll Pläne entwerfen und diese in Gold, Silber und Kupfer ausführen. [5] Auch mit der Fertigkeit habe ich ihn begabt, Steine für die Fassungen zu bearbeiten und Holz zu schnitzen, um jegliches Werk auszuführen. [6] Auch habe ich ihm den Oholiab, den Sohn des Achisamach aus dem Stamme Dan, beigegeben und habe das Herz aller Kunstverständigen mit Weisheit erfüllt. Sie vermögen alles, was ich dir aufgetragen habe, auszuführen: [7] Das Offenbarungszelt, die Lade für das Gesetz, die Deckplatte darüber und alle übrigen Geräte des Zeltes, [8] d. h. den Tisch mit seinen Geräten, den Leuchter aus reinem Gold mit all seinen Geräten und den Rauchopferaltar, [9] den Brandopferaltar mit all seinen Geräten und das Becken mit

seinem Gestell, [10] die gewirkten Gewänder, nämlich die heiligen Gewänder für den Priester Aaron und die Gewänder für seine Söhne zum Priesterdienst, [11] und schließlich das Salböl und das wohlriechende Räucherwerk für das Heiligtum. Wie ich es aufgetragen, sollen sie es ausführen.“²

Doch gleichzeitig meinte auch Gott „[4] Du sollst dir kein Schnitzbild machen, noch irgendein Abbild von dem, was droben im Himmel oder auf der Erde unten oder im Wasser unter der Erde ist! [5] Du sollst dich vor ihnen nicht niederwerfen und sollst sie nicht verehren.“³

So birgt jede Gabe des Schöpferischen, Künstlerischen auch den göttlichen Geist in sich, der die Herzen aller Kunstverständigen mit Weisheit erfüllt, was ein tiefes Verständnis von und für die Wahrheit, die wiederum nur aus der Wahrheit selbst geboren werden kann, voraussetzt und somit auch die vom Menschen geschaffene wahre Kunst als (aus dem von Gott gegebenen Geist entsprungene) „göttlich“, als „Auftrag Gottes“ verstehen läßt.

In diesem Sinne meinte in der Antike Platon (427-347 v. Chr.), der der Schönheit eine göttliche Bedeutung verlieh und für den die Kunst, das Schöne ein wichtiger Bestandteil des Staates, der Politik war, dass „Wenn es etwas gibt, wofür es sich zu leben lohnt, dann ist es das Schöne.“⁴ Für ihn gebar die Natur die „Idee des Guten“⁵, das Naturschöne, erst die Idee der Schönheit. Und das eigentlich Schöne ist das Göttliche Urschöne, das keinen Vergleich hat, das unvergänglich, ewig „Seiende Schöne“ von dem alles Schöne ausgeht.⁶ Das Urschöne ist die Erkenntnis, die das Wahre und Ewige hervorhebt und zum Schönen selbst zurück führt. Nämlich zur Liebe in ihrer wahrsten, reinsten Form, zum Göttlichschönen, zu Gott, der niemals häßlich ist.⁷

So beinhaltet alles auf der Welt existierende auch Schönheit, das Schöne in sich und alles Existierende wird von ihrem ideellen Sein, dem wahrhaftig Seienden abgeleitet.

²Bibel, Altes Testament EX 31:2-11.

³Bibel, Altes Testament EX 20:1-5.

⁴Platon zitiert in: Hauskeller, Michael (1998, 8. Auflage 2005), Was ist Kunst? Positionen der Ästhetik von Platon bis Danto, Verlag C.H. Beck oHG München, S. 9.

⁵Platon, Der Staat (Politeia), S. 411.

⁶Vgl. Platon, Hippias, S. 42-45.

⁷Vgl. Platon, Der Staat (Politeia), S. 118 – 124.

„Seiendes oder Nichtseiendes“⁸ das war die Frage, die sich für Platon ergab, denn wie kann etwas erkannt werden, das nichtseiend ist? Wobei diese Frage bei Platon auch metaphysisch gedacht ist. Für ihn ist etwas nicht seiendes auch nicht erkennbar bzw. nicht existent, sondern nur etwas vollständig Seiende auch vollständig sichtbar, erkennbar, vorstellbar. Der Mensch besitzt für Platon in seiner Seele ein himmlisch reines Urbild,⁹ in welchem er die Idee des Menschen und das „Vermögen jenes Wissens“¹⁰ trägt. Und so ist jede Idee eine Erinnerung der Seele an das bereits Seiende, bereits existierende, die Verwirklichung sucht, in dem, diese Idee Erahnenden, für diese Idee Fähigen, seienden Menschen, wenn er das in seiner „Seele von Natur angelegte Vernunftvermögen aus einem unbrauchbaren zu einem brauchbaren zu machen beabsichtigt.“¹¹ So kann dem Menschen, dem Vermittler zwischen dem bereits natürlich seienden und auf der Erde nur dadurch erst transformierbarem, nichts verschlossen bleiben und es gelingen, das unsichtbare Seiende, sichtbar zu machen. Denn alles ist schon.

Ideen waren für Platon „keine bloßen Vorstellungsinhalte, sondern vielmehr etwas wie die ewigen Urbilder alles Seienden, ohne die es die uns bekannte, sinnlich erfahrbare Welt gar nicht gäbe. Sie sind der feste Formbestand, aus dem sich diese Welt generiert; sie bringen Ordnung in die ständigen Veränderungen und gewährleisten so eine gewisse Konstanz. Vor allem aber sind sie das, was allein in vollem Sinne wirklich und wahr ist.“¹² Wahrheit, über die Platon keinen Menschen stellt. Und alles Häßliche ist unwahr, nichtseiend, schlicht Unwissenheit. Bei der Wahrheit geht es nicht nur um das wirkliche Sein, sondern auch um das Wissen des wahrhaft Seienden. Und je mehr etwas ist, desto wahrer ist es und je wahrer etwas ist, desto schöner ist es. Diese Einheit von Schönheit und Wahrheit bildete für Platon den Hintergrund seiner Kunstauffassung, die vor allem den Menschen zum Menschen erziehen sollte und der Kunst erst ihre Daseinsberechtigung verlieh, denn nur ein Mensch, der von frühester Jugend an das Schöne in seine Seele aufgenommen hat und sich vom Schönen nährt, kann auch ein guter Mensch sein und werden. Und diese Aufnahme der Schönheit in die Seele, abgesehen von dem Gedanken, dass die Seele wahr ist und deshalb auch von Natur aus

⁸Platon, Der Staat (Politeia), S. 322.

⁹ Vgl. Platon, Der Staat (Politeia), S. 333.

¹⁰Vgl. Platon, Der Staat (Politeia), S. 414.

¹¹Platon, Der Staat (Politeia), S. 444.

¹²Hauskeller, Michael (1998, 8. Auflage 2005), Was ist Kunst? Positionen der Ästhetik von Platon bis Danto, Verlag C.H. Beck OHG München, S. 11.

schön, dient einem Bildungsauftrag, der glückliche und in Übereinstimmung lebende Menschen, die mit sich im Einklang sind, hervorbringen soll. Und eine Kunst, die nicht die Wahrheit über den Menschen sagt, und das für ihn gute, nützliche, förderliche erzeugt, erlangte bei Platon nur eine wertmindernde Abstufung bis hin zur Verbannung aus dem menschlichen Leben.¹³

Auch im Mittelalter (ca. 500-1600) rührte alles Gute von Gott her, der von „Pseudo-Dionysios Areopagita“¹⁴, auch Neuplatonist genannt, im Vergleich mit der Sonne, „das alles Lebendige erleuchtet, erschafft, belebt, zusammenhält und vollendet“¹⁵ im Lichte im Scheine alles Seienden erkannt wurde und mit seiner Theorie die mittelalterliche Ästhetik maßgeblich prägte. Wie die Sonne verströmte auch Gott für ihn sein Licht in die Welt, wodurch Gott allem Seienden Gestalt, Form und Leben gibt, alle Lebewesen am Guten teilhaben läßt und gleichzeitig die Zerstreuung und Vereinzelnung in der Welt zur Einheit zurück ruft.¹⁶ Für ihn

war Gott selbst schön und alles Schöne ein Abglanz des göttlichen, des wahren und vollkommenen Schönen, der die Welt durch sein Licht, seine Schönheit, seine Liebe erfahren läßt. So war es beispielsweise nicht das Gold, das glänzte, sondern das Göttliche, das sich in diesem Glanze zeigte und scheinete.

Durch diese Theorie wurde im Mittelalter die Urschönheit, Gott, die Quelle alles Schönen und Guten im Lichte, im Glanz aller Dinge erahnt, geliebt und von der Kunst versucht, fest gehalten zu werden, deren Aufgabe es nicht nur war, die sinnliche Schönheit ins Licht zu setzen, sondern auch das unsichtbare Wirken Gottes, sichtbar zu machen und seine göttliche Spur in der Welt nachzuzeichnen.¹⁷ Den Künstlern, die Gott weder beschreiben noch nachahmen konnten, musste es gelingen, die „sichtbare Wirklichkeit nachzuahmen und zugleich deutlich zu machen, dass ihr wahrer Gegenstand ein im

¹³Vgl. Pöltner, Günther (2008), Philosophische Ästhetik, Stuttgart-Berlin, Kohlhammer, S. 35.

¹⁴Hauskeller, Michael (1998, 8. Auflage 2005), Was ist Kunst? Positionen der Ästhetik von Platon bis Danto, Verlag C.H. Beck oHG München, S. 21.

¹⁵Hauskeller, Michael (1998, 8. Auflage 2005), Was ist Kunst? Positionen der Ästhetik von Platon bis Danto, Verlag C.H. Beck oHG München, S. 21.

¹⁶Hauskeller, Michael (1998, 8. Auflage 2005), Was ist Kunst? Positionen der Ästhetik von Platon bis Danto, Verlag C.H. Beck oHG München, S. 22.

¹⁷Vgl. Hauskeller, Michael (1998, 8. Auflage 2005), Was ist Kunst? Positionen der Ästhetik von Platon bis Danto, Verlag C.H. Beck OHG München, S. 23.

Nachgeahmten nur angedeutetes und von ihm wesenhaft verschiedenes ist.“¹⁸ Dies führte zu symbolhaften, allegorischen Darstellungen in der Kunst, zu einer prächtigen, sinnlichen materiellen Welt, die ihren Höhepunkt im Barock fand.

Während nun in der Antike/Platon, den heiligen Schriften und im Mittelalter/Pseudo-Dionysios Areopagita bis in die frühe Neuzeit alles Schöne, Wahre, die Liebe, die Idee des Guten, des Schönen von Gott herrührt und das Schöne von der Natur, dem Naturschönen entspringt, erlebte die ästhetische Deutung durch Immanuel Kant (1724-1804) Transzendentalphilosophie einen neuen Höhepunkt, der eine „Unterscheidung der Dinge als Gegenstände der Erfahrung, von eben denselben, als Dingen an sich selbst“¹⁹ machte. Für Kant war die Welt des Phänomenalen eine Welt, in der die Vernunft als der Verstand gesetzgebend ist. Nämlich jener Gesetzgebung aus den Naturbegriffen. „In der sinnlichen Welt des Phänomenalen, der erscheinenden Gegenstände, herrscht eine Kausalität nach notwendigen Gesetzen der Natur. Ihr steht die Welt des Noumenalen gegenüber, in welcher die Vernunft als Vernunft gesetzgebend ist. Es ist dies eine Gesetzgebung aus Freiheitsbegriffen.“²⁰ So herrscht in der übersinnlichen Welt des Noumenalen eine Kausalität aus Freiheit, wobei der Mensch als Naturwesen und Freiheitswesen beiden Welten angehört, deren Einheit auch die Einheit des Menschen ausmacht.²¹

Kant, der mit seinen Theorien der Freiheit nicht nur die Zeit für die moderne und freie Kunst einleitete, unterschied zwischen der „freien Schönheit“, die keinen Begriff voraussetzt, um einen Gegenstand zu definieren und der „bloß anhängenden Schönheit“, die eine Vollkommenheit verlangt, wie der Vollkommenheit einer Blume. Über die Vollkommenheit konnte man nicht streiten, aber über die Schönheit sehr wohl. Die Natur verstand Kant, der bemüht war, das besondere am Menschen, sein Genie zu retten, als ein schönes Ding, doch das Kunstschöne war die freie Möglichkeit der Darstellung eines Dings, was auch eine schöne Vorstellung von einem häßlichen Ding oder einem Gefühl davon sein konnte. Kant, der das freie Schöne, das aus der Freiheit des Subjekts und dessen freiem Empfinden entsteht, dem Geschmacksurteil angehört und rein ist, vom

¹⁸Hauskeller, Michael (1998, 8. Auflage 2005), Was ist Kunst? Positionen der Ästhetik von Platon bis Danto, Verlag C.H. Beck OHG München, S. 24.

¹⁹Pöltner, Günther (2008), Philosophische Ästhetik, Stuttgart-Berlin, Kohlhammer, S. 90.

²⁰Pöltner, Günther (2008), Philosophische Ästhetik, Stuttgart-Berlin, Kohlhammer, S. 90.

²¹Vgl. Pöltner, Günther (2008), Philosophische Ästhetik, Stuttgart-Berlin: Kohlhammer, S. 91

Vollkommenen, der Natur zu unterscheiden versuchte, meinte in seiner Bestimmung des Natur- und Kunstschönen, dass die Natur schön ist, wenn sie aussieht wie Kunst, und Kunst wiederum schön ist, wenn sie wie die Natur aussieht. Für ihn ist das Urbild des Geschmacks eine „bloße Idee“, die jeder in sich hervorbringen muß.²² D. h. die Kunst musste eine Selbständigkeit, eine eigenständige Daseinsberechtigung erreichen und sich von den bis zu dieser Zeit der Aufklärung von Kirchen und Monarchien vorgegebenen Auftragsarbeiten loslösen, endlich selbst sein, frei von jedem Zweck. Sie sollte sich nicht an etwas anderem Messen oder nur die beste Nachahmung des Vorhanden, der Natur liefern. Die Kunst sollte so wie die Natur, für sich selbst stehen, der Künstler sollte die eigene freie Idee hervorbringen, aus sich selbst, dem Originalgenie heraus Neues, Einzigartiges und Erstmaliges schaffen. So mußte sich der Künstler sowie die Kunst auch in der ihr zugesprochenen und gewonnenen Freiheit und Autonomie, neu definieren. Doch damit dies gelingt, war der aus Normen und Formen entlassene Künstler sicher dazu gezwungen sich erstmals mit sich selbst, Gott und der Welt anders auseinander zu setzen, sein Innerstes zu erforschen und so auch nicht nur mit dem Göttlichen schönen, sondern auch mit seinen seelischen Abgründen, seinen unbewußten und verborgenen Seiten in Berührung kommen, um seine individuelle Wahrheit wieder zu geben.

Doch eine Grundbedingung für Kants Schönheit, die aus dem freien Menschen entstand war auch die Technik. „Freiheit in der Erscheinung ist zwar der Grund der Schönheit, aber Technik ist die notwendige Bedingung unserer Vorstellung von der Freiheit.“²³ Für ihn war alles Vollkommene in das Moment, dem Begriff der Technik enthalten und was nun die Vollkommenheit zur Schönheit machte, war nichts anderes als die Freiheit zur Technik. Doch vollkommen war ein Gegenstand für Kant, erst wenn alles Mannigfaltige an ihm zur Einheit des Begriffs übereinstimmte. So war er auch nur schön, wenn eine Vollkommenheit als Natur erscheint. Für Kant hatte die Vollkommenheit jedoch nichts mit der Schönheit zu tun. Die Form machte nicht das Wesen des Schönen aus, sondern nur die zur Natur der Sache gehörende Proportion.²⁴ Doch das Wesen der Schönheit war für ihn vor allem die Freiheit in der Erscheinung, was „die Welt des ästhetisch Schönen zum Symbol der moralischen Welt und der politischen Freiheit“²⁵ machte.

²²Vgl. Immanuel Kant, Kritik der Urteilskraft, Ästhetik, <http://www.textlog.de/kant-10.html>, (2. 8.2011)

²³Pöltner, Günther (2008), Philosophische Ästhetik, Stuttgart-Berlin, Kohlhammer, S. 90.

²⁴Vgl. Pöltner, Günther (2008), Philosophische Ästhetik, Stuttgart-Berlin, Kohlhammer, S. 121.

²⁵Pöltner, Günther (2008), Philosophische Ästhetik, Stuttgart-Berlin, Kohlhammer, S. 121.

Bei Hegel (1770-1831), mit dem erstmals eine Historisierung und wissenschaftliche Betrachtung der Kunst eingeleitet wurde, ging nach der Aufklärung, im Zeitalter der Vernunft getriebenen Klassik alles vom Geiste aus, der „aus sich selber bestimmt, was wahrhaft das Wahre ist“²⁶ und der als Prius der Natur gilt, dessen Wesen die Freiheit, dessen Bestimmtheit die Manifestation und dessen Tätigkeit das „Hinausgehen über die Unmittelbarkeit, das Negieren derselben und Rückkehr in sich“²⁷ ist. Der subjektive Geist, auch als Naturgeist oder Seele bezeichnet, wird als die Immaterialität der Natur, als deren ideelles Leben, existierende Wahrheit der Materie beschrieben, in der der Geist das allgemein planetarische Leben mit lebt. Hegels Geist ist ein absoluter, sich wissender Geist, der ein in, an und für sich existierender und ein ewig sich hervorbringender Geist der absoluten Wahrheit ist. Und das „Ziel des Geistes ist, die objektive Erfüllung und damit die Freiheit seines Wissens“²⁸, seine „wissende Wahrheit“²⁹ hervorzubringen.

Das Schöne wird nun in der Hegelschen Philosophie der Ästhetik als die Idee, als unmittelbare Einheit des Begriffs und seiner Realität verstanden, insofern diese Idee in ihrer Einheit unmittelbar in sinnlichem und realem Scheinen da ist. Und so ist das nächste Dasein der Hegelschen Idee die Natur und die erste Schönheit die Naturschönheit.³⁰

Aus dieser Idee heraus schließt er das „Naturschöne“ bei seiner „Begrenzung der Ästhetik“ aus, was jedoch nicht bedeutet, dass er den schönen Farben, dem schönen Himmel, dem schönen Strome, den schönen Blumen, den schönen Tieren, den schönen Menschen, schlicht der Natur zur Gänze ihr „Recht“ auf die „Qualität Schönheit“ abstreitet³¹, doch für ihn erscheint in diesem Sinne das Naturschöne „nur als ein Reflex des dem Geiste angehörigen Schönen, als eine unvollkommene, unvollständige Weise, eine Weise, die ihrer Substanz nach im Geiste selber enthalten ist“.³² D. h. die Natur und ihre Schönheit, die Naturschönheit ist nur ein Produkt, eine Idee des Schönen, eine Idee

²⁶Hegel, G.W.F. (1835 – 1838), Vorlesungen über die Ästhetik, Stellung der Kunst im Verhältnis zur endlichen Wirklichkeit und zur Religion und Philosophie, <http://www.textlog.de/4334.html>, S. 1.

²⁷Hegel, G.W.F. (1801), Philosophie des Geistes, Differenz des Fichteschen und Schellingschen Systems der Philosophie, <http://www.textlog.de/hegel-4.html>, S. 1.

²⁸Hegel, G.W.F. (1801), Philosophie des Geistes, Differenz des Fichteschen und Schellingschen Systems der Philosophie, <http://www.textlog.de/hegel-4.html>, S. 1.

²⁹Hegel, G.W.F. (1801), Philosophie des Geistes, Differenz des Fichteschen und Schellingschen Systems der Philosophie, <http://www.textlog.de/hegel-4.html>, S. 1.

³⁰Vgl. Hegel, G.W.F. (1835 – 1838), Vorlesungen über die Ästhetik, Das Naturschöne, <http://www.textlog.de/4332.html>, S. 1.

³¹Vgl. Hegel, G.W.F. (1835 – 1838), Vorlesungen über die Ästhetik, Begrenzung der Ästhetik und Widerlegung einiger Einwürfe gegen die Philosophie der Kunst, <http://www.textlog.de/3423-2.html>, S. 1.

³²Hegel, G.W.F. (1835 – 1838), Vorlesungen über die Ästhetik, Begrenzung der Ästhetik und Widerlegung einiger Einwürfe gegen die Philosophie der Kunst, <http://www.textlog.de/3423-2.html>, S. 1.

des Geistes, die durch ihn gesetzt wird und keine eigene Wahrheit besitzt. Die Natur ist laut Hegel nicht schön, sondern sie wird als schön gedacht oder empfunden, weil sie eine Projektionsfläche der geistigen Vorstellung von Wahrheit und Schönheit ist. Die Natur reflektiert die eigene Schönheit die im Geiste vorhanden ist. Doch die Schönheit, die Idee ist, ist gleichzeitig mit der Wahrheit gleichgesetzt, denn sie muß wahr an sich selbst sein. Wahr ist die Idee im Sinne der gedachten Idee, die sich auch äußerlich realisieren soll. „Das Wahre, das als solches ist, existiert auch. Indem es nun in diesem seinen äußerlichen Dasein unmittelbar für das Bewußtsein ist und der Begriff unmittelbar in Einheit bleibt mit seiner äußeren Erscheinung, ist die Idee nicht nur wahr sondern schön.“³³

Das Schöne bei Hegel ist ein sinnliches Scheinen der Idee, die sich in Einheit mit ihrem objektiven Dasein, in der die Idee dargestellt ist, zeigt. Die Schönheit bei Hegel ist mit dem Verstand, der stets im Endlichen, Einseitigen und Unwahren irrt, nicht zu fassen, während die Schönheit selbst, durch das Zusammenschließen, dem Einswerden mit der Gegenständlichkeit und Vollendung in sich unendlich und frei ist. „Das Band aber und die Macht des Zusammenhaltes ist die Subjektivität, Einheit, Seele, Individualität.“³⁴

So stellt Hegel auch bei seiner Abgrenzung des Schönen das Kunstschöne über das Naturschöne, „denn die Kunstschönheit ist die aus dem Geiste geborene und widergeborene Schönheit, und um soviel der Geist und seine Produktionen höher steht als die Natur und ihre Erscheinungen, um soviel auch ist das Kunstschöne höher als die Schönheit der Natur“³⁵, da sie die Wahrheit anschaulich machen, ihr eine Form und Gestalt geben kann. In diesem Sinne ist für Hegel Schönheit die anschauliche Wahrheit. „Das Kunstschöne ist weder die logische Idee, der absolute Gedanke, wie er im reinen Elemente des Denkens sich entwickelt, noch ist es umgekehrt die natürliche Idee, sondern es gehört dem geistigen Gebiete an, ohne jedoch bei den Erkenntnissen und Taten des endlichen Geistes stehenzubleiben. Das Reich der schönen Kunst ist das Reich des absoluten Geistes.“³⁶ Nämlich dem Reich des Geistes, der selbst unendlich schön und

³³Hegel, G.W.F. (1835 – 1838), Vorlesungen über die Ästhetik, Die Idee des Schönen, <http://www.textlog.de/5690.html>

³⁴Hegel, G.W.F. (1835 – 1838), Vorlesungen über die Ästhetik, Die Idee des Schönen, <http://www.textlog.de/5690.html>

³⁵Hegel, G.W.F. (1835 – 1838), Vorlesungen über die Ästhetik, Begrenzung der Ästhetik und Widerlegung einiger Einwürfe gegen die Philosophie der Kunst, <http://www.textlog.de/3423-2.html>, S. 1.

³⁶Hegel, G.W.F. (1835 – 1838), Vorlesungen über die Ästhetik, Stellung der Kunst im Verhältnis zur endlichen Wirklichkeit und zur Religion und Philosophie, <http://www.textlog.de/4334-2.html>, S. 2.

wahr ist. Im Gegensatz dazu ist laut Hegel die Natur nur eine äußerlich vorhandene, die auf den „goodwill“ des Geistes angewiesen ist.

Jedoch ist nicht bewiesen, dass der Geist und seine Produktionen höher stehen als die Natur. Dies wäre erst dann behauptbar, wenn der Mensch gleichzeitig dazu fähig wäre, zusätzlich zu seinen geistigen Fähigkeiten und Errungenschaften auch die Natur selbst zu schaffen, was nicht der Fall ist. „Die Natur erzeugt in ihrem Schoße eine unerschöpfliche Fülle von wunderbaren Gestalten, durch deren Schönheit und Mannigfaltigkeit alle vom Menschen geschaffenen Kunstformen weitaus übertroffen werden.“³⁷ Doch laut der Theorie Hegels, wonach alles vom Geiste ausgeht und die Idee des Geistes es auch ist, die Natur, das Naturschöne in sich zu setzen, - nur ein geistiges Produkt – dann sollte es auch möglich sein, mit dieser geistigen Fähigkeit, die auf die Idee kommt, es existiere eine Natur die schön gesehen, gedacht oder empfunden oder auch nicht so wahrgenommen werden kann, diese Natur auch selbst zu schaffen, zu verändern, zu beeinflussen und zu kontrollieren. Der Mensch jedoch kann lediglich nur den schon vorhandenen Samen zur Blüte unterstützen.

Aber für Hegel ist sogar ein „schlechter Einfall, wie er dem Menschen wohl durch den Kopf geht, höher als irgendein Naturprodukt, denn in solchem Einfälle ist immer die Geistigkeit und Freiheit präsent [...hingegen ist die...] Naturexistenz wie die Sonne indifferent, nicht in sich frei und selbstbewußt [...und im...] Zusammenhänge ihrer Notwendigkeit [...betrachtet Hegel die Sonne...] nicht für sich und somit nicht als schön.“³⁸ Wenn man bedenkt, dass so manche schlechten Einfälle, zur Zerstörung ganzer Zivilisationen und der Natur führen, kann ein schlechter Einfall, nur weil er aus dem menschlichen Geiste entsprungen ist nicht über die Natur stehen, sondern das ästhetisch hochwertige Naturschöne müsste angesichts dieser Tatsachen über Kunstschönheit stehen, die auch jenseits allen Geistes, aller Maßstäbe überwältigend sein kann.

So kann die Schönheit nicht allein nur der Kunstschönheit zugeordnet werden. „Niemand wird bestreiten, dass in den Künsten noch Wertkompetenten eigener Art auftreten, die allem anderweitig Schönen fehlen; ist doch das Können des Künstlers selbst, das ja den

³⁷Haeckel, Ernst (1899), *Kunstformen der Natur*, Leipzig und Wien: Bibliographisches Institut, <http://caliban.mpiz-koeln.mpg.de/>, (3. 8. 2011), S. 76.

³⁸Hegel, G.W.F. (1835 – 1838), *Vorlesungen über die Ästhetik, Begrenzung der Ästhetik und Widerlegung einiger Einwürfe gegen die Philosophie der Kunst*, <http://www.textlog.de/3423-2.html>, (3. 8. 2011), S. 1.

eigentlichen Wortsinn von „Kunst“ ausmacht ein Faktor, der am Kunstwerk als Gekonntsein empfunden und als echte Wertqualität gewürdigt wird. Aber das berechtigt nicht, dem außerkünstlerischen Schönen das Fehlen dieser Qualitäten als Mangel anzurechnen. Es muß also zuerst einmal vom Schönen überhaupt, einerlei wo und wie es auftritt, ausgegangen werden. Und dazu muß ebenbürtig neben dem Kunstwerk das Naturschöne und das menschlich Schöne seine Stellung finden.“³⁹

Hier kommt auch die Tatsache hinzu, dass der Mensch selbst ein Teil der Natur ist, ästhetisch ist und zusätzlich einen Geist bzw. eine dem Menschen eigene geistige Welt besitzt, die ihr wiederum von der eigenen Natur erlaubt wird, aber gleichzeitig auch durch diesen ihr gegebenen „Geist“ ihr die Natur zu Nutze macht, aus ihr schöpft, von ihr inspiriert wird und auch seine „geistigen Blitze“ nur durch die Natur selbst erst zu realisieren vermag.

Viele Ideen wurden erst von der Natur entfacht, inspiriert und von ihr abgeleitet. Nicht umgekehrt. So hat die Natur selbst, das Licht, die Farben, die Formen etc. nicht nur den Philosophen, Wissenschaftler, Architekten, Handwerker etc. zu seinen großartigen Werken inspiriert, sondern auch die Naturstimmungen, wie so manche Sonnenuntergänge und Aufgänge die menschliche Seele, das menschliche Herz erweicht, den Menschen zur Poesie berührt, zur Malerei bewegt, das rauschen des Meeres, das Flüstern des Windes, der Donner, der Blitz, das prasseln der Regentropfen, Vogelgesänge, ja sogar das Pochen des eigenen Herzens, das beispielsweise bei Beethoven hörbar ist, den Menschen zur Musik gebracht. Auch können nur Empfindungen wie Liebe, Hass, Fröhlichkeit, Traurigkeit, Komik und Dramatik etc., ihren Platz in künstlerischen Werken finden, weil es auch eine Komik, Dramatik, Fröhlichkeit, Traurigkeit, Hass und Liebe des Lebens gibt. Sogar das Sterben kann Ästhetik, Schönheit besitzen, wie es in so manchen künstlerischen Werken dargestellt oder ausgedrückt wird. So durchzieht die Ästhetik, die Schönheit, aus der Natur kommend und mit dem menschlichen Geist angereichert, das ihn erst zur Erkenntnis all Dessen und zum Tun befähigt, das ganze menschliche Leben und all sein Schaffen.

³⁹Hartmann, Nicolai (1953), Ästhetik, http://books.google.at/books?id=UsopDCO4pzIC&printsec=frontcover&hl=de&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false, (3. 8. 2011) S. 20.

Aber mit dem Höheren des Wahrhaften, alles in sich befassenden Geist, wodurch alles Schöne nur wahrhaft schön ist, als dieses Höheren teilhaftig, das durch dasselbe erzeugt wird und seiner Kunstschönheit⁴⁰ beschränkt Hegel das Schöne, das Wahrheit bedeutet auf die Kunst, die aus dem Geiste geborene und wiedergeborene Schönheit ist und Freiheit besitzt. Denn in der Freiheit erst kann die Kunst zur Erfüllung ihrer höchsten Aufgabe, der sinnlich-anschaulichen Darstellung der Idee, des Absoluten, des alles in sich gegensätzliche versöhnenden Ganzen, zum Absoluten Geist gelangen und somit Wahrheit vermitteln. Die höchste Aufgabe der Kunst bei Hegel ist „nur eine Art und Weise, das Göttliche, die tiefsten Interessen des Menschen, die umfassendsten Wahrheiten des Geistes zum Bewußtsein zu bringen und auszusprechen.“⁴¹ Der Vorrang des Kunstschönen bemißt sich an der höchsten Aufgabe des Kunstwerks, dem Menschen die ihn tragenden Lebensmächte in der Weise der Darstellung bewußt zu machen, „die höchsten Bedürfnisse des Geistes zum Bewußtsein zu bringen“. Kunst stellt dem Menschen seine jeweilige geschichtlich bestimmte Weltanschauung, sein Verhältnis zu sich und seinesgleichen, zur Natur und zum Göttlichen vor Augen. Indem die Völker ihr Selbst- und Weltverständnis sich in der Kunst veranschaulicht haben, ist sie „oft der einzige Schlüssel, die Religion des Volkes zu erkennen.“⁴²

Das besondere nun, nach Kants Freiheit in der Erscheinung ist bei der Hegelschen Philosophie über Kunst, die aus dem „Luxus“ Geiste entspringt, die geistige Freiheit zur Wahrheit, die schön ist, auch wenn diese Wahrheit etwas Unschönes entschleiern. So ist Kunst, die geistige, seelische Freiheit zur Wahrheit besitzt, Schönheit und Schönheit ist Wahrheit und Wahrheit ist Schönheit, doch nicht immer ist die Wahrheit schön, sie kann auch unschön sein. Aber alleine die Tatsache der Wahrheit, egal wie unschön sie ist, macht sie wiederum schön, weil sie wahr ist, wahrhaftig seiend ist. Nur etwas Wahres kann auch schön sein, wahr an und in sich selbst nämlich, die nur mit der Hingabe aus der Freiheit und der Liebe zur Wahrheit, zum Leben selbst erreicht werden kann.

Doch gerade der Begriff der Wahrheit schließt die Nützlichkeit nicht aus, sondern räumt ihr erst recht einen nicht unbedeutenden Platz in der Kunst ein, die nicht nur bei der

⁴⁰Vgl. Hegel, G.W.F. (1835 – 1838), Vorlesungen über die Ästhetik, Begrenzung der Ästhetik und Widerlegung einiger Einwürfe gegen die Philosophie der Kunst, <http://www.textlog.de/3423-2.html>, (3. 8. 2011), S. 1.

⁴¹Hegel, G.W.F. (1835 – 1838), Vorlesungen über die Ästhetik, Begrenzung der Ästhetik und Widerlegung einiger Einwürfe gegen die Philosophie der Kunst, <http://www.textlog.de/3423-2.html>, (3. 8. 2011), S. 1.

⁴²Pöltner, Günther (2008), Philosophische Ästhetik, Stuttgart-Berlin, Kohlhammer, S. 150.

Beschäftigung mit dem Schönen eine „Erweichung des Gemüts“⁴³, sondern laut Platon, wie er am Beispiel der Musik betont, die am meisten in das Innerste der Seele dringen kann, auch eine Heilung der Gesundheit bewirken, zur Freundschaft und Übereinstimmung mit dem Schönen treiben, Anstand bringen sowie anständig machen⁴⁴ und noch vieles mehr bewirken kann.

„In dieser Hinsicht hat man der Kunst selbst ernste Zwecke zugeschrieben und sie vielfach als eine Vermittlerin zwischen Vernunft und Sinnlichkeit, zwischen Neigung und Pflicht, als eine Versöhnerin dieser in so hartem Kampf und Widerstreben aneinander kommenden Elemente empfohlen“⁴⁵ Doch für Hegel war bei ernsteren Zwecken der Kunst die Vernunft und Pflicht beim Versuch des Vermittelns nicht gewonnen, weil die Kunst, die auch Müßigkeit und Frivolität befördere, und auch nur als Mittel erscheinen könne, statt für sich selber Zweck zu sein, ihrer Natur nach unvermischbar wäre, sich solcher Transaktionen nicht hergäbe und die selbe Reinheit fordere, welche sie in sich selbst hat. Doch was die Form dieser Mittel anbelangt, der sich die Kunst laut Hegel bedient, auch wenn sie sich ernsteren Zwecken hingibt und ernstere Wirkungen hervorbringt, ist die Täuschung, die er als ein Problem betrachtet, da für Hegel das Schöne sein Leben im Schein hat, d.h. der Schein ist eine Seinsweise des Schönen, die ihr fast in Verbindung mit der Täuschung die Wahrheit rauben könnte und somit auch die Hegelsche Schönheit, die Wahrheit bedeutet. Aber der in sich wahrhafte Endzweck der Kunst muss nicht durch Täuschung bewirkt werden, auch wenn diese Täuschung manchmal auch dienlich sein kann⁴⁶, sondern „das Mittel soll der Würde des Zweckes entsprechend sein, und nicht der Schein und die Täuschung, sondern nur das Wahrhafte vermag das Wahrhafte zu erzeugen. Wie auch die Wissenschaft die wahrhaften Interessen des Geistes nach der wahrhaften Weise der Wirklichkeit und der wahrhaften Weise ihrer Vorstellung zu betrachten hat.“⁴⁷ Was nicht bedeutet, dass die Wissenschaft nicht auch getäuscht oder täuschend, angesichts anderer Wahrheiten, sein kann.

⁴³Hegel, G.W.F. (1835 – 1838), Vorlesungen über die Ästhetik, Begrenzung der Ästhetik und Widerlegung einiger Einwürfe gegen die Philosophie der Kunst, <http://www.textlog.de/3423-2.html>, (3. 8. 2011), S. 2.

⁴⁴Vgl. Platon, Der Staat (Politeia), S. 161.

⁴⁵Hegel, G.W.F. (1835 – 1838), Vorlesungen über die Ästhetik, Begrenzung der Ästhetik und Widerlegung einiger Einwürfe gegen die Philosophie der Kunst, <http://www.textlog.de/3423-2.html>, (3. 8. 2011), S. 2.

⁴⁶Vgl. Hegel, G.W.F. (1835 – 1838), Vorlesungen über die Ästhetik, Begrenzung der Ästhetik und Widerlegung einiger Einwürfe gegen die Philosophie der Kunst, <http://www.textlog.de/3423-2.html>, (3. 8. 2011), S. 2.

⁴⁷Hegel, G.W.F. (1835 – 1838), Vorlesungen über die Ästhetik, Begrenzung der Ästhetik und Widerlegung einiger Einwürfe gegen die Philosophie der Kunst, <http://www.textlog.de/3423-2.html>, (3. 8. 2011), S. 2.

Dennoch könne sich die schöne Kunst, auch bei der Verfolgung ernster Zwecke, zum Element ihres Daseins wie zum Mittel ihrer Wirkungen nur der Täuschung und des Scheins bedienen, auch wenn sie dabei der Natur des ernstesten Zweckes widerspreche.⁴⁸

Auch für Platon war die Kunst letztendlich nichts als eine „Mimesis“, eine Erscheinung des Seienden, das er am Beispiel des Spiegels⁴⁹, in dem sich alles zeigt und ist und machen lässt, jedoch nur dem Scheine nach und nicht in Wahrheit verdeutlichte. „Und doch fabriziert auch auf eine gewisse Weise der Maler einen Stuhl [...] aber auch nur einen scheinbaren.“⁵⁰ Wenn nun ein Handwerker einen Stuhl, der vorher nicht ist fabriziert, so fabriziert er „etwas dem Wesenhaften Ähnliches, das Wesenhafte aber nicht“⁵¹, das im Vergleich zum ewig währenden Sein ein ganz schwaches Sein aufweist.

Diese Theorie erklärt er mit dem Beispiel der drei Stühle, von dem der erste Stuhl ein ursprünglich ideell existierender, von Gott geschaffener, wesenhafter ist, der zweite vom Handwerker gemachter, der die Idee noch in seinem Geiste findet und ein dritter Stuhl, wo der vom Handwerker gemachte Stuhl vom Maler gemalt wird. So werden der Handwerker sowie der Künstler nur zu den Nachahmern des Ideellen, Wesenhaften, Göttlichen, der Uridee, wobei Platon die Malerei und alle anderen Künste, wie auch die Schauspielkunst, Dichtkunst etc., als weit von der wesenhaften Wahrheit entfernt bezeichnet, über die Handwerkskunst stellt, da sie „nur alles Mögliche nachmachen und sich nur mit dem Oberflächlichsten eines jeden Dinges befassen, und dazu noch mit einem Schattenbilde davon [...] so wird der Maler einen Schuhmachermeister, einen Zimmermeister und überhaupt alle übrigen Meister malen, ohne das geringste von allen diesen Handwerken zu verstehen [...] und zur Verblendung führen.“⁵²

Den nachahmenden Künstlern, die nur Trugbilder, Schattenbilder darstellen wird letztlich von Platon vorgeworfen, vom wahren Sein und von höherer Geistestätigkeit entfernten zu sein und „nichts vom Wesenhaften, sondern nur vom Scheine“⁵³ etwas zu verstehen. Für

⁴⁸Vgl. Hegel, G.W.F. (1835 – 1838), Vorlesungen über die Ästhetik, Begrenzung der Ästhetik und Widerlegung einiger Einwürfe gegen die Philosophie der Kunst, <http://www.textlog.de/3423-2.html>, (3. 8. 2011), S. 2.

⁴⁹Vgl. Platon, Der Staat (Politeia), S. 603.

⁵⁰Platon, Der Staat (Politeia), S. 604.

⁵¹Platon, Der Staat (Politeia), S. 605.

⁵²Platon, Der Staat (Politeia), S. 609.

⁵³Platon, Der Staat (Politeia), S. 616.

Platon, für den das Schöne nicht nur das wahrhaft Seiende sondern auch eins mit dem Guten ist, bringt „der Maler nur noch den Schein der IDEA hervor. [...] Seine Kunst ist eine ‚Nachbildneri der Erscheinung‘. Das Wesen der Mimesis bestimmt sich nicht aus einer naturalistischen Wiedergabe von etwas schon vorhandenen, sondern aus dem Abstand von der ‚nur dem reinen Vernunftblick zugänglichen Wahrheit‘. Und so wie der Maler machen es auch die Dichter. [...] Der Dichter besitzt weder Einsicht, noch hat er eine richtige Vorstellung von dem, was er darstellt, ‚was Güte und Schlechtigkeit anlangt‘. Seine Darstellung ist ‚nur Spiel und kein Ernst‘ und stellt nur den Schein vor Augen, nicht ‚was gut oder schlecht ist, sondern wie es scheint‘. Und wie die mimetische Kunst dreifach von der Wahrheit absteht, so appelliert sie auch an die der Vernunft entgegengesetzten Leidenschaften. Was zu beherrschen wäre, macht sie in uns zum Herrschenden und bewirkt so eine Verkehrung des Menschen. Selbst also schlecht und mit Schlechtem sich verbindend erzeugt die Nachbildneri auch Schlechtes.“⁵⁴

Diese Theorie der künstlerischen Nachahmung wird auch von seinem Schüler Aristoteles bejaht, mit dem Unterschied, dass er im Gegensatz zum Wahrheitsidealisten Platon, die sinnlich-gegenständliche Welt nicht als Seins vermindertes Abbild sieht, sondern sie als eigenständige Ideenwelt, als Form der irdischen Wirklichkeit betrachtet. Die Mimesis, die Nachahmung bedeutet, versteht sich bei Aristoteles als ein Sichtbarmachen und Darstellen, weniger als eine Kopie. Für ihn unterscheiden sich die Künste auch in diesem Sinne, durch das Mittel, den Gegenstand und der Art und Weise der Darstellung. So versteht er beispielsweise unter Mythen, deren schöne Zusammenfügung Thema der Poetik ist, keine übervernünftige und Wahrheit beanspruchende Geschichte zwischen den Göttern und den Menschen, sondern mehr einen Sinnentwurf menschlicher Handlungsmöglichkeiten, eine Zusammensetzung der Geschehnisse, die den wichtigsten Teil, die Seele einer Tragödie ausmachen. Im Gegensatz zu seinem Lehrer Platon, für den das Dargestellte und die Darstellung eine Einheit bildeten, ging es Aristoteles mehr darum, nicht wirklich wieder zu geben was geschehen ist, sondern mehr was noch geschehen könnte, da für ihn beispielsweise die Dichtung keine Nachahmung von Menschen sondern viel mehr, eine Nachahmung von Handlungen ist, bei denen auch weitere Facetten menschlicher Handlungsmöglichkeiten aufgezeigt werden könnten und

⁵⁴Pöltner, Günther (2008), Philosophische Ästhetik, Stuttgart-Berlin, Kohlhammer, S. 36-37.

sollten. Für Aristoteles machte die Kunst, das dem Menschen Mögliche sichtbar.⁵⁵ Alles Seiende offenbart sich ihm als eine Einheit von Stoff und Form, womit er die Scheinwelt von der Sinnlosigkeit befreit und ihr eine Wahrheit, ein Sein in der Realität des menschlichen Seins zuspricht⁵⁶, die Wahrheit in die Realität des irdischen Raumes und der Zeit integriert und somit die Künstler von der Sinnlosigkeit ihres Tuns, ihres Schaffens befreit.

Doch „allein wir suchen jetzt nicht die Wahrheit des Wesens, sondern das Wesen der Wahrheit“⁵⁷, meinte Heidegger, der sich jedoch nicht sicher war, ob sein Gedanke eine merkwürdige Verstrickung, eine leere Spitzfindigkeit, ein Begriffsspiel oder gar ein Abgrund war. Sein Gedanke, dass Wahrheit das Wesen des Wahren meint war aus der Erinnerung des griechischen Wortes „Aletheia“, der Unverborgenheit des Seienden gedacht, das jedoch laut Heidegger in der griechischen Philosophie ungedacht blieb und zu einem abgeleiteten Wesen von der Wahrheit geführt hat. Heidegger selbst versteht unter „Aletheia“, das Wesen der Wahrheit, des Unverborgenen, des sichtbaren Seienden, die Übereinstimmung der Erkenntnis mit der Sache, das sich nach dem Unverborgenen, dem Wahren richtet. Am Beispiel des Menschen, der Tiere, der Pflanzen die sind, macht er das Seiende das im Sein steht deutlich. „Durch das Sein geht ein verhülltes Verständnis, das zwischen das Gotthafte und das Widergöttlich verhängt ist“⁵⁸ wovon der Mensch vieles nicht bewältigen kann. Das Seiende ist für Heidegger niemals „unser Gemächte oder gar nur unsere Vorstellung [...doch...] Inmitten des Seienden im Ganzen west eine offene Stelle“⁵⁹ das man sich vielleicht wie ein schwarzes Loch vorstellen kann, die für ihn eine Lichtung ist und vom Seienden her gedacht ist, das dem Menschen einen Durchgang zum Seienden das er selbst ist und nicht ist ermöglicht, das Seiende teilweise unverborgen werden lässt. Doch die Lichtung, in die das Seiende herein steht, ist für ihn gleichzeitig Verbergung inmitten des Seienden, das der Mensch nur am geringsten zu treffen, zu erfassen vermag, während ihm alles andere versagt, verborgen bleibt. „Zum Wesen der Wahrheit als der Unverborgenheit, gehört dieses Verweigern in der Weise des

⁵⁵Vgl. Pöltner, Günther (2008), Philosophische Ästhetik, Stuttgart-Berlin, Kohlhammer, S. 38-39,

⁵⁶Vgl. Hauskeller, Michael (1998, 8. Auflage 2005), Was ist Kunst? Positionen der Ästhetik von Platon bis Danto, Verlag C.H. Beck OHG München, S. 15-16,

⁵⁷Heidegger, Martin (1935/1936), Der Ursprung des Kunstwerkes, Philipp Reclam jun. Stuttgart 1960, S. 48.

⁵⁸Heidegger, Martin (1935/1936), Der Ursprung des Kunstwerkes, Philipp Reclam jun. Stuttgart 1960, S. 51.

⁵⁹Heidegger, Martin (1935/1936), Der Ursprung des Kunstwerkes, Philipp Reclam jun. Stuttgart 1960, S. 51.

zwiefachen Verbergens.“⁶⁰ Und so gesehen ist die Wahrheit in ihrem Wesen auch Unwahrheit, das ein Gegeneinander des Ursprünglichen Streitiges ist. Für Heidegger ist das Wesen der Wahrheit in sich selbst der Urstreit, das genau in jener Lichtung, in jener offenen Mitte des Seienden, zu der die Welt und die Erde gehört, erstritten wird. Die Wahrheit selbst geschieht im „Werksein des Werkes. Aufstellend eine Welt und herstellen die Erde ist das Werk die Bestreitung jenes Streitiges, in dem die Unverborgenheit des Seienden im Ganzen, die Wahrheit, erstritten wird.“⁶¹ Das Seiende im Ganzen wird in das Unverborgene gebracht worin es gehalten, gehütet wird. Für Heidegger ist die Wahrheit selbst im Werk am Werk, wodurch das geartete Licht sein Scheinen, dass das Schöne ist, ins Werk fügt. Und die Schönheit ist eine Weise, wie Wahrheit als Unverborgenheit west. Also das Scheinen der Wahrheit. So ist laut Heidegger das ins Werk setzten der Wahrheit, die selbst west, selbst geschieht das Wesen der Kunst, in der die Wahrheit zwischen dem Göttlichen und dem Erdlichen erstritten ist und im Scheine schön.⁶²

Und gerade diese Lichtung der Wahrheit, die eine Weise des Wissens im weiten Sinne, eine Entbehnung sowie ein Hervorbringen des Seienden das durch das Anwesende aus dem Verborgenen in das Unverborgene geholt wird und so auch das Tun des Künstlers nicht vom Handwerklichen her erfahrbar macht⁶³, ist der Sinn gebende Moment, dem sich der dafür geborene Künstler, in Liebe und Leidenschaft, in der Selbstversenkung der Seele, die alles existierende, sowohl Subjekt wie auch Objekt hinter sich lassend, hingibt und dem sich weder der Künstler noch der Betrachter entziehen kann. So braucht auch die Kunst, die aus der Urwahrheit scheint und sich der eigenen Wahrheit des Menschen, der aus dem selben Urwahren entspringt, stellt, ein anderes Organ, um diese gelichtete Wahrheit in ihrer Freiheit des Seins und Scheins in der menschlichen Wirklichkeit, zu erfassen. Aus der Urseele entsprungen, ist sie nur mit der Seele, Intuition gebbar soweit und wie sich diese Wahrheit selbst geben möchte und auch mit der Seele, Intuition erlebbar, die alle Sinne berührt, erfüllt, bewegt und gleichzeitig den Schaffenden sowie

⁶⁰Heidegger, Martin (1935/1936), Der Ursprung des Kunstwerkes, Philipp Reclam jun. Stuttgart 1960, S. 53.

⁶¹Heidegger, Martin (1935/1936), Der Ursprung des Kunstwerkes, Philipp Reclam jun. Stuttgart 1960, S. 54.

⁶²Vgl. Heidegger, Martin (1935/1936), Der Ursprung des Kunstwerkes, Philipp Reclam jun. Stuttgart 1960, S. 56.

⁶³Vgl. Heidegger, Martin (1935/1936), Der Ursprung des Kunstwerkes, Philipp Reclam jun. Stuttgart 1960, S. 59.

den Betrachter von jeglichen Regeln befreit, aus dem Denken enthebt und zur Berührung mit der Urwahrheit in der Seele, im Herzen führt und somit sich selbst in diesem Sinngebenden Moment zurück zur Wahrheit gibt, dessen der Mensch selbst in seiner irdischen Realität, ein gelichtetes Seiendes ist. So lässt die Kunst, durch die Wahrheit, die in ihr west, und Teil der Urwahrheit ist, den Menschen nicht nur an der individuellen sondern auch kollektiven Wahrheit teilnehmen, erfüllen und erleben und gleichzeitig in diesem Moment am Ganzen teilwerden und erfahren, sowie erfahrbar werden.

3.1 Der Wandel der Schönheit

Einen Wandel, eine Art Entthronung durch die Liebe erfuhr die Schönheit im 19. Jahrhundert „durch den französischen Schriftsteller Stendhal (d.i. Marie Henri Beyle, 1783-1842)“⁶⁴, dem während seiner Reflexionen über die Liebe bewußt wurde, dass oftmals eine geliebte Person, einer Personen die sie mit ihrer Schönheit übertrifft, bevorzugt wird, d.h. dass wenn die Liebe im Spiel ist, auch eine hässliche Person einer schönen Person vorgezogen wird. Denn „Die Geliebte verspricht uns ja hundertmal mehr Glück. Selbst kleine Mängel, wie eine Blatternarbe im Gesicht, haben auf einen liebenden Mann eine rührende Wirkung und versenken ihn tief in Träumereien, schon wenn er jenes Zeichen an einer fremden Frau bemerkt. Wie erst an der Geliebten selbst? Hat er doch tausend Empfindungen angesichts dieser kleinen Narbe durchlebt. Es waren zumeist herrliche Empfindungen und immer von höchster Bedeutung für ihn. Sie treten mit schier unglaublicher Lebendigkeit von neuem auf, sobald er jenes Merkmal wiedererblickt, sei es auch nur im Gesicht eines fremden Weibes. Wenn man so selbst die Häßlichkeit

⁶⁴Liessmann, Konrad Paul (2009), Schönheit, Facultas Verlags- und Buchhandels AG, Wien, Österreich, S. 8.

vorzieht und liebt, wird in solchen Fällen eben Häßlichkeit zur Schönheit. Die Schönheit ist nur ein Versprechen des Glückes.“⁶⁵

So kam er zu dem Schluss, „dass für denjenigen, der eine hässliche Frau einer schönen Frau vorzieht, die Hässlichkeit offenbar wohl Schönheit bedeuten muss, die lediglich nur eine Verheißung, ein Versprechen von Glück ist.“⁶⁶ Doch abgesehen davon, dass es auch noch andere Gründe geben kann, warum Männer „häßliche“ Frauen schönen Frauen vorziehen, könnte es einfach nur das gelichtete Schöne, die Urseele, die Urwahrheit, die Liebe sein, die sich, das Häßliche durchdringend, zeigt und erkannt wird. Bei Kant konnte eine Verletzung der Proportion häßlich sein, „aber nicht weil die Proportion den Grund der Schönheit abgibt, sondern weil die Disproportion gegen die Natur eines Dinges oder eines Lebewesens verstößt. Nicht die Vollkommenheit, sondern deren Natürlichkeit macht die Schönheit aus.“⁶⁷

Mit Stendhal war jedoch der Gedanke des Schönen entstanden, der auch „häßlich“ sein konnte, der sich durchsetzte. Doch festgehalten werden muss an dieser Stelle, dass hier die Häßlichkeit, erst durch die Liebe, Schönheit erlangt. Dieser neue Gedanke, des schönen Häßlichen wurde in weiterer Folge in neueren Arbeiten über das Schöne und der Kunst immer wieder aufgegriffen und verwendet.

Einer der diesen Gedanken aufgriff war der Literaturwissenschaftler Winfried Menninghaus (geb. 1952), der über „Das Versprechen der Schönheit“ schrieb, was laut Stendhal nur ein Versprechen von Glück aber nicht seine Erfüllung ist. „Der Anblick der Schönheit weckt Erwartungen, Begierden und Sehnsüchte, stellt aber nicht selbst dieses Glück dar. Und die Schönheit kann jederzeit von einer Leidenschaft entthront werden.“⁶⁸

Ein ähnlicher Gedanke jedoch entsprang schon dem englischen Philosophen Thomas Hobbes (1588-1679) bei dem sich die Schönheit auch nicht allein in ihrer Erscheinung

⁶⁵Stendhal, Marie-Henri Beyle (1911), Die Schönheit wird durch die Liebe entthront, <http://www.zeno.org/Literatur/M/Stendhal/Abhandlung/%C3%9Cber+die+Liebe/Erstes+Buch/16.+Die+Sch%C3%B6nheit+wird+durch+die+Liebe+entthront>, (4. 8. 2011), 16. Kapitel, S. 34 – 36.

⁶⁶Vgl. Liessmann, Konrad Paul (2009), Schönheit, Facultas Verlags- und Buchhandels AG, Wien, Österreich, S. 8.

⁶⁷Pöltner, Günther (2008), Philosophische Ästhetik, Stuttgart-Berlin: Kohlhammer, S. 121.

⁶⁸Liessmann, Konrad Paul (2009), Schönheit, Facultas Verlags- und Buchhandels AG, Wien, Österreich, S. 8.

erfüllte, sondern gewann durch den Hinweis auf etwas anderes, auf etwas Künftiges erst eine tiefere Bedeutung. „Denn dasselbe Ding, das, sofern es gewünscht ist, gut heißt, heißt sofern es erlangt ist, angenehm; und dasselbe Ding, das sofern es gewünscht ist, gut heißt, heißt, sofern es betrachtet ist, schön. Schönheit ist diejenige Beschaffenheit eines Gegenstandes, die ein Gut von ihm erwarten läßt. [...] Die Schönheit ist ein Anzeichen eines künftigen Gutes.“⁶⁹ Schönheit ist bei Hobbes mehr als nur ein Vorgeschmack des Guten zu verstehen, der erahnen lässt, „dass es mehr in der Welt gibt als das Nützliche und das Unnütze, als unmittelbare Lust und unmittelbares Leid. Frei von diesen Empfindungen ist aber auch die Erfahrung des Schönen nicht. Als Glücksversprechen verheißt die Schönheit durchaus lustvolle Befriedigung, als bloßes Versprechen aber, das sich nicht selbst einlösen kann, schwingen Vergeblichkeit, Enttäuschung bis hin zur Zerstörung und Selbstzerstörung in diesem Versprechen immer schon mit. Schönheit ist auch ein Risiko.“⁷⁰ „Denn ein Gut, das wir um seiner selbst willen erstreben, wenden wir nicht an, weil die Anwendung ein Merkmal der Mittel oder Werkzeuge ist; der Genuß dagegen ist gleichsam der Endzweck.“⁷¹

So lässt die Schönheit, als Versprechen des Guten, als Glücksversprechen alle Hoffnung zur möglichen Erfüllung dieses Endzwecks, die Hoffnung auf etwas Gutes, auf das Glück entsteht, wonach sich der Mensch sehnt und wonach er strebt. Und „das Streben nach dem unvergänglichen Glück ist ein Weg, der stufenweise vom einzelnen Schönen bis zum Schönen selbst, vom relativ Nicht-Seienden zum wahrhaft Seienden, vom sinnlichen zum Über-Sinnlichen, vom Physischen zum Meta-Physischen führt. Er ist ein Weg der Erziehung und Bildung, der Stärkung und Vervollkommnung, der den Menschen sehend macht für das wahrhaft Schöne, das allein die Seele beglücken kann. Keine der Stufen darf übersprungen werden, jede muß zu ihrem Eigenrecht kommen, weil nur so das

⁶⁹Hobbes, Thomas (1918), Grundzüge der Philosophie. Zweiter und dritter Teil: Lehre vom Menschen und Bürger. 11. Kapitel, Von Begehrung und Abneigung, vom Angenehmen und Unangenehmen und ihren Ursachen, Leipzig, <http://www.zeno.org/Philosophie/M/Hobbes,+Thomas/Grundz%C3%BCge+der+Philosophie/Lehre+vom+Menschen/11.+Von+Begehrung+und+Abneigung,+vom+Angenehmen+und+Unangenehmen+und+ihren+Ursachen>, (4. 8. 2011), S. 23-33.

⁷⁰Liessmann, Konrad Paul (2009), Schönheit, Facultas Verlags- und Buchhandels AG, Wien, Österreich, S. 8-9.

⁷¹Hobbes, Thomas (1918), Grundzüge der Philosophie. Zweiter und dritter Teil: Lehre vom Menschen und Bürger. 11. Kapitel, Von Begehrung und Abneigung, vom Angenehmen und Unangenehmen und ihren Ursachen, Leipzig, <http://www.zeno.org/Philosophie/M/Hobbes,+Thomas/Grundz%C3%BCge+der+Philosophie/Lehre+vom+Menschen/11.+Von+Begehrung+und+Abneigung,+vom+Angenehmen+und+Unangenehmen+und+ihren+Ursachen>, (4. 8. 2011), S. 23-33.

Urschöne als das wahrhaft Erstrebte offenbart werden kann. Das Urschöne ist nichts anderes als das Gute, wenn anders die unverlierbare Gegenwart des Guten Grund der Glückseligkeit ist.“⁷² Und der Weg zum Urschönen beginnt mit der Liebe, die sich nur der Seele, die gelernt hat sich in der rechten Weise zu verhalten, zur Schau gibt und seine Sehnsucht nach dem unverlierbaren Glück, dem ewigen Guten, in der aus der Zeit, Form und Ort enthobenen Schönheit selbst, dessen Teil die Seele ist, stillt, in dem die Schönheit die Seele zu ihr zurück, zu sich selbst zurück, und somit zur Urseele gelangen und am Urschönen, am Heiligen teilhaft werden läßt. „Wer also von der Liebe zu einem einzelnen Schönen beginnend stufenweise zu dem an ihm selbst Schönen aufsteigt, kann beinahe zur Vollendung gelangen. Es ist nämlich das an ihm selbst Schöne, das auf jeder Stufe als das im Grunde Erstrebte mit-geliebt wird. Die Reifung des Menschen besteht in der Einsicht und in der Bereitschaft, das im einzelnen Mit-Geliebte, als das eigentlich Geliebte zu erfassen.[...] In dem der Mensch das göttlich Schöne selbst in seiner Einartigkeit schaut, berührt er das Wahre und zeugt nicht bloß Abbilder der Tugend, sondern wahre Tugend. Und wer wahre Tugend zeugt, dem gebührt Unsterblichkeit.“⁷³

Nun kann man laut Konrad Paul Liessmann „über den Schönheitswahn unserer Gegenwart lächeln oder bestürzt sein, man kann aber auch darüber nachdenken, ob sich in diesem Schönheitswahn nicht jener Gedanke, wenn auch in vielleicht verzerrter Form artikuliert, der das Versprechen der Schönheit seit der Antike gründet: dass Schönheit in einem engen Zusammenhang mit sittlich-moralischen Qualitäten steht“⁷⁴, worauf beispielsweise Platon bestand, der von der Kunst eine Sittlichkeit und Moral sowie eine Lehrtätigkeit erwartete oder Kant, für den die Welt des ästhetisch Schönen ein Symbol der moralischen Welt und der politischen Freiheit war, in der „jedes Naturwesen ein freier Bürger, mit den Edelsten gleiche Rechte hat“⁷⁵ und die schöne Sinnenwelt nichts anderes als das glückliche Symbol der moralischen Welt ist. Denn „Schönheit ist nicht nur das Anzeichen eines künftigen Gutes, Schönheit ist auch vielleicht das Zeichen für das Gute schlechthin. Oder anders formuliert: Wir erwarten vom Schönen nahezu reflexartig auch das Gute. Im Glücksversprechen der Schönheit ist auch dies enthalten: dass das Schöne auch das Bessere sein möge. Die Bedeutung, die wir dem Schönen in unserem Leben

⁷²Pöltner, Günther (2008), Philosophische Ästhetik, Stuttgart-Berlin, Kohlhammer, S. 27.

⁷³Pöltner, Günther (2008), Philosophische Ästhetik, Stuttgart-Berlin, Kohlhammer, S. 29.

⁷⁴Liessmann, Konrad Paul (2009), Schönheit, Facultas Verlags- und Buchhandels AG, Wien, Österreich, S. 8.

⁷⁵Pöltner, Günther (2008), Philosophische Ästhetik, Stuttgart-Berlin, Kohlhammer, S. 121.

einräumen, ist so nicht nur auf das Äußerliche beschränkt; es ist damit fast immer die vielleicht verschwiegene und nicht immer bewußte Hoffnung verbunden, dass das Schöne tatsächlich das Glück im Sinne eines gelingenden Lebens bedeuten könnte.“⁷⁶

Doch laut Liessmann ist das Schöne in der Kunst in Verruf geraten, die spätestens mit dem Anbruch der Moderne angefangen hat daran zu zweifeln, dass „das Schöne nicht nur mit dem Guten, sondern auch mit dem Wahren eine Einheit bilden könnte, wie es die klassische Metaphysik behauptet. [...] Ganz im Gegenteil: Das Schöne stellt seit dem späten 18. Jahrhundert zunehmend im Verdacht, nur eine falsche Harmonie, eine verlogene Ästhetik, eine doppelte Moral, eben nur einen schönen Schein über unmenschliche und ungerechte Verhältnisse zu legen. Seit den großen kulturkritischen Strömungen der Moderne steht das Schöne unter Ideologieverdacht, wird das Versprechen der Schönheit als Ablenkung von den realen sozialen Problemen und Widersprüchen denunziert. Eine Kunst, die wahr sein will kann in einer hässlichen Welt nicht schön sein.“⁷⁷

Aber „Schönheit“ soll nicht nur als das „Schöne, Ästhetische“ betrachtet und verstanden werden. Denn gerade im Zusammenhang mit der Wahrheit erhält der Begriff des Schönen unabhängig vom „Schön Sein“ oder „Hässlich Sein“, eine ganz andere Bedeutung. Das Schöne beispielsweise an der Wahrheit ist nicht das schön scheinende, für das Auge ästhetische, sondern das Wahre selbst ist schön um ihretwillen, des Wahren willen. So kann auch eine Kunst die wahr sein will auch in einer hässlichen Welt schön sein. Die Kunst kann gerade in dem sie diese Hässlichkeit der Welt oder besser der Menschheit wieder gibt, die Hässlichkeit der Wahrheit in der der Mensch lebt vor Augen führt, Schönheit erlangen, gut sein. D.h. die Lichtung des hässlichen Wahren kann an der Kunst schön und gut sein. Dies wiederum kann auch sehr wohl ein Versprechen auf das zukünftige Gute sein, denn gerade durch die Lichtung der Hässlichkeit, der hässlichen Wahrheit des Menschen, der Gesellschaft, kann Hoffnung entstehen, dass bei der Bewußtwerdung dieser Tragödie, es doch zur Besinnung kommt und eine gute Veränderung im Einzelnen sowie im Kollektiven stattfindet.

⁷⁶Liessmann, Konrad Paul (2009), Schönheit, Facultas Verlags- und Buchhandels AG, Wien, Österreich, S. 10.

⁷⁷Liessmann, Konrad Paul (2009), Schönheit, Facultas Verlags- und Buchhandels AG, Wien, Österreich, S. 10.

So ist das Schöne „nie nur das Gefällige, das Adrette, das Attraktive, das Hübsche, das Reizvolle oder das ästhetisch Ansprechende. All das kann das Schöne auch sein. Aber Schönheit geht über den einfachen Reiz der Sinne immer hinaus. Wenn wir ein Bild, eine Landschaft, einen Menschen, eine Situation, eine Stadt, ein Gespräch, einen Text oder eine Begegnung ‚schön‘ nennen, dann wollen wir damit eine Gesamtheit beschreiben, nie nur einen Aspekt. [...] Wenn wir im Alltag, in der Kunst oder in der Natur etwas ‚schön‘ nennen, meinen wir, dass etwas in der Regel, dass etwas in besonderer Weise geglückt, in sich stimmig, als Gesamtheit gelungen ist.“⁷⁸

In diesem Sinne ist auch für den Wiener Philosophen Günther Pöltner etwas schön, wenn eine Sache „ihre ureigenste Möglichkeit erreicht und sich uns als kostbar präsentiert.“⁷⁹ Und „gerade weil im Leben und in der Wirklichkeit dieses Gelingen so selten ist, sind die Momente des Schönen fast immer auch von einer leichten Melancholie begleitet.“⁸⁰

Denn der Anblick des Schönen reißt den Menschen aus seinem bloßen Dasein und bringt ihn dem wahrhaft Seienden nahe, die ihm die Möglichkeit gibt, sich seiner Seele zu erinnern, seine eigene Seele zu schauen und gleichzeitig mit seinem Ursprung in Berührung zu kommen. Denn „jede Seele des Menschen hat ihrer Natur nach das Seiende geschaut, bevor sie in den Leib eingekehrt worden ist. [...] Aufgrund der Leibgebundenheit der Seele jedoch ist das ehemals geschaut Heilige in Vergessenheit gestellt. Für die leibgebundene Seele – den Menschen – ist das in eigentlichem Sinn Seiende nicht mehr das Nächste, sondern das Fernste. Das Nächste ist ihm das dem zeitlichen Wandel unterworfenen Sinnenfällige, das relativ Nicht-Seiende, das nur ein sich angleichendes Ebenbild des wahrhaft Seienden ist.“⁸¹ Der sinnfällige Anblick des Schönen hingegen bringt das dem Menschen Fernste wieder nahe und erinnert ihn seiner selbst, seinem Wesen, seiner eigenen Wirklichkeit.

⁷⁸Liessmann, Konrad Paul (2009), Schönheit, Facultas Verlags- und Buchhandels AG, Wien, Österreich, S. 10-11.

⁷⁹Pöltner, Günther (2008), Philosophische Ästhetik, Stuttgart-Berlin, Kohlhammer, S. 233

⁸⁰Pöltner, Günther (2008), Philosophische Ästhetik, Stuttgart-Berlin, Kohlhammer, S. 233.

⁸¹Pöltner, Günther (2008), Philosophische Ästhetik, Stuttgart-Berlin, Kohlhammer, S. 30.

3.2 Das Dinghafte am Kunstwerk

Nun entspringt das Kunstwerk aus dem Tun, Schaffen eines Künstlers, der wiederum durch sein Werk zum Künstler wird, d. h. des Künstlers Ursprung ist gleichzeitig sein Werk. So ist auch das „Werk der Ursprung des Künstlers. Keines ist ohne das andere. Gleichwohl trägt auch keines der beiden allein das andere. Künstler und Werk sind je in sich und in ihrem Wechselzug durch ein Drittes, welches das erste ist, durch jenes nämlich, von woher Künstler und Kunstwerk ihren Namen haben, durch die Kunst“⁸² die selbst der Ursprung von Künstler und Werk ist.

Heidegger, der die unmittelbare und volle Wirklichkeit treffen wollte, um dadurch zur wirklichen Kunst zu finden, entdeckte bei der Frage nach dem Wesen des Kunstwerks, das nur durch das Wesen der Kunst erfahren werden kann, das Dinghafte an allen Werken. Denn „die Werke sind so natürlich vorhanden, wie Dinge sonst auch.“⁸³

Das Kunstwerk das für Heidegger über das Dinghafte hinaus geht, was das Künstlerische ausmacht, sagt aber auch noch was anderes. „Das Werk macht mit Anderem öffentlich bekannt, es offenbart Anderes; es ist Allegorie. Mit dem angefertigten Ding wird im Kunstwerk noch etwas anderes zusammengebracht. [...] Das Werk ist Symbol. Allegorie und Symbol geben die Rahmenvorstellung her, in deren Blickbahn sich seit langem die Kennzeichnung des Kunstwerkes bewegt. Allein dieses Eine am Werk, was ein Anderes offenbart, dieses Eine, was mit einem Anderen zusammenbringt, ist das Dinghafte im Kunstwerk.“⁸⁴

⁸²Vgl. Heidegger, Martin, (1935/1936), Der Ursprung des Kunstwerkes, Philipp Reclam jun. Stuttgart 1960, S. 7.

⁸³Heidegger, Martin (1935/1936), Der Ursprung des Kunstwerkes, Philipp Reclam jun. Stuttgart 1960, S. 9.

⁸⁴Heidegger, Martin (1935/1936), Der Ursprung des Kunstwerkes, Philipp Reclam jun. Stuttgart 1960, S. 10.

Doch neben den sichtbaren Dingen gibt es auch Dinge die nicht selbst erscheinen. Nämlich das „Ding an sich“⁸⁵ was laut Kant beispielsweise das Ganze der Welt und sogar Gott selbst sein kann. In der philosophischen Sprache werden „Dinge an sich und Dinge, die erscheinen, alles Seiende, das überhaupt ist“⁸⁶ als Ding bezeichnet. So wird mit diesem Begriff alles bezeichnet, was ist und so ist auch in diesem Sinne das Kunstwerk ein Ding, ein Seiendes, ein Kernhaftes, in dem das nicht mehr zu zeigende spricht, das Sein des Seienden anwesend ist. Heidegger geht es hier weniger um das Erscheinen der Dinge, des Andranges an Empfindungen, die beispielsweise als Töne und Geräusche wahrgenommen werden, um akustische Empfindungen, sondern es geht vielmehr darum, dass der im Schornstein pfeifende Sturm, die zuschlagende Tür gehört wird. So ist laut Heidegger das Ding, dem Menschen näher als alle Empfindungen. „Jenes was den Dingen ihr Ständiges und Kerniges gibt, aber zugleich auch die Art ihres sinnlichen Andranges verursacht, das Farbige, Tönende, Harte, das Massige, ist das Stoffliche der Dinge. In dieser Bestimmung des Dinges als Stoff ist schon die Form mitgesetzt“⁸⁷ Mit dieser Synthese von Stoff und Form, glaubt Heidegger den Dingbegriff gefunden zu haben, der die Frage nach dem Dinghaften im Kunstwerk beantwortet und es gleichzeitig erlaubt, die verschiedensten Spielarten von Stoff und Form zu unterscheiden, was das Begriffsschema für alle Kunsttheorien und Ästhetik liefert.

⁸⁵Heidegger, Martin (1935/1936), Der Ursprung des Kunstwerkes, Philipp Reclam jun. Stuttgart 1960, S. 11.

⁸⁶Heidegger, Martin (1935/1936), Der Ursprung des Kunstwerkes, Philipp Reclam jun. Stuttgart 1960, S. 12.

⁸⁷Heidegger, Martin (1935/1936), Der Ursprung des Kunstwerkes, Philipp Reclam jun. Stuttgart 1960, S. 19.

3.3 Das Erfahren der Kunst

Damit nun aber ein Kunstwerk erfahrbar werden kann, bedarf es neben der Seele/Intuition auch die des Denkens. „Verstehen ist eine mit Kritik; die Fähigkeit des Verstehens des Verstandenen als eines Geistigen innezuwerden, keine andere als die, wahr und falsch darin zu unterscheiden, wie sehr auch diese Unterscheidung abweichen muß vom Verfahren der gewöhnlichen Logik. Kunst ist, emphatisch, Erkenntnis, aber nicht die von Objekten. Ein Kunstwerk begreift einzig, wer es als Komplexion von Wahrheit begreift. Die betrifft unausweichlich sein Verhältnis zur Unwahrheit, zur eigenen und zu der außer ihm; jedes andere Urteil über Kunstwerke bliebe zufällig. Damit verlangen Kunstwerke ein adäquates Verhältnis zu sich.“⁸⁸

Laut Adorno ist eine wertfreie Ästhetik Nonsense. Um ein Kunstwerk zu verstehen ist es notwendig des Moments ihrer Logizität inne zu werden sowie auch ihres Gegenteils, wie auch ihrer Brüche und dessen was sie bedeutet. Niemand wäre fähig Kunst zu verstehen, wenn nicht auch das Moment der Unwahrheit wahrgenommen werden würde. „Die Trennung von Verstehen und Wert ist szientifisch veranstaltet; ohne Werten wird ästhetisch nichts verstanden und umgekehrt. In Kunst ist mit mehr Fug von Wert zu reden als sonstwo. Jedes Werk sagt wie ein Mime: bin ich nicht gut; darauf antwortet wertendes Verhalten“.⁸⁹

So geht es bei der Ästhetik nicht darum die Widersprüche zu beseitigen sondern sie auf sich zu nehmen, zu reflektieren und ihren theoretischen Bedürfnissen zu folgen, was die Kunst zu ihrer eigenen Reflexion und zur Entfaltung ihres Begriffs selbst verlangt. D. h. die Kunst verlangt zu ihrer eigene Bestimmung die Theorie, setzt das Denken voraus, dem sie auch im Werk selber gerecht werden muss, durch das Widersprüchliche von Wahrheit und Unwahrheit, durch das Gute und Schlechte, durch das Gebrochene, Verstörte und Vollkommene. „Der Vorrang der Produktionssphäre in den Kunstwerken ist der ihres Wesens als der Produkte gesellschaftlicher Arbeit gegenüber der Kontingenz

⁸⁸ Adorno, Theodor W. (1968), *Ästhetische Theorie*, Paralipomena, Frankfurt am Main 1968, S. 391.

⁸⁹ Adorno, Theodor W. (1968), *Ästhetische Theorie*, Paralipomena, Frankfurt am Main 1968, S. 392.

ihrer subjektiven Hervorbringung.“⁹⁰ Die Ästhetik zielt konkret auf die Allgemeinheit, in der die Erfahrung terminisiert ist und die sie im Kunstwerk vermischt, inkonsequent zur Konsequenz und zum Bewußtsein erhebt, zulänglich macht.

Doch die „zunehmende Relevanz der Technologie in den Kunstwerken darf nicht dazu verleiten, sie jenem Typus von Vernunft zu unterstellen, der die Technologie hervorbrachte und in ihr sich fortsetzt.“⁹¹

In diesem Falle wäre laut Adorno das durch Subjektivität vermittelte Objektive, nur ein beliebiger, gleichgültiger, wenn nicht sogar ein historisch rückständiger Zeitvertreib, der zum Ersatzprodukt einer Gesellschaft wird, deren Kraft nicht länger vom Erwerb ihres Lebensunterhaltes verbraucht und deren Triebbefriedigungen dadurch auch limitiert sind. Dem beugt sich die Kunst jedoch nicht, denn ihr Dasein ist unvereinbar mit der Macht, die sie hierdurch erniedrigen und brechen möchte. Die bedeutenden Werke sprechen gegen den Totalitätsanspruch subjektiver Vernunft, deren Unwahrheit an der Objektivität der Kunstwerke offenbart wird. „Abgelöst von ihrem immanenten Anspruch auf Objektivität wäre Kunst nichts als ein mehr oder minder organisiertes System von Reizen, welche Reflexe bedingen, die die Kunst von sich aus, autistisch und dogmatisch jenem System zuschriebe anstatt denen, auf welche es einwirkt.“⁹²

Dies würde nur zum Verschwinden des Unterschieds des Kunstwerks von sensuellen Qualitäten führen, die sie so nur zu einem Stück Empirie macht, die zur Rechenschaft verurteilt ist. Deshalb ist es laut Adorno wichtig, an die subjektiven Reaktionsweisen anzuknüpfen. Doch hat der positivistische Ansatz insofern ihre Berechtigung, als, dass ohne ihre Erfahrung die Kunst nicht gewußt werden kann. Es ein Unterschied ob nun eine Leinwand für allerlei psychologische Projektionen benutzt wird oder ob der Betrachter, um das Kunstwerk zu verstehen, sich dem Werk eigenen Disziplinen unterwirft, sich selbst negiert und im Werk virtuell erlischt⁹³, aufhört zu sein und somit nur das Werk selbst sein lässt, passieren, wirken und sprechen lässt. Doch um ein Kunstwerk wirklich zu verstehen, wird der Betrachter gänzlich dazu gezwungen. Denn nur wer sich seinen objektiven Kriterien stellt, ist dazu fähig die Kunst zu verstehen.

⁹⁰Adorno, Theodor W. (1968), Ästhetische Theorie, Paralipomena, Frankfurt am Main 1968, S. 393.

⁹¹Adorno, Theodor W. (1968), Ästhetische Theorie, Paralipomena, Frankfurt am Main 1968, S. 394.

⁹²Adorno, Theodor W. (1968), Ästhetische Theorie, Paralipomena, Frankfurt am Main 1968, S. 394.

⁹³Vgl. Adorno, Theodor W. (1968), Ästhetische Theorie, Paralipomena, Frankfurt am Main 1968, S. 396.

Und „je größer die Anstrengung das Werk und seine strukturelle Dynamik mitzuvollziehen, je mehr Subjekt die Betrachtung in jenes hineinsteckt, desto glücklicher wird das Subjekt selbstvergessen der Objektivität inne.“⁹⁴ So kann das Subjekt an dem Schönen seiner eigenen Nichtigkeit bewußt werden und über sie hinaus gelangen, nämlich zu dem was anders ist. Und die Empfindung des Schmerzes angesichts dem Schönen ist nichts anderes als die Sehnsucht, nach dem aus dem subjektiven dem Subjekt Versperrten, „von dem es doch weiß, dass es wahrer ist als es selbst.“⁹⁵

Die Erfahrung des Kunstwerks ist nur dadurch möglich, in dem sich das Subjekt in das ästhetische Formgesetzt, ohne Gewalt der Logik, aus dem freien Willen heraus erhebt. In diesem Moment geht laut Adorno der Betrachter einen sogenannten Vertrag mit dem Kunstwerk ein, damit es spricht, sich selbst, so wie der Betrachter auch, sich gibt. So ist die „Schwermut des Abends nicht die Stimmung dessen, der sie fühlt, aber sie ergreift nur den, der so sehr sich differenziert hat, so sehr Subjekt wurde, dass er nicht blind ist gegen sie. Erst das starke und entfaltete Subjekt, Produkt aller Naturbeherrschung und ihres Unrechts, hat auch die Kraft, vorm Objekt zurückzutreten und seine Selbstsetzung zu revozieren.“⁹⁶ Dem Subjekt wird es erst dann möglich auch zum Wesen des Kunstwerks zu werden, wenn es dem Kunstwerk, fremd, äußerlich gegenübertritt und so zu sagen die Fremdheit kompensiert, in dem es sich selbst anstelle der Sache unterschiebt. So geht es in der Ästhetik auch darum, den Bedingungen und Vermittlungen der Objektivität von Kunst nachzugehen. Mit der Absolutheit des Geistes jedoch kann nur auch der Geist des Kunstwerkes stürzen. Und wer sich jedoch um all dies nicht schert, ist nur ein Konsument, ein Produktverschwender.⁹⁷

⁹⁴Vgl. Adorno, Theodor W. (1968), Ästhetische Theorie, Paralipomena, Frankfurt am Main 1968, S. 396.

⁹⁵ Adorno, Theodor W. (1968), Ästhetische Theorie, Paralipomena, Frankfurt am Main 1968, S. 396.

⁹⁶ Adorno, Theodor W. (1968), Ästhetische Theorie, Paralipomena, Frankfurt am Main 1968, S. 397.

⁹⁷Vgl. Adorno, Theodor W. (1968), Ästhetische Theorie, Paralipomena, Frankfurt am Main 1968, S. 397.

3.4 Die Kunst selbst

Die Ästhetik, als Theorie der freien Künste hat sich erst im 18. Jahrhundert als eigenständige philosophische Disziplin etabliert und wurde zur Wissenschaft der sinnlichen Erkenntnis, mit dem Ziel der Vollkommenheit dieser sinnlichen Erkenntnis als solches, das zugleich nichts anderes als das Schöne zu ihrem Gegenstand hat.

Schönheit ist Kunst und Kunst ist Schönheit, doch verstanden als das Seiende. Schönheit ist nicht etwas Nichtiges, sondern sie ist das Wahre, das Natürliche, das „Istige“. Schönheit kann somit nicht erst durch die „relative“ Betrachtung schön sein, sondern sie ist schon unabhängig vom Subjekt. Der Seinsgrund des Schönen ist das Schöne selbst, wie es auch schon Platon formulierte, sie ist ihrerwillen. Sie kann auch nicht ihr Gegenteil das Häßliche sein, oder gar nur teilweise schön. Sie entzieht sich jeglicher Unterscheidung, jeglichen Vergleichs und ist zeitenthoben, denn das Schöne ist immer schön.

In diesem Sinne ist auch das Sinnliche, dem die Kunst angehört, vom Sinn her zu betrachten, getrennt von einer objektiven, oberflächlichen, alltagsgebräuchlichen Idee der Ästhetik, die sich in das einfache Denken eingenistet hat. Die Schönheit ist das im Sinnlichen aufleuchtende, aufblitzende Glanz des eigentlichen Seins. Es ist das Moment wo sich das Sein, der Sinn sich dem Menschen gibt, der das Schöne schaut und wodurch sein Leben erst lebenswert und liebenswert wird. Schönheit ist dem Menschen seinen Sinn gebend, Schönheit ist der Sinn des Menschen Seins.

Denn die Kunst die Schönheit ist und Schönheit die Kunst ist, hat das Absolute, Gott zu ihrem Inhalt, die ihre innere Realität ausmacht und somit ihr Wesen. „In der Schönheit manifestiert sich die Absolutheit des Absoluten. Sie ist der Glanz des Ursprünglichen, von sich her Aufgehenden. [...] Gott ist unmittelbar kraft seiner Idee absolutes All. Gott und Universum sind nicht verschieden, sondern nur verschiedene Ansichten Eines und desselben. Wird das Universum von der Seite der Identität betrachtet, ist es Gott, wird

Gott von der Seite der Totalität betrachtet, ist Gott das Universum. Als sich affirmierend ist das Absolute unendliche Identität.“⁹⁸

In ihrer Unendlichkeit ist die Absolute Realität das reale All, die ewige Natur, die in der Raum und Zeit verfaßten Natur erscheint und die Welt des Bewußtseins ist die Erscheinung des idealen All.⁹⁹ „In der Welt der Natur konstruiert die Dominanz der Realität die Materie, die der Idealität das Licht und die Indifferenz die organische Natur. In der Welt des Bewußtseins gründet das Übergewicht der Realität das Handeln, das der Idealität das Wissen und die Indifferenz beider die künstlerische Tätigkeit.“¹⁰⁰

Die absolute Schönheit ist die urbildliche Schönheit und die Kunst ein wogendes Meer zwischen Gott und dem Menschen, der Absoluten Realität, Wahrheit und der scheinenden Wirklichkeit, dem Bestimmbaren und dem Unbestimmbaren, der Transzendenz und der Immanenz, der Einbildung des Unendlichen ins Endliche, wonach sie ihretwillen strebt.

Und was nun durch die Liebe und Freiheit zur Wahrheit, durch die Freiheit der Erscheinung „in der Erscheinung der Freiheit und in der Anschauung des Naturprodukts getrennt existiert, nämlich Identität des Bewußten und Bewußtlosen im Ich und Bewußtsein dieser Identität, fällt im Kunstprodukt zusammen. Der Grundcharakter desselben ist eine »bewußtlose Unendlichkeit«, welche ganz zu entwickeln kein endlicher Verstand fähig ist. Jede ästhetische Produktion geht aus vom Gefühl eines unendlichen Widerspruches, welches durch das Kunstwerk befriedigt wird. In diesem sind die beiden Tätigkeiten, welche zuerst getrennt waren, vereinigt und es wird so durch das Kunstwerk ein »Unendliches endlich dargestellt«, worin die Schönheit liegt. [...] Die Kunst ist die Objektivität der intellektuellen Anschauung selbst; durch sie wird ein unendlicher Gegensatz in einem endlichen Produkt aufgehoben. Die Kunst ist das »einzige und wahre und ewige Organon zugleich und Dokument der Philosophie«, sie ist das Höchste, weil sie »das Allerheiligste gleichsam öffnet, wo in ewiger und ursprünglicher Vereinigung gleichsam in einer Flamme brennt, was in der Natur und Geschichte gesondert ist und was im Leben und Handeln ebenso wie im Denken ewig sich fliehen muß. [...]und...] Das

⁹⁸Pöltner, Günther (2008), Philosophische Ästhetik, Stuttgart-Berlin, Kohlhammer, S. 143 – 144.

⁹⁹Vgl. Pöltner, Günther (2008), Philosophische Ästhetik, Stuttgart-Berlin, Kohlhammer, S. 144.

¹⁰⁰Pöltner, Günther (2008), Philosophische Ästhetik, Stuttgart-Berlin, Kohlhammer, S. 143 – 144.

Tragische liegt dort, wo der Held, der durch Verhängnis schuldig wird, im Momente des größten Leidens zur höchsten Befreiung gelangt.“¹⁰¹

So ist Kunst kein Nutzgegenstand sondern viel mehr, eine reflexive Distanz zur Praxis und zum Alltagsleben, das über das Bestehende hinausweisen kann, weil sie die Realität aus einem absoluten Maß her reflektiert erscheinen läßt. Deswegen ist sie immanent schon kritisch gegenüber dem faktisch Vorhandenen. Sie geht über die Stimmung und Praxis hinaus. Es wird eine Art Harmonie im Sinne der ganzheitlichen Erfassung ausgedrückt, die im Kontrast dazu steht, was in der Praxis üblicherweise erlebt wird. Sie gewährt dem Betrachter bei seiner Sinnsuche eine Art Freiheit in der Distanz, wo er nicht unmittelbar involviert ist. Sie greift ihn nicht an, sie beschuldigt nicht, sie beleidigt nicht, sie verurteilt nicht, sie entblößt den Betrachter nicht, sondern läßt ihn ihm selbst überlassen sein, und sich in dem ganzen selbst erfahren, so wie er sich erfahren möchte und erfahren kann. Sie öffnet die Möglichkeit einer wirklichen Erfahrung, der Erfahrung sich selbst, über sich hinaus zu erfahren.

Durch die Kunst erfolgt ein intuitives Aufzeigen des Sinnes, kein argumentatives, das das Absolute in der Anschauung erfahren läßt. Die Abbildung der Realität hat in sich ein Maß, das in sich nicht relativ sein sollte, und das im gelungenen Kunstwerk auch nicht relativ ist. Es ist eine Seinsdimension, die durch sie hindurch leuchtet. Und so ist Schönheit die intuitive Einsicht in diesen gesamten Sinn, in die gesamte Existenz, in die gesamte Endlichkeit und Unendlichkeit, in die Absolutheit. Die Kunst ist die Schönheit des Absoluten und die darin wesende ewige göttliche Liebe, das allein Bleibende, die uns berührt und bewegt, zu etwas Höherem als wir selbst sind.

¹⁰¹Schelling, F.W.J. (1850), Abhandlung über die Quelle der ewigen Wahrheiten, <http://www.textlog.de/schelling-kunst.html>, (5. 8. 2011)

4. Der Weg in die Moderne

Kunst und Gesellschaft Hand in Hand im Wandel der Zeit

4.1 Der Begriff der Moderne

Mit Beginn der Frühen Neuzeit (ca. 15. Jh.), bis zu Beginn der Moderne waren Menschen und ihr Leben viele unzählige Jahrhunderte lang von den, durch die Kirche vorgegebenen Weltbildern bestimmt worden. Doch der Geist des Menschen löste sich von diesen vorgegeben klassisch-universalistischen Welt- und Menschenbildern und es kam „in der durch die französische Klassik eingeleitete *Querelle des Anciens et des Modernes*“¹⁰² (Der Streit des Alten und des Neuen) erstmals zum Bruch und Mensch und Welt wurden mit neuen, nüchternen und klaren Blicken betrachtet, was zu einem neuen Bewusstsein und zur Einleitung der Moderne führte, die der neue Hoffnungsträger für eine bessere Welt, ein besseres Leben war.

Der Beginn und die Ausbreitung der Moderne wird historisch mit dem Europa des 18. Jh / 20. Jh, (ab 1720 – Aufklärung bis 20. Jahrhundert) verbunden, doch könnte mit der entstehenden neuen Welt Amerika (ab 1492), der Renaissance (1400-1600 Jh.) - dem Übergang vom Mittelalter in die Neuzeit und gleichzeitig der Wiedergeburt antiker Ideale, der Erinnerung des Menschen als Einzelperson, als erschaffenes und schöpferisches Individuum, der Aufklärung (1720-1785), der Französischen Revolution (1789) und vor allem der Industrialisierung (19. Jh.) datiert werden, die als Ausgangspunkt großer politischer und sozialer Umwälzungen, gesellschaftlicher Veränderungen bzw. Entwicklungen gesehen werden, und deren Wirkungen sich nicht nur damals in der ganzen Welt zeigten, wie beispielsweise auch in den Aufständen in China und Indien im 19. Jh. sowie dem Zerfall des Osmanischen Reiches, das die Macht der Modernität und deren neue Errungenschaften unterschätzte, sondern sie wirken bis

¹⁰²Bürgi, Mirjam (2003), Die Moderne im Verständnis von Georg Simmel, Soziologisches Institut der Universität Zürich, S. 6.

heute auf der ganzen Welt, im Kampfe um Rechte und Freiheiten, im Kampfe um den Menschen und einer bessere Welt, was sich immer wieder in neuen kleinen und großen Konflikten, die nach Lösungen suchen, in kleinen und großen Revolutionen, gesellschaftlichen Umwälzungen und Erschütterungen zeigt und wie es scheint, ruhelos, rastlos noch immer nach Verwirklichung sucht. Doch der Begriff der Moderne, das Wort „Modernus“ wurde erstmals im 5. Jahrhundert, zur Abgrenzung der christlichen Gegenwart von der heidnisch-römischen Vergangenheit verwendet. Danach wurde der Begriff „Modern“ jedoch immer wieder mit neuen Inhalten, dann verwendet, wenn sich die Verhältnisse zur Antike veränderten bzw. erneuerten. So wurde zumeist der Begriff „Modern“ zur Markierung vom Übergang vom Alten zum Neuen verwendet.¹⁰³

„In Frankreich machte Baudelaire mit *Le peintre de la vie moderne* (1859) *la modernité* zu einem Programmwort für eine neue Ästhetik. Nach einem Vortrag zum *Prinzip der Moderne* von E. Wolff um 1887, der sich stark an Baudelaire orientiert hatte, verbreitete sich der Begriff (der Moderne) auch in Deutschland.“¹⁰⁴

Während der Fortschrittsgedanke, der von der Partei der „Modernes“ eingebracht wurde und seit Kopernikus und Descartes die Wissenschaft und Philosophie beeinflusste, sich gegen die vorbildliche Antike richtete, sahen die späteren Wegbereiter der Aufklärung, ihre Gegenwart noch, als „Spätzeit der Menschheit“ an und versuchten die Geschichte, unter dem Einfluss der Vernunft, als Fortschritt zu verstehen. „Die *Querelle* endete schließlich in der Erkenntnis, dass es neben einer zeitlosen (*beauté universelle*) auch eine zeitbedingte Schönheit (*beau relatif*) gebe. Damit rückte die Eigenart der jeweiligen Epochen in den Mittelpunkt, womit sich auch das Verständnis für die eigene Modernität änderte. Der Blick richtete sich nicht mehr zurück auf ein Ideal der Vergangenheit, sondern wandte sich zu einer wachsenden Perfektion des zukünftigen hin. Die *Querelle* leitete damit die Aufklärung ein. Das von den Philosophen der Aufklärung formulierte *Projekt der Moderne* bestand laut Habermas darin, „(...) die objektivierenden Wissenschaften, die universalistischen Grundlagen von Moral und Recht und die autonome Kunst unbeirrt in ihrem jeweiligen Eigensinn zu entwickeln, aber gleichzeitig auch die kognitiven Potentiale, die sich so ansammeln, aus ihren esoterischen

¹⁰³Vgl. Bürgi, Mirjam (2003), *Die Moderne im Verständnis von Georg Simmel*, Soziologisches Institut der Universität Zürich, S. 5.

¹⁰⁴Bürgi, Mirjam (2003), *Die Moderne im Verständnis von Georg Simmel*, Soziologisches Institut der Universität Zürich, S. 5.

Hochformen zu entbinden und für die Praxis, d.h. für eine vernünftige Gestaltung der Lebensverhältnisse zu nützen‘.¹⁰⁵

Mit diesem, laut Habermas, unvollendeten Projekt der „Moderne“¹⁰⁶ wurden so die wichtigsten Veränderungen charakterisiert, die zum Aufschwung der Wissenschaften, der rasanten Entwicklung von Technik und Industrialisierung, der Liberalisierung und Ausdehnung der wirtschaftlichen Kräfte, dem Kapitalismus, sowie zum Auf und Ausbau des modernen Staates und seiner Bürokratie, der Tendenz zur Rationalisierung und Systematisierung aller Lebenszusammenhänge in Theorie und Praxis, und vor allem zur Konzeption von Religion in der neu konstruierten Wirklichkeit, in der neuen Weltordnung geführt hat. Und die Kunst war neben der Presse, die durch die Erfindung des Buchdrucks große Erfolge feierte, ein wichtiges Instrument, um all diese neuen Ideen der aufklärerischen Zeit zu verbreiten.

„In der auf die Aufklärung folgenden Romantik, einer Rückwendung zum Mittelalter, fand die damalige Moderne ihre Gegenüberstellung nun in der Klassik. Das Wiederentdecken des Mittelalters richtete sich jedoch nicht gegen das Denken der Aufklärung, sondern wurde durch die Einsicht der *Querelle* in die Verschiedenheit von Antike und Moderne eingeleitet. Der Bedeutungsumfang des Terms *moderne* verkürzte sich vom christlichen Weltzeitalter zur Zeitdauer einer Generation bis hin zur Bezeichnung für aktuelle literarische Richtungen. Damit entstand im 19. Jahrhundert jenes „radikalisierte Bewusstsein von Modernität“ das sich von der Romantik löste und deutlich machte, wie schnell das *Moderne* von heute, das *Moderne* von gestern wird. Insgesamt nahm die Bedeutung der Antithese von Altem und Neuem ab, und es blieb die abstrakte Entgegensetzung zur Geschichte. Als *modern* galt nun, was aus einer spontanen Entwicklung aus dem Zeitgeist heraus zum objektiven Ausdruck wurde. Im Übrigen hatte sich inzwischen auch ein Bewusstsein für die historische Eigenart der verschiedenen nationalen Kulturen entwickelt. Daneben wurde ab Mitte des 19. Jahrhunderts das Adjektiv ‚modern‘ auch als Substantiv verwendet.“¹⁰⁷

¹⁰⁵Bürgi, Mirjam (2003), Die Moderne im Verständnis von Georg Simmel, Soziologisches Institut der Universität Zürich, S. 8.

¹⁰⁶Vgl. Habermas, Jürgen (1980), Habermas, Die Moderne – ein unvollendetes Projekt. In: ders., Kleine Politische Schriften (I-IV), Suhrkamp Frankfurt a.M., S.444 - 464.

¹⁰⁷Bürgi, Mirjam (2003), Die Moderne im Verständnis von Georg Simmel, Soziologisches Institut der Universität Zürich, S. 7.

Gleichzeitig beschäftigte sich Baudelaire in „Peintre de la vie moderne (1859)“, mit der Frage, wie nun das Schöne den beständig wechselnden Idealen gerecht werden, sowie seinen eigenen Gegensatz darstellend auch im klassischen Sinne beständig bleiben kann. „Er kam zu folgendem Schluss: ‚La modernité, c’est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l’art, dont l’autre moitié est l’éternel et l’immuable‘. Für Baudelaire, der la modernité als Neuprägung verstanden wissen wollte, vereinigte sich damit die ästhetische mit der geschichtlich erfahrenen Modernität. Der modernité setzte Baudelaire die Ewigkeit im Sinne einer aus der Vergangenheit hervorgebrachten zeitlosen Schönheit gegenüber. Baudelaires Dialektik von Vergänglichem und Ewigen in der Ästhetik stellte sich in übertragener Form auch für die Sozialtheoretiker, die das ‚(...) großstädtische Leben und das Problem seiner künstlerischen Wiedergabe (...)‘ zu ihrem Thema erhoben und ‚(...) das Fließende, das Vergängliche und das Zufällige im modernen gesellschaftlichen Leben‘ untersuchen wollten.“¹⁰⁸

Doch der Begriff „Modern“, der das Hier und Jetztige, das Gegenwärtige (im heutigen Gebrauch) bestimmt, hat aber keine Vergangenheit und keine Zukunft und insofern kann das was Gestern nicht war, heute ist, auch Morgen möglicherweise nicht mehr sein. Weil altehrwürdige Vorstellungen und Anschauungen aufgelöst werden und alle neugebildeten veralten, ehe sie verknöchern können.¹⁰⁹ Wenn nun der Begriff des Wahren, des immer Schönen, ewig Schönen aus der Ästhetischen Theorie herangezogen wird, stellt sich beispielsweise die Frage ob der Begriff „Moderne Kunst“ ihr gerecht werden kann, ob sie nicht in dieser begrifflichen Kombination, zur vergänglichen Kunst „verurteilt“ wird oder ob diese „vergängliche Kunst“ auch in der irdischen, endlichen Ewigkeit ihren Platz haben kann. Für Hegel, für den der Kunstbegriff die Einheit von Sinnlichkeit und Geist, von Subjekt und Objekt voraus setzte, war eine derartige Einheit von Wahrheit und Kunst, in der Moderne nicht möglich, da die Moderne eine Epoche der Entzweiung ist, wo Subjekt und Objekt auseinandergetreten sind.¹¹⁰ Denn laut René Descartes (1596 – 1650), der die Welt in eine beseelte und unbeseelte eingeteilt und einen Bruch des Menschen mit der Natur eingeleitet hat, im Sinne „Ego cogito, ergo sum – Ich denke, also

¹⁰⁸Bürgi, Mirjam (2003), Die Moderne im Verständnis von Georg Simmel, Soziologisches Institut der Universität Zürich, S. 7-8.

¹⁰⁹Marx, Karl (1848), das Kommunistische Manifest, Reclam 1986, S.

¹¹⁰Vgl. Ästhetik des Fragments, http://www.peterlang.com/download/extract/56182/extract_59682.pdf, (5. 8. 2011).

bin ich“¹¹¹ sind Subjekte als für sich bestehende Wesenheiten ohne notwendigen Bezug zur Objektwelt, so existiert auch das Objekt, das von sich selbst weg existierende, äußere, auch unabhängig vom Subjekt oder seiner Wahrnehmung davon. In anderen Worten: „Allen Anschauungen ist eines gemeinsam: sie erfassen das Sein als etwas, das mir als Gegenstand gegenübersteht, auf das ich als auf ein mir gegenüberstehendes Objekt, es meinend, gerichtet bin. Dieses Urphänomen unseres bewußten Daseins ist uns so selbstverständlich, dass wir sein Rätsel kaum spüren, weil wir es gar nicht befragen. Das, was wir denken, von dem wir sprechen, ist stets ein anderes als wir, ist das, worauf wir, die Subjekte, als auf ein gegenüberstehendes, die Objekte, gerichtet sind. Wenn wir uns selbst zum Gegenstand unseres Denkens machen, werden wir selbst gleichsam zum anderen und sind immer zugleich als ein denkendes Ich wieder da, das dieses Denken seiner selbst vollzieht, aber doch selbst nicht angemessen als Objekt gedacht werden kann, weil es immer wieder die Voraussetzung jedes Objektgewordenseins ist. Wir nennen diesen Grundbefund unseres denkenden Daseins die Subjekt-Objekt-Spaltung. Ständig sind wir in ihr, wenn wir wachen und bewußt sind.“¹¹²

Doch auch Hegel selbst war nicht ganz unschuldig an dieser, Subjekt-Objekt Spaltung, der das Naturschöne, im Gegensatz zum Kunstschönen, zum Geist, herabgestuft hatte. So meinte Adorno, dass der finstere Schatten des Idealismus, das Naturschöne so verdrängt habe, dass es „verlicht, ohne dass es im Kunstschönen wiedererkannt werde“¹¹³, weil die „Usurpation des Subjekts, neben dem „breiten und schmutzigen Hauptstrom des Geistes“¹¹⁴ alles Naturschöne bedeutungslos gemacht hat. Die Frage ist, ob diese Subjekt-Objekt Spaltungs-Theorie in der Praxis überhaupt möglich ist, ob nicht vor allem das Subjekt das Objekt braucht um sich selbst durch das Objekt als Subjekt zu erkennen, überhaupt sich selbst zu denken. Ob nun das Objekt bewusst oder unbewusst vom Subjekt wahrgenommen wird, gedacht wird oder nicht, spielt dabei keine Rolle. Tatsache ist jedoch, dass ein Sich-Denken, sich Andenken, das in der Moderne erstmals gefragt und gefordert war, im Laufe der „Modernen Zeit“ zum (egoistischen) ICH-Denken geführt hat, das kein „Wir“, keine Welteinheit mehr kennt. So war es auch normal, dass in diesem „modernen Denken“ nicht nur das Gegen-Subjekt sondern auch die Natur, das Objekt

¹¹¹Degele, Nina, Dries, Christian (2005), Modernisierungstheorie, Wilhelm Fink Verlag GmbH & Co. KG S., S. 126.

¹¹²Jaspers, Karl (2004), Einführung in die Philosophie, München, S. 24.

¹¹³Adorno, Theodor W. (1992), Ästhetische Theorie, Frankfurt/M., S. 119.

¹¹⁴Adorno, Theodor W. (1992), Ästhetische Theorie, Frankfurt/M., S. 99.

schonungslos ausgebeutet und zerstört wurde und so, ganz im Sinne des Begriffes „modern“, das was gestern war, heute nicht mehr ist. So nennt sich heute auch „der Freund des Neuen modern, um sich jenen überlegen zu zeigen, die schwerfällig am Alten haften; dem Gegner aber wird der Ausdruck zu einem Schmähwort, um einen Menschen zu kennzeichnen, der ohne Halt und ohne Ehrfurcht den Anregungen des Augenblicks folgt.“¹¹⁵

Nun was die Wahrheit in der „modernen“ Kunst der Moderne anbelangt, kann sie im Heute seienden und Morgen vielleicht nicht mehr existierenden, nur als eine momentane, flüchtige, vielleicht sogar kurzfristige neue Wahrheit, jedoch nicht als eine „absolute“, allgemein gültige und zeitlose Wahrheit – Schönheit gesehen werden. Was jedoch nicht bedeutet, dass sie nicht auch immer schön sein kann, weil in diesem festgehalten, vergänglichen Moment, doch auch die Wahrheit west. In diesem Sinne muß diese momentane, vergängliche Wahrheit, das Absolute, das Göttliche nicht ausschließen. Doch Tatsache ist, dass in der modernen Kunst nicht nur das Schöne - Wahre, sondern vor allem auch das unwissende, nicht Gewordene, nicht Seiende und deshalb Unschöne, Hässliche, Verletzende, Zerstörende etc. gesucht und gefunden werden kann. Die Frage, die sich an dieser Stelle stellt ist, ob sich hier nun auch das Absolute/Göttliche im Scheine zeigt, obwohl das durch manche „moderne Kunst“ zum Ausdruck gelangte, auch wahr ist. Oder kam durch die „Moderne“ – ganz im Sinne der Subjekt Objekt Trennung -, diese Unschönheit deswegen zustande weil sich der Mensch von der „Natur“, von „Gott“ getrennt gedacht -, die Natur zu einer von sich aus gesetzten Fiktion, zu einer kollektiven geistigen Projektion gemacht und sich von Gott und dem göttlichen Teil in sich, von sich selbst gelöst hat. Doch der sich selbst zu Gott erklärte endliche, moderne Mensch fand sich schließlich gerademal in Einsamkeit und Depression wieder, und entwickelte sich zu einer selbstzerstörerischen Weltgesellschaft, ohne Ehrfurcht vor der eigenen Natur.

¹¹⁵Eucken, Rudolf, Zum Begriff des Modernen, <http://www.gleichsatz.de/b-u-t/spdk/eucken.html>, (5. 8. 2011)

4.2 Die Selbstwerdung der Kunst

Die Kunst, die immer ein Teil der soziokulturellen, kulturpolitischen bzw. gesellschaftspolitischen Veränderungen war, bewirkte so nicht nur Veränderungsprozesse und wirkte in die Grundorientierung des gesellschaftlichen Lebens ein, sondern stand immer auch in einer Wechselbeziehung mit diesen Veränderungsprozessen, die genauso die Kunst selbst veränderte, prägt und die sich auch immer wieder die neuen Errungenschaften der Wissenschaft und Technik zu Nutze machte und neue Kommunikationsmöglichkeiten und Formen schuf. Während im Zeitalter der Aufklärung (1730 – 1850) erstmals das von Gott vorbestimmte Leben, wie beispielsweise durch Kant, Voltaire und Roseau in Frage gestellt-, der Mensch als selbst verantwortliches Individuum, Wesen erkannt wurde, das individuelle Bedürfnisse und Ziele in sich birgt und verwirklichen muss und es zur Modernisierung des Ichs kam, das sich nicht mehr nur im festen Gefüge des ständischen zu begegnen hatte, sondern erstmals auch als „Individuum und Individuum als Individualität“¹¹⁶ gegenüber treten durfte, wurde auch die Kunst mit den individuellen, kollektiven, sozialen und kulturellen Umwälzungen der Gesellschaft, zum Wandel wach geküsst, um gemeinsam die Moderne zu gestalten.

Im 19. Jahrhundert entwickelte sich mit der bürgerlichen Mittelschicht, die sich nicht mehr nur über das Christentum definierte, auch eine neue Zielgruppe, die genauso wie einst Herrscher von der Kunst repräsentiert werden wollten, was auch zur Abbildung von zeitaktuellen Begebenheiten, einer Art Reportage über das aktuelle Geschehen, der gesellschaftlichen Verhältnisse¹¹⁷ sowie zur Selbst-, Fremd- und kollektiven Reflektion durch die Kunst führte. Dies führte auch zu Einblicken in das bäuerliche-, gewöhnliche- sowie das neu errungene bürgerliche Leben, zu technischen- bzw. wissenschaftlichen Errungenschaften, zur Abbildung von Produkten und somit zu neuen Bildern die neue Lifestyles vorgaben und die bis in die heutige Werbung wirken, der all diese, von der Kunst festgehaltenen, dokumentierten, historisierten Darstellungen von Menschen,

¹¹⁶Hogen, Hildegard (2000), Die Modernisierung des Ich, Individualitätskonzepte bei Siegfried Kracauer und Elias Canetti, Königshausen & Neumann, S. 30.

¹¹⁷Vgl. John Ruediger, Funktionen und Freiheiten der bildenden Kunst, <http://ask23.hfbk-hamburg.de/draft/archiv/misc/funktionen-freiheiten.html>, (6. 8. 2011)

Gefühlen, Produkten, Lebenssituationen, Lebensstile verschiedenster sozialer Schichten, quer durch die Zeit, als Inspiration, als Vorlage dient.

So kam beispielsweise laut Hegel, Anfang des 19. Jh. „eine neue Kunstform hervor, in welcher der Kampf des Gegensatzes nicht durch Gedanken geführt wird und beim Zwiespalt stehenbleibt, sondern die Wirklichkeit in der Torheit ihres Verderbens selber wird in der Weise zur Darstellung gebracht, dass sie sich in sich selbst zerstört, damit eben in dieser Selbstzerstörung des Richtigen das Wahre sich als feste, bleibende Macht aus diesem Widerscheine zeigen könne und der Seite der Torheit und Unvernunft nicht die Kraft eines direkten Gegensatzes gegen das in sich Wahrhaftige gelassen werde.“¹¹⁸

Hegel versuchte die Veränderung der Kunst zu seiner Zeit, mit einem Vergleich zur Antike zu veranschaulichen, wo der höchste Zweck noch das Staatsleben, die Staatsbürgerschaft und deren Sittlichkeit, sowie der lebendige Patriotismus war, der nun laut Hegel fiel, „wie die Zustände der weltlichen Wirklichkeit überhaupt, der Vergänglichkeit. Es ist nicht schwer, zu zeigen, dass ein Staat in solcher Art der Freiheit, so unmittelbar identisch mit allen Bürgern, welche als solche schon die höchste Tätigkeit in allen öffentlichen Angelegenheiten in ihren Händen haben, nur klein und schwach sein kann und sich teils durch sich selbst zerstören muß, teils äußerlich im Verlauf der Weltgeschichte zertrümmert wird. [...] Als unterschieden aber von dem Substantiellen, in welches sie nicht mit aufgenommen ist, bleibt sie die beschränkte, natürliche Selbstsucht, die nun für sich ihre eigenen Wege geht, ihre von dem wahren Interesse des Ganzen abliegenden Interessen verfolgt und dadurch zum Verderben des Staates selbst wir, dem sie sich zuletzt entgegenzustellen die subjektive Macht erringt.“¹¹⁹

Hier wird deutlich, dass Freiheit manchmal zerstörerisch sein kann, aber genauso auch, dass Zerstörung manchmal sein muß, damit etwas Neues entstehen kann. Von dieser selbstzerstörerischen Freiheit, dem gehen (müssen) des eigenen Weges, war so auch die Kunst, die ihr bisher legitimisiertes, vorgegebenes Dasein nun verwarf, um sich selbst „erst“ zu finden, nicht ausgenommen. Doch deutlich wird auch, dass ob Staat oder Kunst, immer einen Bezug zu den wahren Interessen des Ganzen wahren und einen nicht

¹¹⁸Hegel, G.W.F. (1835-1838), Vorlesung über die Ästhetik, Auflösung der klassischen Kunst in ihrem eigenen Bereich, <http://www.textlog.de/5988.html>, (6. 8. 2011).

¹¹⁹Hegel, G.W.F. (1835-1838), Vorlesung über die Ästhetik, Auflösung der klassischen Kunst in ihrem eigenen Bereich, <http://www.textlog.de/5988.html>, (6. 8. 2011).

selbstsüchtigen Nutzen für die Allgemeinheit haben sollte. Der Staat sowie die Kunst sollten sich immer in den Dienst des größeren Ganzen stellen, das der Menschheit dient.

Am Beispiel des Staates, der durch subjektiv errungene Macht zur Selbstsucht führen und von den wahren Interessen des Ganzen abdriften kann, deutlich gemacht, löste sich im 19. Jahrhundert für Hegel nun auch die Klassische Kunst in ihrem eigenen Bereich auf und das Prinzip dieses Übergangs von der sich auflösenden Klassischen Kunst zur Moderne lag für ihn darin, „dass der Geist, dessen Individualität bisher mit den wahren Substanzen der Natur und des menschlichen Daseins als im Einklang angeschaut wurde und der sich, seinem eigenen Leben, Wollen und Wirken nach, in diesem Einklang wußte und fand, jetzt in die Unendlichkeit des Innern sich zurückzuziehen anfängt, doch statt der wahren Unendlichkeit nur eine formelle und selber noch endliche Rückkehr in sich gewinnt. [...] Die absolute geistige Bestimmung des Menschen (hatte sich) zu einer erscheinenden realen Wirklichkeit herausgearbeitet, mit deren Substanz und Allgemeinheit in Einklang zu sein das Individuum die Forderung machte.“¹²⁰ Das heißt, eine freie, individuelle Entdeckung und Entfaltung, sowie Manifestierung des Geistes war mehr und mehr individuell sowie kollektiv gefordert.

Dies war jedoch ein Prozess den schon die Renaissance, der dem Einzelnen einen völlig neuen Platz für die Entfaltung zuwies, in Gang gesetzt hatte. Während noch in der mittelalterlichen Tradition das Individuum keinen persönlichen, positiven Wert hatte, war der charakteristische Antagonismus der Renaissance der von Individuum und Gesellschaft. Der Mensch mußte sich nun nicht mehr nur allein vor Gott rechtfertigen, sondern vor seinesgleichen. Individualität erfuhr nun endlich eine Aufwertung in der Ich-Perspektive gegenüber dem Kollektiv. Doch im Vergleich waren die Individualitätsideale der Renaissance im Gegensatz zu denen des 18. Jahrhunderts, sehr „normativ, suchend nach immer gültigen Maßstäben für Schönheit, Politik, Tugend oder Wahrheit“. Die Eigenschaften des „Uomo universale“, der sich durch seine „humanistische Bildung, seine Weltläufigkeit, seine Tugend, aber auch seine Eleganz und seine Souveränität“ auszeichnete, waren die allgemeinverbindlichen Ideale, an denen sich jeder orientieren mußte. Hingegen hatte die Normierung des Ich's, in den Individualitätsidealen des 18. Jahrhunderts, „durch das Ich selbst zu geschehen“. Es war nun das Streben nach

¹²⁰Hegel, G.W.F. (1835-1838), Vorlesung über die Ästhetik, Auflösung der klassischen Kunst in ihrem eigenen Bereich, <http://www.textlog.de/5988.html>, (6. 8. 2011)

„Einzigartigkeit, Unverwechselbarkeit und Unvergleichlichkeit“ gefordert, was die „Erfindung der Freiheit“ und die Entdeckung der Vernunft durch die Aufklärung voraussetzte.¹²¹

Es begann ein Prozess der Abgrenzung der Individuen untereinander, was das individuelle Ich zur individuellen, zentralen Realität werden ließ, in der die eigene Wahrheit erforscht und am tiefsten erlebt werden konnte. Dies was vielleicht vorher unterdrückt wurde, durfte nun sein. So konnte sich das Ich unabhängig seiner Herkunft, seiner sozialen oder traditionsgebundenen Abstammung und Berufung, der offiziell zuerkannten Rolle, als Mensch gegenüber anderen Menschen, mit all seinen individuellen Eigenschaften, Möglichkeiten entfalten, sich selbst schaffen und gegenüber den Anderen, als Persönlichkeit behaupten.

„Was nun interessierte, war die Gefühls- und Gedankenwelt des Einzelnen, sowie seine durch die Natur und die Vernunft einerseits und seine durch die Gesellschaft andererseits gebotenen Entfaltungsmöglichkeiten. Sie boten die Chance und den Ausgangspunkt zu einer reichen Persönlichkeit, die fortan mehr und mehr zum „bürgerlichen Sollwert“ avancierte. Die neuen Bestimmungen der Begriffe „Persönlichkeit“, „Individuum“, „Individualität“ und später auch der „Individualismus“ erhielten wesentliche Anregungen aus der Literatur, insbesondere der Autobiographie, der Biographie sowie dem Roman. Der Einzelne erhielt hier nicht nur eine neue, hervorgehobene Position im Ganzen des Textes, sondern wurde auch nach neuen Gesichtspunkten dargestellt – oder stellte sich selbst auf neue Weise dar.“¹²²

„Als die Aufklärer des 18. Jahrhunderts ihre Wunschliste der Individualität: Freiheit, Gleichheit, Selbstbestimmung, Selbstverwirklichung, Autonomie, Emanzipation zusammen gestellt hatten, schwebte ihnen bei aller Hoffnung auf die Befreiung des Individuums aus den Zwängen der Gesellschaft und vor allem aus der absolutistischen Ordnung die Idee eines sozialen Gefüges vor, in dem durch Geburt bedingte Ungleichheiten aufgehoben, despotische Anwandlungen einzelner zu Unrecht erklärten

¹²¹Vgl. Hogen, Hildegard (2000), Die Modernisierung des Ich, Individualitätskonzepte bei Siegfried Kracauer und Elias Canetti, Königshausen & Neumann, S. 19.

¹²²Hogen, Hildegard (2000), Die Modernisierung des Ich, Individualitätskonzepte bei Siegfried Kracauer und Elias Canetti, Königshausen & Neumann, S. 19.

und die Entfaltung der Persönlichkeit möglich sei. Der Liberalismus des 19. Jahrhunderts setzte sich das Ziel, diese Hoffnung zu befriedigen.“¹²³

„Die durch die Aufklärung geprägte Abgrenzung des Individuums zum Kollektiv, war die Konstruktion einer persönlichen Wirklichkeit als Element der Sozialisation. Die Ausbildung einer Persönlichkeit, Individualität für die Öffentlichkeit, war somit eine wesentliche Bedingung, um als vollwertiger Teilnehmer der Gesellschaft zu gelten.“¹²⁴

In diesem Sinne musste sich nun auch die Kunst in ihrer Freiheit, ihre Individualität erkämpfen, entwickeln, entfalten, sich als „eigenständige Persönlichkeit“, beweisen und einzigartig, unverwechselbar, unvergleichlich, als Kunst und Künstler, sowie auch als eigenständiger Berufszweig manifestieren und gleichzeitig den nach Individualität strebenden Individuen, dem Zeitgeist gerecht werden, in dem sie all diese Ideologien selbst erfährt, durchlebt und erleben lässt.

Erstmals war nun auch die Ich-Perspektive des Künstlers, seine Gefühls- und Gedankenwelt gefordert. Hierzu musste sich der Künstler und die Kunst, genauso wie auch das Individuum und Gesellschaft erst selbst in der eigenen Wahrheit, in der eigenen Realität entdecken und finden. Dieser Wunsch und dieses Bemühen um Selbsterkennung, Selbstwerdung führte schließlich zur Selbstreflektion und psychologisch durchdrungenen Seelenanalyse (Psychoanalyse), die auch einen Realismus verlangte.

¹²³Hogen, Hildegard (2000), Die Modernisierung des Ich, Individualitätskonzepte bei Siegfried Kracauer und Elias Canetti, Königshausen & Neumann, S. 31.

¹²⁴ John Ruediger, Funktionen und Freiheiten der bildenden Kunst, <http://ask23.hfbk-hamburg.de/draft/archiv/misc/funktionen-freiheiten.html>, (6. 8. 2011)

4.3 Der Realismus

Der Schrei nach Individualität, der Schrei nach dem Sinn der eigenen Existenz, der Schrei nach der eigenen und fremden, kollektiven, unverblühten Wahrheit, verlangte - nach der Renaissance (ca. 1420 - 1630) – „(Wiederentdeckung und Studium der Antike – humanistischer Ideale, Aufschwung der Naturwissenschaften (u.a. Galileo Galilei, 1564-1642), Erfindungen (z.B. Buchdruck, Johannes Gutenberg, 1455), Entdeckungen (z.B. Amerika, Kolumbus, 1492), Blüte des Welthandels, Aufstieg der Städte und des Bürgertums, Reformation (Luthers Thesen, 1517, Gründung der reformierten evangelisch-protestantischen Kirche als Gegenstück zur resp. Abspaltung aus der konservativen römisch-katholischen Kirche)“¹²⁵, - nach der Französischen Revolution (1789), – der „melancholischen“ Romantik (ca ab. 1790-1850), die der Imagination und den romantischen Gefühlen sowie den erhabenen, romantischen Darstellungen der Schöpfung Gottes die Vorherrschaft einräumte, als Gegenbewegung den Realismus (ca. 1840 - 1890), der die Romantiker wieder auf den Boden der Realität, des bürgerlichen Lebens und seiner Lebensverhältnisse, der fassbaren und erfassbaren Welt zurück holte, - nicht zuletzt, weil ein Gespenst in Europa umher ging.

„Alle Mächte des alten Europa haben sich zu einer heiligen Hetzjagd gegen dies Gespenst verbündet, der Papst und der Zar, Metternich und Guizot, französische Radikale und deutsche Polizisten.“¹²⁶ Zu diesem Zwecke hatten sich alle Kommunisten verschiedenster Nationalitäten in London versammelt und Karl Marx mit dem Kommunistischen Manifest beauftragt.

Am 21. Februar 1848 wurde das Kommunistische Manifest von Karl Marx und Friedrich Engels, erstmals in Deutsch, französisch, italienisch, englisch und flämisch veröffentlicht, in der Marx und Engels die bisherige Geschichte der Gesellschaft als eine Geschichte der Klassenkämpfe festhalten. Bis zu diesem Zeitpunkt standen „Freier und Sklaven, Patrizier und Plebejer, Barone und Leibeigene, Zunftbürger und Gesellen, kurz, Unterdrücker und

¹²⁵ <http://www.susanne-reichert.de/kunst/index.htm>, (6. 8. 2011)

¹²⁶ Marx, Karl, (1848), Das kommunistische Manifest, Reclam 1986, S.

Unterdrückte [...] in stetem Gegensatz zueinander, führten einen ununterbrochenen, bald versteckten, bald offenen Kampf, einen Kampf der jedes Mal mit einer revolutionären Umgestaltung der Gesellschaft endete oder mit dem gemeinsamen Untergang der kämpfenden Klassen.“¹²⁷

So war die Zeit für erneute revolutionäre Umgestaltungen der Gesellschaft gekommen, die in blutigen Kämpfen ihre Rechte als Menschen suchten.

Es folgte eine Zeit des gewaltsamen Umbruchs in Europa, in der zu Beginn der realistischen Epoche fast alle europäischen Staaten mit Aufständen durch ihre Bevölkerungen konfrontiert waren. Durch die Veröffentlichung des Kommunistischen Manifests, das zur Vereinigung aller arbeitenden Schichten, zum Aufstand gegen die herrschenden Systeme aufrief, kam es noch im Februar 1848 kam in Paris zur ersten größeren Revolution durch das Kleinbürgertum und der Arbeiter, die die Wirtschaftskrise und die Forderung nach einem Wahlrecht für alle zum Inhalt hatten und was beispielsweise auch in Österreich zu einem Aufstand führte, der Fürst von Metternich im Jahre 1848 stürzte und Kaiser Ferdinand zur Einrichtung einer neuen liberalen Regierung führte, die jedoch schließlich, um die Bevölkerung zu beruhigen mit nur dem Wahlrecht für Männer endete.¹²⁸ Doch wüteten nicht nur Aufstände in Europa sondern es folgten auch zahlreiche Kriege, wo Länder aneinander verloren, oder durch Kolonialisierungen des Ostens und Afrikas gewonnen wurden. Während in Europa Menschen um ihre Rechte und Freiheiten, für das Ansehen als menschliches Individuum kämpften, wurden neue, zu minderwertigen Menschen erklärte Untertanen und Sklaven für die Herrschenden erobert, um dadurch weiterhin ihr erhabenes Gefühl, leben zu lassen.

So erfolgte in der Kunst eine Abwendung von der Klassik und der geächteten Romantik, die im wahrsten Sinne des Wortes, mitten in all den blutigen Umwälzungen, nur als Träumerei und Flucht vor der Realität bedeuten konnten, was jedoch manchmal gerade in Zeiten wie diesen, ein großer Trost sein kann und Phantasien beflügeln. Doch die Umstände verlangten einen nüchternen, immer wieder erneut prüfenden Blick auf das wirklich erfahrbare und erfahrene. Die kritisch realistischen Künstler, die sich um eine unbedingte und unberührte Objektivität bemühten, öffneten ihre Augen und entdeckten

¹²⁷Marx, Karl, (1848), Das kommunistische Manifest, Reclam 1986, S.

¹²⁸Vgl. <http://www.schultreff.de/referate/deutsch/r0022t00.htm>, (7. 8. 2011)

gezwungener Maßen das Hässliche, das Beklemmende, das Verlogene, das Zerstörerische, schlicht - das Elend menschlichen Daseins, das studiert und erfasst werden wollte. Das Ziel war, eine Art Mimesis, wirklichkeitsgetreue Abbildung der Welt, des menschlichen Lebens, sowie die Wiedergabe, bzw. die konkrete Mitteilung des emotionalen und psychologischen Vorgangs, der Tatsachen und Fakten.

Während nun im Realismus Frankreichs, der französische Maler Gustave Courbet (1815 – 1877) über den äußeren Schein der Dinge zu deren Wesen und zu seiner inneren Wahrheit finden wollte, fühlte sich Adolph Menzel (1815 – 1905) mit der Realität und damit auch mit der Arbeiterschaft verbunden, den all diese Veränderungen, die im Endeffekt die Industrielle Revolution mit sich brachte, inspirierten. Doch zum Kontrast war auch der unkritische Naturalismus vorhanden.¹²⁹

Auch die Poesie und Literatur erlebte neue Knospen und Blüten. Der Realismus, der schon im 15. und 16. Jahrhundert existierte und immer wieder in verschiedensten Werken wallte, wie beispielsweise auch in Shakespeare's exakten Schilderungen, wurde im 19. Jahrhundert zum Muß-Stil erhoben. "In der realistischen Dichtung sollen selbst die Gefühle und Meinungen des Dichters außerhalb der Darstellung bleiben. Man war daran interessiert, den Menschen in seinem alltäglichen Leben darzustellen. Der Realist wollte illusionsloser Beobachter sein. Die Handlung der Werke fand meistens in kleinen Orten oder Dörfern am Lande statt. Die Figuren waren häufig Handwerker, Kaufleute und Bauern. Nicht die große Politik, sondern die kleine Welt des Privaten bildete den Hintergrund. Kennzeichnend für die Erzählung des Realismus ist die Rahmentchnik: Ein Erzähler erinnert sich an eine Begebenheit aus seinem Leben oder an eine alte Chronik, in der die dann folgende Geschichte erzählt ist [...] Die Erzählung bekommt durch die Rahmentchnik den Anstrich eines Berichtes über reales vergangenes Geschehen."¹³⁰

Im Gegensatz zu all dem Vergänglichen, das im Europa des 19. Jahrhunderts sehr stark erlebt wurde, im Gegensatz zu all den neuen Formen von Zerstörungen, Verlusten, der Armut und Herrschaft, schwelgten Künstler gemeinsam mit der Gesellschaft in Erinnerungen, der vergangenen Zeiten und der damit verbundenen, vielleicht doch auch teilweise guten Werte und Lebensumstände, die sich rasant veränderten. Doch auch in

¹²⁹ <http://kuenstlerverzeichnis.schlichtholz.de/>, (7. 8. 2011)

¹³⁰ <http://www.schultreff.de/referate/deutsch/r0022t00.htm>, (7. 8. 2011).

ihren Erinnerungen, den Erzählungen über ein vergangenes Geschehen, gab es meist immer einen Bezug zur realistischen Gegenwart. In der Poesie erreichte so die Novelle ihren Höhepunkt und der Zeit gerecht feierten Entwicklungsromane, historische Romane, sowie Zeitromane als Gesellschafts- und Familienromane große Erfolge, doch ohne Schilderungen von Dramen¹³¹, denn ihre Realität, ihre Zeit war selbst ein Drama für sich. So waren andere Realitäten gefragt, die das Leben schmerzhaft werdender Menschen, durch die Darstellung verschiedener Realitäten, festhalten, ehren und auch wenn es eine schöne Realität gibt in all dem Unschönen, ihr Leben versüßen sollte.

Im deutschsprachigen Raum wurde hingegen zwischen Otto Ludwig, „poetischem“ Realismus, der auf extreme Darstellungen wie das Hässliche und Kranke seiner Zeit verzichtete und in Prosagattungen erlebbar wurde, und Gustav Freytag's „bürgerlichem“ Realismus, der die bürgerlichen Werte, gesellschaftliche, soziale, wirtschaftliche, politische Entwicklungen zum Inhalt hatte, unterschieden, die beispielsweise zu teilweise exakten Milieuschilderungen und psychologisch genauen Personenschilderungen führten. Gleichzeitig vertraten und forderten Goethe und Schiller in ihrer idealistischen Ästhetik, die Auffassung, dass die Wirklichkeit erst in der Gestalt des Kunstwerks zu verstehen sei.¹³²

Doch schon vor Beginn des Realismus, gelangen rechtzeitig die ersten beständigen Fotografien (1826) durch Joseph Nicéphore Niepce (1765 – 1833)¹³³, wodurch neue Bilder der Wirklichkeit gewonnen werden konnten. So gesehen kann gesagt werden, dass die industrielle Revolution, das Zeitalter der Maschinen, die aus den Köpfen der Wissenschaftler, Künstler und Handwerker entsprang, auch ihren eigenen Realismus schuf, um sich selbst sowie all die Erfindungen und Veränderungen, die die menschliche Geschichte in diesem Maße, bis dahin, so nicht erlebt hatte, festzuhalten. Dies gab vielleicht Anlaß dazu, dass beispielsweise gerade die Malerei, die dieser Realität, die ein Foto festzuhalten vermochte, nicht konkurrieren konnte, neue Wege suchen und finden mußte, um sich von ihr ab zu heben und so eine neue Realität, neue Stile, Darstellungsformen, Techniken und somit neue Bilder schaffte, die berühren und bewegen.

¹³¹Vgl. <http://www.schultreff.de/referate/deutsch/r0022t00.htm>, (7. 8. 2011).

¹³²<http://www.buecher-wiki.de/index.php/BuecherWiki/Realismus>, (7. 8. 2011).

¹³³Vgl. http://www.journalistische-praxis.de/bildjournalismus/technik_geschichte.html, (7. 8. 2011).

4.4 Der Impressionismus

Diese Realität führte dazu, dass die Romantik sowie der Realismus, als Vorboten der Moderne, sich im Impressionismus (1860-1910), der kleinen Revolution, die in Frankreich entstand, versöhnten, vereinten und auflösten. Die Nüchternheit und Klarheit, auf die im Realismus noch bestanden wurde, verschwimmten plötzlich zwischen den Linien, die zumeist aus mehreren nebeneinander bestehenden, ineinander übergehenden Pinselstrichen, Farben und Formen gemalt wurden und erst durch eine gewisse Distanz zu einem Bildeindruck führten. Die Schatten hatten plötzlich mehrere Farben, so wie auch die Schattenseiten des Lebens mehrere Seiten hatten.

So wird erst mit dem Impressionismus der Beginn der modernen Kunst markiert, wo die eigene Impression, die Darstellung des sinnlichen Eindrucks, der reinen Wahrnehmung der subjektiv empfundenen Welt im natürlichen Licht und Schatten zum Ausdruck gebracht wurde. Es entstand ein mit der eigenen subjektiven Empfindung und Wahrnehmung gepaarter Realismus, der in die äußere Wirklichkeit, die eigene Wahrnehmung und Empfindung hinein projektieren wollte. Endlich hatte der Individualismus Fuß gefasst und die Künstler fingen an ihre eigene Wahrnehmung und Empfindung zu beobachten und die Welt mit eigenen Augen und Gefühlen bewußt zu betrachten. Während die industrielle Revolution mehr und mehr die Welt plötzlich erklärbar und entdeckbar machte „glaubten die Impressionisten den eigenen Augenblick abbilden zu können, den Eindruck der für alle gilt, weil alle ihn erleben, wenn sie den Augenblick miterleben. [...] Wie die Photographie sich ‚dem Moment‘ verschwor, wollte der Impressionismus den Moment auf eine neue Art festhalten. Nicht das zu malende Objekt stand im Vordergrund sondern der unmittelbare subjektive Eindruck des Künstlers und Beobachters.“¹³⁴ Auf eine ungenaue Art konnten plötzlich Bürgerinnen und Bürger sich selbst, ihr tatsächliches Leben, ihre ihnen bekannten Lebenssituationen in Bildern, die Szenen aus dem Theater, Ballett, Freizeitaktivitäten, Arbeitsleben, dem gewöhnlichen modernen Alltag widerspiegelten, finden. Berühmt als Impressionisten wurden Paul Cezanne, Claude Monet, Edouard Manet, Pierre-Auguste Renoir, Edgar Degas.

¹³⁴Vgl. http://www.kunst-zeiten.de/Kunststile_der_Moderne, (7. 8. 2011).

Mit dem Impressionismus begann erstmals die Autonomisierung des Kunstwerkes, ohne Bindung an Auftraggeber, Stile oder Themen. Die Moderne Kunst, zu Beginn des 20. Jahrhunderts „stellte den Wert überlieferter Gestaltungsmittel in Frage, bejahte das Experiment und suchte analog zu der durch Naturwissenschaft, Technik, Psychologie u. a. herbeigeführten Grenzerweiterung des herkömmlichen Welt- und Menschenbilds, neue Darstellungsbereiche zu erschließen. Die wichtigsten Aussagemittel der modernen Kunst waren Abstraktion, Expression und surreale Verfremdungen, deren gemeinsame Nenner der betonte Anaturalismus ist.“¹³⁵

4.5 Der Expressionismus

Die Auflehnung gegen jede Form von Naturalismus, zu Beginn des 20. Jahrhunderts, machte die Jahre vor dem Ersten Weltkrieg zu einer der kühnsten und abenteuerlichsten Perioden der westlichen Kunstgeschichte. Neue Ideen und Methoden wurden in Kunst gewoben die wiederum neue Ideen, Methoden und Gattungen aus der Kunst entspringen ließen. Gegensätzliche Tendenzen wie Subjektivismus, Symbolismus und der Objektivismus, den CÉZANNE anstrebte, übten einen großen Einfluß auf die sich neue erfindende Kunst und Künstler aus, die mit Konsequenz weiterverfolgt wurden, so dass künstlerische Traditionen, die beispielsweise auf GIOTTO und das frühe 14.Jahrhundert zurück gingen, ihr Ende mit dem gegen 1912 ersten, völlig abstrakten Werk erlebten. Die Künstler schwankten nun zwischen dem Kult der reinen Form und dem Kult der inneren Wahrheit.¹³⁶

„Der Mensch sprang in die Kunst, wie eben geboren. Die Natur zerriß von oben bis unten. In brütende Stille schrien auf ein geheimes Stichwort rasende Rufe und Trompeten. Die zehntausend Schlachthörner der katalaunischen Felder schienen erwacht. Die Linien der

¹³⁵ <http://www.wissen.de/wde/generator/wissen/ressorts/unterhaltung/index?page=1192654.html>, (8. 8. 2011).

¹³⁶ Vgl. Reinhard Fuchs, Geschichte der Modernen Malerei, http://www.fineart2buy.com/daten/moderne_malerei.pdf, (7. 8. 2011), S. 8.

Maler, vorher kurvenhaft zum Kreis strebend, zackten sich nach den Formen des Blitzes. Die Gestalt der Natur ward von heftigen Explosivkräften gesprengt.“ Wilhelm Michel (1920)¹³⁷

Wie in diesen Zeilen beschreiben, wird deutlich, wie der Expressionismus vom 1. Weltkrieg beeinflusst wurde, emotional explodierte, die vorherigen Formen zersprengte und gegen die grausamen, Menschen vernichtenden Ideologien und Methoden der Zeit, aufschrie. Denn die Natur, der Mensch selbst explodierte aus seiner Form und lieferte auch selbst, durch nun neue Möglichkeiten der Zeit, des Krieges ein abstraktes Dasein bzw. abstrakte, zerfetzte Leichen. „Es blieb nichts mehr übrig als ein Gefühl wilder Verzweiflung und des Grauens über dieses chaotische Dasein“ Georg Trakl (1913)¹³⁸ in der der Menschen wie „leblose Automaten, Marionetten und Puppen“¹³⁹ agierten und keine heitere Gegenwelt zu ihrer düsteren, grauen Welt fanden, die sehr stark von Dichtern und Schriftstellern, die sich sehr leer fühlten, in einer sehr depressiven Sprache ausgedrückt wurde.

So explodierte die moderne Kunst im 20. Jh. (Anfang des. 20. Jh. bis nach dem 1. Weltkrieg) und kam erst mit dem Expressionismus zur Blüte, dessen Vorreiter Vincent van Gogh, Paul Gauguin und Edvard Munch waren und der die realistischen Darstellungen hinter sich ließ, das eigene Innen- und Außenleben, das Erleben des Künstlers in den Vordergrund stellte und somit eine freie, individuelle Ausdrucksform legitimisierte. Die Emotionale Bewegung, das Ansprechen des Inneren war das Ziel und leidenschaftliche, elementare Erlebnisse wurden in Bilder transformiert.

Die Kunst des gesteigerten Ausdrucks, „der Expressionismus entwickelte sich in der Vorkriegszeit des Wilhelminischen Reiches. Die zunehmende und alles beherrschende Materialisierung und Industrialisierung prägte die Gesellschaft. Viele Menschen verließen ihr handwerkliches und bäuerliches Leben. Sie suchten ihre Existenz und Erfolg in den industriellen Großstädten. Die sozialen Unterschiede wurden größer und die Kluft zwischen den Armen und den Wohlhabenden. Der Expressionismus stellt eine

¹³⁷Rothe, Wolfgang (1977), Der Expressionismus, Das Abendland – Neue Folge 9, Klostermann, Frankfurt am Main, S. 29.

¹³⁸Rothe, Wolfgang (1977), Der Expressionismus, Das Abendland – Neue Folge 9, Klostermann, Frankfurt am Main, S. 29.

¹³⁹Rothe, Wolfgang (1977), Der Expressionismus, Das Abendland – Neue Folge 9, Klostermann, Frankfurt am Main, S. 29.

künstlerische Antwort auf dieser Veränderung in der Gesellschaft dar. Der damit verbundene Protest seitens der Expressionisten, wandte sich gegen das Bürgertum der Wilhelminischen Zeit. Sie suchten einen Ausdruck für eine eigne Individualität. In ihr sollte der Mensch eine Rolle spielen und nicht als ein kleiner Baustein der Ganzheit funktionieren.“¹⁴⁰

In einer Zeit halb agrar-, halb industriefeudaler Militärstaaten eilten sie mit ihren Einsichten nicht nur den Kulturwissenschaften voraus. Denn die Expressionisten erkannten, „den das menschliche am Menschen zerstörenden Charakter jedes geschlossenen Systems. Das heißt, sie begriffen System zutreffend als die Form der Herrschaft, gleichgültig welchen Inhalt sie jeweils hat und in wessen Namen sie ausgeübt wird. (Das Ich-System ist in dieser Sicht Herrschaft über die eigene Person, Verkehrung im Ich.) Sie ahnten nicht bloß vage, sondern wußten mit Bestimmtheit, klarer als jede folgende Schriftstellergeneration bis auf den heutigen Tag: ausnahmslos jede Herrschaft ist per se Zwang, versklavt den Menschen und tendiert zum Alleinregiment, mündet also in ein totalitäres System. [...] Herrschaft ist für den expressionistischen Geist mit der Herkunft des Menschen aus dem Offenen (theologisch: als ‚Gottes Kind‘) und mit seiner Bestimmung für die Freiheit (die offene Gesellschaft als das ‚Paradies auf Erden‘) unvereinbar.“¹⁴¹

Der Ausfall an kritischem Bewußtsein im Bildungsbürgertum der letzten Vorkriegsjahre, die Verfassung eines Zivilgeistes, der die angemäße Superiorität des Militärgeistes fraglos anerkannte, erklärt den geistesrevolutionären Erkenntnisprung, die blitzhafte Bewußtseinsaufhellung, die im Denkbild eines geschlossenen, den Menschen verkerkernden System lag.¹⁴² „Die kritische Potenz der jungen Köpfe, ihr Nein zum herrschenden Zeitgeist, der ein wissenschaftliches Jahrhundert ausgerufen hatte (auch die sozialistische Idee hatte sich diesem Geist unterworfen und berief sich auf ihre Wissenschaftlichkeit), äußerte sich ferner in einer entschiedenen Ablehnung des Rationalismus. Er wurde als das System verfestigte, buchstäblich kopflastig gewordene menschliche Grundvermögen der Ratio, des verstandes- und vernunftmäßigen

¹⁴⁰ http://www.kunst-zeiten.de/Kunststile_der_Moderne, (9. 8. 2011).

¹⁴¹ Rothe, Wolfgang (1977), Der Expressionismus, Das Abendland – Neue Folge 9, Klostermann, Frankfurt am Main, S. 25.

¹⁴² Vgl. Rothe, Wolfgang (1977), Der Expressionismus, Das Abendland – Neue Folge 9, Klostermann, Frankfurt am Main, S. 26.

Erkennens, Urteilens und Handelns betrachtet, Eine aus solchem Verstandeskult folgende positivistische Gesetzeswissenschaft, die als exakte Naturforschung ihren Prioritätsanspruch auf Weltdeutung anmeldete, verfiel gleicherweise der Kritik.“¹⁴³

Die gegen jegliche Herrschaftsideologie resistenten Expressionisten waren viel mehr bemüht, die eigene Individualität, die innersten Regungen, alle Arten von Gefühlen, Vorstellungen, den Geist zum Ausdruck zu bringen. Für sie gab es nur noch die eigene Realität, die ihre eigenen groben oder feinen Konturen schaffte, sowie große intensive Gefühle, die in starken, kräftigen Farben aufgelöst und eine eigens interpretierte Wirklichkeit konstruierten, die auch sehr stark in Gedichten und Theateraufführungen zur Sprache kamen.

„Im Unterschied zur neuromantisch-symbolistischen Reaktion auf den sich wissenschaftlich gebärdenden Naturalismus trat der Expressionist keineswegs die Flucht vor einer sich allmächtig und einzig zeitgemäß wählenden Verstandesherrschaft in die Bewußtlosigkeit an. Statt in den Traum einer idealisierten Vergangenheit, das Luftreich weltloser Phantasien zu entweichen oder sich dem elitären Gefühlsluxus einer komplizierten Innerlichkeit hinzugeben, statt sich auf den Kult eines über- oder ungeschichtlichen Schönen zurückzuziehen, unternahmen es die expressionistischen Hirnkünstler, Rationalität und Rationalismus zu trennen. Sie wiesen auf das verlorengegangene Gleichgewicht der beiden basalen Fähigkeiten des Menschen – Ratio und Irratio – hin, auf die vitale Notwendigkeit einer neuerlichen produktiven Verbindung von Verstand und Gefühl, - eine kognitive Leistung ersten Ranges. Bis heute gültig ist des weiteren die anthropologische Kritik der Expressionisten an einem mondialischem Ego, d.h. an jenem auf die Spitze getriebenen spätbürgerlichen Individualismus, der das Ich zum einzigen Maßstab und Gesetz erhebt, dadurch jedoch in Einsamkeit, Angst und Depression treibt. [...] Die immer wieder artikulierte Einsicht, dass sich das Ich in einem Du begründen muß, in einer brüderlichen, Gemeinschaft, einer Sozialität solidarischen Charakters eingebettet sein muß, wenn es überhaupt lebensfähig sein soll, geschweige wenn es zu seiner Erfüllung kommen will, ging dem um 1920 auftretenden Personalismus jüdischer, katholischer und protestantischer Denker voraus, der auf die philosophische Anthropologie der Folgezeit nachhaltig einwirkte. Es versank der Leitstern (v. Sydow)

¹⁴³Rothe, Wolfgang (1977), Der Expressionismus, Das Abendland – Neue Folge 9, Klostermann, Frankfurt am Main, S. 26.

Nietzsche, endete der Einfluß seiner Lehre vom einsamen Übermenschen, der sich selber Gesetz ist, und vom Willen zur Macht, zugleich aller hochgezüchtete Psychologismus der Zeit. Die personalistische Grundformel der Expressionisten, dass das Ich aus dem antwortenden Du lebt (dialogische Existenz), d.h. der Mensch sich erst im sozialen Raum als Mensch konstruiert, ist seitdem Gemeingut der Wissenschaften vom Menschen geworden.“¹⁴⁴

Doch damals stießen die Expressionisten, durch die Sichtbarwerdung ihrer Einstellungen zum dem Leben, den gesellschaftlichen Begebenheiten gegenüber, auf gesellschaftlichen Widerstand, die ihre Kunst als entartet bezeichnete. So kam es zu Verboten von künstlerischen Tätigkeiten, von Seiten des Staates, wovon viele Künstler betroffen waren und was viele Künstler dazu bewegte ihr Land zu verlassen, um weiter malen zu können.¹⁴⁵

Trotz aller Schwierigkeiten und Ablehnungen, gelang es beispielsweise in der Malerei, Expressionisten wie Emil Nolde, Erich Heckel, Franz Marc, Wassily Kandinsky, Henri Matisse erstmals ein radikaler Bruch mit allen vorherigen Traditionen, einer Loslösung von Farben, Formen, realistischer Gegenstandswiedergabe bis hin zur völligen Abstraktion.

Obwohl sich nun Künstler vom Gegenstand trennten und ihr Werk Abstrakt nannten, blieb die moderne Kunst eine moderne Malerei. Das was nun die Kunst zur modernen Kunst machte, war jedoch nicht nur die Epoche der „Moderne“ oder der Experimentierfreudigkeit mancher Künstler, sondern die Tatsache, dass erstmals die Wirklichkeit hinein gelassen wurde, sie zur Kunst der Wirklichkeit, zur Realitätskunst auf verschiedenen Ebenen wurde. Und der Grund für diesen Bruch war kein anderer als die industrielle Revolution.

Doch einen großen Einfluß übten beim Gelingen der modernen Kunst auch Wiener Psychologen aus, wie beispielsweise Sigmund Freud (1866-1952), dessen „Traumdeutung“ 1900 erstmals veröffentlicht wurde. Seine umwälzende Gedanken über

¹⁴⁴Rothe, Wolfgang (1977), Der Expressionismus, Das Abendland – Neue Folge 9, Klostermann, Frankfurt am Main, S. 26. – 27.

¹⁴⁵Vgl. http://www.kunst-zeiten.de/Kunststile_der_Moderne, (9. 8. 2011).

das Unbewusste, speziell des Sexualtriebes, veränderten die Haltung und die Werte des frühen 20. Jahrhunderts.¹⁴⁶

Der Grund hierfür war „die Forderung nach einem Verständnis der instinktiven Seite der menschlichen Natur, die Behauptung, dass Emotionen und Empfindungen, speziell die unbewussten Triebe, als Schlüssel menschlichen Verhaltens wichtiger als rationales Denken seien, führten zu tiefen Auswirkungen auch in der Kunst. Das erste Jahrzehnt erlebte den Höhepunkt des Henri Rousseau (1844 - 1910), ein naiver Künstler von unzweifelhafter Genialität. Doch seine technische und begriffliche Naivität schenkte ihm, obwohl er Paris nie verlassen hatte, das unschuldige Auge eines Wilden. In seiner Einbildungskraft wucherten exotische Bilder mysteriöse und bedrohliche tropische Dschungel - wahre Landschaften des Unbewussten. Die Generation der Kubisten würdigte Paul Cézanne (1839 - 1906) als den geistigen Vater der Abstraktion. Zwar gehörte Cézanne der Generation der Impressionisten an, doch liegt seine überragende Bedeutung für die Malerei des 20. Jahrhunderts in seinem eigenwilligen Stil. Nur aus dem Werk CÉZANNES sind die Entwicklungen zu verstehen, die schließlich zum Kubismus und Fauvismus führten.“¹⁴⁷

¹⁴⁶Vgl. Reinhard Fuchs, Geschichte der Modernen Malerei,
http://www.fineart2buy.com/daten/moderne_malerei.pdf, (9. 8. 2011), S. 8.

¹⁴⁷Fuchs, Reinhard, Geschichte der Modernen Malerei,
http://www.fineart2buy.com/daten/moderne_malerei.pdf, (9. 8. 2011), S. 8.

4.6 Der Kubismus

“Seit die Kunst nicht mehr die Nahrung der Besten ist, kann der Künstler seine Talente für alle Wandlungen und Launen seiner Phantasie verwenden. Alle Wege stehen einem intellektuellen Scharlatanismus offen. Das Volk findet in der Kunst weder Trost noch Erhebung. Aber die Raffinierten, die Reichen, die Nichtstuer und die Effekthascher suchen in ihr Neuheit, Seltsamkeit, Originalität, Verstiegtheit und Anstößigkeit. Seit dem Kubismus, ja schon früher, habe ich selbst alle diese Kritiker mit zahllosen Scherzen zufriedengestellt, die mir einfielen und die sie umso mehr bewunderten, je weniger sie ihnen verständlich waren. Durch diese Spielereien, diese Rätsel und Arabesken habe ich mich schnell berühmt gemacht. Und der Ruhm bedeutet für den Künstler: Verkauf, Vermögen, Reichtum. Ich bin heute nicht nur berühmt, sondern auch reich. Wenn ich aber allein mit mir bin, kann ich mich nicht als Künstler betrachten im großen Sinne des Wortes. Große Maler waren Giotto, Tizian, Rembrandt und Goya. Ich bin nur ein Spaßmacher, der seine Zeit verstanden hat und alles, was er konnte, herausgeholt hat aus der Dummheit, der Lüsternheit und Eitelkeit seiner Zeitgenossen.“¹⁴⁸

Während durch die Industrialisierung, Menschen nun, zu den vorhandenen Herrschaftsformen, zusätzlich neue Dimension von Herrschaft erfahren, mehr und mehr zu Sklaven der Technik, der Maschinen, der Industrie werden, kommt es nun auch zu einem Wendepunkt in der Malerei. Durch den Einmarsch der Maschinen in das Bewusstsein der Menschen, findet auch ein Einmarsch der Geometrie in die Kunst statt.¹⁴⁹ Eine Art erste umwälzende Revolution in der modernen Kunst stellte so der Kubismus (ca. von 1906 – 1940) dar, dessen Geometrie sich in den Maschinen wiederfinden läßt.

Der Kubismus hatte nichts mehr mit der wirklichkeitsgetreuen Abbildung der Natur zu tun, sondern vielmehr damit, sie grundsätzliche neu zu gestalten. Das Ziel großer Künstler, die die Wirklichkeit in Frage stellten, war es, eine eigene neue Wirklichkeit, eine neue Sprache zu schaffen, um darin ihre subjektive, neu erworbene Wirklichkeit zu

¹⁴⁸ Pablo Picasso, Rede am 2. Mai 1952 in Madrid, von Rudolf Kuhr, Was ist Kunst? Eine Betrachtung mit Zitaten <http://www.humanistische-aktion.homepage.t-online.de/kunst.htm>, (10. 8. 2011)

¹⁴⁹Vgl. http://www.kunst-zeiten.de/Kunststile_der_Moderne, (10. 8. 2011)

transformieren.¹⁵⁰ Bei der Frage ob die neue Kunst ihren Ausgangspunkt in der natürlichen Welt haben soll oder nicht, meinte beispielsweise der amerikanische Künstler Jackson Pollock, für den das Bedürfnis nach Kommunikation vordergründig war („to use line and paint as script, as a universal message!“), dass es darum geht, „sich um die Darstellung einer visuellen Realität zu bemühen, die hinter und jenseits der Welt greifbarer Wahrnehmbarkeit liegt.“¹⁵¹ Es ging laut Pollock nicht um greifbar gegenständliches sondern um die Darstellung von Kräften, Energieflüssen und Rhythmen. So verschmolzen mehr und mehr im vollendeten Werk, die Elemente der äußeren Wirklichkeit, der Wahrnehmung, des Denkens, der Empfindungen des Künstlers, des Betrachters, sowie der Stile der jeweiligen Epochen, zu einer symbolhaften Einheit zusammen, die wiederum neue Wirklichkeiten, Stile und Empfindungen formten. So meinte auch Hegel, dass die moderne Malerei die abstrakteste aller bildenden Künste sei und daher am deutlichsten jene Phase der Evolution, in der sich der „Weltgeist“ von der Natur gelöst und einen Zustand der totalen Freiheit errungen habe, verkörpere.¹⁵²

Dieser Hinweis könne „einen möglichen Weg der kulturellen Evolution vor Augen (führen), an dessen Ende die totale Emanzipation des Geistes von seinen biologischen Wurzeln steht. [...] Die Entwicklungswege der Künstler des 20. Jahrhunderts lassen sich als Versuche charakterisieren, befreit von den Fesseln nicht nur der Konvention, sondern auch der Natur, einen Zustand der uneingeschränkten, ‚absoluten‘ geistigen Schöpfungskraft. [...] Diesem Aspekt der kulturellen Evolution kommt ein besonderer Stellenwert zu, weil er wie kaum ein anderer die beinahe vollständige Emanzipation einer Ebene der Wirklichkeit von allen anderen Ebenen dokumentiert. [...] Die Suche nach dem ‚Absoluten‘ in der bildenden Kunst begann mit der Erfindung des Kubismus.“¹⁵³

Der Kubismus, der ursprünglich aus dem Problem der zweidimensionalen Welt der Malerei entstand, sich anfänglich als reine Malerei, als Kontrast zur reinen Musik verstand, wurde von Malern wie Pablo Picasso, Georges Braque und Juan Gris geprägt, die dabei an die raumreduzierende, aperspektivische Bildauffassung P. Cézannes

¹⁵⁰Vgl. Wieser, Wolfgang (2007), Gehirn und Genom - Ein neues Drehbuch für die Evolution, C.H. Beck OHG, München, S. 245.

¹⁵¹ Wieser, Wolfgang (2007), Gehirn und Genom - Ein neues Drehbuch für die Evolution, C.H. Beck OHG, München, S. 246.

¹⁵²Vgl. Wieser, Wolfgang (2007), Gehirn und Genom - Ein neues Drehbuch für die Evolution, C.H. Beck OHG, München, S. 245.

¹⁵³Wieser, Wolfgang (2007), Gehirn und Genom - Ein neues Drehbuch für die Evolution, C.H. Beck OHG, München, S. 245.

anknüpften¹⁵⁴ und „die Realität eines Objektes ohne die Nutzung der traditionellen Gesetze von Perspektive und Schattierung schilderten. [...] Dabei wichen sie von traditionellen Sichtweisen ab und durch Überlappung von Zeichnungen, sowie Stapelung und Teilung derer in Massive, entstanden Mehrfachoberflächenfragmente. [...] Auch] die extrem unterdrückten Farben begannen ihren Reiz wiederzugewinnen. [...] Eine Vergeistigung der Kunst, ihre Loslösung von jeder greifbaren Realität wurde mit höchstem Einsatz betrieben.“¹⁵⁵ So brachten im Laufe der Zeit Kubisten wie Pablo Picasso, Georges Braque einen analytischen sowie synthetischen Kubismus hervor.

Während beim analytischen Kubismus (1907 – 1911) Objekte zerlegt, in geometrische Figuren transformiert wurden, um dann wieder aus diesen zerlegten, geometrischen Figuren das Objekt darzustellen, wurde beim synthetischen Kubismus (ca. 1912 – 1924) das in geometrische Figuren zerlegte Objekt zusammengefügt, um so verschiedene Perspektiven von ein und dem selben Objekt wieder zu geben und den Betrachter zu verschiedenen Betrachtungs- bzw. Sichtweisen zu inspirieren. Nebenbei gingen aus dem Kubismus, der von vielen Kunststilen übernommen wurde, auch Orphismus/ Farbkubismus, sowie Kubofuturismus hervor.¹⁵⁶ Doch die Abwendung von der gegenständlichen Darstellung vollzog 1910 W. Kandinsky, der Begründer und Meister der abstrakten Kunst.¹⁵⁷

¹⁵⁴Vgl. <http://www.wissen.de/wde/generator/wissen/ressorts/unterhaltung/index,page=1192654.html>, (11. 8. 2011).

¹⁵⁵ Wieser, Wolfgang (2007), Gehirn und Genom - Ein neues Drehbuch für die Evolution, C.H. Beck OHG, München, S. 245-246.

¹⁵⁶ Vgl. http://www.kunst-zeiten.de/Kunststile_der_Moderne, (11. 8. 2011).

¹⁵⁷Vgl. <http://www.wissen.de/wde/generator/wissen/ressorts/unterhaltung/index,page=1192654.html>, (11. 8. 2011).

4.7 Der Futurismus

„Wir stehen auf dem äußersten Vorgebirge der Jahrhunderte! ... Warum sollten wir zurückblicken, wenn wir die geheimnisvollen Tore des Unmöglichen aufbrechen wollen? Zeit und Raum sind gestern gestorben. Wir leben bereits im Absoluten, denn wir haben schon die ewige, allgegenwärtige Geschwindigkeit erschaffen.“ (Das Futuristische Manifest“ 1909)¹⁵⁸

Der Futurismus, der seinen Ursprung aus dem Italien, vor allem durch die Veröffentlichung des Futuristischen Manifests von Marinetti im Jahr 1909 hat, war nicht nur eine Kunstrevolution in Italien, sondern auch in Europa. Ihr Ziel war es genauso, wie der vorherigen- und der gleichzeitig entstehenden Kunststile der Moderne, mit allem Veralterten zu brechen und eine neue „wirkliche Kunst“ zu schaffen, die den Anforderungen des technisierten Lebens, dem tatsächlichen Leben gerecht werden sollte.¹⁵⁹ Der Unterschied jedoch zu den anderen Kunststilen der Moderne war, dass sie die Ästhetik nicht mehr in der Wirklichen Natur oder der neu geschaffenen eigenen Wirklichkeit suchten, sondern sie suchten die Schönheit in der Technik und in der Dynamik ihrer Zeit. Dies kann so gesehen nicht nur als ein Spiegel der damals mehr und mehr in das Leben der Menschen eindringenden Technik und Dynamik, sondern als Beginn der Ästhetisierung der neu errungenen Technologie und deren Produkte sowie der Dynamik, die eine andere zeitliche Dimension, auch durch die in „Arbeitszeiten“ gemessenen Leistungen erfährt, gesehen werden. Es ging nicht mehr nur darum, dass die Fabriken, Maschinen und ihre Produkte Zwecke erfüllen, sondern man erkennt plötzlich Schönheit in ihren Strukturen, Formen und Bewegungen. 1910 erschien auch ein Manifest des Malers Umberto Boccioni, der junge Künstler zur Rebellion und zum Kampf gegen historische Kunstideale sowie Künstlerideale aufrief. Schon fast einander konkurrierend veröffentlicht daraufhin, noch im selben Jahr Filippo Tommaso Marinetti, der eine neuen Zukunft schreiben wollte, „eine Zukunft die die Welt verändert und die Evolution beschleunigt“, sein zweites technisches Manifest der bildenden Kunst, das die Technik sowie das zu malende Objekt festlegt und beispielsweise das Licht und die

¹⁵⁸http://www.kunst-zeiten.de/Kunststile_der_Moderne, (11. 8. 2011).

¹⁵⁹Vgl. http://www.kunst-zeiten.de/Kunststile_der_Moderne, (11. 8. 2011).

Bewegung in das Zentrum stellt. Es steht die Zeit in ihrer ganzen Dynamik, die ständig anwachsenden Städte auf dem Weg zu Großstätten, die massenhaft in diese Metropole ziehenden Menschen, die entstehende Massengesellschaft, verschiedenste Maschinen, wie auch Autos, Flugzeuge, Züge etc. im Blick der Futuristen.¹⁶⁰

Beim Futurismus findet eine Synthese der subjektiven Empfindungen der Künstler, sowie der Realität der äußeren Wirklichkeit statt, was in diesem Sinne nichts Neues ist, doch mit dem Unterschied, der Technisierung der Maltechnik, des Stiles, die die Formen und Farben dieser Welt, in ihren Rundungen, Ecken und Kanten, in ihrer Verletzbarkeit, in ihren Bewegungsabläufen, sowie der Macht die sie demonstrieren, versucht genauso technisch auszudrücken und wieder zu geben. Die Futuristen versuchten die Zukunft experimentell, ganz im Sinne der Wissenschaft, der Evolution in den Geistern, die sich in der Äußeren Welt jeden Tag mehr und mehr manifestierte, darzustellen. So wurde in der Malerei das statische Bild aufgelöst und durch Bewegung, Gleichzeitigkeit und Dynamik im Hier und Jetzt, ersetzt.¹⁶¹

Doch der Futurismus, der nicht nur die äußere technische Welt spiegelte, sondern vor allem auch die Technisierung in so manchen Köpfen und Herzen, blieb nicht nur auf Leinwänden, sondern zog auch in andere Gesellschaftskreise, sowie in die Politik ein. Der Futurismus, der den Krieg und die Massengesellschaft verherrlichte, ermöglichte durch ihre „futuristischen Gedanken“, dass Mussolini, und später der Nationalsozialismus mit Hitler an die Macht gelangen konnte. Der Faschismus der sich mit dem Antisemitismus vermischt, verfremdet sich jedoch später von der ursprünglichen Idee des Futurismus. Doch Marinetti, der Vater des „Futuristischen Manifests“ wird unter dem Regime von Mussolini zum Kulturminister erhoben, was den Kampf gegen alte Kunsttraditionen verstärkt, was zur legitimen Zerstörung von Bibliotheken, Museen und anderer Kunsteinrichtungen führt.¹⁶² Der Futurismus ist somit „die Erste Kunstbewegung die sich auf die Straßen begibt, sich zu den Volks-Massen bekennt und öffentlich gegen die Bürgerlichkeit protestiert.“¹⁶³ Der Futurismus war die Erste Kunstbewegung der massenhaften Zerstört.

¹⁶⁰Vgl. http://www.kunst-zeiten.de/Kunststile_der_Moderne, (11. 8. 2011).

¹⁶¹Vgl. http://www.kunst-zeiten.de/Kunststile_der_Moderne, (11. 8. 2011).

¹⁶² Vgl. http://www.kunst-zeiten.de/Kunststile_der_Moderne, (12. 8. 2011).

¹⁶³ http://www.kunst-zeiten.de/Kunststile_der_Moderne, (12. 8. 2011).

4.8 Der Dadaismus

Neben dem Kubismus, dem Futurismus und dem Konstruktivismus, der seinen Schwerpunkt, beim Konstruieren eines Bildes, in der Beschränkung auf exakt geplante, mathematisch berechnete, einfache geometrische Formen hatte und die offizielle Kunst in der Sowjetunion zur Zeit der Revolution war¹⁶⁴, entstand mitten im 1. Weltkrieg 1916 „Dada“ das Steckenpferd, was im Wesen ohne Konzept und gegen alle Konzepte sowie gegen den sinnlosen Krieg war, den er protestierte und dessen Namensgebung von den Künstlern Hugo Ball und Richard Hülsenbeck, während des Cabaret Voltaire in Zürich erfolgte. Der Dadaismus, der die Provokation und Irritation, den 1. Weltkrieg zum Thema hat, und sich als Auflehnung gegen die Gesellschaft sieht, entwickelt neben dem Medium Sprache auch eine neue Malerei, die zur Collagetechnik führt und schließlich auch von der Werbung entdeckt wird. Durch die junge Fotografie, die als „Touch des Wahren“ gilt, kommt es nicht nur zur Geburt der Fotomontage im Dada, sondern auch zum „Ready Made“, das das Konzept Kunst und das damalige Kunstverständnis erneut in Frage stellt. Erstmals kommen als „Ready Mades“¹⁶⁵, „schlichte Alltagsgegenstände und bewusst gewählte Industrie-Massenprodukte in die Museen der Modernen Kunst: auf einem Sockel und mit Signatur des Künstlers versehen. Dabei ging es nicht allein um Provokation. Worauf die Künstler des Ready-Made im speziellen verweisen wollen, ist ihr Standpunkt, dass Kunst nicht der eigentliche Gegenstand ist, sondern die „Wahl“. Die Wahl die jeder Betrachter trifft, wenn er entscheidet, was für ihn konkret ein Kunstgegenstand ist und was nicht.“¹⁶⁶ Doch erstmals begann mit Dada auch die Miteinbeziehung der Zuschauer, die teils aufgefordert wurden, aktivistisch zu sein und beispielsweise Kunstgegenstände zu zerstören, um so den herkömmlichen Umgang mit der Kunst zu protestieren. Die gegen jede Form von Ideologien gewandten Dadaisten, die ihren Glauben an die bürgerlichen Ideale, Wertvorstellungen wie der von Mut oder Vaterlandsliebe, den Glauben an Gott in Frage stellten, waren nicht nur international gegen die herrschenden politischen Systeme, gegen Nationalismus und Militarismus,

¹⁶⁴ Vgl. http://www.kunst-zeiten.de/Kunststile_der_Moderne, (12. 8. 2011).

¹⁶⁵ Vgl. http://www.kunst-zeiten.de/Kunststile_der_Moderne, (12. 8. 2011).

¹⁶⁶ http://www.kunst-zeiten.de/Kunststile_der_Moderne, (12. 8. 2011).

sondern gegen die bisherige Kunst schlecht hin, die ihre Erwartungen auf eine Kunst, die ihnen „die Essenz des Lebens in Fleisch brennt“, nicht erfüllt hatte.¹⁶⁷

4.9 Der Surrealismus

Nach dem die Dadaisten in der Wirklichkeit, in der bisherigen Kunst keine Erfüllung fanden, die ihnen angesichts der dramatischen Situation des 1. Weltkrieges, Leben einhauchte, einen Sinn verlieh, entsprang aus dem Dadaismus, (Anfang der 20er Jahre in Paris, geprägt vom Dichter Apollinaire – *surréalité*¹⁶⁸) der Surrealismus, die Über- oder Nebenwirklichkeit, in der nun das lebenswerte gesucht wurde.

Auch der Surrealismus war eine Auflehnung gegen Nationalismus, Kolonialismus, gegen bürgerliche Ideale. Stattdessen suchten sie in der Kunst, das der Situation entsprechende Sinnlose und vielleicht manchmal glückliche Zufällige. Wobei dies auch auf die lebendige Wirklichkeit übertragbar geschaut werden kann. Dabei spielte nun die Psychoanalyse eine noch verstärkte Rolle, die zeitgleich mit Sigmund Freuds (Methoden) Hypnosen in Traumwelten, traumatische Kindheitserlebnisse, psychische Störungen, in das Unbewusste eintauchten, auf der Suche nach der persönlichen und kollektiven Wahrheit hinter der Realität, die gezeigt werden wollte. Das Thema der Surrealisten, die nach dem Wesen, nach der Seele des Menschen suchten, war nun das Unbewusste, Triebhafte und Irrationale Erleben, das durch Rausch- und Traumzustände ihre Phantasie beflügelte. Es wurde durch Drogen, künstlichen Schlaf, Hypnose und Halluzinationen, versucht den kontrollierten Verstand auszuschalten, um Visionen, spontane Einfälle, surrealistische Vorstellungen hervorzurufen. Die Traumwelt wurde als gleichberechtigter Erlebnisbereich gegenüber dem wachen Dasein gesehen. So kam es zur

¹⁶⁷ Vgl. http://www.kunst-zeiten.de/Kunststile_der_Moderne, (12. 8. 2011).

¹⁶⁸ Vgl. <http://www.referate10.com/referate/Deutsch/14/Der-Surrealismus-reon.php>, (12. 8. 2011).

Festhaltung von Bildern des Unbewussten, von Zuständen der erkrankten Seele, von Ängsten und Wahnvorstellungen.¹⁶⁹

„Im Gegensatz zu Freud wollten die Künstler jedoch nicht ihre Träume deuten und seelische Störungen heilen, sondern waren fasziniert von den unbewussten Gedanken und Erlebnissen, die abseits der ‚vernünftigen‘ Welt lagen. [...] Die Surrealisten waren der Ansicht, dass die neuen Erkenntnisse der Wissenschaft, wie die Psychoanalyse und die Relativitätstheorie, eine neue Haltung gegenüber dem Leben erfordert. [...] Die Künstler waren der Meinung, dass die Ordnung der Zivilisation und des technischen Fortschritts die freie Vorstellungskraft des Menschen behindert. Ziel war es, die ‚Ganzheit‘ des Menschen wiederherzustellen, indem Vorahnungen, Fantasien und Träume stärker beachtet und mit der Wirklichkeit in Einklang gebracht wurden. In den Bildern vermischt sich daher oft Reales mit Irrealem“¹⁷⁰, da der Mensch nicht nur aus der sichtbaren Realität bestand, auf die sie reduziert war, sondern auch unsichtbare Realitäten, Wirklichkeiten in sich birgt. Erst durch die Synthese des Sichtbaren und des Unsichtbaren, kann der Mensch als Ganzes geschaut werden, was ihn als Individuum und als Kollektiv in eine neue Wirklichkeit, Wahrheit rückt, die die Surrealisten suchten und teilweise auch fanden.

Der Surrealismus, der mehr eine Haltung, als ein Stil darstellt, nicht nur in der Malerei sondern auch in der Literatur, im Film und in der Fotografie Ausdruck fand, wurde später vom Nationalsozialismus als entartete Kunst abgelehnt und aus Museen entfernt.¹⁷¹

¹⁶⁹ Vgl. <http://www.referate10.com/referate/Deutsch/14/Der-Surrealismus-reon.php>, (12. 8. 2011).

¹⁷⁰ <http://www.referate10.com/referate/Deutsch/14/Der-Surrealismus-reon.php>, (12. 8. 2011).

¹⁷¹ Vgl. <http://www.referate10.com/referate/Deutsch/14/Der-Surrealismus-reon.php>, (14. 8. 2011).

4.10 Die neue Sachlichkeit

Während nun manche Künstler neue Realitäten, Wahrheiten suchten, sich im Ausschalten ihres Ratios übten, um die Kunst passieren zu lassen, oder sich in Erinnerungen, Phantasien und Träumen verloren, gab es auch Künstler, die das Ergebnis des 1. Weltkriegs nüchtern und distanziert, sachlich betrachteten. So entstand die Neue Sachlichkeit, die sich als Reaktion auf den Expressionismus verstand und ein Zurück zur realistischen, sachlichen Wiedergabe ihrer Wirklichkeit forderte. Ihre Kunst und Literatur sollte aus ihren Traumwelten und Visionen wieder in die Wirklichkeit zurück finden und das menschliche Ratio in den Vordergrund stellen. Die mit Ende des 1. Weltkrieg beginnende Neue Sachlichkeit, war nicht nur mit den vielen Kriegsoffern und verlorenen Ländern konfrontiert, sondern sah auch zu, wie die Zeit nun eine Republiken nach der anderen gebar, während antidemokratische Rechts-Links Oppositionen, nationalistische, monarchistische und kommunistische Gruppen die Gesellschaft spalteten. Diese Geschehnisse und Tatsachen verlangten nun eine nüchterne, realistische Betrachtung und Wiedergabe, die die Neue Sachlichkeit zum Ziel hatte. In diesem Sinne meinte bereits 1913 Alfred Döblin, der Schriftsteller und Arzt war,¹⁷² „Was nicht direkt, nicht unmittelbar, nicht gesättigt von Sachlichkeit ist, lehnen wir ab; wir sind noch lange nicht genug Naturalisten.“ 1929 schrieb er: „Wenn man ganz ehrlich ist, sagt man heute sogar: man will überhaupt keine Dichtung, das ist eine überholte Sache, Kunst langweilt, man will Fakta und Fakta.“¹⁷³ Das Entstehungsdatum der neuen Sachlichkeit (1920 – 1933) das auch sehr stark mit der Sachlichkeit, die in der Wirtschaft wiederhergestellt wurde, zusammen hing, endete jedoch 1933 mit dem Beginn des Nationalsozialismus.¹⁷⁴

Durch diese „Fakta“ von nationalsozialistischer Diktatur, wurde nun die Kunst und Literatur durch den Staat kontrolliert. „Es folgte die nationalsozialistische Politisierung, in der systematisch jede Jüdische Literatur und andere Literatur, die Kritik am NS-System ausübte eliminiert wurde. Die Literatur wurde auf nationalsozialistische Richtung

¹⁷²Vgl. <http://www.pausenhof.de/referat/deutsch/neue-sachlichkeit/9908>, (14. 8. 2011).

¹⁷³<http://www.pausenhof.de/referat/deutsch/neue-sachlichkeit/9908>, (14. 8. 2011).

¹⁷⁴Vgl. <http://www.pausenhof.de/referat/deutsch/neue-sachlichkeit/9908>, (15. 8. 2011).

beschränkt und sehr stark geschädigt. Aufgrund dessen verschwand die Neue Sachlichkeit und es folgte die Exilliteratur.“¹⁷⁵

4.11 Die Kunst unter der Diktatur des Nationalsozialismus – Der Bruch in der Moderne

Mit dem Nationalsozialismus erfuhr die ganze Moderne, die moderne Gesellschaft, der moderne Mensch mit all seinen Errungenschaften, die aus der Freiheit des Denkens, Fühlens, Glaubens, des Schaffens, des Seins entstanden waren, einen Bruch, der ihm nicht nur die Freiheit sondern auch das Sein, das Leben raubte. Davon waren auch die Künstler nicht ausgeschlossen, die sich bis dahin, sehr mühsam, nach und nach von ihren traditionellen Aufgaben und Auftraggebern gelöst, von Ikonen bzw. Sinnbildern befreit und sich mehr und mehr den Konstruktionen von ihren eigenen, neuen und kollektiven Wirklichkeiten gewidmet, sich ihre Freiheit gemeinsam mit dem Individuum, mit der Gesellschaft erkämpft hatten. Nun wurden sie wieder ihrer Freiheit beraubt, denn abgesehen davon, dass viele Kunstwerke, die nicht im Sinne des Nationalsozialismus waren, zerstört wurden, jüdische und nicht jüdische Künstler, die gegen das NS-Regime waren, umgebracht wurden, hatte der Nationalsozialismus ihre eigene Vorstellung von Kunst, die ihr ihre Aufgabe wieder vorgab, unter Zwang diktierte.

Schon nach 1918 war in völkischen Kreisen, die antisemitische Tradition mit antikapitalistischen Akzenten angereichert worden. Sie setzen sich nicht nur für eine verherrlichte Reinrassigkeit ein, sondern auch für eine Reinrassigkeit der Kunst, - für eine deutsche Heimatkunst. Die nationalsozialistischen Kreise waren für eine von allen ausländischen Einflüssen „gereinigte“ deutsche „Kultur“, gegen die Moderne, gegen jede fremde Kunst und lehnten beispielsweise den Expressionismus nicht nur wegen seiner individualistischen Kunstauffassung ab, sondern glaubten sogar, dass der Expressionismus mit seiner Ideologie den Staat politisch schwächen könnte. In

¹⁷⁵<http://www.pausenhof.de/referat/deutsch/neue-sachlichkeit/9908>, (15. 8. 2011).

Deutschland wurde hierfür schon im August 1927, durch Alfred Rosenberg die Nationalsozialistische Gesellschaft für deutsche Kultur gegründet, die dann 1928 im Kampfbund für deutsche Kultur aufging. Die Reichsleitung der NSDAP hatte ihr die Aufgabe zugewiesen¹⁷⁶ „alle Abwehrkräfte gegen die heute herrschenden Mächte der Zersetzung zu sammeln und das deutsche Volk über die Zusammenhänge zwischen Rasse, Kunst, Wissenschaft, sittlichen und soldatischen Werten aufzuklären.“¹⁷⁷ Damit wurde die Kunst ihrer schwer errungenen Autonomie, ihrer Individualität, die vor dem Nationalsozialismus verlangt und gefordert wurde, beraubt. Nun war das Ziel „die Etablierung einer arisch-nordischen Kunst. Zu diesem Zweck wurde am 22. September 1933 die Reichskulturkammer unter der Leitung von Joseph Goebbels, Reichsminister für Volksaufklärung und Propaganda, ins Leben gerufen, um nicht länger das freie avantgardistische Kunstschaffen, sondern einzig eine propagandistische, die nationalsozialistische Rassen- und Staatsideologie verherrlichende Kunstproduktion zuzulassen. Bis 1935 waren über 100.000 Künstler Mitglieder der Reichskulturkammer. Im Zentrum der nationalsozialistischen Kunst stand der idealisierte menschliche Körper, der den nordischen Menschen als ästhetisches Leitbild propagierte und in der Malerei und vor allem in der Skulptur zum vorherrschenden Sujet wurde. [...] Weitere beliebte Themen, vor allem in der Malerei und in der Plakatkunst, waren Arbeiterszenen, Bauern und Mütter, die im Einklang mit der NS-Politik den Kult von Arbeit, Mutterschaft und Familie nährten und erwünschte Rollenmodelle zeigten. Massenkundgebungen, Aufmärsche und Sportveranstaltungen fanden den Eingang in Film und Fotografie.“¹⁷⁸

Die Kunst war nun nicht mehr nur, nicht frei sondern hatte sich laut den Nationalsozialistischen Kulturzirkeln so sehr von der Gesellschaft entfernt, dass diese Kulturkrise sogar, als eine Krise der Gesellschaft erkannt wurde. Der Grund für diese Kulturkrise die gleichzeitig auch die gesellschaftliche Krise widerspiegelte, wurde jedoch in der Rassentheorie¹⁷⁹, statt in der Menschen vernichtenden Politik und sozialökonomischen Tatsache gesucht und gefunden. „Der „Kulturverfall“ – Hauptschlagwort des „Kulturkampfes“ – resultierte ihren Vorstellungen nach aus dem

¹⁷⁶Vgl. Petsch, Joahim (1982), Malerei im Dritten Reich, Vista Point Verlag, Köln, <http://kunst.gymszbad.de/nationalsozialismus/malerei/malerei.htm>, (17. 8. 2011).

¹⁷⁷Petsch, Joahim (1982), Malerei im Dritten Reich, Vista Point Verlag, Köln, <http://kunst.gymszbad.de/nationalsozialismus/malerei/malerei.htm>, (17. 8. 2011).

¹⁷⁸<http://www.kettererkunst.de/lexikon/kunst-im-nationalsozialismus.shtml>, (17. 8. 2011).

¹⁷⁹Vgl. Petsch, Joahim (1982), Malerei im Dritten Reich, Vista Point Verlag, Köln, <http://kunst.gymszbad.de/nationalsozialismus/malerei/malerei.htm>, (17. 8. 2011).

Aufstand der „Untermenschen“, worunter man die soziale und formale Gleichberechtigung aller Staatsbürger im demokratischen System verstand, und in der Rassenmischung (Juden und Slawen als „kulturzersetzende Rassen“). Da die Kunst ein Indiz für die rassische Vollkommenheit sei, könne eine neue Kultur ausschließlich auf der Basis einer gezielten rassischen Auslese geschaffen werden. Als kulturbegründende und kulturtragende Rasse komme den Ariern dabei eine überragende Bedeutung zu, denn erst der Eintritt der arischen Rasse in die betreffenden Volkskörper habe Griechenland, Italien und Zentraleuropa die „Kulturblüte“ hervorgebracht.“¹⁸⁰ Die Nationalsozialisten waren so der Ansicht, dass sie ihre Kultur durch eine rassische und ideologische Säuberung heilen müssten, was letztendlich nach 12 Jahren zum 2. und größten Weltkrieg führte, in dem 61 Staaten sich mit insgesamt 110 Mio. Soldaten im Kriegszustand befanden. Dabei wurden 18 Millionen Frauen, Männer und Kinder in Konzentrationslager gebracht, von denen 11 Millionen ermordet wurden. Insgesamt starben 30 Millionen Zivilisten und 25 Millionen Soldaten. 45 Millionen Menschen wurden verletzt, 60 Millionen waren Obdachlos und 10 Millionen Menschen für immer vermisst.¹⁸¹

„Darüber hinaus war man der festen Überzeugung, nur der ‚blut- und bodenbedingte organische Staat‘ vermöge die Klassengegensätze und Klassenkämpfe auszuschalten und die Herstellung der ‚organischen Volksgemeinschaft‘ zu bewirken. So übte die moderne Kunst nach Meinung der Nationalsozialisten einen zersetzenden Einfluss aus und wurde deshalb als ‚jüdisch-bolschewistisch‘ und ‚entartete Kunst‘ abqualifiziert – ihre Kennzeichen seien ‚Blut- und Formlosigkeit‘ Die künstlerische Avantgarde sei nichts anderes als Träger der proletarischen Weltrevolution. Hiermit übertrug man die durch die ökonomischen und gesellschaftlichen Entwicklungsprozesse (Rationalisierung und Modernisierung der Produktion, Pauperisierung) hervorgerufene Angst des Kleinbürgertums und bürgerlichen Mittelstandes vor dem Sozialismus, geschickt auf die Kunst.“¹⁸² D.h. die Kunst ermutigte den Menschen zu sein und im Zuge des Strebens nach Glück, seine Rechte als Individuum, als Mensch einzufordern, dafür zu kämpfen. Sie ermutigte den einfachen Menschen zur Partizipation, zu einer gleichberechtigten Position in der Gesellschaft. Die Kunst war ein demokratisierendes Instrument, das den

¹⁸⁰Petsch, Joahim (1982), Malerei im Dritten Reich, Vista Point Verlag, Köln, <http://kunst.gymzbad.de/nationalsozialismus/malerei/malerei.htm>, (17. 8. 2011).

¹⁸¹ Kriegsstatistik, <http://unsere.de/kriegsbilanz.htm>, (17. 8. 2011).

¹⁸² Petsch, Joahim (1982), Malerei im Dritten Reich, Vista Point Verlag, Köln, <http://kunst.gymzbad.de/nationalsozialismus/malerei/malerei.htm>, (18. 8. 2011).

Machthabern ein Dorn im Auge war, die sich um ihre machtvolle Rolle in der Gesellschaft sorgten. So konnten nur noch Künstler, die Mitglieder der Reichskulturkammer waren, deren künstlerisches Leben total kontrolliert war, künstlerisch tätig sein, was die politische und rassische Reinheit sowie die künstlerische Vertretung der faschistischen Staatsideologie, die vernichtenden Weltanschauung voraussetzte. Während noch in der Weimarer Republik der Staat die Freiheit für die Kunst und Künstler garantierte, wurde durch den Nationalsozialismus dieser Freiheit und somit allen Kunstrichtungen, die in der Moderne entstanden waren, ein schnelles Ende gesetzt. Stattdessen warf man nun den Nationalsozialistischen Künstlern Worte wie „völkisch, rassistisch, nordisch, deutsch, stammhaft, heroisch, ständisch, bäuerlich“¹⁸³, wie Knochen vor die Hunde hin, da diese Eigenschaften laut den Nationalsozialisten die Wesensmerkmale des reinen deutschen Volkes repräsentierten, die nun Inhalt und Ziel der Kunst waren.

Doch die „Liquidierung der modernen Kunst nach 1933 täuschte einen ‚revolutionären Neubeginn‘ vor. In Wirklichkeit bildete jedoch die traditionelle Gattungsmalerei, die durch die moderne Kunst“ in den Hintergrund gedrängt worden war, das Fundament der ‚neuen Kunst‘ im Dritten Reich; sie erfuhr lediglich eine Erweiterung um neue Themen.“¹⁸⁴ Während die traditionelle Gattungsmalerei das Fundament bildete und mit ca. 40 Prozent vertreten war, stand an der Spitze (nicht von der Anzahl her) die politisch durchdrungene "programmatische Bildkunst", die die „höheren Ziele“ des Faschismus vertrat. Hierfür wurden christliche Kulturbilder übernommen (u.a. Triptychon)¹⁸⁵, weil gerade diese Bilder „mit traditioneller Weihe behaftet waren und sich zur Vermittlung der "kriegerischen Vergangenheit" der germanischen Rasse und zur Inszenierung der Volksgemeinschaft anboten. [...] Die Historienbilder, die Kriege und Schlachten aus der deutschen Geschichte zum Inhalt haben, sollten die kriegerische Tradition und völkischer Kraft der Herrenrasse vor Augen führen und dienten zur Legitimation der Anwendung von Gewalt und Unterwerfung "Schwächerer" durch die Faschisten der Gegenwart, genauso wie die großen "Führer der Vergangenheit" zur Rechtfertigung des Führerprinzips herangezogen wurden. Der Propagierung der soldatischen Tugenden

¹⁸³ Petsch, Joahim (1982), Malerei im Dritten Reich, Vista Point Verlag, Köln, <http://kunst.gymszbad.de/nationalsozialismus/malerei/malerei.htm>, (18. 8. 2011).

¹⁸⁴ Petsch, Joahim (1982), Malerei im Dritten Reich, Vista Point Verlag, Köln, <http://kunst.gymszbad.de/nationalsozialismus/malerei/malerei.htm>, (18. 8. 2011).

¹⁸⁵ Vgl. Petsch, Joahim (1982), Malerei im Dritten Reich, Vista Point Verlag, Köln, <http://kunst.gymszbad.de/nationalsozialismus/malerei/malerei.htm>, (19. 8. 2011).

diente auch die Wiederbelebung der Monumentalmalerei, bei der Fahnen, Uniformen, Armbinden und Standarten als Symbole der ‚neuen Gesellschaft‘ die Szenen beherrschten und zu Denkmälern erhobenen Soldaten als Übermacht erfahren werden sollten.“¹⁸⁶

So entstanden Bilder, die den siegreichen Führer, den siegreichen Krieg, den siegreichen Soldaten-Helden, die aufopfernde, gebärfreudige, starke germanische Kinder züchtende Mutter, den gehorsamen, strammen selbstbewußten Jungen und ebenso die großgewachsenen, hübschen, blonden, blauäugigen jungen Mädchen, die perfekte Familie zeigten. Laut der Rassentheorie war der Krieg, d.h. der Kampf ums reinrassige Dasein das wesentliche und alles bewegende gesellschaftliche Prinzip, das zur Urgegebenheit des Menschen erklärt wurde. Um nun den großen, starken, gut durchtrainierten, sportlichen, blonden, blauäugigen übermächtigen Soldaten, der zum Symbol des ewigen Kreislaufes¹⁸⁷ avanciert war, vom gerne und ehrenhaften kämpfen und sterben für seine Rasse, sein Reich, seinen Führer zu überzeugen, wurde die Kunst benützt, die auch den Feind für die arische Rasse deutlich, aber niemals personalisiert markierte. Die faschistische „Kunst“ übermalte dabei die Individualität, das Menschliche bzw. den Menschen, den er im Gegensatz zur arischen Rasse, lächerlich, animalistisch, gefährlich, als das zu Bekämpfende, Feindliche, karikaturistisch darstellte. Die Kunst konnte mit ihren starken, aussagekräftigen, verherrlichten Bildern der Mach (für nicht selbständig denkende, verblendete Menschen) – mit dem Inhalt des gehorsamen, glücklichen, strebsamen, entschlossenen, starken „reinrassigen Volkes“, des Führers, des Reiches -, Massen mobilisieren und war somit das stärkste, wirkungsvollste Propaganda Instrument des Faschistischen Regimes.

Ausgehend von der Philosophie der Ästhetik, stellt sich hier jedoch die Frage, ob eine Kunst, die nicht aus der Versenkung der Seele in die eigene und kollektive Wahrheit, in die Existenz, frei entsteht, sondern zur Zerstörung, zur Ermordung des Menschen führt, einer faschistischen Politik dient, überhaupt als Kunst bezeichnet werden kann. Ob nicht Personen, die „Werbe-Bilder“ für das Dritte Reich malten, mit dem Ausdruck „Handwerker“ eine bessere bzw. richtigere Bezeichnung erfahren, als sie mit „Künstlern“ gleich zu setzten, die vielleicht als NS-Gegner ihr Leben verloren haben und somit zu

¹⁸⁶Petsch, Joahim (1982), Malerei im Dritten Reich, Vista Point Verlag, Köln, <http://kunst.gymzbad.de/nationalsozialismus/malerei/malerei.htm>, (19. 8. 2011).

¹⁸⁷Vgl. Petsch, Joahim (1982), Malerei im Dritten Reich, Vista Point Verlag, Köln, <http://kunst.gymzbad.de/nationalsozialismus/malerei/malerei.htm>, (19. 8. 2011).

beleidigen. Denn „die zeitlose ‚Bildwirklichkeit‘ der nationalsozialistischen Kunst förderte und verstärkte die Unkenntnisse über vergangene und gegenwärtige gesellschaftliche Verhältnisse und hatte wesentlichen Anteil am Realitätsverlust der ‚gläubigen Volksgenossen‘, da die Bildinhalte den Bezug zur Wirklichkeit bewusst verstellten.“¹⁸⁸

Wenn nun davon ausgegangen wird, dass die Kunst genauso wie die Philosophie, Religion, oder auch andere wissenschaftliche Gebiete das Absolute, die Wahrheit zum Inhalt hat, kann nicht davon gesprochen werden, dass in der nationalsozialistischen „Kunst“ das Absolute, die Wahrheit west und sich im Scheine zeigt, sondern eher die Unwahrheit, die Gottlosigkeit, die zum Morden motiviert hat.

Des weiteren kann gesagt werden, dass durch den Einbruch des Nationalsozialismus nicht nur die Moderne in ihrer Entwicklung, (die wie sich zeigt nur eine technische war, doch keine menschlich kulturelle) einen Bruch erfuhr, sondern es ein Zurück ins Mittelalter erfolgte, die auch die Kunst in ihre alte Rolle zurück warf. Während sie einst für „Analphabeten“ religiöse Inhalte verbildlichte, den Machthaber der Zeit diente, hatte sie genauso in der Zeit des Nationalsozialismus dem „Führer“ gedient und den gehorsamen, geistigen und seelischen Analphabeten, den Ariern ihren „Way of Life“ ausgemalt.

Doch in letzter Zeit, werden immer wieder Ausstellungen mit Werken der NS-Zeit ausgestellt, wobei hier darüber nachgedacht werden sollte, ob eine „Auftragskunst“, die NS-Ideologien vertrat und als Propaganda Mittel der damaligen Politik gedient und im Endeffekt zu motiviertem Töten, zum Tod von Millionen von Menschen geführt hat, als „KUNST“ überhaupt in Museen oder Ausstellungen geehrt werden sollte. - Neben der dringend zu klärenden Frage, ob sie in dem Sinne überhaupt als Kunst gilt.

¹⁸⁸Petsch, Joahim (1982), Malerei im Dritten Reich, Vista Point Verlag, Köln,
<http://kunst.gymszbad.de/nationalsozialismus/malerei/malerei.htm>, (19. 8. 2011).

4.12 Die Kunst nach 1945

Nach dem Zweiten Weltkrieg erfuhr die Kunst eine neue Ära, in der die nach Amerika geflüchteten Künstler, Amerika zu einer wichtigen Kunstmetropole machten und eine von Europa unabhängige Kunst entwickelten, wie beispielsweise den abstrakten Expressionismus oder Action Painting, der aus dem Surrealismus seine Impulse empfing. Mitte des 20. Jahrhunderts begann bereits eine postmoderne Diskussion über Kunst und nicht Kunst, über Anti-Kunst und das Triviale. Ein Resultat dieser Diskussion erklärte schließlich auch das Alltägliche zur Kunst. Erstmals wurden Gebrauchsgegenstände zur Kunst erhoben, Alles und Nichts zur Kunst erklärt und ausgestellt. Durch den Konstruktivismus und die Konkreten Kunst entstand dann auch die Pop Art (1958-1970). Und Andy Warhol sprach erstmals von der Kunst als Ware, was zur Kommerzialisierung, zur Massenproduktion, zur Beliebigkeit von Kunst führt und die Werbung zur neuen Ästhetischen Wirklichkeit erhob.¹⁸⁹

Die bis zum Nationalsozialismus entwickelten Kunstströmungen wurden nun auch in Europa wieder aufgenommen und weiterentwickelt, dienten als Grundlage oder Inspiration für viele Kunstrichtungen, die sich dann auch wieder gegenseitig inspirierten, untereinander vermischten und wieder zu neuen Kunstrichtungen wie Tachismus/Informel (1940-1960), Arte Povera (1958-197), Fluxus (1960-1975), Minimal Art (ab ca. 1965), Concept Art (seit ca. 1965) und Fotorealismus (1967-1975) führten. Doch mit der öffentlichen Erscheinung vom Fotorealismus und Concept Art, glaubten die Künstler nun zu erkennen, dass es kein nach Vorne, d.h. eine neue Entwicklung gibt und die Moderne ihre Grenzen erreicht hat. Es wurde dabei nicht nur erkannt, „dass die Richtung nach Vorne die Richtung Zurück miteinbezieht“, sondern auch dass die Kunst so frei ist, dass die Richtung und die Definition von Kunst jederzeit austauschbar ist.¹⁹⁰

Diese Erkenntnis führte zur Einleitung der Postmoderne (ab ca. 1978), die das Innovationsstreben der Moderne ablehnte. Geschichtlich jedoch „taucht der Begriff

¹⁸⁹Vgl. Bischoff, Michael (2005), Die Postmoderne, http://lifefnavigator.typepad.com/1002_DIE%20POSTMODERNE_Version_Aug%2005_kurz.pdf, (22. 8. 2011), S. 30.

¹⁹⁰Vgl. <http://www.kunstwissen.de/postmoderne.htm>, (22. 8. 2011).

„Postmodernismus“ schon 1947 in den Arbeiten des Historikers *Sir Arnold Toynbee* auf. Bei ihm hat der Begriff einen ausgeprägt melancholischen Beigeschmack. Er verstand unter Post-Modernismus postwestlich und post-christlich (!). Man nimmt Abschied von einer Kultur, ohne zu wissen, wohin die Reise führt.“¹⁹¹

Aber wann nun wirklich die Postmoderne angefangen hat, sowie ob nicht nach wie vor, der Geist der Moderne auch in der Postmoderne Verwirklichung sucht, ist diskutabel. Doch mit Beginn der Postmoderne schwindete plötzlich der moderne Gedanke des Fortschritts, der Glaube an eine aufgeklärte Gesellschaft, einer geistigen Expansion, die wie schmerzhaft erfahren, keine erhoffte Gleichheit, Brüderlichkeit oder Freiheit, sondern nur eine Polarisierung politischer Systeme, Umweltzerstörungen, wirtschaftliche Krisen, Hungersnöte und Kriege mit sich gebracht hatte. Die Besserung des menschlichen Lebens durch technischen Fortschritt wurde nun sehr stark in Frage gestellt und das Weltbild erfuhr, mehr und mehr eine selbstironische Darstellung. So durfte man laut dem Wiener Philosophen Feyerabend (1924-1994) auch nie vergessen, dass „selbst die besten, rationalsten Menschen, die Gott ganz nahe stehen, in dieser Welt genauso arme Hunde sind, wie jedermann sonst. Das sollte die Menschen bescheiden machen, und sollte sie die Toleranz lehren den Versuchen anderer gegenüber, ihr Leben zu verstehen und die Öde eines sinnlosen Daseins mit einigen wenigen Bildern auszuschnücken. Es sollte sie Toleranz lehren gegenüber den Versuchen eine sinnlose Welt durch Erzählungen zu verschönern und tragbar zu machen.“¹⁹²

Die Postmoderne war die Zeit, nach dem mühsamen politischen und wirtschaftlichen Wiederaufbau, der Erholung vom Zweiten Weltkrieg, wo nun endlich die Verdauung der Geschehnisse nicht nur vom zweiten Weltkrieg sondern auch der folgenden Kriege, in denen zumindest Deutschland und Österreich nicht mehr beteiligt waren, begonnen hatte. So wurde auch „die Frage der Gerechtigkeit nach dem Ende der „großen modernen Metaerzählung neu gestellt“¹⁹³, in dem je ein philosophisches oder politisches Modell zur

¹⁹¹Bischoff, Michael (2005), Die Postmoderne, http://lifnavigator.typepad.com/1002_DIE%20POSTMODERNE_Version_Aug%2005_kurz.pdf, (22. 8. 2011), S. 6.

¹⁹²Michael Bischoff (2005), Die Postmoderne, http://lifnavigator.typepad.com/1002_DIE%20POSTMODERNE_Version_Aug%2005_kurz.pdf, (22. 8. 2011), S. 7.

¹⁹³Michael Bischoff (2005), Die Postmoderne, http://lifnavigator.typepad.com/1002_DIE%20POSTMODERNE_Version_Aug%2005_kurz.pdf, (22. 8. 2011), S. 8.

Überherrschaft aller anderer Modelle, und schließlich zur Legitimation von beispielsweise Auschwitz geführt hatte.¹⁹⁴ Mit dieser dramatischen Tatsache war sozusagen der Untergang der Moderne besiedelt, der doch zu keiner hoffnungsvollen „kulturellen, sozialen und politischen Evolution“ sondern eher zurück ins mittelalterliche Denken, wenn nicht sogar zu einer vor mittelalterlichen Primitivität geführt hat, das jedoch in Anbetracht der heutigen kriegerischen, zerstörerischen politischen Strömungen, die Kulturen, Religionen und Menschen, Länder diskriminierenden und spaltenden Tatsachen, noch immer anhält und an irgendeiner Entwicklung des menschlichen Geistes, des Menschen selbst, zweifeln lässt. Angesichts des großen Scheiterns der Aufklärung, der Revolutionen, der technischen Entwicklungen, die den Menschen zum modernen Sklaven gemacht hatte, Angesichts des Scheiterns so manch großer Geister, deren große Gedanken zur Diskriminierung, zu Rassentheorien, zu Theorien der Repression und schließlich zu massenhaft Menschen vernichtenden Kriegen geführt hatten, Angesichts des Scheiterns aller Hoffnungen die in die Wiege der Moderne gelegt waren, war nun die Suche nach einer Form, die kein Unrecht hervorruft, die Suche nach einer selbstkritischen Wahrheit ein dringendes Bedürfnis geworden. Es ging nun um eine Wahrheit, die ohne Vorurteile, Werte und Normen liefert, an denen sich die Gesellschaft neu orientieren sollte. Ziel war es auch keine allgemein anerkannten Verbindlichkeiten der Religion, Politik, Ideologie und Ästhetik bestehen zu lassen. Totalitäten, die absolute Werte vertraten, wurden in diesem Sinne alle Rechte aberkannt.¹⁹⁵

Auch laut Feyerabend blieb im Sinne von „anything goes alles erlaubt, was der pluralistisch orientierten Freiheit nicht im Wege steht“¹⁹⁶. Eine pluralistische Gerechtigkeit, Menschlichkeit und Wahrheit, d. h. eine Demokratie auf allen Ebenen, sollte endlich Einzug in das menschliche-, gesellschaftliche-, politische-, wissenschaftliche- und künstlerische Leben erhalten. Doch laut „Jean-Francois Lyotard (1924-1998), der 1979 das Schlagwort von der Postmoderne in die philosophische

¹⁹⁴Vgl. Michael Bischoff (2005), Die Postmoderne, http://lifenavigator.typepad.com/1002_DIE%20POSTMODERNE_Version_Aug%2005_kurz.pdf, (22. 8. 2011), S. 8.

¹⁹⁵Vgl. Michael Bischoff (2005), Die Postmoderne, http://lifenavigator.typepad.com/1002_DIE%20POSTMODERNE_Version_Aug%2005_kurz.pdf, (22. 8. 2011), S. 8.

¹⁹⁶Michael Bischoff (2005), Die Postmoderne, http://lifenavigator.typepad.com/1002_DIE%20POSTMODERNE_Version_Aug%2005_kurz.pdf, (22. 8. 2011), S. 8.

Debatte eingeführt und damit ungewollt eine neue Ära eingeleitet“¹⁹⁷ hatte, sich für die „Ästhetik und die Auswirkungen der neuen Technologien auf die Kunst und die menschliche Wahrnehmung“¹⁹⁸ interessierte, war gerade der Postmoderne Zustand die radikalisierte Moderne, die nicht einen Bruch mit derselben, sondern die faktische Erlösung all ihrer Implikationen in ihr vollzog. Das heißt, die Postmoderne ist die Zeit, in der die Moderne erst wirklich umgesetzt wird. Laut Giddens war nun „die Massenproduktion, der Massenkonsument, die Großstadt, der Staat des Großen Bruders, die sich ausdehnenden Wohnsiedlungen und der Nationalstaat im Niedergehen. Flexibilität, Diversität, Differenzierung und Mobilität, Kommunikation, Dezentralisierung und Internationalisierung sind aufsteigend“¹⁹⁹ Der provokante Wiener Philosophen und Künstler Feyerabend, der selbst die Selbstironie als Stilmittel zur Kunst der Erkenntnis anerkannt hatte, bezeichnete diese sich selbst widersprechende, zerrissene Postmoderne als „eine derart orientierungslosen Zeit, in der der Einzelne sich und sein Wissen, seine Erkenntnis nicht allzu ernst nehmen durfte, weil er sich sonst lächerlich macht.“²⁰⁰

Der postmoderne, kulturelle, künstlerische Mensch hatte erkannt, dass er keinen Grund mehr hatte worauf er stolz sein und sich selbst verherrlichen konnte, was durch die Leistungen der nahen Vergangenheit vor Augen geführt und bestätigt war. So wurde die persönliche Identitätsbildung, die in der Moderne eine Entwicklung im Guten Sinne bedeutet, nur als eine Illusion erkannt. Der Mensch war nicht gut, war nicht fähig aus der Vergangenheit, aus der Geschichte zu lernen und sich zu im Guten zu entwickeln.

All diese, alles relativierenden, postmodernen Ideen, Erkenntnisse sowie der Pluralismus, (Verschiedenartigkeit und Vielfalt auf allen Ebenen) der nun fast gleichgültig alles Erlaubte, alles als wahr und richtig gelten ließ, d. h. im Endeffekt, auch das was Anfangs noch abgelehnt wurde (Totalitäten, Absolutismus, Repression, Faschismus etc.), waren somit auch in der Kunst ablesbar. Bezeichnend für die Postmoderne war nun „ein

¹⁹⁷Michael Bischoff (2005), Die Postmoderne, http://lif navigator.typepad.com/1002_DIE%20POSTMODERNE_Version_Aug%2005_kurz.pdf, (22. 8. 2011), S. 8.

¹⁹⁸Michael Bischoff (2005), Die Postmoderne, http://lif navigator.typepad.com/1002_DIE%20POSTMODERNE_Version_Aug%2005_kurz.pdf, (22. 8. 2011), S. 8.

¹⁹⁹Renk, Alja (1999), Die Postmoderne, <http://www.aljarenk.de/images/Referate/Die%20Postmoderne.pdf>, (22. 8. 2011), S. 10.

²⁰⁰Vgl. Michael Bischoff (2005), Die Postmoderne, http://lif navigator.typepad.com/1002_DIE%20POSTMODERNE_Version_Aug%2005_kurz.pdf, (22. 8. 2011), S. 8.

grundsätzlicher Pluralismus von Sprachen, Modellen, Verfahrensweisen [...] und zwar nicht bloß in verschiedenen Werken nebeneinander, sondern in ein und demselben Werk, also interferentiell“²⁰¹

Doch der postmoderne Pluralismus, kam vor allem nach dem Mauerfall 1989 und mit dem Ende des Kalten Krieges erst richtig zum Einsatz, da man nicht recht wusste, was nun folgt. Die Erkenntnis, dass alle bisherigen Ideologien und Weltanschauungen gescheitert sind, war nun endgültig bestätigt. So wurden erst recht alle Werte verworfen und nun war alles erlaubt, da es keine prägende Kraft mehr gab. Diese Tatsache spiegelt sich beispielsweise auch sehr stark in der Literatur wider. Die postmodernen Autoren waren jedoch der Meinung, „dass alles, was sie schrieben, ein Zitat sei, da irgendjemand vor Ihnen sicher schon darüber geschrieben habe.“²⁰²

Dieses Zitieren wurde mittlerweile zur Tradition, die sich auch heute in wissenschaftlichen Gebieten sehr stark zeigt. Doch diese Tatsache, die als ein Indiz für Unsicherheit gilt, habe somit auch zum Verlust großer Werte, „wie Liebe, die Familie oder auch Respekt“²⁰³ geführt, weil sie nicht eigene geistige und emotionale Errungenschaften sind, nicht aus der eigenen Überzeugung, aus der eigenen Mitte, aus dem eigenen Herzen entstanden sind. Gerade durch diese zitierte Realität der einfallslosen Postmoderne, (dessen Ergebnis die bittere Gegenwart ist), die auf Vergangenen Ideologien, Vorstellungen, Emotionen etc. zurück greift, sie kopiert, aber selbst nicht mehr im Stande ist, sie zu empfinden, zu leben, kann nicht nur die Verwirklichung der Moderne, sondern auch der Weltbilder Vor-Moderner-Epochen bestätigt gesehen werden. So führte die Postmoderne nicht nur zu einer Gleichzeitigkeit von Ungleichzeitigem, sondern auch zur Gleichheit von Gut und Böse, die extreme Formen lebt und von einander sehr stark abweichende Parallelwelten, Parallelleben in einer einzigen Welt schafft, an der alle Entwicklungsstufen der Menschheit ablesbar sind und die die Geschichte der Menschheit in der Gegenwart auflöst.

²⁰¹Welsch, Wolfgang (1987), Unsere postmoderne Moderne, Berlin, Akademie Verlag 2008, S. 16.

²⁰² <http://deutschsprachige-literatur.blogspot.com/2010/05/epochen-postmoderne-ab-1989.html>, (24. 8. 2011)

²⁰³ <http://deutschsprachige-literatur.blogspot.com/2010/05/epochen-postmoderne-ab-1989.html>, (24. 8. 2011)

Während noch in der Moderne die Kunst einheitliche Stile zeigte, waren nun in der Postmoderne sich wiederholende Zitate, Collagen, Synthesen von verschiedenen Stilen, Massenproduktion und Multikulturalität gefragt. Die Beschäftigungen mit inneren Realitäten, Wahrheiten, Höhen und Tiefen der Moderne gelangten in der Postmoderne zur bewußten Oberflächlichkeit, die nur noch an Form und Design interessiert war. Der Künstler nahm sich selbst nicht mehr ernst und übte sich in Selbstironie, zog sich selbst ins Lächerliche. Das Streben nach Einzigartigkeit und Transzendenz war verworfen, stattdessen war nun Vielfalt und Anonymität sowie gefragt. Es gab plötzlich keine allgemeingültigen Wahrheiten mehr, keine Vernunft, keine anerkannten absoluten Werte, weder moralisch, noch ästhetisch. Während der Künstler der Moderne noch große Bedeutungen in elitären Kreisen anstrebte, kam in der Postmoderne dem Massenpublikum eine größere bedeutende Rolle zu, die letztendlich über das Werk bestimmt. Im Gegensatz zur Moderne, wo die Geschichte noch irrelevant war, stattdessen die Gegenwart entscheidend, begannen nun in der Postmoderne Rückgriffe auf die Historie in ihren unterschiedlichsten Stilen, „Retro“, „Revivals“ (60er/70er).²⁰⁴

Damit wurde ein notwendiger Revisionismus eingeleitet, die nach einer immer wieder neuen Betrachtung und Interpretation der Geschichte verlangt, und die neben den Wissenschaftlern, von Künstlern, für das Kollektiv bearbeitet, aufgezeigt und verdaut wird. Es ging nicht mehr darum, dass das Individuum nur irgendwelche traumatische Kindheitserlebnisse, Erinnerungen oder Träume verdaut, sondern es begann die Verdauung der Geschichte des Menschen, die letztendlich nur ein Scheitern des Menschen zeigt, und ihm das Menschliche aberkennt. Der Mensch, der sich durch seinen Geist, seine Intelligenz über das „wilde Tier“ über die restliche „wilde Natur“ erhoben hatte und erhaben glaubte, erkannte, dass er trotz aller „Entwicklungen“, trotz einer Existenz über Millionen von Jahren, einer langen immer wieder blutigen, zerstörerischen Geschichte, keine menschlichen Fortschritte zustande brachte, die auf eine bessere Welt hoffen lassen, in der alle Menschen glücklich sein können.

In der Zeit der Postmoderne wurde letztendlich erkannt, dass der Traum der guten Evolution des menschlichen Daseins, den die Moderne hoffen ließ, nur aus einer

²⁰⁴Vgl. Michael Bischoff (2005), Die Postmoderne, http://lifefnavigator.typepad.com/1002_DIE%20POSTMODERNE_Version_Aug%2005_kurz.pdf, (24. 8. 2011), S. 39.

Selbsttäuschung, großen, kollektiven Lüge bestand, die nun Künstler provokativ demonstrierten. Zwar geistern nach wie vor manche gesellschaftliche Utopien in manchen Intellektuellen Köpfen, „doch die Frau und der Mann auf der Straße glaubt nicht mehr daran. [...] Denn am Ende des 20. Jahrhunderts haben nicht gerechte Paradiesstaaten die Oberhand behalten, sondern eine in diesem Ausmaß noch nicht bekannte Unsicherheit und Orientierungslosigkeit kennzeichnet unsere westlichen Post-Industrienationen. Die traditionellen christlichen Werte stehen vor dem endgültigen Verfall. Stabile Familien und gesunde Ehen kennen nur noch wenige aus eigener Erfahrung. Aids, ansteigende Kriminalität, Jugendgewalt und gewaltige Migrationsbewegungen sorgen für stetige Verunsicherung. Die rasanten technologischen Veränderungen verlangen eine unglaubliche Flexibilität in der Berufswelt, ständige Überforderung ist die Folge. Das sog. ‚Burn-out-Syndrom‘ ist das Symbol einer am Limit laufenden Gesellschaft. Arbeitslosenquoten wie in den 30er Jahren lassen ungute Gefühle hochkommen. Zudem berichten die Medien tagtäglich von Katastrophen jeglicher Art, die unseren Globus erschüttern. Die ehrlichgemeinte Utopie einer guten und gerechten Welt, geschaffen durch Menschenhand hat sich als Illusion erwiesen. Die Postmoderne hat darum immer auch einen sentimental Beigeschmack, man spürt, etwas Entscheidendes ist verloren gegangen.“²⁰⁵

Und das was verloren gegangen ist, ist nichts anderes als die Hoffnung auf eine bessere Welt, der romantisch, utopische Glaube an eine bessere Menschheit. Stattdessen wird die Menschheit des 21. Jahrhunderts tagtäglich, nicht nur durch die verschiedensten Bereiche der Kunst (wie Film, Literatur etc.), sondern auch durch die Wissenschaft und der „aktuellen“ Politik, mit dem Untergang konfrontiert, der in Wort, Bild und Ton, in den wildesten, phantasievollsten Ausführungen präsentiert wird. Dies führt nur noch mehr zu panikartigen Angstzuständen, Unsicherheit, zu einem gesteigerten Sicherheitsbedürfnis, was der Politik, unter dem „Mantel“ der Sicherheit, erlaubt, ihre zerstörerischen, repressiven, kriegerischen absolute Macht auszuüben. Der Pluralismus der Postmoderne, der gegen Totalitäten, gegen absolute Werte war, sich schließlich aus Einfallslosigkeit, gleichgültig jeglicher Verantwortung entzog, sich selbst zu freiwilligen Unmündigen erklärte und zu einer aufgegebenen Gesellschaft ohne irgendwelcher Werte und Normen

²⁰⁵Michael Bischoff (2005), Die Postmoderne, http://lifnavigator.typepad.com/1002_DIE%20POSTMODERNE_Version_Aug%2005_kurz.pdf, (24. 8. 2011), S. 40.

führte, hatte somit „dramatische Konsequenzen in ethischen Fragen, denn da es keine allgemeingültigen Werte und Normen mehr gibt, lassen sich auch keine allgemeinverbindlichen Regelungen in Bezug auf das menschliche Zusammenleben formulieren. Das Ergebnis ist ein ethisches Dilemma, denn wenn Menschlichkeit und Gerechtigkeit nur noch im Plural existieren“²⁰⁶ können beispielsweise, Einmärsche in fremde Länder, um schließlich den eigenen Profit zu steigern, oder terroristische Gegenangriffe durchaus gerechtfertigt werden. Während sich die ganze Welt nach dem Zweiten Weltkrieg noch betroffen gab, Europa auf Menschenrechte schwor, die EU sich als ersten Friedensvertrag der menschlichen Geschichte sah, die den Weltfrieden garantieren sollte, wurde im 21. Jahrhundert die postmoderne Idee, die alles erlaubte, was der pluralistisch orientierten Freiheit nicht im Wege steht, die diese verschiedenen Wege als gleichberechtigt und gleichwertig betrachtete²⁰⁷, auf die offizielle Legitimierung von Ausbeute, Repression, Diskriminierung, dauer Kriege, (deren politische Waffen, nach wie vor, eine Differenzierung und von Geschlecht, Gesellschaft, Religion, Kultur, Rasse, (durch die Europäischen Union noch stärker auch eine Differenzierung und Diskriminierung von Ländern) erweitert. Denn die Postmoderne hatte weder eine moralische noch Ideale Vision und hatte das „Glaubenssystem verloren [...], jene Glaubenssätze, die unsere Handlungen und Hoffnungen bestimmen“²⁰⁸ und somit auch den Glauben auf den Weltfrieden.

Doch all diese von der Postmoderne initiierte Wertelosigkeit entwickelte auch eine Gegenbewegung in seinem Pluralismus, und gebar eine „Generation X“²⁰⁹, die müde vom Kämpfen und den Streitigkeiten um die richtige Religion, die nur zu Kriegen geführt haben, ist. „Während sich die ‚Kriegsgenerationen‘ (etwa die Jahrgänge 1910- 1935/40, in der Soziologie auch Booster genannt) noch stark in modernistischen Denktraditionen bewegen, befinden sich die sog. ‚Baby-Boomer oder Boomer‘, eine vom Wirtschaftsaufschwung nach dem 2. Weltkrieg geprägte Generation (Jahrgänge 1940-

²⁰⁶Renk, Alja (1999), Die Postmoderne, <http://www.aljarenk.de/images/Referate/Die%20Postmoderne.pdf>, (24. 8. 2011), S. 12.

²⁰⁷Vgl. Michael Bischoff (2005), Die Postmoderne, http://lifenavigator.typepad.com/1002_DIE%20POSTMODERNE_Version_Aug%2005_kurz.pdf, (24. 8. 2011), S. 41.

²⁰⁸Michael Bischoff (2005), Die Postmoderne, http://lifenavigator.typepad.com/1002_DIE%20POSTMODERNE_Version_Aug%2005_kurz.pdf, (24. 8. 2011), S. 40.

²⁰⁹Michael Bischoff (2005), Die Postmoderne, http://lifenavigator.typepad.com/1002_DIE%20POSTMODERNE_Version_Aug%2005_kurz.pdf, (24. 8. 2011), S. 40.

1965) in einer Mittelposition. Ende der 70er und Anfang der 80er Jahre haben sie als ‚yuppies‘ (young urban professionals) die obersten Etagen der Unternehmen und Institutionen besetzt und sich dort etabliert. Prominentester Vertreter dieser Generation ist Bill Clinton. Ihre Eltern haben ihnen oft noch typische Werte der Moderne vermittelt, durch die starke Beeinflussung der zeitgenössischen Medien- und Lifestylekultur werden sie aber täglich mit postmodernistischem Gedankengut überschwemmt, so dass sie weder modernistisch noch postmodernistisch im eigentlichen Sinne sind. Ein Teil von ihnen gehört auch der revolutionären Generation der sog. 68er an. Ihre Kinder bilden nun die Busters, oder die sog. Generation X (Jahrgänge 1965-1980/838), so benannt nach dem einflussreichen Kultroman von *Douglas Coupland*. Diese sind in ihrem Verhalten und ihren Denkweisen, ob bewusst oder unbewusst, die erste eigentliche postmoderne Generation²¹⁰, die allen guten Hoffnungen zum Leben erweckt. Denn für die Generation X „sind Ecken und Kanten, Härte, Leiden und Kampf out, gefragt sind Wärme, softe und bequeme Meinungen und viel Gefühl. Der Mensch soll in innerer Harmonie mit sich und seiner Umwelt leben. [...] Nach dem jahrhundertlang der strafende, allmächtige und gerechte Gott bei vielen Christen vorrangig das Gottesbild geprägt hat, so wird heute vor allem Gott als der liebende und zärtliche Vater betont, der sich um ‚mich‘ kümmert, ‚mich‘ annimmt und liebt, meine tiefsten Sehnsüchte und Bedürfnisse stillt. [...] An die Seite der Emotionalität tritt in der postmodernen Frömmigkeit nun die Erfahrung.“²¹¹

In diesem Sinne wollte die Spiritualität, Emotionalität etc. nun auch persönlich erfahren, erlebt werden. Doch die „Generation X“, der „heute 18-35 Jährigen“²¹², die als die eigentliche postmoderne Gesellschaft gilt, d. h. nicht die postmoderne zerrissene Theorie, sondern die postmoderne Praxis lebt, „sind posthistorisch, postmodern. Und doch leben sie in einer Gegenwart, die sich durch ein Gefühl der Verunsicherung auszeichnet. Sie sehen einer düsteren, unberechenbaren Zukunft entgegen. Die Spielregeln verändern sich ständig. Jugendliche sind gezwungen, sich an eine permanent wandelnde, krisengeschüttelte Welt anzupassen, die durch die Informations- und

²¹⁰Michael Bischoff (2005), Die Postmoderne, http://lifenavigator.typepad.com/1002_DIE%20POSTMODERNE_Version_Aug%2005_kurz.pdf, (24. 8. 2011), S. 45.

²¹¹Michael Bischoff (2005), Die Postmoderne, http://lifenavigator.typepad.com/1002_DIE%20POSTMODERNE_Version_Aug%2005_kurz.pdf, (24. 8. 2011), S. 45.

²¹²Michael Bischoff (2005), Die Postmoderne, http://lifenavigator.typepad.com/1002_DIE%20POSTMODERNE_Version_Aug%2005_kurz.pdf, (24. 8. 2011), S. 46.

Computertechnologie und seine komplexe, zugleich aber instabile globale Ökonomie geprägt ist. Sie sind, ob sie wollen oder nicht, Erben einer heruntergekommenen sozialen Welt und einer Natur die mehr als je zuvor durch die industriellen Kräfte ausgebeutet wird. Die Jugend der Gegenwart ist jene Generation der Weltgeschichte, die die bislang beste Ausbildung vorzuweisen hat. Es ist die technisch versierteste, vielfältigste und multikulturellste Generation überhaupt.“²¹³

Sie sind enttäuscht und „haben die Illusion verloren, die Erde aus eigener Kraft zum Paradies umgestalten zu können. [...] Sie haben eine antiautoritäre Erziehung genossen. [...] Jeder Macht oder Autorität stehen sie äußerst misstrauisch gegenüber. [...] Hinter ehrenwerten politischen Vorhaben und Programmen wird der ungezähmte Wille zur Macht vermutet. Anders als ihre politisch engagierten Eltern haben sie kein Interesse an realen Veränderungen. Aus dem Grund, weil sie nicht mehr an die Möglichkeit echter Veränderung glauben können. Zu oft haben sie erlebt, wie führende Persönlichkeiten leere Versprechen zum Besten gegeben haben“²¹⁴, die sie zur Ernüchterung zwang.

So glaubten und glauben auch Künstler nicht mehr an die Möglichkeit echter Veränderungen, an das Schaffen von etwas ganz Neuem, was sogar zur Diskussion über das „Ende der Kunst“ geführt hat. Doch trotz dem gab es Veränderungen, wie z.B. dass zu den „traditionell anerkannten Arten des künstlerischen Ausdrucks (Malerei, Musik und Plastik)“²¹⁵ auch Medien, d. h. laufend neue technische Möglichkeiten des Ausdrucks hinzu gefügt wurden.

„So sind heute Film, Photographie, Collagen, Videoinstallationen, Theater, Performances, Design und Comics selbstverständliche legitime Mittel, um künstlerisch tätig zu sein. Für viele sind die sog. Performances die eigentliche postmoderne Kunstform Postmodernistische Künstler vertreten die Ansicht, ein Kunstwerk habe nur zeitlich begrenzten Wert. Darum anstatt zeitlose Kunstwerke zu kreieren, schaffen diese Künstler

²¹³Michael Bischoff (2005), Die Postmoderne, http://lifenavigator.typepad.com/1002_DIE%20POSTMODERNE_Version_Aug%2005_kurz.pdf, (24. 8. 2011), S. 46.

²¹⁴Michael Bischoff (2005), Die Postmoderne, http://lifenavigator.typepad.com/1002_DIE%20POSTMODERNE_Version_Aug%2005_kurz.pdf, (24. 8. 2011), S. 46.

²¹⁵Michael Bischoff (2005), Die Postmoderne, http://lifenavigator.typepad.com/1002_DIE%20POSTMODERNE_Version_Aug%2005_kurz.pdf, (24. 8. 2011), S. 31.

Kunst, die bewusst im Moment verhaftet ist. Oft zeugen nur noch Fotos von der künstlerischen Arbeit, das Kunstwerk selber existiert nicht mehr oder ist absichtlich zerstört worden, um der Nichtigkeit Ausdruck zu verleihen.“²¹⁶

Die Kurzlebigkeit der „Kunstwerke“ oder Performances, die Erlebnisse für den Moment schaffen, wobei vor allem auch das Publikum und dessen Reaktion darauf beobachtet wird, spiegeln auch die heutige Kurzlebigkeit, die schnelllebige „Konsumgesellschaft“ neben der Zeit, wo Menschen von einem Schlag auf den anderen, ob durch Naturkatastrophen, die in den letzten Jahren vermehrt erlebt werden, oder durch Dauerkriege vernichtet, wieder. Natürlich kann hier nicht mehr von einem Kunstwerk, im ursprünglichen Sinne gesprochen werden, „das einer anspruchsvollen schöpferischen Tätigkeit entsprungen ist, denn alles wird zu Kunst und gleichzeitig ist nichts Kunst.“²¹⁷ Dabei ist jedoch die einzige künstlerische Intention, das „Kunstwerk“ zu signieren und wenn möglich, um jeden Preis zu vermarkten. „Postmodernistische Performance-Künstler entwickeln zuweilen reichlich bizarre oder gar obszön-perverse Methoden, um Aufmerksamkeit zu erlangen.“²¹⁸ Nach dem Motto – Auch schlechte Werbung ist eine gute Werbung – hier wird vor allem Bekanntheitsgrad angestrebt, das eine Bedeutung trägt, die sogar über den Künstler und das Kunstwerk hinaus geht. Denn „berühmt“ zu sein, sei es auch durch schlechte Aktionen (Berühmt um jeden Preis), bedeutet in der heutigen, sich ständig in allen Bereichen konkurrierenden Gesellschaft, es dann doch wieder geschafft zu haben, die ihnen weitere Türen und Tore weit öffnet. (Beispielsweise wird dies auch von der Politik vorgelebt, wo Mätressen von Politikern (Berlusconi) zum Wiener Opernball eingeladen werden und weltweit 100te von Angeboten bekommen, die sie innerhalb von kürzester Zeit zu Millionären macht. Einer ehrlichen, treuen, sich aufopfernden, sittlichen Frau und Mutter wird jedoch nicht so viel Aufmerksamkeit geschenkt oder gar Möglichkeiten zur Karriere geboten – sie werden geschieden (Sarkozy). In diesem Sinne ist auch keine Sittlichkeit mehr in der Kunst gefragt – je lauter, je obszöner, je perverser, je nackter, je aggressiver, je brutaler, je schockierender,

²¹⁶ Michael Bischoff (2005), Die Postmoderne, http://lifenavigator.typepad.com/1002_DIE%20POSTMODERNE_Version_Aug%2005_kurz.pdf, (24. 8. 2011), S. 31.

²¹⁷ Michael Bischoff (2005), Die Postmoderne, http://lifenavigator.typepad.com/1002_DIE%20POSTMODERNE_Version_Aug%2005_kurz.pdf, (24. 8. 2011), S. 31.

²¹⁸ Michael Bischoff (2005), Die Postmoderne, http://lifenavigator.typepad.com/1002_DIE%20POSTMODERNE_Version_Aug%2005_kurz.pdf, (24. 8. 2011), S. 31.

je schmerzhafter, je zerstörerischer etc., desto erfolgsversprechender ist es für den Künstler, der ihm die Anerkennung innerhalb der heutigen kranken Gesellschaft garantiert. Denn dies sind die Schlagworte der heutigen, sich selbst zerstörenden, „burn-out-Gesellschaft“, der Spiegel ihrer Seele. So ist es beispielsweise auch normal, wenn ein Künstler „zuerst lautstark ‚Missbrauch, Missbrauch‘ ins Publikum hinausschreit, bevor er sich mit Fischhaken und Rasierklingen selber die Haut aufreißt, um auf dramatische Weise zu zeigen, wie Künstler sich selbst und ihren Ansprüchen Leid zufügen müssen, um ihr Publikum zu unterhalten. Annie Sprinkle, ehemaliger Pornostar und neuerdings selbstbewusste Performance Künstlerin geht sogar so weit, dass sie auf der Bühne masturbiert und die Besucher einlädt mit einer Taschenlampe ihre Genitalien zu betrachten.“²¹⁹

In Österreich kann hier beispielsweise die multimedial agierende Künstlerin Elke Krystufek genannt werden, in deren Arbeit die Sexualität und der Umgang mit der Körperlichkeit im Zentrum stehen und die so Anfang der 90er Jahre mit Performances, bei der sie etwa am Institut für Gegenwartskunst ihren nackten Körper bemalte oder öffentlich masturbierte, großes öffentliches Aufsehen erregte, was ihr dann zu eigenen Ausstellungen und Performances in Museen verhalf. So kann doch die „Performance“ als die Erfindung, die Neue Kunst der Postmoderne bezeichnet werden, die tiefe Einblicke in die Psyche, in das Denken, in das Lebensgefühl unserer Zeit gibt. „Hier wird deutlich, dass selbstverständlich auch die Kunst bewusst oder unbewusst die Weltanschauung des herrschenden Zeitgeistes vermittelt, oft sogar sensibel gesellschaftliche Tendenzen aufspürt und prophetisch (nicht im biblischen Sinn, aber mit einem Gespür für die Zukunft) Entwicklungen vorwegnimmt, die Jahre später in der breiten Bevölkerung Einzug halten. In der Transportation von Ideologien kommt heute besonders den Massenkommunikationsmitteln eine überragende Bedeutung zu, [...die] postmodernistische Anschauungen jeden Tag auf Knopfdruck ins eigene Wohnzimmer importieren“²²⁰ und dabei jedoch den Menschen von der Realität, der Wirklichkeit, – ganz im Sinne der Postmoderne – entfernt, sich selbst fremd macht.

²¹⁹Michael Bischoff (2005), Die Postmoderne, http://lifenavigator.typepad.com/1002_DIE%20POSTMODERNE_Version_Aug%2005_kurz.pdf, (24. 8. 2011), S. 31.

²²⁰Michael Bischoff (2005), Die Postmoderne, http://lifenavigator.typepad.com/1002_DIE%20POSTMODERNE_Version_Aug%2005_kurz.pdf, (24. 8. 2011), S. 32.

Aber das visuell orientierte Verständnis von beispielsweise der Bildenden Künste das auf die „Neuen Medien“ erweitert wurde, führte zu ihrer Spaltung. Während nun für einen Teil der Bildenden Künste, die Bearbeitung von visuellen Gestaltungsfragen in der Praxis, philosophische, (sozial-)wissenschaftliche und kunsttheoretische Überlegungen zum Thema geworden sind und ihr Arbeitsbereich auf Grafikdesign, visuelle Kommunikation, Produktdesign, Industriedesign, Investitionsgüterdesign, Architektur und der Illustration ausgeweitet wurde²²¹, „hat sich im Selbstverständnis einiger bildender Künstler und Rezipienten künstlerische Arbeit als den Geisteswissenschaften verwandte Tätigkeit etabliert; die visuell orientierte Erstellung objekthafter Manifestationen ist zwar nicht mehr Bedingung künstlerischer Tätigkeit. Dennoch spielt im allgemeinen gesellschaftlichen Verständnis von Kunst das Gegenständliche, das Objekthafte als Manifestation der künstlerischen Tätigkeit“²²² eine zentrale Rolle. „Performanceorientierte, aktionistische, situative, installative und insbesondere explorative, interventionistische Arbeitsformen (Prozess) sind dem allgemeinen Kunstverständnis noch weitestgehend fremd und bleiben in der Wertschätzung deutlich hinter den klassischen Medien Malerei und Bildhauerei, (die nach wie vor am traditionell handwerklichen orientiert sind) zurück. In den westlichen Gesellschaften, geprägt durch die Vorstellung und Beschäftigung mit Handelbarem und den Grundbegriff des Besitzens, steht das objekthafte des Kunstwerkes im Zentrum des allgemeinen Verstehens darüber, was Kunst bedeute bzw. welcher Beschaffenheit Kunstwerke seien. Die enge Verbundenheit und gemeinsam wertgeschätzten Eigenschaften von ‚Dauerhaftigkeit‘ und ‚Werthaftigkeit‘ fördern die Erwartung für das Erleben eines greifbaren Gutes, eines Gegenstandes“²²³.

Die Kunst dient, trotz aller Veränderungen, die es im Laufe der Moderne durchlebt hat, nach wie vor als wichtiger sozialer Marker für den Käufer. Denn „das Kunstwerk fungiert als Insignie gesellschaftlichen Stellung, wie auch der beispielhaften Visualisierung des kulturellen Anspruchs besitzender Personen.“²²⁴ Jedoch mit dem Unterschied, der

²²¹Vgl. Ruediger, John, Funktionen und Freiheiten der bildenden Kunst, <http://ask23.hfbk-hamburg.de/draft/archiv/misc/funktionen-freiheiten.html>, (26. 8. 2011).

²²² Ruediger, John, Funktionen und Freiheiten der bildenden Kunst, <http://ask23.hfbk-hamburg.de/draft/archiv/misc/funktionen-freiheiten.html>, (26. 8. 2011).

²²³Ruediger, John, Funktionen und Freiheiten der bildenden Kunst, <http://ask23.hfbk-hamburg.de/draft/archiv/misc/funktionen-freiheiten.html>, (26. 8. 2011).

²²⁴ Klaus Heidi, Ruediger John, Transfer Kunst Wirtschaft Wissenschaft, <http://books.google.at/books?id=qghj48sNYJ8C&pg=PA268&lpg=PA268&dq=die+bildenden+K%C3%B4nstler+ohne+gesamtgesellschaftliche+Aufgabe+sowie+weitestgehend+ohne+Zielgruppe.&source=bl&ots>

Freiheit, der Individualität und der Originalität, die sie sich im Laufe der Zeit erkämpft hat. Aber im Gegensatz zur Vergangenheit, dienen im heutigen Alltag mehr denn je auch „Marken der Definition des Ich und der Abgrenzung zum Kollektiv und damit als Hilfsmittel zur Konstruktion von Wirklichkeit. Sie stellen postmoderne Fetische dar und ersetzen somit einen Teil der Funktion von Kunst. Produkt Marketing versucht insbesondere durch präzise Abgrenzung bzw. Imagebildung, losgelöst von tatsächlichem Gebrauchswert eines Gegenstandes (der früher dessen Bedeutung bestimmte), dem Bedürfnis nach Insignien der Individualität entgegen zu kommen. Dabei wohnt ihnen ein Widerspruch inne. Industriell erzeugte Produkte sind immer Masse und somit eigentlich nicht der Abgrenzung dienlich, ihnen werden deshalb fiktive Werte zugeschrieben.“²²⁵

So genießt die Wirklichkeit der Kunst, nach wie vor eine einzigartige, unersetzliche, monopolistische Stellung unter dem vom Menschen Erschaffenen.

Doch eine der wichtigsten Neuheiten, Errungenschaften der Postmoderne ist sicher, dass sich der Mensch selbst zur Kunst erhoben hat, was das „Dingliche am Kunstwerk“ auflöst. Der Mensch der selbst „Werk“ ist, präsentiert sich mit all seinen guten, wundervoll, liebevoll seienden und nicht seienden, nicht gewordenen Seiten und Eigenschaften – so wie er lebt, liebt und leidet. Der Mensch wurde selbst zum vorgeführten Werk. So fand in der Postmoderne auch eine Subjektivierung des Kunstwerkes bzw. Subjekt-Werdung der Kunst statt, die den von Gott geschaffenen Menschen selbst zum Kunstwerk erhebt und die BetrachterInnen zum „absoluten Künstler“, zu Gott zurück führt.

=fk2UmQ2vAE&sig=SU8mDIHpATNhiLKbrR35pPuA8Yk&hl=de&ei=YLjKtsOWMeX_4QTmz_Rs&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=1&ved=0CCUQ6AEwAA#v=onepage&q=die%20bildenden%20K%C3%BCnstler%20ohne%20gesamtgesellschaftliche%20Aufgabe%20sowie%20weitestgehend%20ohne%20Zielgruppe.&f=false, (26. 8. 2011), S. 268.

²²⁵Ruediger, John, Funktionen und Freiheiten der bildenden Kunst, <http://ask23.hfbk-hamburg.de/draft/archiv/misc/funktionen-freiheiten.html>, (26. 8. 2011).

5. Die Wirkung der Kunst auf Mensch und Gesellschaft

Bis in die Moderne war vor allem die bildende Kunst damit beschäftigt ihre traditionellen Funktionen zu erfüllen und agierte als Handwerker/In oder erstellte Ikonographien für Kirche und Staat, wo sie Bilder der Macht und der Mächtigen, sowie auch religiöse Inhalte und deren Träger für die ungebildeten Menschen vor Augen führte und somit Geschichten und Mythen bebildert verewigte. Ihre religiöse Funktion war über viele Jahrhunderte vorherrschend, wo die Kunst meist Szenen aus Religiösen Schriften oder heilsgeschichtliche Botschaften, als Ersatz für das geschriebene Wort, in Bildern aufgelöst, codiert übermittelte, wovon Wand- und Tafelmalereien erzählen. So ist auch der größte Teil der überlieferten Kunst von ihr bestimmt. Viele religiöse Gebäude wie Synagogen, Kirchen, Kathedralen, Gebetstempel, Moscheen und andere Gebetshäuser, sowie Herrschaftshäuser dienten auch als die wichtigsten Sammlungsorte der wichtigsten künstlerischen Äußerungsformen. Doch vor allem stand die Kunst immer im Dienste der Politik, wo sie die Funktion inne hatte der Reichs- und Staatsöffentlichkeit, Herrschaftsrechte und deren Ansprüche bildhaft zu veranschaulichen, Bilder der Macht zu schaffen.

Die Kunst war nicht nur Informationsträger der Herrschaftsbereiche und Inhalte, sondern auch der politischen Programmatik von Bildern, durch die Herrschaft legitimiert oder auch kritisiert wurde. In diesem Sinne erfüllte die Kunst, die damals mehr als ein „Können“ als ein Handwerk definiert war, die Funktion eines vormodernen Massenmediums für die Analphabeten jener Zeiten und war gleichzeitig ein Mittel der Mächtigen, um bebildert das unwissende, ungebildete Volk, die von den Auftraggebern - Kirche und Staat - vorgegebenen religiösen sowie politischen Inhalte wissen zu lassen und ihrer absoluten Macht, die über dem Menschen, der Gesellschaft stand, durch das Medium Kunst Ausdruck zu verleihen und walten zu lassen. So wurden viele unzählige Jahrhunderte lang gesellschaftliche-, sozialkulturelle Weltbilder bestimmt.

Doch ab der Aufklärung, wo die Konstruktion einer persönlichen Wirklichkeit als Element der Sozialisation galt und das Individuum sich zum Kollektiv abzugrenzen

begann, eine eigene Persönlichkeit für die Öffentlichkeit bildet, um als vollwertiger Teilnehmer der Gesellschaft zu gelten, lösten sich auch die Künstler mit ihrer Kunst, im Laufe der Zeit von ihren traditionellen Aufgaben und Auftraggebern, von Ikonen oder Sinnbildern, von vorgegeben Inhalten, und widmeten sich mehr und mehr den Konstruktionen von ihren eigenen und kollektiven Wirklichkeiten.

Die Kunst erlangte nach und nach ihre Freiheit und Autonomie in Gestalt, Form und Inhalt, was jedoch nicht bedeutet, dass sie nicht auch ihren „traditionellen Aufgaben“ nachkommt, nicht mehr als Informationsträger oder Massenmedium aktiv sein kann. Doch kann gesagt, dass sich beispielsweise die Bildende Kunst, durch die Fotografie und allen anderen technischen und elektronischen Errungenschaften, durch die neuen Medien von der gesellschaftlichen Funktion der Hofberichtserstattung und der des Massenmediums in diesem Sinne befreit hat. Und durch diese Befreiung von der vorgegebenen, erzwungenen einzelnen sowie gesamtgesellschaftlichen Aufgabe, von der vorgegebenen Zielgruppe, der vorgegebenen Funktion als Massenmedium mit vorgegebenem Inhalt, erlangte die Kunst den absoluten Freispruch, die ihr erst die Möglichkeit gibt, sich Allem und Nichts zu widmen, ihre Zielgruppe, Themenbereiche, Inhalte, Farben und Formen selbst zu bestimmen, sich selbst zu schaffen, das nicht Gebundene, nicht Bestimmte, das Freie und frei Wesende, das wesen Wollende, wesen zu lassen und somit erst Kunst zu sein und erst zu wirken.

Um nun zu sehen, welcher Nutzen von der Kunst für den Menschen zu erwarten sei, die Wirkung der Kunst zu erforschen, meinte Johann Georg Sulzer (1771), der die Schöpfung Gottes als Beispiel heranzieht, dass die Beobachtung der Natur, einen weit Kürzeren Weg hierfür bietet, um zu entdecken, was wir suchen.²²⁶ „Sie ist die erste Künstlerin und in ihren wunderbaren Veranstaltungen entdecken wir alles, was den menschlichen Künsten die höchste Vollkommenheit und den größten Wert geben kann.“²²⁷

Denn “in der ganzen Schöpfung stimmt alles darin überein, dass das Auge und die anderen Sinne von allen Seiten her durch angenehme Eindrücke gerührt werden. Jedes zu unserem Gebrauch dienende Wesen hat außer seiner Nutzbarkeit auch Schönheit. [...]

²²⁶Vgl. Sulzer, Johann Georg (1771), Allgemeine Theorie der Schönen Künste, Wesen und Nutzen der Kunst <http://www.textlog.de/7482.html>, (29. 2. 2012).

²²⁷ Sulzer, Johann Georg (1771), Allgemeine Theorie der Schönen Künste, Wesen und Nutzen der Kunst <http://www.textlog.de/7482.html>, (29. 2. 2012).

Ohne Zweifel wollte die Natur durch die von allen Seiten auf uns zuströmenden Annehmlichkeiten unsere Gemüter überhaupt zu der Sanftmut und Empfindsamkeit bilden, wodurch das raue Wesen, das eine übertriebene Selbstliebe und stärkere Leidenschaften geben, mit Lieblichkeit gemäßigt wird.²²⁸

Die Schönheiten der Natur, erkannte Sulzer als den „in uns liegenden feineren Empfindsamkeit angemessen; durch den Eindruck, den die Farben, Formen und Stimmen der Natur auf uns machen, wird sie beständig gereizt und dadurch wird ein zartes Gefühl in uns rege, Geist und Herz werden geschäftiger und nicht nur die gröberen Empfindungen, die wir mit den Tieren gemein haben, sondern auch die sanften Eindrücke werden in uns wirksam. Dadurch werden wir zu Menschen; unsere Tätigkeit wird vermehrt, weil wir mehrere Dinge interessant finden, es entsteht eine allgemeine Bestrebung aller in uns liegenden Kräfte, wir heben uns aus dem Staub empor und nähern uns dem Adel höherer Wesen.“²²⁹

Nun wendet aber die zärtliche Mutter Natur, die ihre vollen Reize in alle Gegenstände gelegt hat, die für die Glückseligkeit der Menschen am nötigsten sind, auch die Schönheit und Hässlichkeit an, „um uns das Gute und Böse kennbar zu machen; jenem gibt sie einen höheren Reiz, damit wir es lieben; diesem eine widrige Kraft, dass wir es verabscheuen. Was ist zum Glück des Menschen und zur Erfüllung seiner wichtigsten Bestimmung notwendiger als die gesellschaftlichen Verbindungen mit anderen Menschen, die durch gegenseitig verursachtes Vergnügen geknüpft wird?“²³⁰ Und diese Verknüpfungen von Menschlichen Seelen und dieses Vergnügen, kann wohl durch die Kunst im gesellschaftlichen Leben am Besten gelingen, die verschiedenste Menschen, unabhängig von ihrer Herkunft, Rasse, Geschlecht, Sprache und sozialem Status zusammen bringt, berührt und vereint.

Doch als einer der frühesten Erkennen der Wirkung der Kunst auf die Menschen ist sicher Platon zu nennen, der abgesehen vom Wahrheitsanspruch sehr hohe moralische und politische Anforderungen an die Kunst stellte. In diesem Sinne war für Platon eine der

²²⁸Sulzer, Johann Georg (1771), Allgemeine Theorie der Schönen Künste, Wesen und Nutzen der Kunst <http://www.textlog.de/7482.html>, (29. 2. 2012).

²²⁹Sulzer, Johann Georg, (1771), Allgemeine Theorie der Schönen Künste, Wesen und Nutzen der Kunst <http://www.textlog.de/7482.html>, (29. 2. 2012).

²³⁰Sulzer, Johann Georg, (1771), Allgemeine Theorie der Schönen Künste, Wesen und Nutzen der Kunst <http://www.textlog.de/7482.html>, (29. 2. 2012).

Funktionen der Kunst, die menschliche Seele, die sich im ewigen Kampfe zwischen Vernunft und Gefühl befindet, zur Sittlichkeit zu erziehen und zu bilden. Denn für ihn konnte nur durch Selbstbeherrschung und Bildung ein vernünftiges, auf Wahrheit und Gerechtigkeit basierendes Handeln erzielt werden, das er sich vom Menschen, von den Bürgern, vom Staat erwartete.

Nun diese Erziehung konnte für ihn vor allem durch die Musik geschehen, „weil der Rhythmus und die Harmonie am meisten in das Innerste der Seele dringt und am stärksten sie erfaßt und Anstand bringt und anständig macht, wenn jemand darin richtig erzogen wird [...] und weil der, welcher hierin erzogen ist, wie es sein soll, das Übersehene und von der Kunst oder der Natur nicht schön Ausgeführte am schärfsten wahrnimmt und mit gerechtem Widerwillen vor diesem, das Schöne lobt und mit Freuden es in seine Seele aufnimmt und daran sich nährt und schön und gut wird, (aber) dagegen das Häßliche mit Recht tadelt und haßt schon, wenn er jung ist, ehe er noch Vernunft zufassen imstande ist, wenn aber diese kommt, sie willkommen heißt, indem er sie wegen seiner Verwandtschaft mit ihr am ehesten erkennt, wer so erzogen ist? Mir wenigstens scheint, [...] dass um deswillen die Erziehung in der Musik stattfindet.“²³¹

Im Gegensatz dazu empfand Platon es als sehr verwerflich, „dass der niedere Teil unserer Seele, der früher mit Gewalt niedergehalten wurde und einen Heißhunger hatte, sich einmal recht satt zu weinen, satt zu heulen und dran zu laben, weil er seiner natürlichen Beschaffenheit wegen hiernach verlangen muß, - dass er es dann gerade ist, der von den erwähnten Dichtern seinen Hunger und seine Lust gestillt bekommt; ferner dass, während der edelste Teil in uns, aus Mangel an hinlänglicher geistiger Bildung, auch aus Mangel an Erziehung, dann in seiner Obhut über jenen klagsüchtigen Teil nicht so strenge ist, weil dieser ja doch nur an fremden Leidensgeschichten seinen Blick weide und es ihm selbst keine Unehre bringe, einem anderen, seiner Äußerung nach braven Manne, wenn er auch unangemessen trauert, seinen Beifall und sein Mitleid zu schenken; ja, dass der vernünftige Seelenteil daraus gar einen Gewinn zu ziehen glaubt, nämlich das dort entstehende Vergnügen, auf das er durch Verachtung all der Dichterei überhaupt nicht gern verzichten würde. Denn nur wenige haben die Gabe der vernünftigen Überlegung, dass man dabei nach einem unwandelbaren psychologischen Gesetze, von den fremden

²³¹ Platon: Der Staat 162-163

tragischen Leiden mancherlei für seine eigenen profitiert: hat man nämlich durch das Schauen jener fremden tragischen Fälle den Jammerseelenteil großgefüttert, so ist es dann gar nicht leicht, diesen bei eigenen tragischen Fällen im Zaume zu halten.“²³²

Platon befürchtete vor allem, dass auch bei Handlungen, die der Menschen selbst zu machen er sich schämen würde und verabscheut, und dann doch beim Zusehen Freude empfindet, er erst dadurch zur Nachahmung inspiriert wird. Er sah dies als eine Verübung der Sünde an der eigenen Seele. „Von dem Geschlechtstrieb, von der Zornmütigkeit, überhaupt von allen den begierlichen Regungen sowohl wie von Empfindungen von Unlust und Lust in der Seele, die bekanntlich nach unserer Lehre bei jeder Handlung folgen, selbstverständlich gilt, dass die Nachahmungspoesie ähnliche nachteilige Folgen in uns hervorbringt. Denn sie füttert und trinkt diese Triebe, statt dass sie absterben sollen; sie macht sie zu unseren Gebietern, statt dass sie beherrscht werden sollen, auf dass wir besser und glücklicher statt schlechter und unglücklicher werden.“²³³

Doch damit nun ein Volk glücklich sein kann, müssen sie laut Johann Georg Sulzer (1771) zuerst gute, ihrer Größe und ihrem Lande angemessene Gesetze haben, was nur ein Werk des Verstandes sein kann. Um nun einen beständigen, lebhaften Charakter zu formen, der all dies zu behaupten vermag, wäre es jedoch wichtig ihnen gewisse moralische Hauptvorstellungen immer gegenwärtig zu machen, was nur durch ein Mittel, wie der Kunst möglich ist. Denn „sie haben tausend Gelegenheiten jene Grundbegriffe immer zu erwecken und unauslöschlich zu machen; und nur sie können, bei jenen besonderen Gelegenheiten, da sie einmal das Herz zur feinen Empfindsamkeit schon vorbereitet haben, durch inneren Zwang den Menschen zu seiner Pflicht anhalten. Nur sie können, mittels besonderer Arbeit, jede Tugend, jede Empfindung eines rechtsschaffenden Herzens, jede wohltätige Handlung in ihre vollen Reize darstellen. Welche empfindsame Seele wird ihnen widerstehen können? Oder wenn sie ihre Zauberkräfte anwenden, uns die Bosheit, das Laster, jede verderbliche Handlung in der Hässlichkeit ihrer Natur und in der Abscheulichkeit ihrer Folgen darstellen; wer wird sich noch unterstehen dürfen, nur einen Funken dazu in seinem Herzen glimmen zu lassen. In Wahrheit, aus dem Menschen, dessen Einbildungskraft zum Gefühle des Schönen und

²³² Platon: Der Staat 629

²³³ Platon: Der Staat 629

dessen Herz zur Empfindsamkeit des Guten hinlänglich gestimmt ist, kann man durch eine weise Anwendung der schönen Künste alles machen, dessen er fähig ist.“²³⁴

So meint Sulzer, der die schönen Künste als die notwendigen Gehilfen der Weisheit sieht, dass der Philosoph nur die von ihm „entdeckten praktischen Wahrheiten, der Stifter der Staaten seine Gesetze, der Menschenfreund seine Entwürfe“, dem Künstler übergeben soll, weil nur sie (die Kunst) alles weiß, was der Mensch sein soll und den Weg zur Vollkommenheit und der notwendig damit verbundenen Glückseligkeit zeichnet.²³⁵ Für Sulzer reicht es nicht, die Gestalt des Guten zu erkennen, die in einem Augenblick täuschen und wie ein leichter Nebel verschwinden kann, sondern das Gute muss erlebt, im Herzen und in der Seele empfunden werden, was nur die Kunst vermag.

Aber wie Platon warnt auch er vor der reizenden Kraft der schönen Künste, die er mit dem „paradiesischen Baum“ vergleicht, die zum Verderben der Menschen mißbraucht werden kann, denn die Kunst trägt die Früchte des Guten und des Bösen und ein unüberlegter Genuß, ohne der beständigen Führung der Vernunft, kann gefährliche Folgen für den Menschen haben. „Die abenteuerlichen Ausschweifungen der verliebten oder politischen oder religiösen Schwärmereien, der verkehrte Geist fanatischer Sekten, Mönchs-Orden und ganzer Völker, was ist er anders als eine von Vernunft verlassene und dabei noch übertriebene feinere Sinnlichkeit. Und auch daher kommt die sybaritische Weichlichkeit, die den Menschen zu einem schwachen, verwöhnten und verächtlichen Geschöpfe macht. Es ist im Grunde einerlei Empfindsamkeit, die Helden und Narren, Heilige und verruchte Bösewichter bildet.“²³⁶

Und gerade wegen des ausnehmenden Nutzens der Kunst, verdient sie es in den Augen Sulzers, von der Politik durch alle ersinnliche Mittel unterstützt, ermuntert und durch alle Stände der Bürger ausgebreitet zu werden, denn „ein weiser Regent sorgt nicht bloß dafür, dass öffentliche Feste und Feierlichkeiten und öffentliche Gebräuche, sondern

²³⁴Sulzer, Johann Georg (1771), Allgemeine Theorie der Schönen Künste, Wesen und Nutzen der Kunst <http://www.textlog.de/7482.html>, (29. 2. 2012).

²³⁵Vgl. Sulzer, Johann Georg (1771), Allgemeine Theorie der Schönen Künste, Wesen und Nutzen der Kunst <http://www.textlog.de/7482.html>, (29. 2. 2012).

²³⁶Sulzer, Johann Georg (1771), Allgemeine Theorie der Schönen Künste, Wesen und Nutzen der Kunst <http://www.textlog.de/7482.html>, (29. 2. 2012).

selbst jedes häusliche Fest, jeder Privatgebrauch, durch den Einfluss der schönen Künste kräftiger und vorteilhafter auf die Gemüter der Bürger wirke.“²³⁷

Doch laut Friedrich Nietzsche (1878), für den die Auferweckung der moralischen Beobachtung nötig war, unabhängig davon, ob sie nun mehr Nutzen oder mehr Nachteile über die Menschen bringt, konnte der „grausame Anblick des psychologischen Seziertisches und seiner Messer und Zangen“ dem Menschen nicht erspart bleiben. Für ihn stand fest, dass die Seelenprüfung durch eine psychologische Beobachtung notwendig ist, „weil die Wissenschaft ihrer nicht erraten kann.“²³⁸ Aber dies macht gleichzeitig dem Denker das Herz nur schwer, weil die „höchsten Wirkungen der Kunst leicht ein Miterklingen der lange verstummen, ja zerrissenen metaphysischen Seite hervorbringen“, was zu einem „tiefen Stich im Herzen und Seufzer nach dem Menschen, welcher ihm die verlorene Geliebte, nenne man sie nun Religion oder Metaphysik, zurückführe.“²³⁹

Für Nietzsche wird gerade in den Augenblicken der Seelenprüfung der intellektuelle Charakter, die Vernunft und Moral auf die Probe gestellt, die sich immer wieder aufs Neue behaupten müssen und wodurch nur so sich auch der „freie Geist“, der Mensch entwickeln kann – basierend auf der Freiheit des eigenen, freien Willens, die dem Menschen das Gute oder das Böse zu eigen machen lässt.

Ganz im Gegensatz zu Platon und Sulzer, die das Unsittliche an der Kunst gerne verboten gesehen hätten, zieht man wiederum für Nietzsche, der Kunst viel zu enge Schranken, „wenn man verlangt, dass nur die geordnete, sittlich im Gleichgewicht schwebende Seele sich in ihr aussprechen dürfte. Wie in den bildenden Künsten so auch gibt es in der Musik und Dichtung eine Kunst der häßlichen Seele, neben der Kunst der schönen Seele; und die mächtigsten Wirkungen der Kunst, das Seelen-Brechen, Steine-Bewegen und Tiere-Vermenschlichen ist vielleicht gerade jener Kunst am meisten gelungen.“²⁴⁰

²³⁷Sulzer, Johann Georg (1771), Allgemeine Theorie der Schönen Künste, Wesen und Nutzen der Kunst <http://www.textlog.de/7482.html>, (29. 2. 2012).

²³⁸Nietzsche, Friedrich (1878), S. 53-54, Das Hauptwerk I, Menschliches, Allzumenschliches, Band I, Nymphenburger in der F.A. Herbig Verlag München 1990, S. 53-54.

²³⁹Nietzsche, Friedrich (1878), Das Hauptwerk I, Menschliches, Allzumenschliches, Band I, Nymphenburger in der F.A. Herbig Verlag München 1990, S. 139.

²⁴⁰Nietzsche, Friedrich (1878), Das Hauptwerk I, Menschliches, Allzumenschliches, Band I, Nymphenburger in der F.A. Herbig Verlag München 1990, S. 139.

Auch Sigmund Freud beschäftigte sich mit der Wirkung von Kunst, die er am Beispiel des Schauspiels zu erklären versuchte und meinte, dass hier beim Zusehen, eine „Eröffnung von Lust- oder Genußquellen aus unserem Affektleben [...] aus unserer Intelligenzarbeit, durch welche [sonst] viele solcher Quellen unzugänglich gemacht worden sind“²⁴¹, stattfindet. Beim austoben der eigenen Affekte, wird eine Erleichterung sowie eine sexuelle Miterregung, die von Freud als Nebengewinn bezeichnet wird, erreicht, die das „gewünschte Gefühl der Höherspannung des psychischen Niveaus liefert.“²⁴²

Für ihn leistet das Schauspiel dem Erwachsenen genau das Selbe, wie das Spiel für das Kind, „dessen tastende Erwartung, es dem Erwachsenen gleich tun zu können, so befriedigt wird. Der Zuschauer erlebt zu wenig, er fühlt sich als ‚Misero‘, dem nichts Großes passieren kann, er hat seinen Ehrgeiz, als Ich im Mittelpunkt des Weltgetriebes zu stehen, längst dämpfen, besser verschieben müssen, er will fühlen, wirken, alles so gestalten, wie er möchte, kurz Held sein.“²⁴³

Und dieser Held oder diese Heldin zu sein, wird dem Erwachsenen durch das Schauspiel, durch die Schauspieler und der zur Schau gestellten Rollen ermöglicht. Gleichzeitig ersparen die Schauspieler den Zusehern „auch etwas dabei, denn der Zuseher weiß wohl, dass solches Betätigen seiner Person im Heldentum nicht ohne Schmerzen, Leid und schwere Befürchtungen, die fast den Genuß aufheben, möglich ist; er weiß auch, dass er nur ein Leben hat und vielleicht in einem solchen Kampf gegen die Widerstände erliegen wird. Daher hat sein Genuß die Illusion zur Voraussetzung, das heißt die Milderung des Leidens durch die Sicherheit, dass es erstens ein anderer ist, der dort auf der Bühne handelt und leidet, und zweitens doch nur ein Spiel, aus dem seiner persönlichen Sicherheit kein Schaden erwachsen kann. Unter solchen Umständen darf er sich als ‚Großen‘ genießen, unterdrückten Regungen wie dem Freiheitsbedürfnis in religiöser,

²⁴¹Freud, Sigmund (1942 [1907/1908]), Psychopathische Personen auf der Bühne, Studienausgabe, Bildende Kunst und Literatur, Band X, Hg. Alexander Mitscherlich, Angela Richards, James Strachey, Fischer Verlag, S. 163.

²⁴²Freud, Sigmund (1942 [1907/1908]), Psychopathische Personen auf der Bühne, Studienausgabe, Bildende Kunst und Literatur, Band X, Hg. Alexander Mitscherlich, Angela Richards, James Strachey, S. Fischer Verlag, S. 163.

²⁴³Freud, Sigmund, (1942 [1907/1908]), Psychopathische Personen auf der Bühne, Studienausgabe, Bildende Kunst und Literatur, Band X, Hg. Alexander Mitscherlich, Angela Richards, James Strachey, S. Fischer Verlag, S. 163.

politischer, sozialer und sexueller Hinsicht ungescheut nachgeben und sich in den einzelnen großen Szenen des dargestellten Lebens nach allen Richtungen austoben.“²⁴⁴

Der Zuseher kann somit sich selbst im Schauspiel spiegeln oder auch sein was er nicht ist, in fremde Rollen und Empfindungen, Situationen schlüpfen, das erleben und fühlen wonach er sich sehnt, leben und sterben, lieben und hassen, gut und böse sein, ein großer Held oder ein großer Verlierer sein, ohne sich dabei schuldig zu fühlen, oder sich zumindest physisch in Gefahr zu bringen, ohne dafür beurteilt oder verurteilt -, oder gar in dieser ersehnten Rolle erkannt zu werden, die Außenstehenden verborgen ist und somit dem Zuseher auch eine Art Anonymität gewährt, in der er sich frei bewegen kann. Und doch überkommt den Zuseher so manch Trauer über das Wissen der illusionistischen Rolle, des illusionistischen Gefühls, das er doch gerne reell erlebt hätte und in der eigenen Realität nicht schafft. Wie ein Film, von dem man möchte, dass er nie aufhört und doch weiß, dass weder der Film reell ist, noch man selbst ein Teil des Filmes.

Doch die Wirkung der Kunst ist laut Freud, gerade bei dramatischen Darstellungen am stärksten, weil ein Drama ein tieferes Herabsteigen in die Affektmöglichkeiten bietet, wo zusätzlich die Unglückserwartungen noch zum Genuß gestaltet wird.²⁴⁵ Eine Art Verschönerung des Leidens stattfindet. Aus dem Lust verschaffenden Leiden „ergibt sich als erste Kunstformbedingung, dass es den Zuseher nicht leiden mache, dass es das erregte Mitleiden durch die dabei möglichen Befriedigungen zu kompensieren verstehe [...]. Doch schränkt sich dieses Leiden bald auf seelisches Leiden ein, denn körperlich leiden will niemand, der weiß, wie bald das dabei veränderte Körpergefühl allem seelischen Genießen ein Ende macht. [...] Seelische Leiden kennt der Mensch aber wesentlich im Zusammenhang mit den Verhältnissen unter denen sie erworben werden, und daher braucht das Drama eine Handlung, aus der solche Leiden stammen. [...] Es muß eine Handlung von Konflikt sein, Anstrengung des Willens und Widerstand enthalten.“²⁴⁶

²⁴⁴Freud, Sigmund, (1942 [1907/1908]), Psychopathische Personen auf der Bühne, Studienausgabe, Bildende Kunst und Literatur, Band X, Hg. Alexander Mitscherlich, Angela Richards, James Strachey, S. Fischer Verlag, S. 163-164.

²⁴⁵Freud, Sigmund (1942 [1907/1908]), Psychopathische Personen auf der Bühne, Studienausgabe, Bildende Kunst und Literatur, Band X, Hg. Alexander Mitscherlich, Angela Richards, James Strachey, S. Fischer Verlag, S. 164.

²⁴⁶Freud, Sigmund (1942 [1907/1908]), Psychopathische Personen auf der Bühne, Studienausgabe, Bildende Kunst und Literatur, Band X, Hg. Alexander Mitscherlich, Angela Richards, James Strachey, S. Fischer Verlag, S. 164.

Neben dem Kampfe des Helden gegen sein Schicksal, gegen höhere Mächte oder gegen die menschlich soziale Gemeinschaft, der bürgerlichen Tragödie, der Liebestragödie gibt es auch den „Kampf zwischen Menschen selbst, die Charaktertragödie, die alle Erregungen des Agons (Konflikt) für sich hat [...und eine Art] Kampf des Helden gegen Institutionen ist, die sich in starken Charakteren verkörpern.“²⁴⁷ So bieten sich verschiedenste psychologische Dramen, durch die Kunst dem Zuseher an, in denen sie ihr eigenes oder ihnen fremdes Drama erkennen können, die Anregungen zur Bewältigung eigener Konflikte, zur Entwicklung, zur Erziehung, zur Einsicht, zum Verständnis, zur Erlösung zur Heilung anbieten, aber auch erst zur Erkenntnis über die eigene oder fremde kranke Seele, der kranken Psyche führen können.

Laut Freud kann nun aber das psychologische Drama auch zu einem psychopathologischen werden, wenn der Konflikt zwischen einer bewußten und einer unbewußten, verdrängten Quelle des Leidens ist, an dem teilgenommen (und Lust bezogen) wird. Doch hierfür ist es notwendig, dass der Zuseher ein Neurotiker ist. „Denn nur ihm wird die Freilegung und gewissermaßen bewußte Anerkennung der verdrängten Regung Lust bereiten. [...] Nur bei ihm besteht ein solcher Kampf, der Gegenstand des Dramas sein kann [...und bei dem] nicht bloß Befreiungsgenuß, sondern auch Widerstand erzeugt wird.“²⁴⁸

Als Beispiel für die Wirkung eines solchen Dramas führt Freud Hamlet an, wo der Held anfangs nicht psychopathisch ist, sondern erst während der Handlung dazu wird, wo verdrängte Regungen auftreten, die bei allen auf gleich Weise verdrängt seien, und wo gerade an diesen Verdrängungen gerüttelt werde.²⁴⁹

Auch Friedrich Nietzsche meinte, dass eine Tragödie eine mögliche Milderung und Entladung ermöglichen könnte, aber „trotzdem im Ganzen durch die tragische

²⁴⁷Freud, Sigmund (1942 [1907/1908]), Psychopathische Personen auf der Bühne, Studienausgabe, Bildende Kunst und Literatur, Band X, Hg. Alexander Mitscherlich, Angela Richards, James Strachey, S. Fischer Verlag, S. 164.

²⁴⁸Freud, Sigmund (1942 [1907/1908]), Psychopathische Personen auf der Bühne, Studienausgabe, Bildende Kunst und Literatur, Band X, Hg. Alexander Mitscherlich, Angela Richards, James Strachey, S. Fischer Verlag, S. 165.

²⁴⁹Vgl. Freud, Sigmund (1942 [1907/1908]), Psychopathische Personen auf der Bühne, Studienausgabe, Bildende Kunst und Literatur, Band X, Hg. Alexander Mitscherlich, Angela Richards, James Strachey, S. Fischer Verlag, S. 166.

Einwirkung überhaupt“²⁵⁰ auch größer werden kann. So behielte auch Platon Recht, „wenn er meint, dass man durch die Tragödie insgesamt ängstlicher und rührseliger werde.“²⁵¹

Doch das Drama eines mit Konflikten oder seelischen Krankheiten durchdrängten Betrachters, kann im Spiegel der Kunst nicht größer werden als es nicht schon ist. So kann auch kein gesunder Mensch durch die Kunst erst weich, reizbar, krank oder zu einer tränensüchtigen Seele oder gar psychopathologisch werden. Die Kunst ist lediglich nur ein Spiegel – ein Medium von Seele zu Seele, von Herz zu Herz, von Geist zu Geist – ein Medium der Wahrheit und Unwahrheit., in dem sich der Mensch so wie er ist oder nicht ist erst erkennen, sich an sich selbst und an die anderen erinnern, sich erst im Ganzen ersehen, erfühlen, entdecken und erleben kann. Sie ermöglicht dem Mensch sich als Ganzes zu schauen. Und während das Vernünftige und Bewußte Unterdrücken so manch all zu menschlicher (harmloser) Gefühle, die sensible Seele, den Menschen erst krank macht und ihn in seiner Entwicklung hindert, kann hingegen gerade die Kunst hierfür zur Sprache werden, mit der die eigenen seelischen und geistigen Vorgänge Worte und Bilder sowie Melodien finden. Das durch die Kunst ermöglichte „Sattweinen“ das laut Platon verpönt war, so manches Herz klären und erleichtern. In diesem Sinne kann so manch dramatisches Spiel den Menschen vor den Kopf stoßen, aufrütteln und dem Menschen erst die Augen zur eigenen und fremden Wahrheit öffnen, der er sich stellt oder nicht.

Ausgehend von der Theorie, dass die Kunst das Absolute zum Inhalt hat kann sie nur dem Menschen dazu dienen sich im Absoluten, in dieser individuellen und kollektiven Wahrheit wieder zu finden. Und genau diese Wahrheit vereint den Menschen, die Gesellschaft miteinander, die ihnen durch die Kunst, die weder geographische-, materielle-, sprachliche-, ethnische-, rassische- oder geschlechtliche Grenzen kennt, ermöglicht wird.

Ob nun der Mensch sich durch die Kunst heilt, sich als Mensch verbessert, seine menschlichen schönen Seiten nährt, sein Drama vertieft, seine schlechten Seiten füttert oder sogar manche Ideen oder Lebenssituationen zur Nachahmung heranzieht ist auch

²⁵⁰Nietzsche, Friedrich (1878), Menschliches, Allzumenschliches I, Aus der Seele der Künstler und Schriftsteller, <http://www.textlog.de/21803.html>, (22. 3. 2012).

²⁵¹Nietzsche, Friedrich (1878), Menschliches, Allzumenschliches I, Aus der Seele der Künstler und Schriftsteller, <http://www.textlog.de/21803.html>, (22. 3. 2012).

nicht davon abhängig, ob die Kunst nun gut oder schlecht ist, ob sie nun moralisch oder unmoralisch ist. Sie hängt nur vom Einzelnen selbst, seinem freien Willen und seiner eigenen persönlichen, naturgegebenen Möglichkeiten, seiner Stärken und Schwächen, seiner persönlichen Fähigkeit zur Entwicklung als Mensch ab. Und jeder Mensch hat das Recht zur freien Entscheidung, und der Möglichkeit zur freien Entwicklung, die durch die Kunst auch wortlos, zwanglos, über das Physische hinaus gewährt wird.

Ein weiterer Aspekt, wie Kunst auf Massen wirken und nicht nur das Denken und Fühlen provozieren kann, zeigt sich laut Tasos Zembylas auch im Identifikationspotenzial, am Beispiel von Popkonzerten, wo nicht nur die Verschiedenen zusammen kommen, ganz nach dem Song von Madonna, „Music makes the people come together now“, um gemeinsam zu singen, zu tanzen und dabei ein unvergeßliches kollektives Erlebnis erfahren, sondern Popkonzerte können neben der Nachahmung auch zu Aneignungsprozessen führen, „so dass die dazugehörige Kultur (Lebensstil, Werte, Verhaltensformen, Kleidung (Trends vorgeben) als etwas Eigenes empfunden wird. Die RezipientInnen werden nicht passiv angesprochen bzw. berührt – sie interagieren vielmehr mit ästhetisch-sinnlichen Symbolen. Ästhetische Symbole haben einen Angebotscharakter (manchmal auch einen Aufforderungscharakter) und dienen daher als Identitäts- und Unterscheidungsmerkmal, als Dokumente für das je eigene In-der-Welt-Sein, für Minderheiten als Mittel des Widerstands gegen Assimilation, für Jugendliche als Abgrenzungsform, um ihre Identität, Werte und weltanschauliche Haltung zur Schau zu stellen. [...] Was Pierre Bourdieu (1997/1979) die Distinktionsfunktion der Kunst nannte, nämlich die Möglichkeit der Individuen, ihre soziale Position durch ihre kulturellen Präferenzen und Praktiken zu kommunizieren, lässt sich erweitern, weil Kunst, wie bereits erwähnt, vielfältige soziale Geltungsansprüche artikuliert.“²⁵²

So zeigt sich deutlich, welche Bedeutung und Wirkung die Kunst für Mensch und Gesellschaft, im privaten und öffentlichen Gebrauch, im privaten und öffentlichen Raum hat. Doch vor allem zeigt sich welche soziale Relevanz ästhetische Symbole im öffentlichen Gebrauch und für die Sichtbarmachung kollektiver (auch politischer- und staatlicher-) Auffassungen als auch für die Konstitution und Präsentation des individuellen Selbst im Alltag hat.

²⁵²Zembylas, Tasos (2007), Kunst ist Kunst und vieles mehr, SWS-Rundschau (47.JG.) Heft 3, S. 268.

Um nun all diese Seins-Dimensionen der Kunst, ihre Wirkungen zu erfahren, bedarf es nur der Bereitschaft, sich dieser Erfahrung, diesem Seelen- oder Wahrheitsmedium, wortlos zu stellen, sich der Kunst zu übergeben, um gerade das nicht Sichtbare, in sich und um sich, sichtbar werden zu lassen. Doch die Voraussetzung für die wahre Wirkung ist der Immanente Anspruch der Kunst. Denn „abgelöst von ihrem immanenten Anspruch auf Objektivität wäre Kunst nichts als ein mehr oder minder organisiertes System von Reizen, welche Reflexe bedingen, die die Kunst von sich aus, autistisch und dogmatisch jenem System zuschriebe anstatt denen, auf welche es einwirkt.“²⁵³

Dies führe laut Adorno nur zum Verschwinden des Unterschieds des Kunstwerks von sensuellen Qualitäten die sie so nur zu einem Stück Empirie ohne der „wahren Wirkung“ mache. So wäre sie lediglich nur eine systematisch organisierte Manipulation der menschlichen Sinne, die zu ihrer Irreführung und zu ihrer Zerstörung führt, was laut Adorno verboten gehört. Wenn nun die Kunst primitivisiert und an einen Mainstream-Geschmack angepasst wird, passiere dies aus dem grundlegenden Anliegen der Herrschenden, die laut Adorno, eine Intellektualisierung der Masse vermeiden möchten, da ihnen so die Überwindung von Missständen die im bestehenden gesellschaftlichen System festgeschrieben sind, nicht möglich ist. Damit spricht Adorno der Kunst ein hohes Maß an sozialer Funktion zu.²⁵⁴

²⁵³Theodor W. Adorno, Theodor W. (1968), *Ästhetische Theorie, Paralipomena*, Frankfurt am Main, S. 394.

²⁵⁴Vgl. Dvůrák, Johann (2005), *Theodor W. Adorno und die Wiener Moderne*; *Ästhetische Theorie, Politik und Gesellschaft*, Frankfurt am Main, S. 103.

6. Die Funktion der Kunst für die Gesellschaft

Mit dem Beginn der Abgrenzung der Kunst zum Kollektiv und der Entwicklung der „eigenen Persönlichkeit“ für die Gesellschaft, erlangte die Kunst nicht nur ihre „Freiheit und Autonomie“ in Gestalt, Form und Inhalt, sondern entwickelte auch eine Eigendynamik, die laut manchen SoziologInnen und anderen WissenschaftlerInnen, zu einem eigenen, autonomen System der Kunst in der modernen Gesellschaft führte. Alle Kunstsoziologen gehen davon aus, dass Kunst sich als Phänomen durch die soziale Praxis realisiert. Im 17. und 18. Jahrhundert gab es die Hauptdefinition Schön und Erhaben, beziehungsweise Hässlich und Trivial. Diese Distinktion/Definition gibt es heute nicht. Auch die Frage nach der Wahrheit ist diskutabel. In welcher Hinsicht, wahr.²⁵⁵ So gab es Versuche dieses Problem der Definition zu umgehen, indem die Frage nach der gesellschaftlichen Funktion²⁵⁶ der Kunst, schon seit Entstehung der Kunstsoziologie in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts gestellt wurde. Damit wurde auch versucht, dem Kunstbegriff definitorisch näher zu kommen. Ohne eine Definition zu haben, werden hier Funktionen beschrieben, wobei beim definitorischen Vorgehen, mit mehreren widersprüchlichen konflikthaften Definitionen gerechnet werden muß.²⁵⁷

Im Vordergrund der Bemühungen der Kunstsoziologen stand jedoch die „Kunst jenseits der holden Sphäre des Transzendentalen zu verorten. In diesem Sinne positioniert sich die Kunstsoziologie aus ihrer Entstehungslogik heraus stets anti-idealistisch. Darüber hinaus ist die kunstsoziologische Perspektive häufig anti-subjektivistisch, weil sie meist nicht von einem autonomen, mehr oder weniger undurchdringlichen Subjekt ausgeht. KünstlerInnen können in unterschiedlichem Grad begabt oder kompetent sein, aber (fast) alle sind Mitglieder eines umfassenden Kollektivs, das ganz allgemein auch als Kunstbetrieb oder Kunstwelt bezeichnet wird, und sie gehen meist einer gesellschaftlich organisierten Tätigkeit – einem künstlerischen Beruf – nach. Ihre Berufsbilder,

²⁵⁵Interview mit Prof. Tasos Zembylas, Wien 16. Mai 2012, Chair of the Research Network Sociology of the Arts, European Sociological Association (ESA), Institut für Musiksoziologie (IMS)

²⁵⁶In der soziologischen Theorie wird der Funktionsbegriff als „Unterschied zum Kausalitätsbegriff bzw. zur Ursache-Wirkungs-Relation als Ausdruck für eine mehrdeutige Relation zwischen mehreren Phänomenen oder Ereignissen gebraucht. (Zembylas S. 261).

²⁵⁷Interview mit Prof. Tasos Zembylas, Wien 16. Mai 2012, Chair of the Research Network Sociology of the Arts, European Sociological Association (ESA), Institut für Musiksoziologie (IMS)

Arbeitsmethoden, kunstimmanenten Ziele und Leistungskriterien sind nicht Produkt einer monadischen Existenz, sondern haben einen kollektiven Ursprung.“²⁵⁸ So meint Zembylas, dass gerade das soziologische Postulat „Kunst ist ein integraler Teil unserer Gesellschaft“, methodische Schwierigkeiten mit sich bringe. Denn für ihn ist die Kunst, als Bestandteil einer größeren Totalität, der Gesamtheit, kein singulärer und isolierbarer Gegenstand²⁵⁹, „den wir mit Distanz betrachten und analysieren können. Sie ist vielmehr auch Teil dessen, was auch uns selbst als BeobachterInnen, ZeitgenossInnen, SozialwissenschaftlerInnen konstituiert. Immer wenn wir von Kunst sprechen, wirkt in uns jener kulturelle und praktische Hintergrund, der Kunst formiert und gesellschaftlich organisiert: ein Amalgam aus kollektiven Erfahrungen, gemeinschaftlichen Praktiken und institutionellen kunstbetrieblichen Strukturen. Damit wäre der Anspruch, die gesellschaftlichen Funktionen der Kunst umfassend zu beschreiben und zu analysieren, überhöht. Denn die sozialwissenschaftliche Analyse ist in der Regel durch die Grenzen unseres Erfahrungshorizonts beschränkt.“²⁶⁰

Doch dem überhöhten Anspruch, die gesellschaftliche Funktion der Kunst umfassend zu analysieren und zu beschreiben, stellte sich neben anderen WissenschaftlerInnen auch der Soziologe (Systemtheoretiker) Niklas Luhmann, der diese Kunstsoziologische Problematik zu lösen versuchte. Um gesellschaftliche Phänomene und somit auch das menschliche bzw. gesellschaftliche Zusammenleben zu beschreiben, teilte der Systemtheoretiker Niklas Luhmann, inspiriert von der Arbeitsteilung, die moderne Gesellschaft, unterschieden von all ihren Vorläuferinnen, in (Aufgaben-)Teilbereiche, in von einander differenzierte Systeme, in Funktionsbereiche, die eine dienende Funktion für die Gesellschaft haben sollten oder haben. Für ihn diene „die Orientierung an spezifischen Funktionen (Bezugsproblemen) des Gesellschaftssystems als Katalysator derjenigen Teilsystembildungen, die das Gesicht der modernen Gesellschaft vornehmlich bestimmen“²⁶¹, und das was sie „auszeichnet, zeigt sich in der Vergleichbarkeit der Teilsysteme“²⁶², die sich durch ihre Sinn-Horizonte, von anderen Teilsystemen der Gesellschaft (ihrer Umwelt) abgrenzen. Denn „soweit Menschen durch psychische und

²⁵⁸Zembylas, Tasos (2007), Kunst ist Kunst und vieles mehr, SWS-Rundschau (47.JG.) Heft 3, S. 261.

²⁵⁹Vgl. Zembylas, Tasos (2007), Kunst ist Kunst und vieles mehr, SWS-Rundschau (47.JG.) Heft 3, S. 261.

²⁶⁰Zembylas, Tasos (2007), Kunst ist Kunst und vieles mehr, SWS-Rundschau (47.JG.) Heft 3, S. 261.

²⁶¹Luhmann, Niklas (1995), Die Kunst der Gesellschaft, Suhrkamp Frankfurt am Main 1997, S. 216.

²⁶²Luhmann, Niklas (1995), Die Kunst der Gesellschaft, Suhrkamp Frankfurt am Main 1997, S. 217.

soziale Systeme Umweltkontakt haben, können sie nicht anders als Sinn verwenden“.²⁶³ Durch den Gebrauch von Sinn, wird für Luhmann eine Welt konstituiert als derjenige Gesamthorizont, in dem das System sich selbst auf seine Umwelt und seine Umwelt auf sich selbst bezieht.²⁶⁴ Das heißt, diese funktional differenzierten Systeme, die jeweils ihre eigenen autopoietischen, relativ autonomen Systeme schaffen, die sinngemäß für die moderne Gesellschaft sein sollten, sind miteinander verbunden und im wechselseitigen Austausch. Doch erst durch die Differenz findet laut Luhmann jedes Teilsystem der modernen Gesellschaft zu seiner Identität und die Abgrenzung führt zur Form.²⁶⁵

So findet man in den funktional differenzierten Gesellschaften Luhmanns, neben den Teilsystemen wie der Politik, Wirtschaft, Religion, Recht, Wissenschaft etc. auch das autonome, durch Autopoiesis gekennzeichnete System Kunst, das eine bestimmte Funktion für die moderne Gesamtgesellschaft zu erfüllen hat, denn „niemand sonst macht das, was sie macht.“²⁶⁶

6.1 Medium und Form

Um nun das zu machen was die Kunst macht, braucht sie zu aller erst ein Medium und eine Form. So differenziert Luhmann zwischen Medium und Form, wobei es sich hier um zwei Seiten handelt, die nicht voneinander gelöst sind oder getrennt gedacht werden können und deren Unterscheidung selbst eine Form ist mit zwei Seiten, bestehend aus der Koppelung von Elementen, von Einheiten (wie die Töne in der Musik), und auf der Formseite sich selbst enthält²⁶⁷. Das Medium das eine lose Koppelung von Elementen bezeichnet, ist zugleich eine Offenheit von einer Vielzahl von möglichen Verbindungen,

²⁶³Luhmann, Niklas (1977), Funktion der Religion, <http://www.scribd.com/doc/24856883/FUNKTION-DER-RELIGION-Niklas-Luhmann>, (6.6. 2012), S. 22.

²⁶⁴Vgl. Luhmann, Niklas (1977), Funktion der Religion, <http://www.scribd.com/doc/24856883/FUNKTION-DER-RELIGION-Niklas-Luhmann>, (6.6. 2012), S. 22.

²⁶⁵ Vgl. Luhmann, Niklas (1984), Soziale Systeme, Grundriß einer allgemeinen Theorie, Soziale Systeme, Suhrkamp, Frankfurt am Main, S. 234.

²⁶⁶Luhmann, Niklas, (1995), Die Kunst der Gesellschaft, Suhrkamp Frankfurt am Main 1997, S. 218.

²⁶⁷Vgl. Luhmann, Niklas, (1995), Die Kunst der Gesellschaft, Suhrkamp Frankfurt am Main 1997, S. 169.

die nur an der Kontingenz der Formbildungen erkennbar sind, die sie ermöglichen. Hingegen werden Formen (Innenseite) durch feste Koppelungen seiner Elemente im Medium (Außenseite) gewonnen. Doch die Besonderheit der Medium/Form – Unterscheidung, ist von der Evolution abhängig.²⁶⁸ Und die Evolution (die sich selbst ermöglicht und evoluiert) der Kunst ist wiederum nichts anderes als ihr eigenes Werk.²⁶⁹ Und Kunst schafft Kunst. So werden beispielsweise „im Medium der Geräusche durch starke Einschränkung auf kondensierbare (wiederholbare) Formen Worte gebildet, die im Medium der Sprache (und nur so zur Kommunikation) verwendet werden können.“²⁷⁰ Doch das „allgemeinste Medium, das psychische und soziale Systeme ermöglicht und für sie unhintergebar ist, kann mit dem Begriff „Sinn“ bezeichnet werden. [...] Sinn garantiert den systemkonstituierenden Ereignissen, seien es je aktuelle Bewußtseinsinhalte, seien es Kommunikationen, dass von ihnen aus die Welt zugänglich bleibt. [...] Doch] zugänglich bleibt und ist die Welt natürlich [...] nur als Bedingung und Bereich des zeitlichen Prozessierens von Sinn. Von jedem Sinn aus kann anderer Sinn gefunden werden.²⁷¹

Wobei das Problem des Sinns ist laut Luhmann dass er „der momentanen Aktualisation die Welt des von hier aus Zugänglichen nur als Verweisungsüberschuß repräsentieren kann, als Übermaß an Anschlußmöglichkeiten, die nicht alle zugleich aktualisiert werden können. Statt Welt zu geben, verweist das Medium Sinn auf selektives Prozessieren: und das gilt selbst dann, wenn in der Welt Weltbegriffe, Weltbeschreibungen, Welt referierende Semantiken gebildet werden.“²⁷²

Während der aktualisierte Sinn durch Selektionen zustande kommt, verweist er gleichzeitig auch auf weitere Selektionen. So hält Luhmann fest, „dass Sinn durch die Unterscheidung von Aktualität und Potentialität (oder: von Wirklichkeit in momentaner Gegebenheit und Möglichkeit konstituiert wird. [...] Die sinngebende Unterscheidung von Aktualität und Potentialität tritt auf der Seite des Aktuellen in sich selbst wieder ein; denn aktuell kann nur sein, was auch möglich ist.“²⁷³

²⁶⁸Vgl. Luhmann, Niklas, (1995), Die Kunst der Gesellschaft, Suhrkamp Frankfurt am Main 1997, S. 169.

²⁶⁹Vgl. Luhmann, Niklas, (1995), Die Kunst der Gesellschaft, Suhrkamp Frankfurt am Main 1997, S. 379.

²⁷⁰Luhmann, Niklas, (1995), Die Kunst der Gesellschaft, Suhrkamp Frankfurt am Main 1997, S. 172.

²⁷¹Luhmann, Niklas (1995), Die Kunst der Gesellschaft, Suhrkamp Frankfurt am Main 1997, S. 173.

²⁷² Luhmann, Niklas (1995), Die Kunst der Gesellschaft, Suhrkamp Frankfurt am Main 1997, S. 173 – 174.

²⁷³Luhmann, Niklas (1995), Die Kunst der Gesellschaft, Suhrkamp Frankfurt am Main 1997, S. 174.

Diese Tatsache führt zum Ergebnis, dass die Unterscheidung von Medium und Form selbst eine Form ist. So ist auch Sinn als Medium eine Form, die wiederum Formen konstituiert, damit sie Form sein kann. Das heißt, dass das Prozessieren von Sinn über die Wahl von Unterscheidungen, über die Wahl von Formen ausläuft. In diesem Sinne funktioniert die Zwei-Seiten-Form „als Weltrepräsentationsersatz. Anstatt die Welt phänomenal zu geben, führt sie den Hinweis mit, dass es immer auch noch etwas anderes gibt – sei es Unbestimmtes, sei es Bestimmtes, sei es Notwendiges oder nicht zu Leugnendes, sei es nur Mögliches oder Bezweifelbares, sei es Natürliches oder Künstliches.“²⁷⁴ So ist im System Kunst die Form Sinn, Medium und Form zugleich.

6.2 Die Codierung

Da nun das Kunstsystem autopoietisch ist, ihre Strukturen selbst produziert und durch eigene Strukturen ihre eigenen Operationen spezifiziert, spricht Luhmann in diesem Zusammenhang von einer Selbstorganisation. Und die „grundlegende Struktur, die durch Operationen des Systems produziert und reproduziert wird“²⁷⁵, nennt Luhmann im Funktionssystem einen Code, der der Funktion des entsprechenden Systems entsprechen muß. Mit Code ist jedoch ein binärer Schematismus gemeint, „der nur zwei Werte kennt und auf der Ebene der Codierung dritte Werte ausschließt. Doch damit ein System (oder ein Werk) die eigene Autonomie behaupten kann, muß es auch automatisch die Negation der eigenen Autonomie als Möglichkeit enthalten und auch wenn nötig negieren können. So muss ein System auch um sich als Autonom beobachten und beschreiben zu können, auch den eigenen Code annehmen können. So ist unter dem binären Code eine Struktur unter Strukturen zu verstehen“²⁷⁶, „die das Erkennen der Zugehörigkeit von Operationen zum System ermöglicht, aber deswegen noch nicht in der Lage sein muß, die Einheit des Systems im System Paradoxie frei zu repräsentieren.“²⁷⁷

²⁷⁴Luhmann, Niklas (1995), Die Kunst der Gesellschaft, Suhrkamp Frankfurt am Main 1997, S. 174.

²⁷⁵Luhmann, Niklas (1995), Die Kunst der Gesellschaft, Suhrkamp Frankfurt am Main 1997, S. 301.

²⁷⁶Vgl. Luhmann, Niklas (1995), Die Kunst der Gesellschaft, Suhrkamp Frankfurt am Main 1997, S. 301.

²⁷⁷Luhmann, Niklas (1995), Die Kunst der Gesellschaft, Suhrkamp Frankfurt am Main 1997, S. 302.

So wird die Frage gestellt, ob nun das Kunstsystem den eigenen Code kennt, mit dem er so zu sagen selbst erkennt was nun Kunst ist oder nicht Kunst ist, oder vielleicht doch Kunst sein könnte. Luhmann sieht hierfür den Code als eine Art Werkzeug des Beobachtens, als eine Art Antwort auf das Problem des Erkennens der eigenen Systemzugehörigkeit von Operationen, die er als unentbehrlich für die Ausdifferenzierung von Funktionssystemen betrachtet.²⁷⁸ Wäre nun „alles akzeptabel und nichts unakzeptabel, wäre es nicht möglich Kunst von Nichtkunst zu unterscheiden. Und ohne diese Unterscheidung wäre es nicht einmal möglich, diese Unterscheidung selbst zu sabotieren.“²⁷⁹

Doch um nun Kunst von Nicht-Kunst zu unterscheiden, können laut Luhmann zu diesen Unterscheidungen keine Kriterien wie Wahr oder Unwahr, Schön oder nicht Schön herangezogen werden, sondern es müssen die positiv/negativ-Strukturen der Codewerte von den Kriterien (oder Programm) unterschieden werden. Während nun der positive Wert die innere Seite einer Form darstellt, setzt sie die andere Seite, in diesem Falle die negative Wertung voraus, ohne die sie ihre positive Wertung nicht erkennen könnte. „Die Idee der Schönheit in ihrem traditionellen Verständnis hatte die Unterscheidung von Codierung und Programmierung blockiert, und sie wird durch die Einführung dieser Unterscheidung gesprengt. Wenn man Codierung und Programmierung unterscheiden will, muß man darauf verzichten, Schönheit inhaltlich (und sei es nur: als unerreichbaren Richtwert für unendliches Streben) zu bestimmen. Das heißt auch, dass Schönheit weder die Eigenschaft eines Objekts ist (und wieder: so wenig wie Wahrheit die Eigenschaft eines Satzes ist) noch ein „intrinsic persuader.“²⁸⁰

So kann der Code nicht durch dritte Werte ergänzt werden, wie schön, häßlich oder wahr, unwahr, aber sehr dienlich als Kriterium sein, bei der Beurteilung davon ob nun ein Kunstwerk gelungen oder mißlungen ist. „jede Beobachtung versetzt das bezeichnete Detail in das rekursive Netzwerk anderer Unterscheidungen und beurteilt von da her am Detail Gelingen oder Mißlingen [...]. So funktioniert ein binärer Code – was durchaus einschließt, dass man das Urteil einstweilen, also bis auf weiteres zurückhalten muß. Jedenfalls könnte ohne Codierung keine Entscheidung erfolgen [...]. Das Kunstwerk muß

²⁷⁸Vgl. Luhmann, Niklas (1995), Die Kunst der Gesellschaft, Suhrkamp Frankfurt am Main 1997, S. 303.

²⁷⁹Luhmann, Niklas (1995), Die Kunst der Gesellschaft, Suhrkamp Frankfurt am Main 1997, S. 307.

²⁸⁰Luhmann, Niklas (1995), Die Kunst der Gesellschaft, Suhrkamp Frankfurt am Main 1997, S. 314.

sich an die Modalität der Kontingenz halten und gerade darin die eigene Überzeugungskraft erweisen, dass es sich „gegen selbsterzeugte andere Möglichkeiten“ behauptet. [...] Das Passen oder Nichtpassen, das Gelingen oder Mißlingen von Hinzufügungen disponiert nicht über die Grenzen des Kunstsystems. Auch mißglückte Kunstwerke sind Kunstwerke – nur eben mißglückte. Eben deshalb kann durchaus ein Sinn darin liegen, sich Schwieriges vorzunehmen, Unpassendes aufzunehmen und mit Möglichkeiten des Mißlingens zu experimentieren.“²⁸¹

Doch Luhmann, der in seiner eigenen Theorie über den Code der Kunst, die zur Unterscheidung und gleichzeitig zur Erkennung der eigenen Zugehörigkeit, zur Zuordnung zum eigenen System dienen soll, meinte, dass wenn „alles akzeptabel und nichts unakzeptabel (ist), wäre es nicht möglich Kunst von Nichtkunst zu unterscheiden“²⁸², vertritt gleichzeitig die Meinung: „auch mißglückte Kunstwerke sind Kunstwerke – nur eben mißglückte.“²⁸³

So kann gesagt werden, dass die Codierung von Luhmann, das innerhalb des Kunstsystems mißlungene und gelungene Kunstwerke zuläßt, und beide als Kunstwerke bezeichnet nicht wirklich die Frage beantwortet, ob nun ein Werk, Kunst ist oder nicht Kunst ist, ob ein Kunstwerk nun Kunst oder Kitsch ist, das als ein Objekt aus dem Kunstsystem ausgeschlossen und vielleicht anderen Bereichen der Gesellschaft zugeordnet werden kann. Die Frage, die sich hier stellt ist auch, „wer“ nun entscheidet, ob ein Kunstwerk nun gelungen oder mißlungen ist und warum ein „mißlungenes“ Werk, wie beispielsweise Picassos, in seiner ganzen Unproportionalität, in seiner perfekten Mißlungenheit, doch Kunst ist und im Gegensatz zu manchen „gelungenen“ Werken Preise erzielt, von denen manche Künstler nur träumen können.

Ob nun Kunst, Kunst ist oder nicht Kunst ist, zeigt sich laut Zembylas in der Praxis und wird von der Praxis bestimmt. Die Frage die sich hier ergibt ist, ob die Kunst in seinem theoretischen- oder in einem praktischen Kontext behandelt wird oder wo und wann wird etwas als Kunst definiert. Wo gibt es zeitliche Differenzen. Denn der Kunstbegriff vor 50 Jahren ist nicht der Selbe Kunstbegriff, der heute existiert. So gibt es zeitliche,

²⁸¹Luhmann, Niklas (1995), Die Kunst der Gesellschaft, Suhrkamp Frankfurt am Main 1997, S.316.

²⁸²Luhmann, Niklas (1995), Die Kunst der Gesellschaft, Suhrkamp Frankfurt am Main 1997, S. 307.

²⁸³Luhmann, Niklas (1995), Die Kunst der Gesellschaft, Suhrkamp Frankfurt am Main 1997, S.316.

diachronische Ebenen. Und wenn mit der Frage „wo“ begonnen wird, gibt es unterschiedliche soziale Felder und autokratische Unterschiede. Beispielsweise auf der rechtlichen Ebene, bei der Frage des Urheberrechtes, entscheiden Gerichte und die Rechtsprechung stiftet Definitionen, die nicht permanent sind. Dies ist eine Ebene, wo hier die Rechtsprechung Kriterien definiert und beispielsweise auch manchmal zwischen Kunst und Pornographie unterscheidet. Doch der Kunstmarkt selbst ist eine praktische Realisierung, dessen was ein Feld als Kunst definiert oder als Kunst betrachtet.

Die Massenmedien spielen hier auch eine große Rolle. Wenn man alleine an die Tageszeitungen, an die Rubrik Kultur oder die Rubrik soziale oder lokale Nachrichten denkt. Der Wiener Aktionismus war beispielsweise, am Anfang seiner Entstehung in den 60er Jahren unter der Rubrik, lokale Nachrichten zu lesen. Ende der 70er Jahre fand man dann den Wiener Aktionismus in der Presse unter der Rubrik Kunst und Kultur. So zeigen sich solche Unterschiede in der Praxis und verändern sich auch in der Praxis. In diesem Sinne gibt es keine fixe Definition von Kunst, sondern die Praxis definiert was eine Gemeinschaft als Kunst oder nicht Kunst versteht. Auch historisch-, philosophische Definitionen im engeren Sinne zeigten sich somit in der Praxis immer wieder als schwierig, weil es nicht möglich ist unter diesen Versuchen der Definition all die verschiedenen künstlerischen Ausdrucksweisen oder bestimmte Formen, die sich ständig ändern, zu subsumieren, weil nicht alles was wir heute als Kunst verstehen darunter fällt. Der Begriff der Kunst ist in diesem Sinne auch pluralisiert, da es viele und immer wieder neue Kunstformen und immer wieder ein neues Kunstverständnis gibt. So ist eine Definition der Kunst im engeren Sinne gar nicht fassbar bzw. nicht möglich, denn eine Philosophie die die Vielfalt des Gegenstandes ausblendet und versucht dogmatisch eine Definition zu haben, verhält sich auch dogmatisch, in dem sie die Tatsache nicht akzeptiert, dass der Gegenstand komplex ist.²⁸⁴

Es gibt aber auch Kunst und Kunstformen, die nicht im Kunstsystem integriert sind. So auch künstlerische Tätigkeiten im Bereich der nicht professionellen Kunst, im Bereich des Amateur Künstlertums. Wobei beispielsweise eine Kunst, die nicht im Kunstsystem ist, für Luhmann und andere SoziologInnen keine Kunst wäre. Im Wesentlichen sprechen sie meist von Funktionen, die das Kunstsystem erfüllt. Hier gibt es genuine und auch

²⁸⁴Interview mit Prof. Tasos Zembylas, Wien 16. Mai 2012, Chair of the Research Network Sociology of the Arts, European Sociological Association (ESA), Institut für Musiksoziologie (IMS)

nicht Kunst genuine Funktionen innerhalb des Kunstsystems mit ökonomischen Funktionen. Da wo das Kunstsystem mit der wirtschaftlichen tangiert. So wird die Kunst laut vielen SoziologInnen erst im Kunstsystem zur Kunst, das eine starke Fokussierung auf die Finanzwelt ist und zu eng betrachtet wird. Diese Konzentration des Kunstsystems auf die Finanzwelt zeigt sich sehr stark in einer Westeuropäischen Welt, in einer Westeuropäischen Gesellschaftsstruktur, wo es starke Ausdifferenzierungen gibt und eine starke Institutionalisierung des Kunstbetriebes vorzufinden ist. In anderen Ländern beispielsweise, die nicht europäische Institutionen haben, gibt es auch eine künstlerisch artikulatorische Praxis die aber keinen institutionellen Komplex entwickelt haben. Sie haben wohlmöglich auch einen anderen Kunstbegriff und ein anderes Kunstverständnis, als der westeuropäische und amerikanische Raum, der ein sehr dominantes Kunstsystem besitzt und eine definatorische Macht hat.

Doch die Grenze zur Kunst und Nicht Kunst beginnt vor allem mit der Wertzuschreibung. Sie ist nie rein ideell aber auch nie rein materiell. Mit der Wertzuschreibung entsteht zugleich auch der Beginn verschiedener Werte. Zum einen gibt es eine ästhetische Wertschätzung die auch eine ökonomische generiert und umgekehrt. Beispielsweise stand bei Andy Warhol am Anfang seiner Karriere die ökonomische Bewertung im Vordergrund und dann auch die Ästhetische durch die Kunstkritik, die am Anfang seiner Karriere ihm gegenüber sehr kritisch stand. So gibt es hier Interaktionen zwischen den zwei Bereichen der Wertschätzung, die auch mit der Wertschätzung anderer Künstler beginnt. Und erst nach der Integration in das institutionelle Kunstsystem kann diese Wertschätzung und Bildung durch nicht künstlerische Personen, Experten und Institutionen beeinflußt werden. So bewegt sich die Kunst auf zwei Ebenen. Die eine Ebene ist die, was Künstler machen und die andere Ebene ist was nicht Künstler als Kunst betrachten. Wo ihre Interessen und ihre Aufmerksamkeiten sich konzentrieren. Dann gibt es auch einen Unterschied auf der Ebene der nachhaltigen Entwicklung. Was sind nun nachhaltige Entwicklungen? Sind es die, die auf dem Markt beobachtet werden oder ist es die Kunst, die in die Sammlungen kommt. Es ist prinzipiell schwer beschreibbar. Aber in den letzten 50 Jahren gab es zwei typische Formen von Kunst. Die eine Form hat sich sehr stark an den Bedürfnissen der Institutionen oder dem Kunstmarkt, den Sammlungen, Museen etc. bedient. Dann gibt es auch eine kontextualisierbare Kunst, die bestimmte Kriterien erfüllt, wie Machbarkeit, Ausstellbarkeit, Verkaufbarkeit. Die zweite Kunstform, die sich in den letzten 50 Jahren entwickelt hat, sind Kunstformen, die sich

nicht auf diese Institutionen fokussiert hat, sondern mehr performativ und konzeptuell arbeitet. Diese Kunst ist auch nicht werkorientiert, sondern hat etwas Fluides in ihrer Entwicklung und konzentriert sich stärker an der Interaktion mit dem Publikum. Wobei das Publikum dieser Kunstform mehr ein kunstinteressiertes und gebildetes ist und nicht zu einem allgemeinen Publikum zählt.

Doch eine Wertschätzung hat eine Relevanz, wenn sie Konsequenzen in seinem Ganzen hat. Und sie hat Relevanz, wenn sie Reputationen in einem bestimmten Feld hat oder finanzielle Vorteile. Werte haben eine ideelle Funktion und sind auch für die Identifikation sehr wichtig. Sie sind auch Elemente im sozialen Prozess und generieren Handlungsrechtfertigung und Motivation. In diesem Sinne sind Wertzuschreibungen auch eine Bedingung für eine Kaufbereitschaft. Es gab in der Avantgarde in den 20er/60er und 70er Jahren Bestrebungen sich an die Grenzen der Kunst heranzutasten und Kunstwerke zu schaffen, die nicht sofort als Kunstwerke erkennbar sind und somit die Scheinbarkeit zu umgehen, wie beispielsweise Marcell Duchamp mit seinem berühmten Ready Made *Pissier*. Auch heute gibt es einen starken Wandel der Kunst, die sich von Konventionen und Werkzentrierungen wegbewegt. D.h. ein Kunstwerk muß nicht mehr als Werk erkennbar sein, was jedoch nichts daran ändert, dass auf dem Kunstmarkt nach wie vor nur greifbare Werke gekauft werden. Aber wenn heute das Empire State Building 24 Stunden mit der Kamera aufgezeichnet wird, stellt sich die Frage ob es nun in der normalen Vorstellung davon Kunst ist oder nicht. Natürlich ist es keine Kunst, aber das Kunstsystem betrachtet es als Kunstwerk, weil es dahinter ein ästhetisches Konzept erkennt. So spielt das Konzept und die Intension auch eine Rolle, wobei es hier Meinungsunterschiede und Diskrepanzen zwischen den Experten, die im Kunstsystem professionell agieren und dem Publikum gibt.²⁸⁵

Aber Kunst gibt es, sobald es Publikum gibt, als öffentliche Darbietung, durch den Rahmen, den man ihr gibt. Sie braucht einen zweiten Blick, der eine Mitteilung übernimmt, die im Bewußtsein durchaus eine Rolle spielt. Kunst entsteht dadurch, dass sie gesehen, gehört und gefühlt wird. Wenn man an Skulpturen denkt, die irgendwo hoch oben gebaut wurden, die jedoch niemand sieht, kann man Gott als Publikum betrachten. Aber die Kunst kann auch durch einen Blick nachher entstehen, erst zur Kunst werden.

²⁸⁵Interview mit Prof. Tasos Zembylas, Wien 16. Mai 2012, Chair of the Research Network Sociology of the Arts, European Sociological Association (ESA), Institut für Musiksoziologie (IMS).

Beispielsweise wurde Matthias Brust 1987 nicht als Künstler gesehen, doch im Nachhinein dann als Gesamtkunstwerk verstanden. So muss Kunst auch einen Sinn machen, der nicht kommerziell ist. Dabei spielt die Kontextualisierung eine sehr große Rolle, die hier entscheidet, aber auch die auratische Aufladung, mit welcher Spannung das Publikum die Sache wahrnimmt, ist sehr wesentlich.²⁸⁶

In diesem Sinne ist der Kunstbegriff vielfältig, „komplex und mitunter kontrovers geworden. Die Suche nach einer geschlossenen (Wesens-) Definition des Kunstbegriffs muss deshalb konsequenterweise vergeblich bleiben.“²⁸⁷ So sollte laut Zembylas hier vielmehr die Aufmerksamkeit auf die verschiedenen Kontexte gerichtet werden, „in denen die Unterscheidung zwischen Kunst und Nichtkunst eine praktische Relevanz hat: im Urheberrecht und in der staatlichen Kunstförderungspraxis, in den Kunstmärkten und im Nachfrageverhalten der RezipientInnen bzw. KäuferInnen, im Ausbildungswesen, in der Kunst- und Kulturpublizistik, im Ausstellungs- und Aufführungsbetrieb. In diesem Sinne sollten wir uns auf den Umgang und sozialen Gebrauch von Gegenständen und Handlungen konzentrieren, die einen künstlerischen Geltungsanspruch erheben. Diese Begriffsbestimmung ist praxisorientiert: Sie berücksichtigt die Definitionsmacht mehrerer Instanzen und ist offen für inhaltliche Veränderungen bezüglich der Unterscheidung von Kunst und Nichtkunst.“²⁸⁸

Doch im Kunstsystem spielen auch Macht-, Einkommens- und Statusunterschiede, Hierarchien, die sich innerhalb des autonomen Universums der Kunst abspielen, sowie die hierarchischen Beziehungen von Kunst – Umwelt – Umwelt – Kunst und deren gegenseitiges, aufeinander Einwirken, bei den ganzen Legitimationsprozessen eine große Rolle.

Bei der Betrachtung, der System-Umwelt-Beziehungen, stellt sich Luhmann selbst nun die Frage „ob und wie weit ein Künstler sich durch politische Konvenienz oder durch zahlungskräftige Kunden motivieren läßt.“²⁸⁹ Dabei wird betont, dass Kunstaufträge

²⁸⁶ Interview mit Mag. Karl Baratta, Wien 29. Mai 2012, Regisseur und Dramaturg, Forschungsarbeit über Disneyland an der University of California.

²⁸⁷Zembylas, Tasos, (2007), Kunst ist Kunst und vieles Mehr, SWS-Rundschau (47.Jg.) Heft 3/2007, S. 262.

²⁸⁸Zembylas, Tasos, (2007), Kunst ist Kunst und vieles Mehr, SWS-Rundschau (47.Jg.) Heft 3/2007, S. 262.

²⁸⁹Luhmann, Niklas, (1995), Die Kunst der Gesellschaft, Suhrkamp Frankfurt am Main 1997, S. 218.

schon immer von der obersten Schicht erteilt wurden. „Auch findet die Kunst nur in höchsten Kreisen angemessene Gegenstände, Personen, Schicksale. Das hängt mit ihrer moralisch-pädagogischen Funktion zusammen: Unten gibt es nicht genug Handlungsfreiheit, also auch keine Beispiele für Exzellenz. Die Stilformen der Rhetorik und Poesie variieren mit dem Rang der behandelten Personen. Selbst die Art der Zeichnung habe sich, so nach Henri Testelin, nach dem Status der Personen zu richten: grobe Linien für *personnes rustiques et champestres*, klare Linien für *personnes graves et serieux*. Noch in den Romanen der Romantik, etwa bei Ludwig Tieck, sind Prinzen und Grafen unentbehrlich; aber auch die Armut steuert gleich wichtige Handlungsfähigkeiten bei.“²⁹⁰

Dies bedeutet jedoch nicht, dass etwa die Oberschicht „selbst Kunstverstand oder Kunstinteresse entwickelt hätte. Vom Adel der römischen Republik wird berichtet, er habe Poesie für *supervacua* gehalten und sich intellektuell eher mit dem Recht beschäftigt. Offenbar hat sich Kunst also weniger im Privatinteresse der Oberschichten als vielmehr aus Anlaß der Darstellung öffentlich-gemeinsamer Angelegenheiten des politischen oder religiösen Bereichs entwickelt, also schon im Hinblick auf bestimmte Funktionen.“²⁹¹

Das heißt, sie war nur als ein manipulatives Medium gedacht, die ihre Interessen den Massen übersetzen sollte, um ihre Macht durchzusetzen und weniger um ihre Seele zu nähern, oder um sich zu sich, zur Einheit, zu Gott zurück zu fühlen. Nun könnten sich, gerade durch die Frage nach der Funktion von Kunst, im Vergleich von historisch überlieferten Kunstwerken und der individuellen, für den gegenwärtigen Betrachter heute legitimierten und sich zeigenden (geförderten, unterstützten, in den Markt eingeführten und somit für die Gesellschaft bestimmten) Erscheinungen der Kunst, interessante Ergebnisse zeigen. Doch Tatsache ist, dass beispielsweise die Politik heute eine ganz andere Situation vorfindet, weil die Autonomie der Kunst bereits durchgesetzt ist. „Sie ist bereits Geschichte und zwar eine Geschichte, von der die Kunst lebt – sei es in Fortsetzung, sei es, typischer, in Abwendung, Umsturz und Neubeginn. Man muß dann politische Gewalt einsetzen um Derartiges zu unterbinden, und dann bleibt nur die Möglichkeit politisch geforderten Inszenierens, das das Kunstsystem selbst nicht mehr

²⁹⁰Luhmann, Niklas, (1995), *Die Kunst der Gesellschaft*, Suhrkamp Frankfurt am Main 1997, S. 221.

²⁹¹Luhmann, Niklas, (1995), *Die Kunst der Gesellschaft*, Suhrkamp Frankfurt am Main 1997, S. 221.

beeindruckt. Die Gesellschaft hat sich auf Ausdifferenzierung autonomer Funktionssysteme festgelegt. Und das Kunstsystem hat inzwischen eigene Möglichkeiten entwickelt, sich gegen Überfremdungen durch Religion, Politik oder industrielle Massenproduktion zur Wehr zu setzen, zum Beispiel die Unterscheidung von Kunst und Kitsch.“²⁹²

Schon sehr früh gab es „Strukturen in der Kunsttheorie, die auf jeden (entsprechend geschulten) Beobachter abstellten und keine Einteilung nach Geburtsständen mehr vorsehen.

Die Theorie bereitete die Kunst also vor, sich selbst schließlich ganz unabhängig von Schichtung zu begreifen und selbst zu entscheiden, wer etwas von der Sache versteht und wer nicht.“²⁹³ Das heißt, durch die Kunst wurde sehr früh eine Zeichen und Symbol Sprache codiert, die für manche bewusst oder unbewusst decodierbar und für manche unlesbar waren. Wobei die Unbewusste Decodierung nur dann möglich ist, wenn der kulturelle Schlüssel des Betrachters, die er zur Decodierung besitzt, auch mit dem kulturellen Code, der im Werk vorhanden ist, übereinstimmt. „Wenn diese Voraussetzungen aber nicht erfüllt sind, ist Missverständnis die Regel: die Illusion des unmittelbaren Verstehens führt zu einem illusorischen Verständnis, das von einem falsch gewählten Schlüssel herrührt“²⁹⁴ oder schlicht, vom Unwissen des Betrachters, der nicht nur einen falschen Schlüssel gewählt hat, sondern diesen nicht besitzt, oder die Symbole und Zeichen die er kennt, im Werk nicht findet. Um nun „die Lesbarkeit des Kunstwerks zu erhöhen, kann entweder die innere Komplexität des objektiven Codes vermindert, oder aber die Beherrschung des gesellschaftlichen Codes erhöht werden. Der einzige Weg, ersteres zu bewerkstelligen, besteht darin mit dem Werk zugleich auch den Code (etwa in verbaler oder graphischer Form) zu liefern, nach dem es codiert ist.“²⁹⁵ Aber war nicht am Anfang das Wort, dem viele Zeichen folgten. Und haben nicht auch Menschen

²⁹²Luhmann, Niklas (1995), Die Kunst der Gesellschaft, Suhrkamp Frankfurt am Main 1997, S. 300.

²⁹³Luhmann, Niklas (1995), Die Kunst der Gesellschaft, Suhrkamp Frankfurt am Main 1997, S. 221.

²⁹⁴Bourdieu, Pierre (1994), Zur Soziologie der symbolischen Formen, Suhrkamp Frankfurt am Main, S. 161.

²⁹⁵Zuckermann, Moshe (2002), Kunst und Publikum, Bourdieu – Kunstwahrnehmung, Wallstein Verlag, Göttingen, S. 52.

<http://books.google.at/books?id=LWfBXzgWLGEC&pg=PA52&lpg=PA52&dq=Bourdieu+wirkung+von+Kunst&source=bl&ots=19LhfVWkbb&sig=aWEw6ASA4Wc1LVEVZ2bxkAfGwHM&hl=de&sa=X&ei=Am1OT-yJ0dCVOvjYgZoC&ved=0CDgQ6AEwAw#v=onepage&q=Bourdieu%20wirkung%20von%20Kunst&f=false>

Symbole und Zeichen zur Verständigung legitimiert, die sie dann mit Lauten verbunden haben, um sich selbst und ihre Umwelt zu benennen. So ist gerade die Zeichen und Symbolsprache so alt wie die Menschheit selbst und selbstverständlich gerade in der Kunst zu finden, wenn sie nicht gerade erst dadurch entstanden ist und alle Sprachen in sich vereint, oder alle Grenzen der verbalen Barrieren erst auflöst, und als einzige Weltsprache gesehen werden kann.

Doch was geschieht nun mit der Kunst oder passiert durch sie, „wenn andere Bereiche der Gesellschaft, etwa die Wirtschaft, die Politik, die Wissenschaft sich als Funktionssysteme begreifen, sich verstärkt auf ein Sonderproblem konzentrieren, alles von da her zu sehen beginnen und sich im Blick darauf operativ schließen? Was ist Kunst, wenn im Florenz des 14. Jahrhunderts die Medici Kunst fördern, um fragwürdig erworbenes Geld politisch zu legitimieren? Um es, könnte man auch sagen, in den Aufbau einer politischen Position zu investieren? Was geschieht mit der Kunst, wenn die funktionsbezogene Ausdifferenzierung anderer Systeme die gesellschaftliche Differenzierung in Richtung auf funktionale Differenzierung treibt? Wird Kunst dann anderen, jetzt dominierenden Funktionssystemen unterworfen, oder ist - und so wollen wir argumentieren – gerade dieser Trend zur Autonomisierung der Funktionssysteme für die Kunst der Anlaß geworden, ihre eigene Funktion zu entdecken und sich auf sie zu konzentrieren?“²⁹⁶

²⁹⁶Luhmann, Niklas (1995), Die Kunst der Gesellschaft, Suhrkamp Frankfurt am Main 1997, S. 222.

6.3 Die Funktion der Kunst

Um nun die Funktion der Kunst heraus zu finden, wird nach dem, in der Gesellschaft existierendem Problem gefragt, das nur von der Kunst selbst gelöst werden kann und nicht durch ein anderes System wie beispielsweise Recht, -Politik, -Wirtschaft etc.. So wird hier von Luhmann zuerst dieses Bezugsproblem markiert, mit deren Hilfe nach Problemlösungen gesucht wird. Dies kann jedoch nur dann geschehen, wenn sich auch Problemlösungen anbieten. Aber für Luhmann erzeugt gerade die Lösung auch das Problem, das wiederum mit der Hilfe der Lösung gelöst wird. D.h. wenn es Gott gibt, gibt es auch die Gottlosigkeit, die dann nur wieder mit Gott gelöst werden kann, wenn es Licht gibt, gibt es auch die Dunkelheit, die nur mit dem Licht erhellt werden kann. So gibt es auch nur ein Problem, wenn es eine Lösung gibt, ohne die es wiederum kein Problem gibt. Insofern setzt eine Lösung auch das Problem voraus, oder umgekehrt das Problem eine Lösung.

„Die Frage nach der Funktion der Kunst ist also die Frage eines Beobachters, der eine operativ erzeugte Realität bereits voraussetzen muß, weil anders er gar nicht auf die Idee kommen könnte, eine solche Frage zu stellen.“²⁹⁷ Dieser Beobachter kann ein Individuum, eine Gesellschaft oder ein anderes Umweltbezugssystem sein, der nach der Funktion von Kunst, nach dem Sinn für sich fragt, aber auch die Kunst selbst kann sein eigener Beobachter sein, der nach der eigenen Funktion, nach dem eigenen Sinn für sich und für seine Umwelt fragt. Hier wird jedoch zwischen der Operation und der Beobachtung unterschieden, denn „die Operation der künstlerischen Kommunikation hängt in keinem Falle davon ab, dass die Frage nach der Funktion der Kunst beantwortet ist oder auch nur gestellt wird. Die Operation geschieht, wenn sie geschieht (und wenn nicht, dann nicht).“²⁹⁸ Mit anderen Worten, die Kunst passiert, sie entsteht, wenn sie entsteht, frei von Funktions- oder Sinnesfragen, die andere an sie stellen. Sie ist der Sinn für sich.

²⁹⁷Luhmann, Niklas (1995), Die Kunst der Gesellschaft, Suhrkamp Frankfurt am Main 1997, S. 224.

²⁹⁸Luhmann, Niklas (1995), Die Kunst der Gesellschaft, Suhrkamp Frankfurt am Main 1997, S. 224.

Nun geht für Luhmann die Funktion der Kunst „letztlich auf Probleme sinnhafter Kommunikation zurück. Sinn dient als Medium der Kommunikation, aber auch als Medium des Bewußtseins.“²⁹⁹ Die formale Eigentümlichkeit von Sinn zeigt sich in phänomenologischen als auch in modaltheoretischen Analysen, die beide „eine zeitliche Beschränkung, eine zeitpunktbezogene Aktualisierung von Sinn im momenthaften Erleben und in der momenthaften Kommunikation.“³⁰⁰ voraussetzen. So ist der Sinn jeweils nur aktuell gegeben, doch die „Aktualität franst aus und verweist auf andere, im Moment nicht aktuelle Möglichkeiten der Aktualisierung von Sinn. Es gibt diese Aktualität also überhaupt nur als Ausgangs- und Verknüpfungspunkte von Verweisungen. Modaltheoretisch gesprochen besteht die Einheit des Mediums Sinn also in seiner Differenz – in der Differenz von Aktualität und Potentialität.“³⁰¹ So ist der Sinn immer nur aktuell gegeben, der jedoch auch über das aktuelle hinaus Sinn bilden kann, aber potentiell operiert kann nicht werden. Da „eine Operation nur ein Ereignis ist, das wieder vergeht, sobald es produziert wird, muß jede sinngesteuerte Operation die Aktualität überschreiten in Richtung auf sonst noch Mögliches. Dies kann nur dadurch gesehen, dass etwas aus dem Bereich des Möglichen seinerseits aktualisiert wird, Das wiederum erfordert, dass die Differenz von aktuell und potentiell selber im Aktualitätskern des Erlebens und Kommunizierens vorkommt. [...] Dies führt zur These, dass alle Probleme, die im Gesellschaftssystem zu lösen sind, direkt oder indirekt mit dieser Struktur des Mediums Sinn zu tun haben.“³⁰²

Doch im Vergleich zu früher, vermutet Luhmann, dass Kunst in älteren Gesellschaften „eher als Stützfunktion für andere Funktionskreise produziert worden ist und nicht im Hinblick auf eine Eigenfunktion der Kunst“.³⁰³ D.h. sie hat beispielsweise zur religiösen und politischen Symbolisierung gedient, um sie in ihrer Machtausübung zu unterstützen. Laut Luhmann war sie sozusagen ein Hilfsmittel für die anderen Bereiche der Gesellschaft, für die sie funktional existiert hat und nicht im Hinblick auf eine eigene Funktion. Das Kunstwerk, ist für Luhmann kein natürlich-gewachsenes, sondern ein künstlich hergestelltes Objekt, wobei er auch betont „dass ihm die Zweckdienlichkeit für

²⁹⁹Luhmann, Niklas (1995), Die Kunst der Gesellschaft, Suhrkamp Frankfurt am Main 1997, S. 224.

³⁰⁰Luhmann, Niklas (1995), Die Kunst der Gesellschaft, Suhrkamp Frankfurt am Main 1997, S. 224.

³⁰¹Luhmann, Niklas (1995), Die Kunst der Gesellschaft, Suhrkamp Frankfurt am Main 1997, S. 224.

³⁰²Luhmann, Niklas (1995), Die Kunst der Gesellschaft, Suhrkamp Frankfurt am Main 1997, S. 225.

³⁰³Luhmann, Niklas (1995), Die Kunst der Gesellschaft, Suhrkamp Frankfurt am Main 1997, S. 226.

soziale Kontexte jeder Art (wirtschaftliche, religiöse, politische usw.) fehlt“³⁰⁴, die für ihn auch die Frage „wozu“ offen lässt. Die Lösung hierfür sieht Luhmann nur in der radikalen Formulierung der Differenz, die durch die Kunst in die Welt gesetzt wird.

Luhmann stellt fest, „dass die Kunst Wahrnehmung in Anspruch nehmen muß und damit das Bewußtsein bei seiner Eigenleistung, bei der Externalisierung packt. So gesehen wäre es die Funktion der Kunst, „etwas prinzipiell Inkommunikables, nämlich Wahrnehmung, in den Kommunikationszusammenhang der Gesellschaft einzubeziehen. Schon Kant hatte die Funktion der Kunst (der Darstellung ästhetischer Ideen) darin gesehen, dass sie mehr zu denken gibt, als sprachlich und damit begrifflich gefaßt werden kann.“³⁰⁵ D.h. alles Inkommunikable, was nur durch die Wahrnehmung erfasst werden kann, könnte durch die Kunst, für die Gesellschaft kommunizierbar werden. Durch das Kunstsystem wird dem wahrnehmenden Bewußtsein „sein je eigenes Abenteuer“ konzidiert und als Kommunikation verfügbar gemacht. Dabei gelingt der über die Wahrnehmung geleiteten Kommunikation eine Lockerung der strukturellen Koppelung von Bewußtsein und Kommunikation. Es werden „die in der Wahrnehmungswelt vorhandenen Bewegungsfreiheiten gegen die Engführung der Sprache wieder hergestellt.“³⁰⁶

So wird durch die Kunst, die Differenz zwischen Inkommunikablem und Kommunikablem ausgeglichen und eine Einheit der Differenz von Wahrnehmung und Kommunikation gebildet, die in die Kommunikation integriert wird.

„Was die Wahrnehmung auszeichnet, ist vor allem ein eigenständiges Verhältnis von Redundanz und Varietät. Sie ermöglicht in einer Weise, die durch kein Denken und keine Kommunikation einzuholen ist, eine gleichzeitige Präsenz von Überraschung und Widererkennung. Wahrnehmungsmöglichkeiten benutzend und steigernd, sie gleichsam ausbeutend, kann die Kunst die Einheit dieser Unterscheidung präsentieren; oder anders gesagt: das Beobachten zwischen Überraschung und Wiedererkennen oszillieren lassen, und sei es nur mit Hilfe der Weltmedien Raum und Zeit, die Kontinuitäten verbürgen.“³⁰⁷

³⁰⁴Luhmann, Niklas (1995), Die Kunst der Gesellschaft, Suhrkamp Frankfurt am Main 1997, S. 227.

³⁰⁵Luhmann, Niklas (1995), Die Kunst der Gesellschaft, Suhrkamp Frankfurt am Main 1997, S. 227.

³⁰⁶Luhmann, Niklas (1995), Die Kunst der Gesellschaft, Suhrkamp Frankfurt am Main 1997, S. 227.

³⁰⁷Luhmann, Niklas (1995), Die Kunst der Gesellschaft, Suhrkamp Frankfurt am Main 1997, S. 228.

Doch Luhmann stellt gleichzeitig die Frage auf, „ob es ausreicht, die Funktion in der Einbeziehung eines spezifischen Umweltausschnittes, also in einem re-entry der Differenz von Wahrnehmung und Kommunikation in die Kommunikation zu sehen; oder ob man erwarten müßte, dass die Funktion der Kunst in ihrem Weltverhältnis schlechthin, also in der Art liegt, wie sie ihre eigene Realität in der Welt ausdifferenziert und zugleich in sie einschließt.“³⁰⁸ Und dies schafft die Kunst, „in dem sie die Welt schlechthin unter der Perspektive überraschender Redundanzen beschreibt.“³⁰⁹

Die Kunst etabliert eine eigene Realität, die sich von der normalen, gewohnten unterscheidet. „Es konstituiert, bei aller Wahrnehmbarkeit und bei aller damit unleugbaren Eigenrealität, zugleich eine dem Sinne nach imaginäre oder fiktionale Realität.“³¹⁰ So wie die Welt durch den Symbolgebrauch der Sprache „oder durch die religiöse Sakralisierung von Gegenständen oder Ereignissen, in eine reale und eine imaginäre Realität“ gespaltet wird, hat die Funktion der Kunst, laut Luhmann, offenbar auch „mit dem Sinn dieser Spaltung zu tun – und nicht einfach mit der Bereicherung des ohnehin Vorhandenen durch weitere (und seien es schöne) Gegenstände.“³¹¹

In diesem Sinne bietet laut Luhmann, die imaginäre Welt der Kunst, eine Position, von der aus „etwas anderes als Realität bestimmt werden kann. [...] Erst die Konstruktion einer Unterscheidung von realer und fiktionaler Realität ermöglicht es, von der einen Seite aus die andere zu beobachten.“³¹² Obwohl diese Realitätsverdoppelung bereits durch die Sprache oder Religion geschieht, die die vorgefundene Welt als Realität bezeichnen läßt, fügt die Kunst über die Imagination, durch die Realisation von wahrnehmbaren Objekten, einen neuen Aspekt hinzu. Nämlich den, dass alle anderen Realitätsverdoppelungen in die Realität der Kunst wieder hineinkopiert werden können. (Realität und Traum, Realität und Spiel, Realität und Täuschung, auch die Realität und Kunst).³¹³ Dazu kommt, dass die Art und Weise wie nun Kunst hergestellt und impliziert wird, den Freiheiten und Formwahlen, wie der Sprache und der Religion fremd ist.

³⁰⁸Luhmann, Niklas (1995), Die Kunst der Gesellschaft, Suhrkamp Frankfurt am Main 1997, S. 229.

³⁰⁹Luhmann, Niklas (1995), Die Kunst der Gesellschaft, Suhrkamp Frankfurt am Main 1997, S. 229.

³¹⁰Luhmann, Niklas (1995), Die Kunst der Gesellschaft, Suhrkamp Frankfurt am Main 1997, S. 229.

³¹¹Luhmann, Niklas (1995), Die Kunst der Gesellschaft, Suhrkamp Frankfurt am Main 1997, S. 229.

³¹²Luhmann, Niklas (1995), Die Kunst der Gesellschaft, Suhrkamp Frankfurt am Main 1997, S. 229.

³¹³Vgl. Luhmann, Niklas (1995), Die Kunst der Gesellschaft, Suhrkamp Frankfurt am Main 1997, S. 229.

Laut Luhmann ermöglicht, erst diese Möglichkeit der Differenzierung von „realer Realität und fiktionaler, imaginierender Realität“, überhaupt das Realitätsverhältnis, für das die Kunst verschiedene Formen finden kann. Für Luhmann, der im Zusammenhang mit der Kunst sehr oft Wörter wie Wiedererkennung oder Imitation verwendet, kann die Kunst nicht nur imitativ, kritisch affirmativ sein, sondern auch den Betrachter als Individuum ansprechen und ihn in eine Situation hinein manövrieren „in der er selbst der Realität, (sich selber) gegenüber steht und sie in einer Weise beobachten lernt, die er sich im Alltagskontext nicht aneignen könnte.“³¹⁴ Wie in einem Roman, in der eine Imitation wiedergefunden wird, die sich nicht auf eine „reale Realität bezieht, sondern auf das Hinüberkopieren einer imaginären Realität in eine andere imaginäre Realität.“³¹⁵ Oder besser, die Einheit von Realem und Imaginärem einer anderen Realität, einer anderen Realitätsverdoppelung, wird von der Kunst, dessen Medium in diesem Falle die Literatur, der Roman ist, kopiert, die wiederum eine eigene Einheit von der kopierten und der selbst geschaffenen imaginären und realen Realität bildet und wieder gibt.

Für Luhmann besteht die Funktion der Kunst nicht darin „schönes, Gelungenes, Interessantes, Auffallendes herzustellen und für Genuß oder Bewunderung freizugeben.“³¹⁶ Nein, die Funktion der Kunst geht darüber hinaus. In diesem Sinne zielt die Soziologie bei der Frage nach der Funktion von Kunst, auf die „andere Seite“ der Unterscheidung, die von der Kunst in die Welt eingeführt wird, ab.³¹⁷

Doch wie zeigt sich nun die Realität, wenn es Kunst gibt?³¹⁸ Das ist die Frage, die Luhmann an dieser Stelle stellt. „Dabei kann das Kunstwerk, indem es die reale Realität durch eine andere Realität dupliziert, von der aus die reale Realität beobachtet werden kann, es dem Betrachter auch freigeben, in welchem Sinne er die Brücke schlagen will. [...] Das Kunstwerk legt den Beobachter zwar auf die im Kunstwerk fixierten Formen fest; aber im Kontext moderner Kommunikation scheint gerade dadurch die Freiheit gegeben zu sein, mit der formfest fixierten Differenz von imaginierter und realer Realität auf verschiedene Weise umzugehen.“³¹⁹

³¹⁴Luhmann, Niklas (1995), Die Kunst der Gesellschaft, Suhrkamp Frankfurt am Main 1997, S. 230.

³¹⁵Luhmann, Niklas (1995), Die Kunst der Gesellschaft, Suhrkamp Frankfurt am Main 1997, S. 231.

³¹⁶Luhmann, Niklas (1995), Die Kunst der Gesellschaft, Suhrkamp Frankfurt am Main 1997, S. 231.

³¹⁷Vgl. Luhmann, Niklas (1995), Die Kunst der Gesellschaft, Suhrkamp Frankfurt am Main 1997, S. 231.

³¹⁸Vgl. Luhmann, Niklas (1995), Die Kunst der Gesellschaft, Suhrkamp Frankfurt am Main 1997, S. 231.

³¹⁹Luhmann, Niklas (1995), Die Kunst der Gesellschaft, Suhrkamp Frankfurt am Main 1997, S. 231.

Festzuhalten ist, dass es auf die „Erzeugung einer Differenz zweier Realitäten ankommt, oder anders gesagt: auf die Ausstattung der Welt mit einer Möglichkeit, sich selbst zu beobachten.“³²⁰ Dabei wird durch die Kunst „die sinnstiftende Differenz von Aktualität und Potentialität, die sich von Moment zu Moment verschiebt, auf eine bestandsfähige Realität, auf eine ontologische Welt projiziert, deren Invarianz vorausgesetzt ist.“³²¹

Die Kunst verschärft laut Luhmann, die „Differenz zwischen dem Realen und dem bloß Möglichen, um dann mit eigenen Werken zu belegen, dass auch im Bereich des nur Möglichen Ordnung zu finden sei. Sie wendet sich, um mit Hegel zu formulieren, gegen „die Prosa der Welt“, muß sich aber gerade deshalb um diesen Kontrast auch bemühen.“³²² Und diese entstandene Ordnung, kann laut Luhmann den Betrachter sowie den Künstler selbst Überraschen, die vielleicht eine mögliche Antwort auf Problem und Problemlösung bietet oder zumindest das Problem im Einzelnen oder als gesamtes veranschaulicht. „So entsteht Ordnung auf der Basis einer Selbstirritation; aber das ist nur möglich, wenn vorab durch Ausdifferenzierung eines Mediums für Kunst entschieden ist, dass es dabei nicht nur um das geht, was sich als Wirklichkeit ohnehin zeigt.“³²³

Durch die Kunst wird nicht nur die Welt so wie sie ist veranschaulicht sondern auch das nicht Sichtbare sichtbar gemacht, was eine neue Wahrheit, eine neue Realität schafft und in die vorhandene Realität integriert. So gesehen wäre es richtiger zu sagen, dass eigentlich erst durch die Kunst, die reale Realität, die wahre Realität möglich ist, die von der Kunst geschaffen und veranschaulicht wird. Denn das Wahrgenommene, das nicht Kommunikable, das nicht Sichtbare, wie Gefühle, Gedanken, das gesamte Ausmaß eines Moments, oder einer Situation, eines Problems etc., das von der Kunst sichtbar gemacht wird, erfährt während des Aktes eine Einigung, eine Art Verbindung mit der bestehenden, sichtbaren Realität, der Welt, so wie sie ist, die als neue, wahrere Gesamtrealität wiedergegeben wird und dadurch erst als reale Realität beobachtbar und erfahrbar ist. So entsteht auch erst der Überraschungseffekt und so wird auch erst die Ordnung (eine andere neue, wahrere Ordnung) von nicht greifbarem und greifbarem ausgeglichen und wiederhergestellt. Nämlich die Ordnung der Wahrheit in der Welt, die nicht nur ist wie sie ist, sondern darüber hinaus ist.

³²⁰Luhmann, Niklas (1995), Die Kunst der Gesellschaft, Suhrkamp Frankfurt am Main 1997, S. 235.

³²¹Luhmann, Niklas (1995), Die Kunst der Gesellschaft, Suhrkamp Frankfurt am Main 1997, S. 235.

³²²Luhmann, Niklas (1995), Die Kunst der Gesellschaft, Suhrkamp Frankfurt am Main 1997, S. 237.

³²³Luhmann, Niklas (1995), Die Kunst der Gesellschaft, Suhrkamp Frankfurt am Main 1997, S. 237.

„Man kann deshalb auch sagen, es sei die Funktion der Kunst, Welt in der Welt erscheinen zu lassen – und dies im Blick auf die Ambivalenz, dass alles Beobachtbarmachen etwas der Beobachtung entzieht, also alles Unterscheiden und Bezeichnen in der Welt die Welt auch versteckt.“³²⁴ Doch laut Luhmann kann durch ein Kunstwerk der Wiedereintritt der unbeobachtbaren Welt in die Welt nur symbolisiert werden, in dem „es, so wie die Welt selbst, als nicht ergänzungsfähig erscheint. Die Kunst hat mithin ihr eigenes Paradox, dass sie schafft, indem sie es auflöst, in der Beobachtbarkeit des Unbeobachtbaren.“³²⁵ So ist es laut Luhmann wichtig, den Blick für Formen zu erweitern, die in der Welt möglich sind³²⁶ und noch möglich werden.

„Die Funktion der Kunst lag entsprechend darin, diese Wahrnehmungsmöglichkeiten mit anderen Gegenständen zu versorgen und sie auf diese Weise in eine besondere Art von Kommunikation einzuspannen.“³²⁷ So steigert auch die Kunst das Bewußtsein der Kommunikation, weil sich „das Bewußtsein durch die Kommunikation geführt und fasziniert weiß und die Diskrepanz dieser Führung zu den offenen eigenen Operationsmöglichkeiten erlebt.“³²⁸ Doch Kunst kann es laut Luhmann überhaupt nur geben, „wenn es Sprache gibt. Kunst gewinnt ihre Eigenart daraus, dass sie es ermöglicht, Kommunikation *stricto sensu* unter Vermeidung von Sprache, also auch unter Vermeidung all der an Sprache hängenden Normalitäten durchzuführen. Ihre Formen werden als Mitteilung verstanden, ohne Sprache, ohne Argumentation. Anstelle von Worten und grammatischen Regeln werden Kunstwerke verwendet, um Informationen auf eine Weise mitzuteilen, die verstanden werden kann. Kunst ermöglicht die Umgehung von Sprache – von Sprache als Form der strukturellen Koppelung von Bewußtsein und Kommunikation. Sie ermöglicht damit auch und gerade dort, wo sie selbst sprachliche Mittel verwendet, andere Effekte.“³²⁹ So behauptet Luhmann weit darüber hinaus, „dass das Kunstwerk selbst ausschließlich als Mittel der Kommunikation hergestellt wird und mit den üblichen, vielleicht noch gesteigerten Risiken aller Kommunikation diesen „Sinn“ erreicht oder nicht erreicht“³³⁰, was durch den zweckentfremdeten Gebrauch von Wahrnehmung geschieht.

³²⁴ Luhmann, Niklas (1995), *Die Kunst der Gesellschaft*, Suhrkamp Frankfurt am Main 1997, S. 241.

³²⁵ Luhmann, Niklas (1995), *Die Kunst der Gesellschaft*, Suhrkamp Frankfurt am Main 1997, S. 241.

³²⁶ Vgl. Luhmann, Niklas (1995), *Die Kunst der Gesellschaft*, Suhrkamp Frankfurt am Main 1997, S. 241.

³²⁷ Luhmann, Niklas (1995), *Die Kunst der Gesellschaft*, Suhrkamp Frankfurt am Main 1997, S. 242.

³²⁸ Luhmann, Niklas (1995), *Die Kunst der Gesellschaft*, Suhrkamp Frankfurt am Main 1997, S. 39.

³²⁹ Luhmann, Niklas (1995), *Die Kunst der Gesellschaft*, Suhrkamp Frankfurt am Main 1997, S. 40.

³³⁰ Luhmann, Niklas (1995), *Die Kunst der Gesellschaft*, Suhrkamp Frankfurt am Main 1997, S. 41.

Die Ausdifferenzierung des Kunstsystems ist auch nur möglich, wenn die Beobachtungen des Herstellens und Betrachtens sequentiell prozessieren, was wiederum das Kunstwerk erst zum Träger der Kommunikation macht.³³¹ Auch die Rollenkomplementarität Künstler/Kunstgenießer repräsentiert die Ausdifferenzierung der „Kunst als Kommunikation in der Gesellschaft. Die Kommunikation zwischen Künstler und Kunstkennern und Genießern ist als Kommunikation ausdifferenziert, und sie findet nur im Kunstsystem statt, das sich auf diese Weise etabliert reproduziert. Entsprechend nimmt die Romantik das, was sie Kunstkritik nennt, als „Reflexionsmedium“ in das Kunstsystem hinein und sieht in ihr geradezu das Bemühen um Vollendung des vom Künstler vorgegebenen Werkes.“³³² In diesem Sinne sollte „das Erstaunen, die Überraschung, die Bewunderung in Fremdreferenz anfallen, in der Außenwelt erscheinen und diese anreichern, und die Funktion der Kunst lag entsprechend darin, zu zeigen, dass trotz unwahrscheinlicher, eben künstlicher Variation wiederum Ordnung erscheint.“³³³

Nun schwingt jedoch bei der Funktion von Kunst auch der Nutzen mit. Aber „Insgesamt sperrt sich der Bezug der humanistischen Ästhetik auf den (individuellen) Menschen als Subjekt gegen eine strenge Formulierung der gesellschaftlichen Ausdifferenzierung eines Kunstsystems und läßt der Theorie nur die Möglichkeit, im Menschen nach „Höherem“ zu suchen.“³³⁴ Obwohl die humanistisch-anthropologische Tradition eine Ablehnung der Nützlichkeit vertrat, stattdessen den Sinn darin sah, den kognitiven Verstand und die Vernunft im ästhetischen Urteil abzuschalten³³⁵, wurde sie dann doch laut Luhmann in einer „kaum registrierten Ideenentwicklung zu einer semiotischen Schiene, die benutzt wird, um auch ihr Fremdreferenz zu blockieren und die Sinnsuche nach innen zu lenken.“³³⁶ Dies führte zum Begnügen mit dem abweisenden Begriff des Nutzlosen. So müssen „die Motive für die Programmatik des Nutzlosen bei etwas eventuell doch Nützlichem, andere, tiefere Gründe haben“³³⁷, die für Luhmann offensichtlich mit der Funktion der Kunst zusammen hängen und das sich in der „Besonderheit des Verhältnisses von Medium und Form das im Kunstwerk realisiert wird“³³⁸ zeigt.

³³¹Luhmann, Niklas (1995), Die Kunst der Gesellschaft, Suhrkamp Frankfurt am Main 1997, S. 253.

³³²Luhmann, Niklas (1995), Die Kunst der Gesellschaft, Suhrkamp Frankfurt am Main 1997, S. 270.

³³³Luhmann, Niklas (1995), Die Kunst der Gesellschaft, Suhrkamp Frankfurt am Main 1997, S. 242.

³³⁴Luhmann, Niklas (1995), Die Kunst der Gesellschaft, Suhrkamp Frankfurt am Main 1997, S. 246.

³³⁵Vgl. Luhmann, Niklas (1995), Die Kunst der Gesellschaft, Suhrkamp Frankfurt am Main 1997, S. 246.

³³⁶Luhmann, Niklas (1995), Die Kunst der Gesellschaft, Suhrkamp Frankfurt am Main 1997, S. 247.

³³⁷Luhmann, Niklas (1995), Die Kunst der Gesellschaft, Suhrkamp Frankfurt am Main 1997, S. 247.

³³⁸Luhmann, Niklas (1995), Die Kunst der Gesellschaft, Suhrkamp Frankfurt am Main 1997, S. 248.

Doch so, wie schon von Platon in Hippias formuliert, will ein Kunstwerk nicht von seinem Nutzen heraus verständlich sein. „Vielmehr liegt es im Wesen der schönen Künste, nicht nützlich sein zu wollen. Das Schöne ist auf gewisse Weise der Gegensatz des Nützlichen: es ist dasjenige, dem das Nützlichsein erlassen ist.³³⁹ Und in dem Moment erst wirklich „nützlich“ für Mensch und Gesellschaft sein kann.

Nun kommt aber neben der Kommunikationsfunktion der Kunst, ihr auch eine ganz große Bedeutung bei der „kollektiven“ Erinnerung zu, die die Kunst in den öffentlichen Raum setzt. Sie kommuniziert die Geschichte in die Gegenwart und agiert als kollektives Gedächtnis, die die Menschheit an ihre eigene Vergangenheit erinnert oder sie ihnen sogar aufzwingt und mahnt. Denn „Individuelle wie auch kollektive Identitäten stützen sich häufig auf Entstehungsgeschichten und narrative Vergangenheitskonstrukte. In diesem Sinne ist Erinnerung, die noch dazu öffentlich deklariert wird, ein brisantes Ereignis. Er-innerung ist Besinnung auf ein Inneres; sie bezieht sich auf etwas Gewesenes, ist aber selbst etwas Gegenwärtiges. Durch die Erinnerung zeigen wir, was wir von einem Ereignis aktuell wissen bzw. wissen wollen. Die Artikulation von Erinnerung ist folglich eine Demonstration des aktuellen „Ich“ oder „Wir“; sie ist ein identitätsstiftender Akt, weil „das, was ich war“ Auskunft über „das, was ich bin“ gibt.“³⁴⁰ Aber diese öffentliche Artikulation und Demonstration von Erinnerung ist laut Tasos Zembylas auch eine sehr problematische, weil „mehrere Subgruppen einer Gemeinschaft unterschiedliche ideale Selbstbilder haben, und diese macht kollektive Identitätskonstrukte und Identitätssymbole umstritten.“³⁴¹ So nennt er als Beispiel zwei öffentliche Denkmäler in Wien, die die Rolle Österreichs während des Nationalsozialismus thematisieren: „Alfred Hrdlickas „Mahnmal gegen Krieg und Faschismus“ am Albertinaplatz (1988) und Rachel Whitereads „Mahnmal für die jüdischen Opfer des Naziregimes“ am Judenplatz (2000).“^{342 343}

Laut Zembylas zeigt sich gerade an diesen Kunst-Denkmalern, wie schwierig es ist einen Konsens über die Art der Erinnerung und der mit ihr verbundenen Intentionalität zu bilden. So ist eine öffentlich artikulierte Erinnerung stets eine Herausforderung und

³³⁹Luhmann, Niklas (1995), Die Kunst der Gesellschaft, Suhrkamp Frankfurt am Main 1997, S. 245.

³⁴⁰Zembylas, Tasos (2007), Kunst ist Kunst und vieles mehr, SWS-Rundschau (47.JG.) Heft 3, S. 264.

³⁴¹Zembylas, Tasos (2007), Kunst ist Kunst und vieles mehr, SWS-Rundschau (47.JG.) Heft 3, S. 264.

³⁴²Zembylas, Tasos (2007), Kunst ist Kunst und vieles mehr, SWS-Rundschau (47.JG.) Heft 3, S. 264.

³⁴³Diese Fallbeispiele sind genauer bei Tasos Zembylas (2007), Kunst ist Kunst und vieles mehr, SWS-Rundschau (47.JG.) Heft 3 nachzulesen, S. 265-266.

Provokation zugleich. Denn „sie macht Dissens sichtbar und entflammt vorhandene Konflikte von Neuem. Solche Konflikte können gewaltsam ausgetragen werden. [...] Es liegt in gewisser Weise an der jeweiligen gesellschaftlichen Situation, der politischen Kultur und an den Medien, wie kollektive Identitätsansprüche, die nach symbolischer und praktischer Anerkennung streben, in der politischen Realität aufgenommen, debattiert und integriert werden. Ein Denkmal bietet bestenfalls die Möglichkeit, Diskussionen hervorzurufen, die den gesellschaftlichen Dissens über die Erinnerungspolitik sichtbar machen. Solche Diskussionen können positive Effekte haben, nicht primär im Sinne einer Vergangenheitsbewältigung, sondern indem sie die Kultur des zivilgesellschaftlichen Streits pflegen und verbessern.³⁴⁴ Doch Denkmäler, die so zu sagen dem Menschen bzw. der Gesellschaft keinen Anstoß (mehr) zum Denken geben, verdienen laut Zembylas auch diese Bezeichnung nicht.

³⁴⁴Zembylas, Tasos (2007), Kunst ist Kunst und vieles mehr, SWS-Rundschau (47.JG.) Heft 3, S. 267.

7 Kunst und Politik in Österreich

“Bei großen Anstrengungen einer Gesellschaft ist der Künstler derjenige, der als Erster das Licht am Ende des Weges sieht.

Meine Herren! Sie alle können Abgeordnete, Minister oder gar Staatspräsident werden, aber Sie können keine Künstler werden“

(MUSTAFA KEMAL ATATÜRK)³⁴⁵

Die Kunst ist in der Lage die politische Macht zu repräsentieren und wurde über Jahrhunderte immer wieder sehr bewußt für politische Zwecke von der Politik eingesetzt. Auch heute hängen Autoritäre Regime „die Kunst und Kultur ans Gängelband und zwingt sie zu regierungsfreundlicher Propaganda.“³⁴⁶ Nach wie vor wird in autoritären Staaten, kritische Kunst zensuriert, KünstlerInnen werden verfolgt und weggesperrt. So zeigen gerade Situationen in Autoritären Systemen deutlich, dass „Demokratie und eine lebendige, freie Kunst und Kultur eng miteinander zusammen hängen.“³⁴⁷ Denn eine „demokratische Gesellschaft braucht Kunst und Kultur als Kontrolle oder Denkanstoß. Nicht selten weisen Kunst- und Kulturschaffende auf die blinden Flecken der Politik hin, wenn es sonst niemand tut.“³⁴⁸ Doch heute bekennen sich viele Staaten zur Demokratie, wie auch Österreich. Und „eine demokratische Kultur lebt von der alltäglichen Realisierung demokratischer Prinzipien, zuoberst der Prinzipien von Autonomie und Pluralismus, und das impliziert: sie lebt von der kommunikativ bewirkten Assoziation der Akteure, denn Freiheit und Gleichheit sind mit Gewalt und äußerem Zwang nicht vereinbar. Das Ästhetische, als Element einer demokratischen Kultur zu konzipieren, bedeutet dann zunächst nicht mehr, als dass die holistisch verstandene (demokratische)

³⁴⁵ Mustafa Kemal Atatürk, <http://www.trt.net.tr/trtworld/de/newsDetail.aspx?HaberKodu=05a9c000-8e46-480c-933a-e04bfee78ff4>, (8. 01. 2013).

³⁴⁶ Pieber, Christoph, Demokratie braucht eine demokratisierte Kulturpolitik, http://momentum-kongress.org/cms/uploads/documents/ABSTRACT:%20Pieberl_201212_12_2012_1859.pdf, 23.1.2013.

³⁴⁷ Pieber, Christoph, Demokratie braucht eine demokratisierte Kulturpolitik, http://momentum-kongress.org/cms/uploads/documents/ABSTRACT:%20Pieberl_201212_12_2012_1859.pdf, 23.1.2013.

³⁴⁸ Pieber, Christoph, Demokratie braucht eine demokratisierte Kulturpolitik, http://momentum-kongress.org/cms/uploads/documents/ABSTRACT:%20Pieberl_201212_12_2012_1859.pdf, 23.1.2013.

Kultur die symbolisch verstandene (ästhetische) umfaßt. Das Symbolisch-Ästhetische darüber hinaus als spezifisches Element einer demokratischen Kultur zu konzipieren, erfordert [...] eine auf kommunikativer Assoziation beruhende Lebensform der ästhetischen Sphäre [...], die darauf spezialisiert ist, ästhetische Erfahrungen (vor allem an Kunstwerken) zu ermöglichen.“³⁴⁹ So kann gesagt werden, dass „eine demokratische Kultur als kommunikative Assoziation eine Lebensform ist, mit der man sich darauf festlegt, sowohl untereinander als auch gegenüber anderen Lebensformen die Einstellung zu pflegen, sich irritieren und damit möglicherweise belehren zu lassen. Sie verpflichtet also zu intra- wie interkultureller Kommunikationsbereitschaft.“³⁵⁰ Und diese intra- wie interkulturelle Kommunikationsbereitschaft, schafft somit erst Raum für Freiheit und Gleichheit, für eine Demokratie. In diesem Sinne ist eine demokratische Kultur auf ästhetische Erfahrung, auf die Kunst angewiesen.

In Österreich spielte die Kunst (Kultur) beginnend mit der Ersten Republik (1918-1934) eine große staatspolitische Rolle, weil mit dem Zerfall der multinationalen Habsburgermonarchie eine Neupositionierung der Republik notwendig war. So wurde vom christlich-sozialen Lager das Konzept von „Österreich als Kulturnation“ propagiert, um ein Image zu verbreiten, das von aktuellen politischen, sozialen und wirtschaftlichen Problemen ablenken soll. (Wobei in der österreichischen Verfassung heute das Wort „Kulturstaat“ nicht vorkommt, sondern es wird lediglich das Wort „Kultur“ bei der Kompetenzverteilung zwischen Bund und Länder in Art. 10 und 15 B-VG) erwähnt.)³⁵¹

Die Staatsoper, die Salzburger Festspiele oder die Wiener Philharmoniker wurden somit zu den auserwählten Repräsentanten dieses Images, die ab den 1920er Jahren, auch um

³⁴⁹Walter, Benjamin (2002), Kunst und Demokratie, Positionen zu Beginn des 21. Jahrhunderts, Ursula Franke/Josef Früchtel (Hg.), Felix Meiner Verlag 2003, S. 7, http://books.google.at/books?id=IqzoNBJKfoIC&pg=PR15&lpg=PR15&dq=Walter+Benjamin+demokratisierende+Kunst&source=bl&ots=_V7nS1_IUa&sig=tBzVhaCBvMwMzYgZS_4aSGLIo&hl=de&sa=X&ei=OeXyUNbsCcnU4QTD4CwAw&ved=0CF0Q6AEwCQ#v=onepage&q=Walter%20Benjamin%20demokratisierende%20Kunst&f=false, (8. 12. 2012).

³⁵⁰ Walter, Benjamin (2002), Kunst und Demokratie, Positionen zu Beginn des 21. Jahrhunderts, Ursula Franke/Josef Früchtel (Hg.), Felix Meiner Verlag 2003, S. 7, http://books.google.at/books?id=IqzoNBJKfoIC&pg=PR15&lpg=PR15&dq=Walter+Benjamin+demokratisierende+Kunst&source=bl&ots=_V7nS1_IUa&sig=tBzVhaCBvMwMzYgZS_4aSGLIo&hl=de&sa=X&ei=OeXyUNbsCcnU4QTD4CwAw&ved=0CF0Q6AEwCQ#v=onepage&q=Walter%20Benjamin%20demokratisierende%20Kunst&f=false, (8. 12. 2012).

³⁵¹Vgl. Zembylas Tasos, Klein Armin (2008), Kompendium Kulturmanagement, Verlag Franz Vahlen München, S. 151.

den Kulturtourismus zu fördern, erfolgreich eingesetzt wurden.³⁵² Auch die Kultur des Dritten Reiches, wurde ausschließlich nur von den NS eingebracht. Was anderes oder eine politische Kunst im Sinne von kritischer Kunst, war nicht erlaubt und hatte keine Chance zu sein. Stattdessen gab es beispielsweise Künstler wie Hans Moser, der Adolf Hitlers Liebling war und das ganze Reichsvolk mit seiner Volkskunst und seinem Volkshumor unterhalten hat. Auch die Skulpturen am Rande der Gemeindebauten hatten eine klare Appellation und Funktion. Sie waren eingebunden in das Programm der Partei, als Verstärkung mit der Absicht der Auswirkung auf die Emotionalisierung, die es heute noch gibt, doch sie wurde als politische Kunst in diesem Sinne in den Hintergrund gerückt.³⁵³

Doch nach dem Zweiten Weltkrieg „galt in Anknüpfung an die Moskauer Deklaration, die sogenannte Annexionstheorie, wonach Österreich das ‚erste Opfer Hitlers‘ war. Damit hat die Zweite Republik (ab 1945) sich leicht vom Nationalsozialismus abgrenzen können. Während das Land 1945 noch mit primären Versorgungsaufgaben befasst war, fand die Politik genügend Akzeptanz und Unterstützung für die Fortsetzung der Festspielkultur in Salzburg und die baldige Wiederinbetriebnahme der Staatsoper und des Burgtheaters. Das Schlagwort ‚Kulturnation‘ als Symbol für eine nationale Identität repräsentierte also eine spezifische Form von kultureller Hegemonie – eine Hegemonie nicht bloß im Sinne einer dominanten Kultur, sondern im Sinne einer verinnerlichten Akzeptanz der staatsrepräsentativen Hochkultur. Diese Indienstnahme der etablierten Hochkultur und die Pflege von lokalen Volkskulturen (Trachtenvereinen, Volksmusikgruppen, Dorfkapellen) charakterisieren die Kulturpolitik bis Anfang der 1970er Jahre.“³⁵⁴

In den späten 1960er Jahren wuchs zusätzlich „die Kluft zwischen der damals dominierenden kulturpolitischen Programmatik und den real gelebten kulturellen Praktiken größerer Teile der Bevölkerung.“³⁵⁵ Hinzu kam dass die Distribution und

³⁵²Vgl. Zembylas Tasos, Klein Armin (2008), Kompendium Kulturmanagement, Verlag Franz Vahlen München, S. 146.

³⁵³ Aus dem Interview mit Mag. Karl Baratta, Wien 29. Mai 2012, Regisseur und Dramaturg, Forschungsarbeit über Disneyland an der University of California.

³⁵⁴Zembylas Tasos, Klein Armin (2008), Kompendium Kulturmanagement, Verlag Franz Vahlen München, S. 147.

³⁵⁵Zembylas Tasos, Klein Armin (2008), Kompendium Kulturmanagement, Verlag Franz Vahlen München, S. 147.

Rezeption von Kulturgütern längst nationale Grenzen überwunden hatten und vor allem die US-Popularkultur (Hollywood-Filme, Jazz, Rock'n'Roll und Rock-Musik) in den Alltag vieler ÖsterreicherInnen einzog. Dies führte gleichzeitig zu einer sehr starken Korrosion und Auflösung des österreichischen Kulturkonzeptes, so dass sich in dieser Zeit die allgemeine Öffentlichkeit sowie manche Teile der politischen Elite, den in Österreich entstandenen subkulturellen Szenen der experimentellen, der sozialkritischen Gegenwartskunst und der Jugendkultur zuwendeten.³⁵⁶

Auch Bundeskanzler Bruno Kreisky sprach „in seiner Regierungserklärung von 1970 von der Notwendigkeit der ‚Gewährung eines Freiheitsraumes‘, der Förderung des ‚zeitgenössischen künstlerischen Schaffens‘, der ‚Milderung des geographischen und sozio-ökonomisch bedingten Kulturgefälles‘ und der Einführung einer aktiven Informationspolitik ‚über Österreichs Kunstleben‘. Diese neue Positionierung leitete eine normative Öffnung der Kulturpolitik ein. Neben der Förderung der repräsentativen Kultur fand das Kriterium der Innovation Eingang in die kulturpolitische Programmatik.“³⁵⁷ Was nichts anderes bedeutet, als dass auch die Innovative Kunst, in dem ihr Eingang in die kulturpolitische Programmatik gewährt wurde, im Endeffekt von Seiten der Politik zu eigenen Zwecken legitimiert und instrumentalisiert wurde, was somit auch das neue, innovative, zeitgenössische Kunstleben in Österreich kontrollierbar machte.

Ganz nach der Redewendung „Cuius regio, eius religio – Wessen Herrschaft, dessen Religion, in diesem Sinne gilt auch in Österreich – Wessen Herrschaft dessen Kunst und Kulturpolitik.“³⁵⁸ So erklärt sich auch die Omnipräsenz der öffentlichen Hand in Österreich (staatseigenen Museen, Theaterhäuser und Bibliotheken, privatwirtschaftliche Kulturorganisationen, die von öffentlichen Förderungen maßgeblich abhängig sind), auf der einen Seite „durch die höfisch gewachsenen Strukturen, die mit der Gründung der Republik 1918 übernommen wurden, andererseits durch die seit Beginn der 1970er Jahre

³⁵⁶Vgl. Zembylas Tasos, Klein Armin (2008), Kompendium Kulturmanagement, Verlag Franz Vahlen München, S. 147.

³⁵⁷Zembylas Tasos, Klein Armin (2008), Kompendium Kulturmanagement, Verlag Franz Vahlen München, S. 147.

³⁵⁸Aus dem Interview mit Milan Vukovich, Wien 11. Mai 2012, Er ist akademisch ausgebildeter Kunsthistoriker, einflussreicher Künstler und Vordenker in universell-gesellschaftspolitischen und religiösen Fragen.

30-jährige ungebrochene Dominanz der Sozialdemokratie (SPÖ) auf der Bundesebene, die das so genannte Gießkannen-Prinzip, also die Breitenförderung eingeführt hat.“³⁵⁹

Doch nach wie vor fließt der größte Teil der Kulturförderung (ca. 85 % - 87 %)³⁶⁰ in die großen Institutionen, deren Ursprung im höfischen System lag (Staatsoper, Volkstheater, Bundesmuseum, Landestheater, Landesmuseum etc.) d.h., Institutionen, die schon vor der Gründung der Republik existierten. Der Rest wird dafür verwendet, was als Kulturförderung im engeren Sinne verstanden wird. So werden hauptsächlich staatseigene Kunst und Kultur Organisationen und Institutionen finanziert, die in der Hand der Öffentlichkeit liegen und den Staat repräsentieren, wo sozusagen die Öffentlichkeit Eigentümer ist. Wobei sich hier die Frage ergibt, wie sehr die Öffentlichkeit bei diesen Kunst- und Kultur(Identitäts-)Förderungen mitbestimmen und wie viele Mitfinanzierende Österreicherinnen und Österreicher sich beispielsweise eine Eintrittskarte in die Oper, für die Salzburger Festspiele oder in das Volkstheater leisten können? Tatsache ist, dass dieser Kulturluxus, der von österreichischen Bürgerinnen und Bürgern finanziert wird, nach wie vor nur dem Genuss der Elite zu Gute kommt.

Auch den größten Teil der Förderungen für die wirklich Privaten bekommen nur Organisationen (nicht Individuen), die im politischen Interessensgebiet liegen. Somit liegt der Schwerpunkt der Kunst- und Kulturförderung in Österreich im institutionellen Bereich, die an sehr viel Aufmerksamkeit und Öffentlichkeit arbeiten, an dem was man durch die Kunst wahrnimmt. Obwohl die Finanzierungsmittel für Kultur bis in die 1990er Jahre kontinuierlich anstieg, führte die „Einzementierung alter und neu etablierter Strukturen sowie die Verquickung von Kulturförderung und Klüngelwirtschaft, allmählich in eine Legitimationskrise. Eine Expertise über die Österreichische Kulturpolitik, die im Auftrag des Europarats Anfang der 1990er Jahre erstellt wurde, stellte ernüchternd fest: Zwischen den großen nationalen Einrichtungen und den zahlreichen kleineren scheint eine spürbare Kluft zu bestehen, und zwar sowohl bezüglich deren Ausstattung wie auch deren Betrieb. Die Kulturpolitik in Österreich bietet sich trotz der festzustellenden Fülle von Aktivitäten und einem beachtlichen Mitteleinsatz der öffentlichen Hand auf allen Ebenen eher konzeptlos und unsystematisch dar.

³⁵⁹Tasos Zembylas Tasos, Klein Armin, (2008), Kompendium Kulturmanagement, Verlag Franz Vahlen München, S. 147.

³⁶⁰Aus dem Interview mit Prof. Tasos Zembylas, Wien 16. Mai 2012, Chair of the Research Network Sociology of the Arts, European Sociological Association (ESA), Institut für Musiksoziologie (IMS).

Zusammenhänge und Abstimmungen sind kaum zu erkennen. Aus dieser Lage hat sich Kulturpolitik noch nicht befreit. Nicht nur die Stagnation bzw. der Rückgang der Kulturausgaben, sondern vor allem die Beharrungstendenzen wiesen auf die mangelnden Ideen und Entwicklungsperspektiven der relevanten Entscheidungsträger hin. Die größten Teile der verschiedenen Förderungsbudgets sind fix zugeordnet und kaum verhandelbar. Daher ist die Flexibilität und Gestaltungsmöglichkeit sehr gering.“³⁶¹

Obwohl sich Österreich seit dem 1. Weltkrieg als Kunst und Kulturland zu positionieren versucht hat und sich als solches nach wie vor deklariert, ist sie in vielen Bereichen ein Kunst-Kultur-Import Land. Sie ist nicht nur im Bereich des Films von ausländischen Kulturindustrien abhängig, wobei Österreich hier im Kinobereich, im Vergleich zu ausländischen Filmen, eine ganz niedrige Quote von 3 % - 4 %³⁶² aufweist. Bei der Zahl der verkauften Kino-Tickets, wird diese Realität noch deutlicher. Auch der Buch Bereich ist beispielsweise sehr stark, nämlich mit 85 %³⁶³ vom deutschen Verlagswesen abhängig, auch wenn es Österreichische Autoren sind. So ist auch der Bereich der Musik, der Tonträgerproduktion sehr stark vom Ausland abhängig und orientiert sich auch nach ausländischen Märkten.

„Die wirtschaftliche Marginalität der meisten österreichischen Kulturbetriebe hat zur Folge, dass viele Schriftsteller, Musiker, Bildende Künstler und Filmemacher, die gewisse Erfolge im Inland vorweisen können, sich alsbald bemühen Kooperationspartner (Verlage, Produktionsfirmen, Galerien) im Ausland zu finden, um die Verbreitung und Vermarktung ihrer künstlerischen Leistungen zu verbessern. Wie auch die Kulturstatistik zeigt, weist die österreichische Kulturwirtschaft zwar relativ hohe Umsätze auf, aber der heimische Kultursektor ist weitgehend kleinbetrieblich strukturiert; die meisten Kulturbetriebe sind mit zu niedrigen finanziellen und infrastrukturellen Ressourcen ausgestattet, um international effektiv agieren zu können. Aus diesem Grund bemüht sich der Staat zunehmend, nicht nur den Non-Profit-Bereich zu berücksichtigen, sondern

³⁶¹Tasos Zembylas Tasos, Klein Armin, (2008), Kompendium Kulturmanagement, Verlag Franz Vahlen München, S. 149.

³⁶² Aus dem Interview mit Prof. Tasos Zembylas, Wien 16. Mai 2012, Chair of the Research Network Sociology of the Arts, European Sociological Association (ESA), Institut für Musiksoziologie (IMS).

³⁶³ Aus dem Interview mit Prof. Tasos Zembylas, Wien 16. Mai 2012, Chair of the Research Network Sociology of the Arts, European Sociological Association (ESA), Institut für Musiksoziologie (IMS).

Wirtschaftsförderungsmaßnahmen – sofern diese mit dem Wettbewerbsrecht der Europäischen Union konform sind – zu initiieren.“³⁶⁴

Die Kulturpolitik in Österreich wird zwar heute als öffentliches Interesse deklariert, doch öffentliches Interesse im Kulturbereich ergibt sich einerseits „aus der Tatsache, dass der Staat viele Kulturorganisationen besitzt, andererseits spiegelt das „öffentliche Interesse“ einen allgemeinen, politischen Konsens über die Staatsaufgabe wieder. [...] Verschiedene partikuläre Interessen, die ebenfalls Einfluss auf den kulturpolitischen Diskurs ausüben, sind teils parteipolitische Interessen (etwa die Berücksichtigung der kulturellen Präferenzen der eigenen Wählergruppen, die Sicherung von Einflussphären, die instrumentelle Nutzung der Kultur für die inhaltliche Positionierung einer Partei), teils Interessen von Gruppen, die im politischen Prozess effektiv intervenieren.“³⁶⁵

So sind Kulturpolitische Interessen, nicht nur aus ideologischen Gründen heterogen und weisen lang gepflegte Traditionen auf, wie dass linke politische Parteien eher dazu neigen, „das Ausmaß des staatlichen Engagements im Kulturbereich breit zu sehen, während rechtsorientierte Parteien ‚Kultur‘ eher als ‚private Angelegenheit‘ definieren. In ihren Augen sollte der Staat sich stärker als Unterstützer von privatwirtschaftlichen Initiativen (Unternehmertum, Risikoinvestitionen, Sponsoring) profilieren. Weitere Unterschiede in der Interessenslage und in den Zielsetzungen tauchen zwischen Bundes-, Länder- und Gemeindeebene auf. Während sich die Bundespolitik stärker auf übergreifende gesetzliche Regulierungen und Förderungen konzentriert, interessieren sich Landes- und noch stärker Gemeindepolitiker für die Erzielung von Externalitätseffekten wie etwa die Stimulierung der regionalen Entwicklung, die Förderung des Kulturtourismus und die Befriedigung der kulturellen Bedürfnisse der Einwohner ihrer Gemeinde.“³⁶⁶ Doch die Unterstützung der kulturellen Entfaltung der autochthonen Volksgruppen, begann in Österreich erst ab den 1970er, obwohl der Staat Österreich mit dem Vertrag von St. Germain seit 1919 dazu verpflichtet gewesen wäre.³⁶⁷

³⁶⁴Tasos Zembylas Tasos, Klein Armin, (2008), Kompendium Kulturmanagement, Verlag Franz Vahlen München, S. 147.

³⁶⁵Tasos Zembylas Tasos, Klein Armin, (2008), Kompendium Kulturmanagement, Verlag Franz Vahlen München, S. 148.

³⁶⁶Tasos Zembylas Tasos, Klein Armin, (2008), Kompendium Kulturmanagement, Verlag Franz Vahlen München, S. 148.

³⁶⁷Vgl. Tasos Zembylas Tasos, Klein Armin, (2008), Kompendium Kulturmanagement, Verlag Franz Vahlen München, S. 149.

Obwohl auch die Kunstfreiheitsgarantie (Artikel 17a StGG) in den Grundrechten in Österreich verankert ist, ist dennoch in der Rechtslehre umstritten, „ob Freiheitsrechte reine Abwehrrechte sind oder ob diese eine staatliche Verpflichtung zur Förderung ihrer praktischen Realisierung implizieren. Konkret auf den Erlass der Kunstfreiheitsgarantie aus dem Jahr 1982 Bezug nehmend, lässt sich eine Zurückhaltung des Gesetzgebers erkennen. Der ursprüngliche Entwurf der SPÖ enthielt folgende Formulierung: ‚(1) Die Kunst ist frei. Ihre Vielfalt ist zu schützen und zu fördern. (2) Jedermann hat das Recht, Kunst zu schaffen, auszuüben und an ihr teilzunehmen.‘ Die ÖVP leistete aber vehement Widerstand gegen den Bezug auf die Vielfalt der Kunst, sodass zum Schluss der schlanke Satz: ‚Das künstlerische Schaffen, die Vermittlung von Kunst sowie deren Lehre sind frei‘ übrig blieb.“³⁶⁸

Diese Tatsache zeigt, dass die Kunst weder frei ist, noch eine Förderung künstlerischer Vielfalt oder die Teilhabe „Jedermanns“ im demokratischen Österreich erwünscht ist. So wird auch verständlich warum in Österreich, das jährlich zahlreiche KunststudentInnen aus vielen Ländern anlockt, auch fast nie von österreichischen Künstlern mit afrikanischer-, türkischer, arabischer- etc. Herkunft oder Abstammung öffentlich berichtet wird oder ihre Werke in bekannten Galerien, Museen etc. ausgestellt werden. Nicht weil es keine guten Künstler unter ihnen gibt, sondern weil sie nicht gefördert und unterstützt werden.

Doch neben der Einschränkung der Kunstfreiheitsgarantie, wurden seit den 1980er Jahren neben anderen Parteien, vor allem von Seiten der FPÖ, kulturpolitische Themen gezielt in der Öffentlichkeit lanciert, „mit dem Ziel auf einer populistischen Ebene Kritik gegen ‚die da oben‘ zu artikulieren. Ein häufiges Thema ist die Förderungspolitik: Man behauptet, die Gegenwartskunst entspreche nicht dem Geschmack des Steuerzahlers und es gehe darum, Steuergeldverschwendung zu vermeiden. In einzelnen Fällen wurden Künstler (z.B. Elfriede Jelinek, Peter Turrini, Hermann Nitsch, Cornelius Kolig) öffentlich in besonders aggressiver Weise etwa als ‚pervers‘, ‚krank‘ und als Mitglieder einer ‚linken Kulturschickeria‘ diffamiert. Das populistische Argument ‚Unsere Bevölkerung will diese Sache nicht‘ bzw. die Berufung auf ‚das Volk‘ repräsentieren allerdings keine demokratische Gesinnung: Die Fürsprache für die ‚Interessen des

³⁶⁸Tasos Zembylas Tasos, Klein Armin, (2008), Kompendium Kulturmanagement, Verlag Franz Vahlen München, S. 151.

Volkes‘ zeugt durchaus von einer autoritär-paternalistischen Gesinnung und drückt zudem ein tiefes Missverständnis der Gegenwartskunst aus. Denn Kunst ist in ihrer Entstehungsphase (fast) immer das Produkt einer Minderheitskultur bzw. einer Subkultur. Im Rahmen dieses so genannten ‚Kulturkampfes‘ werden kulturelle Themen leider allzu häufig als Mittel für die Erreichung anderer (Partei-)politischer Zwecke benutzt.“³⁶⁹

Obwohl in Österreich laut dem „Kunstförderungsgesetz des Bundes (§ 1 (2) KFG, 1988) ein Förderungsschwerpunkt auf der „zeitgenössischen Kunst, ihrer geistigen Wandlungen und ihrer Vielfalt im Geiste von Freiheit und Toleranz“³⁷⁰ liegt, und die FörderungswerberInnen auf Grund des allgemeinen Verwaltungsrechts einen Rechtsanspruch auf sachliche Bearbeitung haben, werden hier FörderungswerberInnen kein Anspruch auf Förderungen eingeräumt, weil die Beziehung zwischen Staat und AntragstellerIn rein privatrechtlich betrachtet wird.³⁷¹ Stattdessen wird auch hier vom Staat und seinen Institutionen festgelegt, was als zeitgenössische Kunst gefördert oder unterdrückt wird bzw. der österreichischen Gesellschaft als (zeitgenössische) Kunst vermittelt wird.

Doch gerade der Begriff der zeitgenössischen-, der Gegenwartskunst ist schwierig und benötigt einer genauen zeitlichen Definition. Denn die Kunst bewegt sich immer auf zwei Ebenen. Die eine Ebene ist die, was Künstler machen und die andere Ebene ist was nicht Künstler als Kunst betrachten, als Gegenwartskunst verstehen oder nicht.

Seit der Moderne erlangte jedoch das Verhältnis von Kunst und Politik eine neue Dimension, nämlich die Dimension des Denkens, zu der der Mensch plötzlich aufgefordert wurde. So wird moderne bzw. „zeitgenössische freie Kunst“ als Förderung der Intellektualisierung der Allgemeinheit gesehen und ist somit von ihrer Tendenz her demokratisch. Doch wie sich zeigt, nicht in Österreich, weil die demokratischen Strukturen für eine „zeitgenössische freie Kunst“ die immer demokratisch ist fehlen und somit keinen Raum findet, um zu sein.

³⁶⁹Tasos Zembylas Tasos, Klein Armin, (2008), Kompendium Kulturmanagement, Verlag Franz Vahlen München, S. 150.

³⁷⁰Tasos Zembylas Tasos, Klein Armin, (2008), Kompendium Kulturmanagement, Verlag Franz Vahlen München, S. 152.

³⁷¹Vgl. Tasos Zembylas Tasos, Klein Armin, (2008), Kompendium Kulturmanagement, Verlag Franz Vahlen München, S. 153.

In Österreich bedeutet Kunst und Kultur „für viele ausschließlich teure Prestigeprojekte, der Erhalt von Opernhäusern oder anderen Spielstätten, auch wenn diese sich wirtschaftlich nicht rentieren. Doch gerade eine ‚freie Szene‘ und zahlreiche kleine Kunst- und Kulturinitiativen sind es, die Impulse liefern, zum Nachdenken anregen und eine Gesellschaft analysieren und kritisieren können. Mehr als andere große Einrichtungen braucht die freie Szene eine finanzielle Unterstützung und eine Stimme in der Politik, die gehört wird, ohne Wenn und Aber.“³⁷² Stattdessen drängt die Politik gerne „Kulturschaffende jedoch in die Rolle der BittstellerInnen, einmal davon abgesehen, dass nichts gefördert wird was der eigenen Weltansicht widerspricht. Ein Kulturbeirat, der von den Kulturschaffenden selbst beschickt wird, kann, wenn die politischen Verantwortlichen ihn mit dementsprechenden Rahmenbedingungen ausstattet, unabhängig von der Politik eine freie Szene am Leben erhalten und neue Impulse zulassen auch wenn es sich nicht ‚auszahlt‘“³⁷³

„Seit Mitte der 1990er Jahren werden gut besuchte Kulturevents und populäre Blockbuster-Ausstellungen“³⁷⁴ nicht nur vom Staat sondern auch mit privaten Sponsormitteln finanziert und gefördert und in der medialen Öffentlichkeit zu Vorbildern empor gehoben. Was Anlass zur Kritik an Kulturbetriebe gibt, die diese Unterstützung nicht haben und deshalb auch nicht hohe Besucherzahlen liefern können. „Unter solchen Vorzeichen hat sich eine spezifisch international gerichtete Diskussion über das ‚Warum‘, ‚Wofür‘ und ‚Für wen‘ öffentlicher Kulturförderung breit gemacht. Eine Beantwortung dieser Fragen, die auch von großen Teilen der politischen Eliten vertreten wird, stellt sich als Umdeutung der Kulturpolitik dar: Kulturpolitik sei ein Element einer umfassenderen Wirtschaftspolitik.“³⁷⁵ Was nicht von der Hand zu weisen ist. Doch ein kritisches Argument, das auf die demokratiepolitische Funktion der Kunst und Kulturpolitik insistiert ist, ist die Kultur als „res publica“, nämlich als Angelegenheit einer politischen Gemeinschaft und nicht nur als ökonomische Rationalität.³⁷⁶

³⁷² Pieber, Christoph, Demokratie braucht eine demokratisierte Kulturpolitik, http://momentum-kongress.org/cms/uploads/documents/ABSTRACT:%20PieberI_201212_12_2012_1859.pdf, 23.1.2013.

³⁷³ Pieber, Christoph, Demokratie braucht eine demokratisierte Kulturpolitik, http://momentum-kongress.org/cms/uploads/documents/ABSTRACT:%20PieberI_201212_12_2012_1859.pdf, 23.1.2013.

³⁷⁴Tasos Zembylas Tasos Klein Armin,(2008), Kompendium Kulturmanagement, Verlag Franz Vahlen München, S. 158.

³⁷⁵Tasos Zembylas Tasos Klein Armin (2008), Kompendium Kulturmanagement, Verlag Franz Vahlen München, S. 158.

³⁷⁶Vgl. Zembylas Tasos, Klein Armin (2008), Kompendium Kulturmanagement, Verlag Franz Vahlen München, S. 153.

Obwohl nun die Beziehung zwischen Staat und AntragstellerIn rein privatrechtlich betrachtet wird, kann es dennoch vorkommen, „dass bestimmte FörderungswerberInnen eine Förderung bekommen, weil sie beispielsweise früher Mitglieder des Fachbeirates waren oder mit Beiratsmitgliedern befreundet sind. In solchen Fällen ist weniger das Eindringen von partikularen (individuellen oder parteipolitischen) Interessen in den Entscheidungsprozess problematisch, sondern dessen Regelmäßigkeit und Ausmaß.“³⁷⁷

Wie nun so ein Außmaß aussehen kann, zeigt sich am Beispiel Jörg Haiders, der 1999 als Landeshauptmann von Kärnten die Kulturagenden übernahm und gleichzeitig die „Nestbeschmutzer“, „Steuergeldverschwender“ sowie die „linke Kulturschickeria“ arbeitslos wurde. Die Kulturstatistik Kärntens bestätigten im Nachhinein die dramatischen Auswirkungen der Kulturpolitik Jörg Haiders, wo zwischen 1998 und 2002 die Nettoausgaben der Kulturabteilung minimal gesenkt wurden, die Kulturinitiativen insgesamt um 19 Prozent weniger, die Literatur um 38 Prozent und Film und Video sogar um 49 Prozent weniger bekamen. Hingegen stieg die Unterstützung für das Brauchtum und Heimatpflege um 315 Prozent, die Musik um 221 Prozent.³⁷⁸

„Grund zur Freude hatten einzelne EventveranstalterInnen, viele lokale Amateurkapellen, Chöre und vor allem einige Verbände wie z.B. der Kärntner Heimatdienst, der Kärntner Abwehrkämpferbund, der Österreichische Kameradschaftsbund, der Verein für die Heimkehrergedenkstätte Ulrichsberg, die nicht nur großzügige Projektfinanzierungen bekam, sondern auch zum ersten Mal mit einer Jahressubvention bedacht wurden, damit sie ihre Dienste zur ‚Sicherung des Brauchtums und der Tradition unserer Heimat‘ (Amt der Kärntner Landesregierung 2003) nachhaltig leisten können. Die Kärntner ‚Kultur‘-Politik stellte keine Ausnahme dar, auf Bundesebene konnte man in dieser Zeit ähnliche Tendenzen beobachten, die sich vor allem auf die freie Szene auswirkten.“³⁷⁹

Dass eine Kulturpolitik auch nach einer NS-Geschichte Österreichs nach wie vor nicht harmlos ist, öffentliche Förderung als Druckmittel zur politischen Machtausübung verwendet werden und eine verdeckte Zensur beinhalten, wurde auch durch Andreas

³⁷⁷Tasos Zembylas (2006), Good Governance, Österreichische Zeitschrift für Politikwissenschaft (ÖZP), 35 Jg., H. 3, S. 256.

³⁷⁸Vgl. Tasos Zembylas, (2006), Good Governance, Österreichische Zeitschrift für Politikwissenschaft (ÖZP), 35 Jg. (2006) H. 3, S. 256.

³⁷⁹Tasos Zembylas, (2006), Good Governance, Österreichische Zeitschrift für Politikwissenschaft (ÖZP), 35 Jg. (2006) H. 3, S. 256.

Mölzer's (FPÖ) offizielle Aussage deutlich, der den dagegen protestierenden Kulturorganisationen, mit folgenden Worten antwortete: „Schließlich darf man die Hand, die jemand füttert, nicht beißen.“³⁸⁰

In diesem Sinne wurde 2011, laut der FPÖ Kultursprecherin und Nationalratsabgeordneten Heidemarie Unterreiner auch der SPÖ in die Künstler fütternde Hand gebissen. Die FPÖ Kultursprecherin warf hier auch der SPÖ vor, nach „rein politischen Kriterien Kulturpolitik“³⁸¹ zu betreiben, die mit Vorliebe ihre Förderungen, laut Heidemarie Unterreiner an linke Künstler vergeben. „Denn kaum werde den verwöhnten Staatskünstlern die Subvention gestrichen, würden sie ihr wahres Gesicht zeigen und ihre einstigen Gönner auf unterstem Bassena-Niveau beschimpfen. [...] Paradebeispiel für missglückte kulturelle Sozialisierung sei hier Paulus Manker, der seinem Gönner und Förderer SPÖ-Stadtrat Mailath-Pokorny ausgerichtet habe, dass er nur dann wieder in Wien spielen werde, wenn der Herr Stadtrat „... auf allen Vieren angekrochen kommt, nackt und mit einem Klobesen im Arsch“, so Unterreiner, die sich erfreut zeigte, dass nun wohl kein Steuergeld mehr an Manker verschwendet werde.“³⁸² Und meinte: „Gegen die bösen, bösen Rechten zu wettern ist noch lange keine Kunst“.³⁸³ So wird hier das Spiel mit der politischen Macht, die nicht nur über das künstlerische Sein oder nicht Sein entscheidet sehr deutlich. „Öffentliche Förderungen als Druckmittel einzusetzen, bedeutet eine sehr subtile Form der politischen Machtausübung, die eine verdeckte infrastrukturelle Zensur bewirkt – obwohl damit die Freiheit der Kunst nicht direkt angegriffen wird. In diesem wie auch in ähnlichen Fällen hat der Rechtsstaat es varabsäumt, PolitikerInnen wie Mölzer zurecht zu weisen, Maßnahmen zur Grundrechtssicherung von bedrohten Kulturschaffenden zu ergreifen [...sowie] Förderungsprozessen Schutz vor parteipolitischer Willkür“³⁸⁴ zu gewähren.

³⁸⁰Tasos Zembylas, (2006), Good Governance, Österreichische Zeitschrift für Politikwissenschaft (ÖZP), 35 Jg. (2006) H. 3, S. 256.

³⁸¹ <http://www.fpoe.at/news/detail/news/unterreiner-manker-ist-parade/?cHash=2fc02aea671f40504c66fe7724bdd51d>, (12. Mai 2011).

³⁸² <http://www.fpoe.at/news/detail/news/unterreiner-manker-ist-parade/?cHash=2fc02aea671f40504c66fe7724bdd51d>, (12. Mai 2011).

³⁸³ <http://www.fpoe.at/news/detail/news/unterreiner-manker-ist-parade/?cHash=2fc02aea671f40504c66fe7724bdd51d>, (12. Mai 2011).

³⁸⁴Tasos Zembylas (2006), Good Governance, Österreichische Zeitschrift für Politikwissenschaft (ÖZP), 35 Jg. H. 3, S. 256.

Auch Peter Weibel³⁸⁵, beschrieb 2011 diese fatale, kulturpolitische Realität in seinem Profil-Gastkommentar „Der Kunstbetrieb als FPÖ-Verein“, wo er schrieb, dass „öffentliche Institutionen als Privateigentum, wie Fürstentümer regiert“³⁸⁶ werden. „Offensichtlich hat sich der Kunstbetrieb im Sinne von Speculum artis entschlossen, (nach wie vor) Mimesis der Real-Politik zu sein, insbesondere der Welt der FPÖ. Parteipolitiker und Museumsdirektoren haben die gleichen Ideen und Interessen“³⁸⁷, was von der Politik und den Medien ohne Kritik toleriert wird. Wobei auch die Medien parteipolitisch orientiert sind und auch von bestimmten Partei gefördert und so auch zu eigenen Zwecken benutzt werden. Diese Tatsache stellt auch die „Meinungsfreiheit“ im demokratischen Österreich in Frage. So lernen die „ÖsterreicherInnen, als Politiker kann man jederzeit die Gesetze umgehen bzw. brechen, ohne dafür geahndet zu werden. [...] Die Parteien hebeln selbst den Rechtsstaat aus. Sie sind in der Hauptsache damit beschäftigt, in Untersuchungsausschüssen wechselseitig ihre Korruptionsvorwürfe nieder zu schlagen. Kontrollorgane und Aufsichtsgremien sollen offensichtlich zudecken und nicht aufdecken. [...] Öffentliche Ausschreibungen sind in Staatsbetrieben, von der Wirtschaft bis zur Kultur, ein einziger Fake. Dabei bietet die Demokratie nicht nur die Chance, Fachgremien und Jurys beizuziehen, sondern sie gebietet sie auch.“³⁸⁸ Was die Postenverteilung in Österreich anbelangt, „weiß jeder Kundige schon ,Wochen vor der öffentlichen Besetzung und Monate vor der Ausschreibung, die nicht oder nur scheinhalber stattfindet, wer den Posten bekommt.“³⁸⁹ In solch einem „demokratischen System“ wie in Österreich existent, „hat der die meisten Chancen, der sich nicht bewirbt. So kann ihn die autokratische Ministerin direkt berufen. Als der damalige Direktor des MUMOK in Wien, Dr. Lorand Hegyi, mir überzeugt versicherte, seine Verlängerung stehe unmittelbar bevor, wusste ich schon weit vor der Ausschreibung, wer sein Nachfolger wird, nämlich Edelbert Köb, zufälligerweise aus demselben Bundesland wie

³⁸⁵ Peter Weibel, (geb. 5. März 1944 in Odessa, Ukraine), Künstler, Professor für visuelle Mediengestaltung an der Universität für Angewandte Kunst in Wien, seit Januar 1999 Vorstand des ZKM/Zentrum für Kunst und Medientechnologie Karlsruhe. Peter Weibel wird hier als Beobachter des Kunstsystems in Österreich zitiert. Die von ihm angewendete Sprache entspricht zwar nicht der wissenschaftlichen Sprache, doch bieten einen Einblick in die Realpolitik der öffentlichen Kulturinstitutionen und ergänzt somit die wissenschaftliche Literatur.

³⁸⁶ Peter Weibel, Profil vom 9.6.2011, <http://www.profil.at/articles/1123/560/298776/fpoe-gastkommentar-peter-weibel-der-kunstbetrieb-fpoe-verein>

³⁸⁷ Peter Weibel, Profil vom 9.6.2011, <http://www.profil.at/articles/1123/560/298776/fpoe-gastkommentar-peter-weibel-der-kunstbetrieb-fpoe-verein>

³⁸⁸ Peter Weibel, Profil vom 9.6.2011, <http://www.profil.at/articles/1123/560/298776/fpoe-gastkommentar-peter-weibel-der-kunstbetrieb-fpoe-verein>

³⁸⁹ Peter Weibel, Profil vom 9.6.2011, <http://www.profil.at/articles/1123/560/298776/fpoe-gastkommentar-peter-weibel-der-kunstbetrieb-fpoe-verein>

die damalige Ministerin Gehrler. Wenn der Rechnungshof eine Ausschreibung aufgrund der Gesetze als dringliche einfordert, geht die Politik darüber hinweg wie Jörg Haider und verlängert die Verträge illegal (wie im Joanneum Graz). Wenn per legem eine Weisungsunabhängigkeit besteht und dies den von der Politik gestützten Machthabern nicht genehm ist, wird das Gesetz geändert oder es gibt einen neuen Regierungsbeschluss (Institut für Kunst im öffentlichen Raum). Der Kulturbetrieb hebt ständig den Rechtsstaat aus wie die Parteien. MitarbeiterInnen, die Fehlverhalten der Führung nicht mittragen können und im Interesse der Öffentlichkeit melden wollen, finden daher keine Adressaten, an die sie sich wenden können. Betriebsrat, Personalrat, Kuratorium, Aufsichtsrat, Kulturabteilung schließen Augen und Ohren und verweisen auf den Dienstweg. Die Beschwerden landen also bei den Urhebern der Beschwerden. In derart geschlossenen Systemen des Kulturbetriebs wird die Information- und Kritikausschaltung ebenso geübt wie in den Parteien die Bürgerausschaltung.³⁹⁰

So spiegelt sich die Gesellschaft und ihre Realität nicht nur in der Kunst selbst wieder, sondern auch die „Komplizenschaft der Proporzpolitik, der Nährboden für Gesetzesbrüche und Korruption, spiegelt sich im Kunstbetrieb und zum Teil auch in der sogenannten Medienpartnerschaft. Wie von Haiders FPÖ (bzw. BZÖ) gefordert und in zahlreichen Prozessen exekutiert, sollen Kritiker zum Schweigen gebracht werden. Parlamentarier wie Wolfgang Zinggl, die ihre gesetzlichen Kontrollaufgaben wahrnehmen, werden gerügt, kritisiert und sogar aufgefordert zu schweigen.“³⁹¹

Die großen Missstände der österreichischen Kulturpolitik und ihrer Kunstbetriebe beginnen für Peter Weibel damit, dass die Aufklärung es noch nicht einmal in die meisten österreichischen Museen geschafft hat. Denn hier herrscht nach wie vor monolithisch ungeteilte Gewalt, wo DirektorInnen ihre Geltungsansprüche außerhalb der westlichen Rechtstradition verwirklichen. Recht ist dort reine Privatsache [...] ³⁹² Laut Peter Weibel gibt es von ganz Oben „eine Mischung aus Feudalrecht und Gutsrecht. So ist es zu verstehen, warum das Kunsthaus Graz im steirischen Herbst 2006 ‚Gutshaus Kranz‘ (!) geheißt hat. [...] Allerdings ist das Rechtssystem Museum in Österreich noch

³⁹⁰ Peter Weibel, Profil vom 9.6.2011, <http://www.profil.at/articles/1123/560/298776/fpoe-gastkommentar-peter-weibel-der-kunstbetrieb-fpoe-verein>

³⁹¹ Peter Weibel, Profil vom 9.6.2011, <http://www.profil.at/articles/1123/560/298776/fpoe-gastkommentar-peter-weibel-der-kunstbetrieb-fpoe-verein>

³⁹² Vgl: Peter Weibel, Profil vom 9.6.2011, <http://www.profil.at/articles/1123/560/298776/fpoe-gastkommentar-peter-weibel-der-kunstbetrieb-fpoe-verein>

rückschrittlicher als das Feudalrecht. Der Vasall hatte nämlich schon im 13. Jhd. das Recht mit einer Klage gegen seine Feudalherren sich an ein höheres Feudalgericht zu wenden. [...] Heute allerdings ist das Problem, dass dieses höhere Feudalgericht aus dem Grafen selbst und seinen Freunden besteht und somit der Feudalherr zugleich Partei und Richter ist. Er kann also seine Privatinteressen in öffentlichen Institutionen jederzeit durchsetzen.“³⁹³

Dies ist jedoch nicht nur die Realpolitik der FPÖ, BZÖ, ÖVP sondern wird genauso auch von der SPÖ und von den Grünen so gehandhabt, die ihre Auserwählten in Kulturbetrieben ermächtigen, die Interessen der Partei, ihre Macht durch zu setzen. So ist es heute in Österreich auch zur Normalität geworden, dass beispielsweise MuseumsdirektorInnen, „die seelische, berufliche und soziale Existenz ihrer MitarbeiterInnen vernichten, [...] die Gesundheit und das Selbstwertgefühl angreifen und sie ‚wie Müll behandeln‘ (Elfriede Jelinek)...“³⁹⁴

Laut Peter Weibel gibt es keine Rechtssubjekte in Kulturbetrieben, sondern „alles Recht geht vom Direktor aus, dem Souverän – eine autokratische Interpretation der Demokratie, in der das Volk der Souverän sei.“³⁹⁵ So versteht auch er heute unter dem Begriff „Gemeinwohl“ die Interessensvertretung derer, die an der Macht sind und über das Recht herrschen, was Peter Weibel, schlicht als „Barbarei“ bezeichnet.³⁹⁶

So zitiert Peter Weibel in seinem Kommentar den österreichischen UN-Sonderberichtsersteller Manfred Novak, der am 19.5.2012 gesagt hat, dass „die regierenden Parteien das Augenmaß verloren haben wie man Menschen behandeln kann.“³⁹⁷ Wobei diese Tatsache nicht nur auf die Bereiche der Kunst und Kultur zu beschränken ist. Angesichts der herrschende Realität in Österreich bleibt somit auch der Vergleich mit China nicht erspart, denn „die jahrzehntelangen schwellenden Konflikte

³⁹³ Peter Weibel, Profil vom 9.6.2011, <http://www.profil.at/articles/1123/560/298776/fpoe-gastkommentar-peter-weibel-der-kunstabetrieb-fpoe-verein>

³⁹⁴ Peter Weibel, Profil vom 9.6.2011, <http://www.profil.at/articles/1123/560/298776/fpoe-gastkommentar-peter-weibel-der-kunstabetrieb-fpoe-verein>

³⁹⁵ Peter Weibel, Profil vom 9.6.2011, <http://www.profil.at/articles/1123/560/298776/fpoe-gastkommentar-peter-weibel-der-kunstabetrieb-fpoe-verein>

³⁹⁶ Vgl: Peter Weibel, Profil vom 9.6.2011, <http://www.profil.at/articles/1123/560/298776/fpoe-gastkommentar-peter-weibel-der-kunstabetrieb-fpoe-verein>

³⁹⁷ Peter Weibel, Profil vom 9.6.2011, <http://www.profil.at/articles/1123/560/298776/fpoe-gastkommentar-peter-weibel-der-kunstabetrieb-fpoe-verein>

und die zahlreichen erzwungenen oder freiwilligen Kündigungen von kompetenten KuratorInnen in österreichischen Museen, die erst jetzt zum ersten Mal in den Medien (danke!) öffentlich werden, belegen das was Ai Wei Wei über China sagte, auch für Österreich gilt: In diesem Lande gibt es zu wenig verantwortungsbewusste Menschen“. Es darf sich daher demnächst niemand wundern, wenn die Vorgänge im Kunstbetrieb nur ein Vorschein dessen sind, was kommt. Orbans Bonapartismus in Österreich. Viktor Orban, Ungarns Ministerpräsident, ist Chef der Partei Fidesz! Wer die Demokratie im Stich lässt und verrät, bereitet den Boden für Strache und Co. Auch für den Kunstbetrieb gilt: Wer das Recht bricht, bricht das Vertrauen in die Demokratie und erzwingt den Ruf nach der starken, ordnenden Hand.“³⁹⁸

Doch „die starke ordnende Hand“ bekommen hier vor allem die KünstlerInnen, die Kunst selbst zu spüren. Denn in Österreich werden nicht nur, durch die betriebene Politik, die seelischen, beruflichen und sozialen Existenzen der MitarbeiterInnen in öffentlichen Kunst- und Kulturbetrieben vernichtet, was die Gesundheit und das Selbstwertgefühl angreift, sondern vor allem „wie Müll behandelt“ (Elfriede Jelinek)³⁹⁹ werden die eigentlichen Kunstschaffenden, ohne die es keine Kunst- und Kultur gäbe.

Um nun eine Karriere als KünstlerIn in Österreich zu machen, müssen sich vor allem KünstlerInnen an bestimmte Kriterien, das heißt an Institutionen halten, was die persönlichen Interessen und die Freiheiten an der Kunst ausschließen muss. Hierfür können KünstlerInnen die Kunst im wahrsten Sinne des Wortes „nicht frei passieren lassen“ sondern müssen eher die richtigen Formen finden, um in diesem geschlossenen System der Macht existieren zu können. Das heißt, sie müssen ihre Kunst systemfähig gestalten, damit sie sich in dieses System integrieren können und dem vorhandenen politischen Denken entsprechen. Und die, die nicht eng mit dem Kunstsystem, dem Kunstmarkt oder den staatlichen Institutionen sind oder Parteinähe pflegen, müssen sich wiederum an anderen Kriterien und Formen orientieren, um sich ihre Existenz zu sichern, um die Möglichkeit zu haben ihre Werke zu präsentieren. Doch ob sie freier sind, ist nicht sagbar, wenn sie damit beschäftigt sind ihre Existenz zu sichern und nicht mehr viel Zeit für Kunst haben.

³⁹⁸ Peter Weibl, Profil vom 9.6.2011, <http://www.profil.at/articles/1123/560/298776/fpoe-gastkommentar-peter-weibel-der-kunstbetrieb-fpoe-verein>

³⁹⁹ Peter Weibl, Profil vom 9.6.2011, <http://www.profil.at/articles/1123/560/298776/fpoe-gastkommentar-peter-weibel-der-kunstbetrieb-fpoe-verein>

So bleibt sehr erfolgreich, nach wie vor „der Mythos des leidenden Künstlers erhalten – der darf nichts zum Fressen haben, und dann muss die Kunst aus ihm herausbrechen – dann bist eine schöne Leich‘ und die Preise gehen hoch.“⁴⁰⁰

Doch Tatsache ist, dass die Qualität des künstlerischen Schaffens nicht in der Armut liegt, die die meisten KünstlerInnen auch in Österreich erleiden müssen. Im Gegenteil, „Qualitätsvolle künstlerische Arbeit bedarf jedoch auf individueller Ebene einer ökonomischen Grundlage und einer sozialen Absicherung, um eine Kontinuität des Arbeitens erstellen zu können, die wiederum wesentliche Voraussetzung der künstlerischen Entwicklung ist.“⁴⁰¹

Doch meist bleibt jedoch nichts anderes übrig als um die eigene nackte Existenz zu kämpfen, da die Einkünfte aus künstlerischen Tätigkeiten gering sind. So müssen zumeist KünstlerInnen, spartenübergreifend mehreren Tätigkeiten nachgehen. Diese können in Kunstnahen oder auch Kunstfernen Bereichen sein. Doch trotz dem bleibt „das gesamte persönliche Einkommen der Kunstschaffenden (unter Einbeziehung von Einnahmen aus nicht-künstlerischen Tätigkeiten) deutlich unter den anderen Berufsgruppen.“⁴⁰² Hinzu kommt, dass Künstlerinnen weniger als Künstler verdienen, höheren Belastungen ausgesetzt und von der Armut betroffen sind und die jüngeren Künstler verdienen noch weniger als die Älteren Künstler. So sind Künstlerinnen in Österreich, das als Kunst und Kulturland wirbt, sich durch die KünstlerInnen eine kulturelle Identität verpasst und damit jährlich Millionen von Touristen anlockt, deutlich stärker von der Armut gefährdet als die restliche österreichische Gesamtbevölkerung und Erwerbstätigen.⁴⁰³

Doch diese prekäre Situation der Kunstschaffenden in Österreich hängt auch mit dem gesellschaftlichen Image, das den KünstlerInnen in den letzten Jahren verpasst wurde zusammen. Auf Grund der höfisch tradierten Kunst- und Kulturförderung in Österreich, erfährt die zeitgenössische Kunst, das heißt, die Werke der hier und heute lebenden

⁴⁰⁰Zur sozialen Lage der Künstler und Künstlerinnen in Österreich 2008, http://www.bmukk.gv.at/medienpool/17401/studie_soz_lage_kuenstler_en.pdf, (9. 9. 2012), S. 165.

⁴⁰¹Zur sozialen Lage der Künstler und Künstlerinnen in Österreich 2008, http://www.bmukk.gv.at/medienpool/17401/studie_soz_lage_kuenstler_en.pdf, (9. 9. 2012), S. 165.

⁴⁰²Zur sozialen Lage der Künstler und Künstlerinnen in Österreich 2008, http://www.bmukk.gv.at/medienpool/17401/studie_soz_lage_kuenstler_en.pdf, (9. 9. 2012), S. 2.

⁴⁰³Vgl. Zur sozialen Lage der Künstler und Künstlerinnen in Österreich 2008, http://www.bmukk.gv.at/medienpool/17401/studie_soz_lage_kuenstler_en.pdf, (9. 9. 2012), S. 2.

Kunstschaffenden, zu wenig Interesse. „Zu schwach sei der Wunsch nach einer eigenständigen Kunstszene mit internationalem Profil, zu wenig würde den Kunstschaffenden zugetraut und zu wenig Wertschätzung würde ihnen und ihrer Arbeit entgegen gebracht. Als zeitgenössische/r KünstlerIn habe man es schwer, und gut dürfe es einem nicht gehen.“⁴⁰⁴

Wie sehr nun auch KünstlerInnen mit Migrationshintergrund in Österreich wertgeschätzt werden, beschreibt ein Künstler in „Mein letzter Brief“ aus, den er an seine Mutter schreibt:

„Hallo Mamma! Mir geht es zurzeit nicht so gut. Der Bundespräsident hat mich, als er die Ausstellung im Austrian Culture Forum in New York besucht hat, wo ich mitgewirkt habe, nicht zu sich eingeladen. Ich konnte nur über meine ausgestellten Fotos erzählen. Den Lugner kenne ich auch nicht persönlich. Den muss ich auch nicht kennen. Auf den Serafin bin ich nur neidisch, denn obwohl er nicht tanzen kann, ist er auf allen Hochzeiten. Ich erhielt nicht einmal eine Einladung zur Integrationsmesse. [...] Durch die österreichische Botschaft habe ich zwar in zwölf türkischen Städten über Migration Ausstellungen gehabt, aber die Migranten hier kennen mich nicht. [...] Obwohl ich seit dreißig Jahren fotografiere, auch ein Kunststudium abgeschlossen habe, bekomme ich kaum Aufträge. [...] Am liebsten würde ich [...] mich aus dem Kulturleben dieser Stadt herausstreichen! Nein es gibt für Künstlerversager keine Therapie auf Staatskosten. Oder vielleicht doch! Bevor ich zurück komme, würde ich meine ganzen Fotoapparate, Objektive, Diaprojektoren, Dias, SW-Filme, Festplatten mit über hunderttausend Fotos, meine Speicherkarten am Heldenplatz aufhäufen und mit einer Walze drüberfahren. [...] Hierzulande schaut man nicht unbedingt auf gute Fotos, sondern man setzt auf gute Beziehungen, damit man Aufträge erhält. Ich könnte mich dann vielleicht besser auf meinen Brotberuf Sozialarbeiter konzentrieren. Die Migranten wollen ein Archiv für ihre Geschichte in Österreich haben! [...] Wie sie das machen werden? Geld werden sie brauchen, und zwar viel Geld!“⁴⁰⁵

⁴⁰⁴Zur sozialen Lage der Künstler und Künstlerinnen in Österreich 2008, http://www.bmukk.gv.at/medienpool/17401/studie_soz_lage_kuenstler_en.pdf, (9. 9. 2012), S. 165.

⁴⁰⁵ Mehmet Emir, „Brief an die Mamma“, Augustin, Nummer 330, 17.10. – 30.10 2012, S. 36,

Diese Realität der Kunstschaffenden ob migriert oder nicht, führt zu einer hohen Belastung im Bereich der sozialen Absicherung, was sich auch sehr dramatisch auf ihr Privatleben und somit auch auf ihr Wohlbefinden auswirkt. Die meisten Künstlerinnen und Künstler können sich auch kein Familienleben leisten, weil ihre finanzielle Not sie zu einem Singledasein und somit zur Einsamkeit zwingt, was meist zu einer schweren Depression führt. Zwar ist es faszinierend für Kunstschaffende aus dem „Nichts“ zu schaffen, doch Tatsache ist, dass Armut nicht kreativ sondern einsam und krank macht, zum sozialen und psychischen Abstieg führt und erst recht die Kunst tötet.

So wird sehr deutlich, dass die Kunst- und Kultur in Österreich ein politisches Feld ist, „das vom diskursiven Niveau und der politischen Kultur des Landes massiv beeinflusst wird“⁴⁰⁶ und dringend nach Besserung verlangt.

⁴⁰⁶Zembylas Tasos, Klein Armin (2008), Kompendium Kulturmanagement, Verlag Franz Vahlen München, S. 149.

8 Die politische Kunst

Die Kunst kann ein Sklave des Systems werden aber sie kann sich auch dagegen zur Wehr setzen und ihre eigentliche Funktion erfüllen, nämlich die Gesellschaft mitgestalten, an einer besseren Welt und Zukunft arbeiten, was zumeist nicht ohne Widerstände und Konflikte passiert. Denn so wie sie von der Politik genützt wird und für sie funktionieren kann, kann sie sich auch gegen die Politik stellen, Konflikte aufgreifen und demonstrieren, was sie zur Opposition der Politik macht. Die kontroverse, umstrittene Natur der Kunst ist jedoch in jedem Fall ein soziales Phänomen, das auf die aktuellen Grenzen der Akzeptanz der Kunst in einer bestimmten sozialen Konstellation verweist. Der Mensch braucht zwar keine Kunst, aber die Gesellschaft, weil die Kunstproduktion an sich, die größte Hinwendung und Affirmation der Wahrheit ist, nämlich eine „unpersönliche Konstruktion einer Wahrheit, die sich an alle richtet“⁴⁰⁷. So kann die Kunst zum politischen Akteur werden, da sie eine Wahrheit produziert, die es ermöglicht, sich von vermeintlichen Wahrheiten innerhalb von politischer Propaganda oder medialen Ereignissen, nicht beeindrucken zu lassen. Denn laut Badiou orientiert sich die Kunst an der Wirklichkeit, am Realen, an dem was nicht verkauft werden kann, wenn es nicht existiert. Dies macht die Kunst zum Produzent der Wahrheit, die sich auch gegen bestehende Systeme richten kann.

Die Kunst, die immer in der Zeit angesiedelt ist, in der sie entsteht und die ausdrückt was sie ausdrückt, zeigt was sie zeigt, verbildlicht und Ideen versinnlicht, Erlebnisse hervorruft und erfahrbar macht, eine Kommunikationsfunktion hat bzw. symbolisch kommuniziert, ist auch ein Katalysator sozialer Interaktionen ihrer Zeit und so gesehen eine öffentliche Angelegenheit, denn sie setzt nicht nur die unsichtbare Welt in die Welt sondern „wirkt bei Formation und Gestaltung von Wirklichkeitskonstrukten (Identitäten, kollektives Gedächtnis, Mythen)“⁴⁰⁸, greift individuelle und gesellschaftliche Themen in der Welt selbst auf und knüpft sie an kollektive Erfahrungen und Inhalte, die viele Menschen berühren und ist somit auch fähig, Massen zu bewegen, was manchmal sehr

⁴⁰⁷ Badiou, Alain (2007), Dritter Entwurf eines Manifests für den Affirmationismus, Berlin, Merve, S.25.

⁴⁰⁸ Zembylas, Tasos (2007), Kunst ist Kunst und vieles mehr, SWS-Rundschau (47.JG.) Heft 3, S. 264.

brisant sein kann. Denn diese Möglichkeit der Kunst wurde im Laufe der Geschichte und in der Gegenwart gerade von der Politik, die sich um gesellschaftliche Probleme kümmern und sich um Lösungen bemühen sollte, meist nicht gerne gesehen. Immer wieder Versuchte die Politik die Kunst entweder zu eigenen Zwecken zu benützen oder sie zu kontrollieren und Einfluß auf die Kunstproduktion zu nehmen. Wenn man an all die Staatsmuseen, Statuen von geschichtsträchtigen HerrscherInnen, öffentliche Denkmäler, Konzertaufführungen und kulturellen Veranstaltungen im Rahmen eines offiziellen Staatsbesuches oder an Veranstaltungen, wie die Salzburger Festspiele, Bregenzer Festspiele, Aids Gala in Wien, an all die Ausstellungen in den Botschaften oder an Ölgemälde in öffentlichen Büros denkt, wird deutlich, wie die Kunst mit bestimmten politisch-kulturellen Bedeutungen und Konnotationen belegt ist und gesellschaftlich instrumentalisiert wird.

Doch die Frage, die sich stellt ist, wann Kunst zur politischen Kunst wird. Wird sie in dem Moment wo sie im öffentlichen Raum steht politisch oder ist sie erst dann politisch, wenn sie direkt auf politisch- und gesellschaftlich relevante Themen explizit Bezug nimmt oder muss sie hierfür erst politisiert, von der Politik kritisiert werden. Beispielsweise müssen auch KünstlerInnen, um mit der Kunst ein Einkommen zu generieren, an die Öffentlichkeit gehen, dessen System wiederum politisch ist. Aus diesen Sichtweisen heraus, ergibt sich nun die eigentliche Frage, nämlich ob die Kunst überhaupt, weit gefasst, unpolitisch sein kann. Es ist sehr wichtig aus welcher Sicht der „politische Kunst“ Begriff betrachtet wird. Wie wird das politische Feld gesehen. Sind hier staatliche Institutionen gemeint, was den politischen Begriff sehr einengt oder wie sieht das politische Feld die Kunst und umgekehrt oder ist es schlicht die Gesellschaft, die im eigentlichen Sinne politisch ist. Denn da, wo es auch um Identitätsstiftung geht, ist es auch politisch und so gesehen kulturstiftend. So ist der Begriff der Kunst, der politischen Kunst mehrfach belegt, schwierig und komplex.

Im weiteren Sinne, kann gesagt werden, dass Kunst immer politisch ist, gerade weil sie im öffentlichen Raum steht, über das Private, nämlich über das Leben des Menschen hinaus geht und im Endeffekt über das soziale Leben und Wesen Mensch etwas aussagt und das Zusammenleben der Menschen, der Gesellschaft behandelt. Denn politisch ist die Kunst, wenn der Mensch nicht nur in seinem Privaten, oder seinen inneren seelischen Abgründen dargestellt wird, sondern darüber hinaus geht und die soziale Interaktion des

Menschen, im Zusammenhang mit den Anderen, mit der Gemeinschaft, mit der Welt zum Inhalt hat. So wird Kunst politisch, wenn sie sich einmischt, wenn sie praktische Bezüge herstellt, das Gehirn dazu anregt und inspiriert, über die Gesellschaft und die Verantwortung, die man auch als Individuum in der Gesellschaft zu tragen hat, nachzudenken und über die private Glücksvorstellung hinaus geht.⁴⁰⁹

Eine weitere Tatsache ist, dass Künstlerinnen selbst soziale Wesen sind und im Endeffekt in politischen Gemeinschaften leben, das heißt ein Teil der politischen Gesellschaft sind und deshalb selbst auch politisch. Insofern kann auch die Kunst nicht außerhalb der Gesellschaft oder der Politik stehen oder gar daneben, sondern sie ist Teil einer sozialen, politischen Gemeinschaft und somit auch in ihren Grundzügen, wie die Kunstschaffenden selbst politisch. Aber auch wenn KünstlerInnen politische Personen sind, steht immer im Vordergrund ihres Interesses die Kunst.

Doch um nun „politische Kunst“ im wahrsten Sinne zu erfassen ist es notwendig nochmals den Begriff der „Politik“ vor Augen zu halten. Denn „allgemein benennt man mit dem Namen der Politik die Gesamtheit der Vorgänge, durch welche sich die Vereinigungen und die Übereinstimmung der Gemeinschaften, die Organisation der Mächte, die Verteilung der Plätze und Funktionen und das System der Legitimierung dieser Verteilung vollziehen. Ich schlage vor, dieser Verteilung und dem System dieser Legitimierungen einen anderen Namen zu geben. Ich schlage vor, sie „Polizei“ zu nennen.“⁴¹⁰

In diesem Sinne ergibt sich für Rancière das Politische, erst durch ein Auflehnen, ein Aufbegehren, durch eine Unterbrechung dieses Systems, einer bestehenden Ordnung und gesellschaftlicher Strukturen von Seiten derer, die nicht daran Teil haben. So erscheint auch das Politische erst durch die Spannung, durch den Dissens und Streit.

So ist Kunst erst dann politisch, wenn es genau das tut was es tut, die möglichen, existierenden Veränderbarkeiten in der angenommenen Wirklichkeit aufzeigt und deutlich macht, dass diese Wirklichkeit überhaupt auch veränderbar ist.

⁴⁰⁹Aus dem Interview mit Mag. Karl Baratta, Wien 29. Mai 2012, Regisseur und Dramaturg, Forschungsarbeit über Disneyland an der University of California

⁴¹⁰Rancière, Jacques (2002), Das Unvernehmen, Politik und Philosophie, Frankfurt am Main, S. 39.

Das heißt, es muss die Absicht bestehen, mit einer politischen Kunst auf Herrschaftsverhältnisse Bezug zu nehmen, mit dem Sinn und Ziel, diese Herrschaftsverhältnisse zum Diskurs zu machen, ein Bewußtsein hierfür in der Gesellschaft zu schaffen. Mit dieser Absicht der politischen Kunst insinuiert der Künstler meist, dass bestehende Herrschaftsverhältnisse veränderbar sind und leistet somit einen wichtigen Beitrag für eine bessere Gesellschaft, die sie auch in diesem Moment, zum Abbau einer malignen Herrschaft, die Leid erzeugt, schlicht restriktiv ist, auffordert. Künstler alleine können zwar nichts verändern, doch sie können Initiatoren sein, die zur Veränderung von Herrschaftsverhältnissen bewegen und führen.

Die politische Kunst, die auf politisch- und gesellschaftlich relevante Themen, Herrschaftsverhältnisse Bezug nimmt, gibt es seit der Französischen Revolution und erfuhr seit den 60er Jahren eine stetige Erweiterung. Im Laufe der Zeit musste sie immer neue Wege und Formen finden, um sich von der anderen Kunst zu unterscheiden, damit hier überhaupt von politischer Kunst gesprochen werden kann. Als weltweit bekannte Beispiele unserer Zeit können Ai Weiwei, Die bekannten ukrainischen Nackt-Demonstrantinnen von Femen oder die revolutionäre russische Protestkunst-Gruppe Voina genannt werden, die deutlich machen, dass politische Kunst nicht mehr nur Reaktion auf bestehende Verhältnisse ist, sondern den Anspruch auch hat, selbst die Politik und die Gesellschaft zu gestalten. Der politische Kunst Begriff kann auch durch die Bezugnahme auf den aktuellen Diskurs enger gefaßt werden, was auch ein medialer Diskurs ist und hier auch immer wieder konflikthaft diskutiert wird. Das sind meist Themen, die die Kunst aufgreift und thematisiert, künstlerisch verarbeitet, auch wenn sie künstlerisch fremd sind. Als Beispiel zu nennen ist das Thema der Migration. Oder Thomas Bernhard thematisierte in den 1960er und 1980er Jahren sehr stark das Österreich im Nationalsozialismus. Hier zeigen sich Formen von politischer Kunst, weil es direkt politische Themen sind. Wobei diese Themen nicht nur von der Kunst aufgegriffen und verarbeitet werden. Doch so kann die politische Kunst enger definiert werden.

Im historischen Rückblick war beispielsweise mit politischer Kunst in den „1920er und 1930er Jahren“ und nach „1968 im Zeichen des Kalten und in der sogenannten Dritten Welt auch heißen Kriegen“ ausschließlich linke Kunst gemeint.⁴¹¹

So lassen sich laut Jutta Held, im historischen Rückblick drei Modelle einer kritischen, politischen Bezugnahme von Kunst auf die bürgerliche Gesellschaft bzw. die kapitalistischen Strukturen unterscheiden. Eines der Modelle für eine kritische politische Bezugnahme der Kunst ist die frühe, sozialistische Kunst, die sich direkt auf soziale Zustände oder politische Ereignisse ihrer Zeit, sowie der Vergangenheit bezog.⁴¹²

Das zweite Modell der politischen Kunst, ist „diejenige Kunst, die in enger und programmatischer Verbindung zu linken Parteien, Organisationen und Medien produziert wurde, also an dem Aufbau einer ‚zweiten Kultur‘ im Sinne Lenins beteiligt war. Die Kunst der ‚Asso‘, des Proletkults oder der linken Pressezeichner der 1920er Jahre wären hier zu nennen. Diese radikalisierte politische Kunst setzt die russische Revolution von 1917 voraus, die das Selbstbewusstsein der Künstler und die Gewissheit, das Kräfteverhältnis zwischen linker und bürgerlicher Kunst entscheidend verändern zu können, bestärkt hat. Sie setzte bereits ein alternatives kulturelles System voraus und stärkte es zugleich. In den Ostblockländern wurde, ausgehend von diesen alternativen Ansätzen, eine dem Programm nach eigenständige politische Kunst entwickelt, die nicht der Logik der westlichen Avantgarde folgte und die Verbindung zu ihr – mehr oder weniger radikal –abbrach.“⁴¹³

Beim dritten Modell der politischen Einflußnahme der Kunst schreibt Held, dass sich hier die künstlerische Avantgarde der westlichen Länder in einem Zwischenfelde bewegte. „Sowohl zu der bürgerlichen (akademischen) Kunst als auch zu den ‚Apparaten‘ der ‚zweiten Kultur‘ wahrte sie Distanz. Ihre politische Aussagen und Positionen blieben ambivalent. Ihre Kritik richtete sich vor allem und in zunehmender Verengung der Perspektive gegen die bürgerlichen Institutionen der Kunst, die sie zu destabilisieren suchte. Das Prinzip der künstlerischen Innovation, in das sich die Avantgarde verding,“

⁴¹¹Held, Jutta (2007), Politische Kunst – Politik der Kunst, Jahrbuch der Guernica Gesellschaft, Politische Kunst heute, Band 9, Göttingen 2008, S. 9.

⁴¹²Vgl. Held, Jutta (2007), Politische Kunst – Politik der Kunst, Jahrbuch der Guernica Gesellschaft, Politische Kunst heute, Band 9, Göttingen 2008, S. 9.

⁴¹³Held, Jutta (2007), Politische Kunst – Politik der Kunst, Jahrbuch der Guernica Gesellschaft, Politische Kunst heute, Band 9, Göttingen 2008, S. 9-10.

legte diese Form eines institutionalisierten, kunstimmanenten Dissenses nahe. Innerhalb der Institutionen gegen sie zu arbeiten, wurde in den postmodernen Künsten zu einem generell akzeptierten ‚modus operandi‘, der zum Signum der Zugehörigkeit zu dem seine Elastizität unter Beweis stellenden System geworden ist.“⁴¹⁴

Doch mit den sich zuspitzenden gesellschaftlichen und politischen Konflikten in den „1960er und 1970er Jahren tendierten auch die Künstler und Künste zu klaren, programmatischen Antithesen, zu den Unterschieden zwischen sozialkritischer, antikapitalistischer Kunst einerseits und politischer uninteressierter, in das kapitalistische System integrierter Kunst der Moderne andererseits, zwischen Links und Rechts der künstlerischen Politiken.“⁴¹⁵

In Österreich war beispielsweise die Kunst immer sehr stark politisch akzentuiert und hat eine lange Tradition. Doch dies hatte auch sehr stark mit dem Bruch und dem gesellschaftlichen Trauma zu tun, das nach dem Zweiten Weltkrieg entstanden war. Gleichzeitig galt aber das Jahr 1945 auch als das Null-Jahr für viele KünstlerInnen und Intellektuelle. Das Null-Jahr wurde so auch als Chance gesehen die Gesellschaft, die sehr höflich, konservativ konzentriert und strukturiert war, neu aufzustellen, was zur Spaltung von KünstlerInnen und Intellektuellen führte. Auf der einen Seite gab es KünstlerInnen und Intellektuelle, die nach einer neuen Organisation der Gesellschaft trachteten und auf der anderen Seite solche, die stärker konservativ verankert waren. Doch zur selben Zeit entstand auch eine Kultur der Massen, die im Zuge der amerikanischen Wirtschaftshilfe in der Nachkriegszeit entstand und den amerikanischen Traum, „The American way of life“ in den Geistern der Massen verbreitete. So entstand in Österreich, im künstlerischen und intellektuellen Feld eine sehr starke Spannung.⁴¹⁶

In Österreich zeigten sich beispielsweise diese Antithesen in den 1960er Jahren durch den Wiener Aktionismus, zu deren bekannten Aktionisten Künstler wie Günter Brus, Hermann Nitsch, Otto Mühl und Rudolf Schwarzkogler gehörten. „Als junge ‚radikale‘ Künstler vertraten sie im Geiste eines modernistischen Anti-Akademismus eine Anti-

⁴¹⁴Held, Jutta (2007), Politische Kunst – Politik der Kunst, Jahrbuch der Guernica Gesellschaft, Politische Kunst heute, Band 9, Göttingen 2008, S. 9.

⁴¹⁵Held, Jutta (2007), Politische Kunst – Politik der Kunst, Jahrbuch der Guernica Gesellschaft, Politische Kunst heute, Band 9, Göttingen 2008, S. 10.

⁴¹⁶ Aus dem Interview mit Prof. Tasos Zembylas, Wien 16. Mai 2012, Chair of the Research Network Sociology of the Arts, European Sociological Association (ESA), Institut für Musiksoziologie (IMS)

Ästhetik. Nicht das Schöne und Erhabene, nicht das Sittliche oder Fromme, keine Spiritualität und Kontemplation, sondern die Grenzüberschreitung, der Tabubruch, das Orgiastische, das Hässliche, Gewaltsame, Häretische, Blasphemische, Vulgäre, Aggressive sollten ihre Kunst auszeichnen.“⁴¹⁷

Neu war, dass damals zum ersten Mal, diese Anti-Thesen, diese Gedanken radikal ausgelebt und öffentlich vorgeführt, bzw. aktionistisch gelebt wurden. Doch die Kunst war damals in Österreich noch nicht so straffrei wie heute. Stattdessen herrschte damals noch das strenge Strafgesetz von 1945 (StG) das dann 1974 vom neuen Strafgesetzbuch abgelöst wurde und dessen RichterInnen sich noch gezwungen sahen, die „moralische Ordnung“ der österreichischen Gesellschaft zu schützen.⁴¹⁸ So führte auch der Wiener Aktionismus, zu strafrechtlichen, behördlichen Gegenaktionen. „Die Anwendung von Rechtsnormen wie der ‚Herabwürdigung österreichischer Symbole‘ (§299a StG) oder der ‚gröbliche(n) und öffentliches Ärgernis verursachende(n) Verletzung der Sittlichkeit oder der Schamhaftigkeit‘ (§ 516 StG)“⁴¹⁹ wurden ohne viel zu diskutieren bestraft. „Schon eine der ersten öffentlichen Aktionen, das „Fest des psychophysischen Naturalismus“ (1963) rief die Ordnungswächter zu einer „Gegen-Aktion“: Etwa eine halbe Stunde nach Beginn der Kunstaktion – Nitsch schlug eben auf ein von der Decke herabhängendes totes Lamm mit einem Eisenhaken ein – traten 20 Polizisten in den Raum und beendeten die Veranstaltung. Otto Mühl und Hermann Nitsch wurden wegen Übertretung des Schmutz- und Schundgesetzes, Verletzung der Sittlichkeit und Störung der öffentlichen Ordnung zu 14-tägigem Arrest verurteilt.“⁴²⁰

Viele solcher Verurteilungen folgten. Doch der „Aufsehen erregendste Prozess im Zusammenhang mit dem Wiener Aktionismus war die Verhandlung über die Performance ‚Kunst und Revolution‘, die 1968 im Neuen Institutsgebäude der Universität Wien stattfand. Günter Brus, gänzlich entkleidet, verrichtete kleine und große Notdurft, verschmierte seinen Körper mit Exkrementen, onanierte und sang dabei die österreichische Bundeshymne, während Otto Mühl, ebenfalls die Bundeshymne singend, einen weiteren Akteur, der Gedichte vorlas, mit einem Ledergurt auspeitschte. In all diesen Gerichtsfällen vereinten die Richter ohne große Debatten den Kunstcharakter der

⁴¹⁷Zembylas, Tasos (2007), Kunst ist Kunst und vieles mehr, SWS-Rundschau (47.JG.) Heft 3, S. 268.

⁴¹⁸Zembylas, Tasos (2007), Kunst ist Kunst und vieles mehr, SWS-Rundschau (47.JG.) Heft 3, S. 268.

⁴¹⁹Zembylas, Tasos (2007), Kunst ist Kunst und vieles mehr, SWS-Rundschau (47.JG.) Heft 3, S. 269.

⁴²⁰Zembylas, Tasos (2007), Kunst ist Kunst und vieles mehr, SWS-Rundschau (47.JG.) Heft 3, S. 269.

Aktionen und warfen den inkriminierten KünstlerInn vor, künstlerische Absichten vorzutäuschen, um ihren „kriminellen Trieben“ und ‚Zersetzungstendenzen‘ nachzugehen, ‚deren Ziel die Zerstörung des freien demokratischen Österreichs‘ sei (OLG-Wien 25..2.1969, 12 Bs 39/69). Solche Begründungsfiguren – das Fehlen eines ‚ehrlichen künstlerischen Strebens‘ (Oberster Gerichtshof/OGH 11.1.1972, 10 Os 191/71, EvBl 1972/196), die Zuschreibung von pathologischen Persönlichkeitsmerkmalen (so Heinrich Gross in seinem psychiatrischen Gutachten über Günter Brus 1968) – finden sich in mehreren Rechssprechungsakten bis in die 1980er Jahre wieder.“⁴²¹

Dann gab es in Österreich Autoren wie Handke, Turin, Thomas Bernhard, Elfriede Jelinek. Sie haben beispielsweise Provokation als künstlerisches Mittel verwendet, um persönliche Aufmerksamkeit, um einen Diskursschub zu gewähren. Die Hauptthemen waren auf der einen Seite der Nationalsozialismus, ein zweites Thema die Gestaltung der österreichischen Gesellschaft, nach dem zweiten Weltkrieg, als eine offene Gesellschaft definiert, die in der realen Praxis immer noch in autoritären Strukturen verhaftet war, also die Kluft zwischen Selbstbild, bez. Idealisiertem Selbstbild und der realen Praxis. Neben der Sexualität, war auch der Katholizismus ein wichtiges Thema, Kirchenkritik, Religionskritik. Thomas Bernhard griff beispielsweise neben bestimmten Themen auch die ganze Waldheim Affäre auf. Dass der damalige Bundespräsidentenskandidat eine NS Vergangenheit hatte, kann vielleicht auch als ein Zufallsmoment, in der Entwicklung der Kunst gesehen werden.

Des Weiteren war der ganze Wiener Aktionismus beispielsweise die Expo Elfriede Jelineks, wo die Sexualität sozusagen als Thema aufgegriffen wird, um eine Kritik als allgemeine gesellschaftliche Konvention zu üben.

Doch während der Wiener Aktionismus, Sexualität, Nacktheit in den 60er Jahren in einem bestimmten Kontext funktioniert hat gelang es beispielsweise Elfi Christoffek nicht, die im Jahr 1994 in der Badewanne, eine öffentliche Masturbationen gemacht hat, jemanden zu schockieren. Sie erhielt keine politische, öffentliche Aufmerksamkeit, hatte keine wirkliche Wirksamkeit und somit auch kein Veränderungspotential. Niemand hat

⁴²¹Zembylas, Tasos (2007), Kunst ist Kunst und vieles mehr, SWS-Rundschau (47.JG.) Heft 3, S. 269.

sich aufgeregt, weil dieses Thema in den 90ern, gesellschaftlich nicht relevant war. So ist immer jede Aktion, oder Kunst auch im geschichtlichen Konsens zu betrachten.

Doch ein weiteres Thema Elfriede Jelineks waren beispielsweise auch ethnische Minderheiten, wobei sie in den 80er und 90er Jahren hauptsächlich das Thema der Roma und nicht MigrantInnen aufgenommen hat. Doch ab den 90er Jahren kam das Phänomen Jörg Haider auf, der für sein Ziel und seine Führung gesellschaftliche Selbstverstände generiert hat. Jörg Heider hatte auch viele Künstler auf eine Art bezwungen Themen wie Migration aufzugreifen. Das waren Themen, die in den 90er Jahren noch nicht einmal präsent waren. So entstand beispielsweise in den 90er Jahren eine politische Kunst, die Lebenserfahrungen Thematisierte. Auch gab es in den 80er und 90er Jahren, in Österreich eine sehr starke feministische Kunst. Doch allgemein kann in Österreich von einer Spaltung gesprochen werden. Einerseits gespalten zwischen Künstlern die konventionelle Kunstformen betreiben, und das nicht weniger durch klassische Musik, die Oper, ältere Kunstformen auf einem sehr hohen Niveau, das mit sehr viel Kompetenz nach wie vor auch weiterentwickelt wird. Dann gibt es jedoch eine Generation von Künstlern die ganz bewußt auf gesellschaftliche Themen fokussiert sind, Konflikte präsentieren und hierfür auch andere Strategien zur Sichtbarkeit anwenden.⁴²²

Laut Jutta Held, wurden erst durch diese neuen sozialen Bewegungen, die klaren Gegensätze, die sich in den Künsten zur Politik herausgebildet hatten, erneut in Frage gestellt und diese Art der politischen Kunst nicht nur von konservativen Teilen der Gesellschaft sondern auch vom linken Politikverständnis herausgefordert, „indem sie andere gesellschaftliche Probleme als die auf den Widerspruch zwischen Arbeit und Kapital bezogenen und aus ihm sich ergebenden politisierten.“⁴²³ Dies führte nicht nur dazu, dass sich das Verständnis der Künstler zur Politik veränderte sondern auch dazu, dass der als privat definierte Bereich der Gesellschaft nun in die Politik mit einbezogen wurde. Die nun sozialkritische, antibürgerliche und antikapitalistische Kunst, die das Zentrum linker politischer Kunst war, erweiterte mehr und mehr ihr Themen bzw. ihr Aktionsgebiet und mit den Themen und Aktionen auch ihre Kunstformen und Mittel. Es kam Beispielseise der Feminismus und die Ökologiebewegung hinzu, auch der

⁴²²Aus dem Interview mit Prof. Tasos Zembylas, Wien 16. Mai 2012, Chair of the Research Network Sociology of the Arts, European Sociological Association (ESA), Institut für Musiksoziologie (IMS)

⁴²³Held, Jutta (2007), Politische Kunst – Politik der Kunst, Jahrbuch der Guernica Gesellschaft, Politische Kunst heute, Band 9, Göttingen 2008, S. 10.

Postkolonialismus, das Geschlechterverhältnis, die Umwelt sowie Probleme der Rassen und Ethnien⁴²⁴ wurden mehr und mehr thematisiert und auf verschiedenste Arten dargestellt. Dies führte auch mehr und mehr zur Relativierung der klassischen linken Positionen und entthob die Künste darüber hinaus. „Sie unterliefen die verfestigten Grenzen zur etablierten, in das System integrierten „Avantgarde“ und übernahmen deren Institutionenkritik.“⁴²⁵

So kam es auch zu einer Enthierarchisierung der verschiedenen politischen Ansätze. „Diese Pluralisierung der Politiken der Politik war allerdings nicht allein von den sozialen Bewegungen gegen die Bastion eines linken Traditionalismus erstritten worden. Sie war bereits erheblich früher innerhalb der alten linken Organisationen selbst gefordert und diskutiert worden. Bereits 1956 umriss Togliatti erstmals seinen Begriff des Polizentrismus und eröffnete damit eine lange Debatte und einen Umwandlungsprozess, der die Logik der beiden antagonistischen Blöcke unterminierte. Dieser historische Prozess wirkte sich nicht unerheblich auf die Politiken der Künste aus, die begann, „dritte Wege“ zu beschreiten.“⁴²⁶ Doch seit den 1990er Jahren steht die Tendenz zum Polizentrismus, der verschiedene politische Ansätze hervorrief, in einem Spannungsverhältnis zum „Prozess der Vereinheitlichung durch die wirtschaftliche und kulturelle Globalisierung. Dieses Spannungsverhältnis ist laut Jutta Held, unter den Oppositionsbegriffen des Lokalen und des Globalen oft beschrieben worden. „Innerhalb der Künste wird mit ihnen die Differenz zwischen dem Mainstream, einer in den Institutionen verankerten, auf Innovationen angewiesenen und diese entsemantisierenden Kunst bezeichnet, und auf der anderen Seite die kleinen, lokalen Zentren bildenden, spezifische Probleme politisierenden Künste. Diese lokalen Künste widersetzten sich der Globalisierung und gewinnen durch diesen Widerspruch ihre Bedeutung, verquicken sich zugleich jedoch auf mannigfache Weise in diesen Prozess der Globalisierung, der die lokalen Bedeutungen unweigerlich entartikuliert.“⁴²⁷

⁴²⁴Vgl. Held, Jutta (2007), Politische Kunst – Politik der Kunst, Jahrbuch der Guernica Gesellschaft, Politische Kunst heute, Band 9, Göttingen 2008, S. 10.

⁴²⁵Held, Jutta (2007), Politische Kunst – Politik der Kunst, Jahrbuch der Guernica Gesellschaft, Politische Kunst heute, Band 9, Göttingen 2008, S. 10.

⁴²⁶Held, Jutta (2007), Politische Kunst – Politik der Kunst, Jahrbuch der Guernica Gesellschaft, Politische Kunst heute, Band 9, Göttingen 2008, S. 11.

⁴²⁷Held, Jutta (2007), Politische Kunst – Politik der Kunst, Jahrbuch der Guernica Gesellschaft, Politische Kunst heute, Band 9, Göttingen 2008, S. 10.

Obwohl sich damals durch die neuen sozialen Bewegungen politische Problembezüge multipliziert und neue, eigenständige Kulturen hervorgebracht hatten, gehört dieser Multikulturalismus in den Künsten mittlerweile der Vergangenheit an. So erinnert Held an die einstige „Behauptung einer feministischen Ästhetik und einer genuin feministischen Kunst, für deren Verteidigung wohl keine Künstlerin mehr eintreten würde.“⁴²⁸ So wird von einer Auflösung politischer Identitäten gesprochen. „Jede direkte politische Stellungnahme, jeder unmittelbare Bezug auf politische Ereignisse oder Konstellationen (wie sie für die frühere Generation politischer KünstlerInnen, wie auf die rituell geforderte, die Fiktivität des politischen Angriffs versichernde Reflexion der künstlerischen Medien und Institutionen verzichten, unterliegt heute dem Verdikt künstlerischer Naivität. Künstler und Künstlerinnen, die noch eindeutig politisch operieren, sich mit ihrer Kunst zu politischen Organisationen oder Strömungen bekennen und eine politische Gegenposition außerhalb der einen kapitalistischen Welt vertreten würden, wären in der westlichen Welt chancenlos, wenn nicht der Lächerlichkeit preisgegeben. Eine solche Kunst läge jedenfalls weit ab von dem Ziel der Hegemoniefähigkeit.“⁴²⁹

Laut Held operiert nun die politische Kunst im mittlerweile, mehr und mehr vereinheitlichten westlichen-, kapitalistischen System der Künste. Das heißt die politische Kunst operiert mehr in einem Kommunikationssystem und Handlungsraum, das eine globale Dimension hat. „Politische Kunst ist folglich schon ihrem Ansatz und ihren Bedingungen nach nicht an dem Aufbau einer künstlerischen Gegenkultur interessiert, wie sie die revolutionären Künstler der 1920er Jahre und die der sozialistischen Staaten entwarfen. Die unter den heutigen Bedingungen arbeitenden KünstlerInnen wissen und kalkulieren ein, dass sie auf das bestehende System der Künste angewiesen sind, das nur zu erkennbar Teil der kapitalistischen Strukturen ist.“⁴³⁰ Was die meisten KünstlerInnen verstummt, außer denen, die nichts mehr zu verlieren haben, wie in China Ai Wiewei, die ukrainischen Nackt-Demonstrantinnen von Femen oder die revolutionäre russische Protestkunst-Gruppe Voina, jedoch dafür weltweite Anerkennung und Unterstützung als große KünstlerInnen ernten, und das nicht zuletzt für ihre außergewöhnlichen Aktionen,

⁴²⁸Held, Jutta (2007), Politische Kunst – Politik der Kunst, Jahrbuch der Guernica Gesellschaft, Politische Kunst heute, Band 9, Göttingen 2008, S. 11.

⁴²⁹Held, Jutta (2007), Politische Kunst – Politik der Kunst, Jahrbuch der Guernica Gesellschaft, Politische Kunst heute, Band 9, Göttingen 2008, S. 11.

⁴³⁰Held, Jutta (2007), Politische Kunst – Politik der Kunst, Jahrbuch der Guernica Gesellschaft, Politische Kunst heute, Band 9, Göttingen 2008, S. 11.

womit sie die Welt aufhorchen lassen, sondern auch für ihren Mut, der neben Freiheitsentzug auch Mißhandlungen in Kauf nimmt.

Bei den verstummten KünstlerInnen spielen hingegen die Legitimationsprozesse innerhalb des Kunstsystems eine große Rolle, denen sich viele, vor allem die heute bekannten Künstler, die sich sehr gut verkaufen, ihr Marketing und Networking besonders gut beherrschen, längst untergeordnet haben, um „Adabei“ zu sein und sich teilweise schon wie Hollywood Stars oder POP-Stars verhalten.

Doch was ist mit all den KünstlerInnen, die diese, von der heutigen Zeit verlangte Einstellung „Verkaufen um jeden Preis“ ablehnen, sich dessen Spiel auf diesem kapitalistischen-Kunstsystem sehr bewußt sind, und gerade deswegen es umso bewußter ablehnen, und nicht auf Partys ihr Champagner-Gläschen schwenken, um „wichtige Person“ kennen zu lernen, um erfolgreich in das Kunstsystem aufgenommen zu werden, wo die Künstler und Kunst wie eine Ware hin und her gereicht wird. Die Künstler und Künstlerinnen, die diesen Markt richtig beobachtet haben, und aus Überzeugung nicht mitmachen, sind dann doch wohl, die die vielleicht noch wahre Kunst produzieren mit oder ohne, politischem Inhalt, doch noch daran arbeiten etwas zu sagen. Doch Tatsache ist, dass sie eben ausgeschlossen sind und meist ein sehr bescheidenes Leben führen, oder einem Zweitberuf nachgehen, um ihr täglich Brot zu verdienen. Aber die Frage die sich hier auch stellt ist, ob Kunst noch Kunst ist, wenn sich die Kunst und KünstlerInnen dem kapitalistischen-Kunstmarkt beugen, wie frei die Kunst hier noch sein kann, wenn sie nicht für die „Wahrheit“ sondern für den Markt existiert, KünstlerInnen verkäufliche Ware produzieren oder selbst zur Ware, zur Marke werden? Tatsache ist, dass der Kunstmarkt genauso wie jeder andere Waren und Güter Markt schon mittlerweile unüberschaubar gewachsen ist und Galerien unabhängig von staatlichen Museen wie Supermärkte aus dem Boden gewachsen sind. So wurde Kunst zum Kommerz und eine Entmoralisierung führte schließlich auch zur veränderten, gemischten Einstellung bei RezipientInnen über die Kunst. Denn „Wenn die Gesetze des Marktes, die die Sphäre des Warenverkehrs und der gesellschaftlichen Arbeit beherrschen, auch in die den Privatleuten als Publikum vorbehaltene Sphäre eindringen, wandelt sich Raisonement

tendenzielle in Konsum, und der Zusammenhang öffentlicher Kommunikation zerfällt in die wie immer gleichförmig geprägten Akte vereinzelter Rezeption.“⁴³¹

Ausgehend von der postmodernen Situation der Künste, die als die Voraussetzung für die heutige politische Kunst oder Politik der Künste gilt, gehen laut Held die jüngsten kunsthistorischen Ansätze aus, die das Verhältnis von Kunst und Politik neu zu bestimmen versuchen. Denn „der Begriff des Politischen wird nicht mehr in enger Verbindung mit realen, historisch konkreten Formen von Politik bestimmt, wie es für die im „klassischen“ Sinne linken Konzeptionen der Fall war. Darin manifestiert sich nicht zuletzt das Misstrauen in sämtliche politische Formationen, nicht zuletzt in die tragenden politischen Organisationen und Repräsentationssysteme der demokratischen Gesellschaften in ihrem heutigen Zustand.“⁴³² Stattdessen findet eine Rückbesinnung auf Heidegger statt und eine soziale Tiefenstruktur wird gesucht, „in der das Politische nicht als ein gesonderter Handlungsbereich, sondern als ein Ingrediens, eine Seinsweise aller sozialen Bereiche und Handlungen, so insbesondere auch der Ästhetik und der Künste, erscheint.“⁴³³

Während ältere Generationen sich total vom politischen Sein entfernt haben, weil sie angeblich weder die vorhandene, praktizierte Politik noch die „Trägerpersönlichkeiten“ ernst nehmen und sich aber gleichzeitig jeglicher Verantwortung entzogen haben, eben die Postmoderne gleichgültige Gesellschaft, gibt es gleichzeitig eine neue heranwachsende Generation, die sich sehr wohl als politisches Individuum betrachtet und sich seiner Verantwortung nicht nur lokal sondern auch global bewußt ist und politisch weltweit vernetzt agiert. Dies machen neue politische Organisationen, neue Demokratiebewegungen deutlich, die grenzüberschreitend neue Räume für mehr Demokratie und Politik im wahrsten Sinne des Wortes, außerhalb der bestehenden Politik, der eigenen Landesgrenzen schaffen und sich endlich „empören“.

Nun ausgehend von der politischen Seinsweise Heideggers, aller sozialen Bereiche und Handlungen ist auch die Kunst und Ästhetik demnach, vor allem seit der Moderne eo

⁴³¹Habermas, Jürgen, (1962), Strukturwandel der Öffentlichkeit, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1990, S. 249.

⁴³²Held, Jutta, (2007), Politische Kunst – Politik der Kunst, Jahrbuch der Guernica Gesellschaft, Politische Kunst heute, Band 9, 2007, Göttingen 2008, S. 12.

⁴³³Held, Jutta, (2007), Politische Kunst – Politik der Kunst, Jahrbuch der Guernica Gesellschaft, Politische Kunst heute, Band 9, 2007, Göttingen 2008, S. 12.

ipso, d.h. aus sich heraus politisch, „indem sie eine ästhetische Gleichgültigkeit, wie Ranciere es nennt, produzieren, die prinzipiell traditionelle Normsysteme untergräbt, und insofern stets einen Dissens, einen Bruch im sozialen und ästhetischen Gefüge, sichtbar machen.“⁴³⁴

So wird laut Held, die heutige, aktuelle politische Kunst, als eine „quasi stumme, emotionslose inszenierte Handlung verstanden, die in politische Konstellationen aufgrund ihrer ästhetischen Konstitution eingreift. Gerade das Prinzip der ästhetischen Gleichgültigkeit, das der modernen Kunst zugrunde liege (Madonna und Kohlkopf wurden schon früh, so von Theodor Haecker, als gleichberechtigte ästhetische Objekte bezeichnet), ermögliche ihr politisches Potential, nämlich ästhetische und damit vermittelt auch soziale Konfigurationen zu stören, indem der Rahmen einer Problemstellung und Wahrnehmungsweise verschoben wird.“⁴³⁵ So will die aktuelle Kunst, die diesem prinzipiell organisations- und identitäts-skeptischen Mustern folgt, nach Held, „nicht mit politischen Aussagen und Aktionen für eine politische Agenda werben. Sie will vielmehr daran mitwirken, dass jenseits der etablierten Politik und ihrer Themen ein neuer Raum der Öffentlichkeit und der Teilhabe am Gemeinwesen entsteht, dass basisdemokratische Interventionen möglich werden, die sich den verbrauchten politischen Positionen und Parolen verweigern und den Ausgeschlossenen, nicht zuletzt der von den Parteien nicht vertretenen und nicht wirklich vertretbaren Natur, eine Stimme geben.“⁴³⁶

Das heißt, die Kunst ermöglicht einen neuen Raum, in der sie all denen, die bisher aus der praktizierten undemokratischen Politik ausgeschlossen waren, eine basisdemokratische Stimme gibt und somit eine Politik der Gesellschaft initiiert.

Doch wie weit nun diese Bestimmung einer Politik, einer Politik der Künste die bereits etablierte Institutionenkritik übersteigt und politisch, das heißt verändernd, auf die staatsförmige Verfasstheit der herrschenden Politik einwirkt, hängt zwar laut Held auch von ihrer Breitenwirkung, der Fundierung und Differenzierung ihrer Diskussion und der Akzeptanz des Problems ab, doch ob sie wirklich wirkt oder nicht, wird sich jedoch erst

⁴³⁴Held, Jutta (2007), Politische Kunst – Politik der Kunst, Jahrbuch der Guernica Gesellschaft, Politische Kunst heute, Band 9, Göttingen 2008, S. 12.

⁴³⁵Held, Jutta (2007), Politische Kunst – Politik der Kunst, Jahrbuch der Guernica Gesellschaft, Politische Kunst heute, Band 9, Göttingen 2008, S. 12.

⁴³⁶Held, Jutta (2007), Politische Kunst – Politik der Kunst, Jahrbuch der Guernica Gesellschaft, Politische Kunst heute, Band 9, Göttingen 2008, S. 12.

mit der Zeit zeigen. Denn Tatsache ist auch, dass es zu einer Spaltung des Politischen Raumes gekommen ist, wo auf der einen Seite die real politischen Akteure unter sich, schon fast wie in geschlossenen Kreisen, abgespalten von der Gesellschaft, für die sie eigentlich existieren sollten, sich im Walzer drehen, und auf der anderen Seite neue politische Räume entstehen, in denen real politische Akteure, die schließlich Gesetzte und somit auch die Zukunft von Menschen bestimmen, nicht Teil davon sind. So auch umgekehrt. Und auf der anderen Seite gibt es Künstler, die sich nur noch im Kunstsystem und im Kreise ihrer erhofften Gönner bewegen, von der „normalen Gesellschaft“ total abgekapselt, in einer eigenen Welt leben.

Doch um wirklich wirken zu können, müsste es einen Austausch zwischen diesen alten und neuen, gespaltenen politischen Räumen geben, damit sich tatsächlich positive Änderungen einstellen können.

Und dies könnte vielleicht auch Aufgabe der „politischen Kunst“ werden, die diese Spaltungen sichtbar macht und zur Schließung dieser verschiedenen, von einander abgekoppelten politisch-gesellschaftlichen Räume beiträgt. Doch hier ist genauso auch die Politik gefordert, die mehr und mehr den Anschluß zur Gesellschaft und ihren wahren Bedürfnissen verliert und somit auch mit der praktizierten Politik zum Scheitern verurteilt ist.

9 Schlußwort

Abschließend, wie aus der Arbeit hervorgegangen, ist das Thema „Kunst und Politik“ ein großes Spannungsfeld, zu dem nicht nur die Literatur sondern auch die Forschungslage sehr schlecht ist.

Um nun Ergebnisse über die politische „Kunst heute“ zu erlangen, war ich bemüht, die vorhandene Literatur mit den Antworten der Experten, die ich zu diesem Thema befragt habe, anzureichern. Es gibt zwar sehr viel „Politische Kunst“ die heute präsentiert wird und ausführlich interpretiert ist, doch in dieser Arbeit ging es mir nicht darum einzelne Arbeiten von Künstlern wieder zu geben, sondern diese Thematik aktuell wissenschaftlich zu sichten, zu beleuchten, zu sehen, wie sehr KünstlerInnen heute aktiv sind, wie die „Politische Kunst“ im Gegensatz zu früher, aussieht. So ist es mir auch nur möglich, zum Schluss eine Zusammenfassung aller Interviews, aller Gespräche über die „Politische Kunst heute“ wieder zu geben. Wobei hier angemerkt ist, dass gerade die Kunst meist mit der Zeit, im historischen Rückblick wirklich sichtbar ist.

Was nun die Sichtbarkeit der politische Kunst heute in Österreich anbelangt, kann gesagt werden, dass es keine großen Themen und Ereignisse gibt, die von KünstlerInnen aufgegriffen werden, so wie in manch anderen Ländern, wo Künstler mit ihren Aktionen in allen Zeitungen auftauchen und in allen Fernsehsendern diskutiert werden, doch auf der anderen Seite gibt es viele kleine Aktivitäten von politisch relevanter Kunst, die auch ohne der großen Aufregung oder großer Skandale vielleicht wirksam sein kann.

Auf der Ebene der Kommunalkulturförderung beispielsweise, sind hier die Beamten und Politiker sehr aufmerksam und beobachten, was durch die Kunst und gesellschaftliche Intentionen in diesem Bereich in Österreich passiert. Ob das jetzt für oder dagegen spricht, ist offen. Beobachtet wird auch, dass es heute in Österreich Künstler gibt, die nicht nur mit MigrantInnen sondern auch marginalisierten Gruppen zusammen arbeiten, um ihre soziale Sichtbarkeit und ihre soziale Wertschätzung zu erhöhen. Das sind

wiederum Aktionen, Tätigkeiten, Aktivitäten, die auch nicht unbedingt in Zeitungen oder anderen großen Medien zu sehen sind.

Doch ob nun die politische Kunst in den 70er 80er Jahren wirksamer und präsenter war als die politische Kunst heute in Österreich, ist nicht wirklich messbar. Denn die Zeit, wo die Provokation als künstlerisches Mittel funktioniert hat ist passe, aber nicht nur in Österreich. Taktiken und Strategien verändern sich. Die Wirksamkeit einer Aktion ist komplex und braucht Zeit. In der Retroperspektive kann vielleicht gesagt werden, dass es Ereignisse waren, die einen nachhaltigen Input geliefert haben. Ein Grund hierfür kann sein, dass sich auch die Formen der Interaktionen geändert haben. So kann auch Aufmerksamkeit mit etwas Neuem generiert werden, nämlich da wo auch etwas Neues sich entwickelt. Denn wenn die herkömmliche Provokation zur Konvention wird, ist es eine Art Dejavue, die nicht mehr funktioniert. Dazu kommt dass es auch inhaltliche Verschiebungen gibt. Die Themen, die in der Vergangenheit für große Aufregungen gesorgt hatten, sind heute nicht mehr von Bedeutung. So kann beispielsweise, die Nacktheit der 60er Jahren, heute mit ihrem Auftritt niemanden mehr schockieren. In diesem Sinne muss festgehalten werden, dass wenn politische Kunst eine soziale Wirksamkeit erreicht, es nicht nur von den KünstlerInnen abhängt, sondern immer auch von den Anderen, da Kunst eine soziale Interaktion zwischen Künstlern und den Anderen ist und vor allem Kontextbedingt ist. So entstehen Konflikte auch, nicht nur weil der Künstler teilweise die Provokation als Mittel verwendet, sondern weil es auch ein stark konservatives politisches Umfeld hat, was in der medialen Landschaft sehr stark verankert ist, oder endlich den Geist der Zeit erwischt und für die Masse spricht und sagt, was sich andere nicht trauen. Denn politische Kunst entsteht immer aus einer künstlerisch gefühlten Notwendigkeit heraus und ist damit immer ehrlich. Das heißt es kommt zur Sichtbarkeit der Wahrheit, die auch die Anderen spüren, fühlen und denken.

Doch gerade die Ereignisse unserer Zeit verlangen mehr denn je nach einer politischen Kunst, die unumgänglich ist. So ist auch das neue politische Bewusstsein in der jungen zeitgenössischen Kunst, nun besonders seit der Bankenkrise spürbar politischer geworden. In der Vergangenheit gab es große Themen wie Nationalsozialismus, Nationalismus, Links, Rechts, Sozialismus, Kommunismus, Kapitalismus, Liberalismus, Antisemitismus, Feminismus, Migration, Rassismus etc., doch heute gibt es viele kleinere und größere Mißstände, kleinere und größere Themen, d. h. Probleme, die nicht nur auf

lokaler Ebene sondern auch auf globaler Ebene passieren und aufeinander einwirken. Es gibt Ereignisse auf lokaler Ebene, die sich auch global auswirken können, sowie globale Ereignisse, die direkt auch auf das Lokale wirken. Hinzu kommt, dass sich die Gesellschaft auch nicht mehr nur für lokale Ereignisse interessiert, sich nicht nur um sich selbst sorgt, sondern auch ein Bewußtsein für eine, kollektive, globale Verantwortlichkeit geschaffen hat, bei der sie mitwirken möchte und auch mitwirkt. So zeigt, beschreibt und dokumentiert heute die Kunst diesen Umbruch. Während früher vorwiegend junge Künstler und Aktivisten ihre Stimme gegen Globalisierung oder Umweltverschmutzung erhoben haben, existiert heute eine globale Gesellschaft, die sich dafür einsetzt. Wenn die Ereignisse, wie der 11. September, der als Vorwand für eine weltweite Islam-Hetze verwendet wird, der Irak-Krieg, die Hinrichtung Saddam Hussein im Morgengrauen, Osama Bin Laden, dessen Leiche sofort in der See versenkt wurde, der erste schwarze Präsident Amerikas Barak Obama, mit dem die ganze Welt „Yes we can“ schrie und jubelte, der arabische Frühling, der Sturz und die brutale Hinrichtung Muammar al-Gaddafi, des am längsten regierenden Herrschers in Libyen, der Krieg in Syrien gegen Präsident Baschar Hafiz al-Assads Regim, die internationale Anerkennung Palästinas als eigener Staat, die sich immer mehr öffnende Schere von Arm und Reich, die stets steigende Arbeitslosigkeit, die zunehmende Migration, die ökologischen und klimatischen Veränderungen etc. vor Augen gehalten werden, kann gesagt werden, dass die Zeit und die Gesellschaft nach einer politischen Kunst verlangt. So ist politische Kunst vielleicht seit den 60er und 70er heute gerade wieder sehr aktuell und spannend. Zunehmend werden auch wieder Arbeiten etablierter Künstler von politischen Themen dominiert. Manche stehen dabei in der Tradition von Agitprop und der Bürgerrechtsbewegung der 1960er Jahre und arbeiten mit Postern, Urban Interventions oder Grafikdesign. Andere bevorzugen etablierte Ausdrucksformen wie Malerei, Skulptur oder Performance. Die Persönlichkeiten und künstlerischen Praktiken sind dabei so unterschiedlich wie die Themen, die bearbeitet werden. Je nachdem, aus welchem Kulturkreis die Künstler stammen, unterscheiden sich auch ihre Anliegen, ihre Techniken und ihre Radikalität sehr stark voneinander ab. Dies ist immer abhängig vom jeweiligen gesellschaftlichen und politischen Umfeld. Während einige junge Künstler sich für Armutsbekämpfung, Frauenrechte oder den Wiederaufbau haitianischer Gemeinden einsetzen, nutzen andere die Mittel der Massenkommunikation, um beispielsweise transnationale Ölfirmen an den Pranger zu stellen. Chinesische Künstler kommentieren und kritisieren die radikalen Veränderungen, die ihr Heimatland durchlebt, fordern Menschen- und Freiheitsrechte und

prangern Vetternwirtschaft und Umweltzerstörung an. Künstler aus Lateinamerika drücken ihre Ohnmacht angesichts totalitärer Staatsgewalt aus. So ergibt sich auch eine Mischung und Wechselwirkung zwischen den Protestformen von Bürgerrechts- und Umweltaktivisten und den Techniken, die Künstler benutzen, um die gleichen oder verschiedenen Themen, die die Gesellschaft global und lokal betreffen, vorzutragen.

Doch der wichtigste Aspekt hier ist vor allem die öffentliche mediale Reflexion und die politische Reaktion, auf die KünstlerInnen mit ihrer „Politischen Kunst“ abzielen und Hoffnung auf eine Veränderung zum Guten, auf eine bessere Welt machen. Doch diese Hoffnung kann nur durch eine Gesellschaft, die ihr politisches Dasein, ihre politische Verantwortung erkennt und vollzieht, zur Realität, zur Wirklichkeit und somit zur gelebten Wahrheit werden, die „schön“ ist.

10 Literaturverzeichnis

Adorno, Theodor W. (1968), *Ästhetische Theorie, Paralipomena*, Frankfurt am Main.

Adorno, Theodor W. (1992), *Ästhetische Theorie*, Frankfurt/Main.

Bibel, Altes Testament.

Bourdieu, Pierre (1994), *Zur Soziologie der symbolischen Formen*, Suhrkamp Frankfurt am Main.

Bürgi, Mirjam (2003), *Die Moderne im Verständnis von Georg Simmel*, Soziologisches Institut der Universität Zürich.

Degele, Nina, Dries, Christian (2005), *Modernisierungstheorie*, Wilhelm Fink Verlag GmbH & Co. KG S.

Dvorák, Johann (2005), *Theodor W. Adorno und die Wiener Moderne“; Ästhetische Theorie, Politik und Gesellschaft*, Frankfurt am Main.

Freud, Sigmund (1942 [1907/1908]), *Psychopathische Personen auf der Bühne*, Studienausgabe, *Bildende Kunst und Literatur*, Band X, Hg. Alexander Mitscherlich, Angela Richards, James Strachey, Fischer Verlag.

Habermas, Jürgen (1980), *Habermas, Die Moderne – ein unvollendetes Projekt*. In: ders., *Kleine Politische Schriften (I-IV)*, Suhrkamp Frankfurt am Main.

Hauskeller, Michael (1998, 8. Auflage 2005), *Was ist Kunst? Positionen der Ästhetik von Platon bis Danto*, Verlag C.H. Beck oHG München.

Heidegger, Martin (1935/1936), Der Ursprung des Kunstwerkes, Philipp Reclam jun. Stuttgart 1960.

Held, Jutta (2007), Politische Kunst – Politik der Kunst, Jahrbuch der Guernica Gesellschaft, Politische Kunst heute, Band 9, Göttingen 2008.

Hogen, Hildegard (2000), Die Modernisierung des Ich, Individualitätskonzepte bei Siegfried Kracauer und Elias Canetti, Königshausen & Neumann.

Jaspers, Karl (2004), Einführung in die Philosophie, München.

Liessmann, Konrad Paul (2009), Schönheit, Facultas Verlags- und Buchhandels AG, Wien, Österreich.

Theorie, Soziale Systeme, Suhrkamp, Frankfurt am Main.

Luhmann, Niklas (1995), Die Kunst der Gesellschaft, Suhrkamp Frankfurt am Main 1997.

Marx, Karl (1848), das Kommunistische Manifest, Reclam 1986.

Nietzsche, Friedrich (1878), S. 53-54, Das Hauptwerk I, Menschliches, Allzumenschliches, Band I, Nymphenburger in der F.A. Herbig Verlag München 1990.

Platon, Der Staat, pdf.

Platon, Hippias, pdf.

Pöltner, Günther (2008), Philosophische Ästhetik, Stuttgart-Berlin, Kohlhammer.

Rancière, Jacques (2002), Das Unvernehmen, Politik und Philosophie, Frankfurt am Main.

Rothe, Wolfgang (1977), Der Expressionismus, Das Abendland – Neue Folge 9, Klostermann, Frankfurt am Main.

Tasos Zembylas, (2006), Good Governance, Österreichische Zeitschrift für Politikwissenschaft (ÖZP), 35 Jg. (2006) H. 3.

Theodor W. Adorno, Theodor W. (1968), Ästhetische Theorie, Paralipomena, Frankfurt am Main.

Welsch, Wolfgang (1987), Unsere postmoderne Moderne, Berlin, Akademie Verlag 2008.

Wieser, Wolfgang (2007), Gehirn und Genom - Ein neues Drehbuch für die Evolution, C.H. Beck OHG, München.

Wieser, Wolfgang (2007), Gehirn und Genom - Ein neues Drehbuch für die Evolution, C.H. Beck OHG, München.

Zembylas Tasos, Klein Armin (2008), Kompendium Kulturmanagement, Verlag Franz Vahlen München.

Zembylas, Tasos (2007), Kunst ist Kunst und vieles mehr, SWS-Rundschau (47.JG.) Heft 3.

Zuckermann, Moshe (2002), Kunst und Publikum, Bourdieu – Kunstwahrnehmung, Wallstein Verlag, Göttingen 2002.

Internetquellen

Ästhetik des Fragments,

http://www.peterlang.com/download/extract/56182/extract_59682.pdf, (5. 8. 2011)

Bischoff, Michael (2005), Die Postmoderne,

http://lifnavigator.typepad.com/1002_DIE%20POSTMODERNE_Version_Aug%2005_kurz.pdf, (22. 8. 2011).

Eucken, Rudolf, Zum Begriff des Modernen,

<http://www.gleichsatz.de/b-u-t/spdk/eucken.html>, (5. 8. 2011)

Haeckel, Ernst (1899), Kunstformen der Natur, Leipzig und Wien: Bibliographisches Institut,

<http://caliban.mpiz-koeln.mpg.de/>, (3. 8. 2011).

Hartmann, Nicolai (1953), Ästhetik,

http://books.google.at/books?id=UsopDCO4pzIC&printsec=frontcover&hl=de&source=gs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false, (3. 8. 2011).

Hegel, G.W.F. (1801), Philosophie des Geistes, Differenz des Fichteschen und Schellingschen Systems der Philosophie,

<http://www.textlog.de/hegel-4.html>, (3. 8. 2011). .

Hegel, G.W.F. (1835 – 1838), Vorlesungen über die Ästhetik, Begrenzung der Ästhetik und Widerlegung einiger Einwürfe gegen die Philosophie der Kunst,

<http://www.textlog.de/3423-2.html>, (3. 8. 2011).

Hegel, G.W.F. (1835 – 1838), Vorlesungen über die Ästhetik, Das Naturschöne,

<http://www.textlog.de/4332.html>, (3. 8. 2011).

Hegel, G.W.F. (1835 – 1838), Vorlesungen über die Ästhetik, Die Idee des Schönen, <http://www.textlog.de/5690.html>, (3. 8. 2011).

Hegel, G.W.F. (1835 – 1838), Vorlesungen über die Ästhetik, Stellung der Kunst im Verhältnis zur endlichen Wirklichkeit und zur Religion und Philosophie, <http://www.textlog.de/4334.html>, (3. 8. 2011).

Hegel, G.W.F. (1835-1838), Vorlesung über die Ästhetik, Auflösung der klassischen Kunst in ihrem eigenen Bereich, <http://www.textlog.de/5988.html>, (6. 8. 2011).

Hobbes, Thomas, (1918), Grundzüge der Philosophie. Zweiter und dritter Teil: Lehre vom Menschen und Bürger. 11. Kapitel, Von Begehrung und Abneigung, vom Angenehmen und Unangenehmen und ihren Ursachen, Leipzig, <http://www.zeno.org/Philosophie/M/Hobbes,+Thomas/Grundz%C3%BCge+der+Philosophie/Lehre+vom+Menschen/11.+Von+Begehrung+und+Abneigung,+vom+Angenehmen+und+Unangenehmen+und+ihren+Ursachen>, (4. 8. 2011).

<http://kuenstlerverzeichnis.schlichtholz.de/>, (7. 8. 2011)

<http://www.buecher-wiki.de/index.php/BuecherWiki/Realismus>, (7. 8. 2011)

<http://www.fpoe.at/news/detail/news/unterreiner-manker-ist-parade/?cHash=2fc02aea671f40504c66fe7724bdd51d> , (12. Mai 2011).

http://www.journalistische-praxis.de/bildjournalismus/technik_geschichte.html, (7.8.2011)

<http://www.kettererkunst.de/lexikon/kunst-im-nationalsozialismus.shtml>, (17. 8. 2011).

<http://www.kunstwissen.de/postmoderne.htm>, (22. 8. 2011).

http://www.kunst-zeiten.de/Kunststile_der_Moderne, (12. 8. 2011).

<http://www.pausenhof.de/referat/deutsch/neue-sachlichkeit/9908>, (15. 8. 2011).

<http://www.referate10.com/referate/Deutsch/14/Der-Surrealismus-reon.php>, (12. 8. 2011).

<http://www.schultreff.de/referate/deutsch/r0022t00.htm>, (7. 8. 2011).

<http://www.susanne-reichert.de/kunst/index.htm>, (6. 8. 2011).

<http://www.wissen.de/wde/generator/wissen/ressorts/unterhaltung/index,page=1192654.html>, (8. 8. 2011).

Kant, Immanuel, Kritik der Urteilskraft, Ästhetik,

<http://www.textlog.de/kant-10.html>, (2. 8.2011).

John Ruediger, Funktionen und Freiheiten der bildenden Kunst,

<http://ask23.hfbk-hamburg.de/draft/archiv/misc/funktionen-freiheiten.html>, (6. 8. 2011).

Klaus Heidi, Ruediger John, Transfer Kunst Wirtschaft Wissenschaft,

http://books.google.at/books?id=qghj48sNYJ8C&pg=PA268&lpg=PA268&dq=die+bildenden+K%C3%BCnstler+ohne+gesamtgesellschaftliche+Aufgabe+sowie+weitestgehend+ohne+Zielgruppe.&source=bl&ots=fk2UmQ2vAE&sig=SU8mDIHpATNhiLKbrR35pPuA8Yk&hl=de&ei=YLjKTsOWMeX_4QTmz_Rs&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=1&ved=0CCUQ6AEwAA#v=onepage&q=die%20bildenden%20K%C3%BCnstler%20ohne%20gesamtgesellschaftliche%20Aufgabe%20sowie%20weitestgehend%20ohne%20Zielgruppe.&f=false, (26. 8. 2011).

Kriegsstatistik,

<http://unsere.de/kriegsbilanz.htm>, (17. 8. 2011).

Luhmann, Niklas (1977), Funktion der Religion,

<http://www.scribd.com/doc/24856883/FUNKTION-DER-RELIGION-Niklas-Luhmann>, (6.6. 2012).

Michael Bischoff (2005), Die Postmoderne,
http://lifnavigator.typepad.com/1002_DIE%20POSTMODERNE_Version_Aug%2005_kurz.pdf, (22. 8. 2011).

Nietzsche, Friedrich (1878), Menschliches, Allzumenschliches I, Aus der Seele der Künstler und Schriftsteller,
<http://www.textlog.de/21803.html>, (22. 3. 2012).

Mustafa Kemal Atatürk,
<http://www.trt.net.tr/trtworld/de/newsDetail.aspx?HaberKodu=05a9c000-8e46-480c-933a-e04bfee78ff4>, (8. 01. 2013).

Pablo Picasso, Rede am 2. Mai 1952 in Madrid, von Rudolf Kuhr, Was ist Kunst? Eine Betrachtung mit Zitaten
<http://www.humanistische-aktion.homepage.t-online.de/kunst.htm>, (10. 8. 2011)

Peter Weibel, Profil vom 9.6.2011,
<http://www.profil.at/articles/1123/560/298776/fpoe-gastkommentar-peter-weibel-der-kunstbetrieb-fpoe-verein>, (9.9.2012).

Petsch, Joachim (1982), Malerei im Dritten Reich, Vista Point Verlag, Köln,
<http://kunst.gymszbad.de/nationalsozialismus/malerei/malerei.htm>, (19. 8. 2011).

Reinhard Fuchs, Geschichte der Modernen Malerei,
http://www.fineart2buy.com/daten/moderne_malerei.pdf, (9. 8. 2011).

Renk, Alja (1999), Die Postmoderne,
<http://www.aljarenk.de/images/Referate/Die%20Postmoderne.pdf>, (22. 8. 2011), S. 10.

Pieber, Christoph, Demokratie braucht eine demokratisierte Kulturpolitik,
http://momentumkongress.org/cms/uploads/documents/ABSTRACT:%20Pieberl_201212_12_2012_1859.pdf, 23.1.2013.

Ruediger, John, Funktionen und Freiheiten der bildenden Kunst,
<http://ask23.hfbk-hamburg.de/draft/archiv/misc/funktionen-freiheiten.html>, (26. 8. 2011).

Schelling, F.W.J. (1850), Abhandlung über die Quelle der ewigen Wahrheiten,
<http://www.textlog.de/schelling-kunst.html>, (5. 8. 2011).

Stendhal, Marie-Henri Beyle (1911), Die Schönheit wird durch die Liebe entthront,
<http://www.zeno.org/Literatur/M/Stendhal/Abhandlung/%C3%9Cber+die+Liebe/Erstes+Buch/16.+Die+Sch%C3%B6nheit+wird+durch+die+Liebe+entthront>, 16. Kapitel, (4. 8. 2011).

Sulzer, Johann Georg (1771), Allgemeine Theorie der Schönen Künste, Wesen und Nutzen der Kunst
<http://www.textlog.de/7482.html>, (29. 2. 2012).

Zur sozialen Lage der Künstler und Künstlerinnen in Österreich 2008,
http://www.bmukk.gv.at/medienpool/17401/studie_soz_lage_kuenstler_en.pdf, (9. 9. 2012).

Zuckermann, Moshe (2002), Kunst und Publikum, Bourdieu – Kunstwahrnehmung, Wallstein Verlag, Göttingen,
<http://books.google.at/books?id=LWfBXzgWLGEC&pg=PA52&lpg=PA52&dq=Bourdieu+u+wirkung+von+Kunst&source=bl&ots=19LhfVWkbb&sig=aWEw6ASA4Wc1LVEVZ2bxkAfGwHM&hl=de&sa=X&ei=Am1OTyJOdCVOrjYgZoC&ved=0CDgQ6AEwAw#v=onepage&q=Bourdieu%20wirkung%20von%20Kunst&f=false>, (6. 8. 2011)

Walter, Benjamin (2002), Kunst und Demokratie, Positionen zu Beginn des 21. Jahrhunderts, Ursula Franke/Josef Früchtl (Hg.), Felix Meiner Verlag 2003,
http://books.google.at/books?id=IqzoNBJKfoIC&pg=PR15&lpg=PR15&dq=Walter+Benjamin+demokratisierende+Kunst&source=bl&ots=_V7nS1_IUa&sig=tBzVhaCBvMwMzYgZS_4aSGLIo&hl=de&sa=X&ei=OeXyUNbsCcnU4QTD4CwAw&ved=0CF0Q6AEwCQ#v=onepage&q=Walter%20Benjamin%20demokratisierende%20Kunst&f=false, (8. 12. 2012).

Abstract

Kunst und Politik

Das Thema Kunst und Politik, sowie politische Kunst, wurde vor allem durch die Ereignisse der letzten Jahre, national und international, immer wieder zu einem heiß diskutierten Thema, das mehr und mehr an Aktualität gewann. Dabei tauchen Fragen auf, wie und „ob Kunst politisch sein darf?“ Ob sie überhaupt unpolitisch sein kann. Welche „Macht“ die Kunst tatsächlich hat? Gerade die „Macht“ der Kunst spannt schließlich auch den Bogen zur Politik, zu Fragen der wissenschaftlichen Forschung, hier explizit der Politikwissenschaft.

Bis in die Moderne war vor allem die bildende Kunst damit beschäftigt ihre traditionellen Funktionen zu erfüllen und agierte als Handwerker/In oder erstellte Ikonographien für Kirche und Staat, wo sie Bilder der Macht und der Mächtigen, sowie auch religiöse Inhalte und deren Träger für die ungebildeten Menschen vor Augen führte und somit Geschichten und Mythen bebildert verewigte. Ihre religiöse Funktion war über viele Jahrhunderte vorherrschend, wo die Kunst meist Szenen aus Religiösen Schriften oder heilsgeschichtliche Botschaften, als Ersatz für das geschriebene Wort, in Bildern aufgelöst, codiert übermittelte, wovon Wand- und Tafelmalereien erzählen. Doch vor allem stand die Kunst immer im Dienste der Politik, wo sie die Funktion inne hatte der Reichs- und Staatsöffentlichkeit, Herrschaftsrechte und deren Ansprüche bildhaft zu veranschaulichen, Bilder der Macht zu schaffen. Die Kunst war nicht nur Informationsträger der Herrschaftsbereiche und Inhalte, sondern auch der politischen Programmatik von Bildern, durch die Herrschaft legitimiert oder auch kritisiert wurde. In diesem Sinne erfüllte die Kunst, die damals mehr als ein „Können“ als ein Handwerk definiert war, die Funktion eines vormodernen Massenmediums für die Analphabeten jener Zeiten und war gleichzeitig ein Mittel der Mächtigen, um bebildert das unwissende, ungebildete Volk, die von den Auftraggebern - Kirche und Staat - vorgegebenen religiösen sowie politischen Inhalte wissen zu lassen und ihrer absoluten Macht, die über dem Menschen, der Gesellschaft stand, durch das Medium Kunst Ausdruck zu verleihen und walten zu lassen. So wurden viele unzählige Jahrhunderte lang gesellschaftliche-, sozialkulturelle Weltbilder bestimmt. Doch ab der Aufklärung, wo die Konstruktion einer

persönlichen Wirklichkeit als Element der Sozialisation galt und das Individuum sich zum Kollektiv abzugrenzen begann, eine eigene Persönlichkeit für die Öffentlichkeit bildet, um als vollwertiger Teilnehmer der Gesellschaft zu gelten, lösten sich auch die Künstler mit ihrer Kunst, im Laufe der Zeit von ihren traditionellen Aufgaben und Auftraggebern, von Ikonen oder Sinnbildern, von vorgegeben Inhalten, und widmeten sich mehr und mehr den Konstruktionen von ihren eigenen und kollektiven Wirklichkeiten. Durch diese Befreiung von der vorgegebenen, erzwungenen einzelnen sowie gesamtgesellschaftlichen Aufgabe, von der vorgegebenen Zielgruppe, der vorgegebenen Funktion als Massenmedium mit vorgegebenem Inhalt, erlangte die Kunst den absoluten Freispruch, die ihr erst die Möglichkeit gibt, sich Allem und Nichts zu widmen, ihre Zielgruppe, Themenbereiche, Inhalte, Farben und Formen selbst zu bestimmen, sich selbst zu schaffen, das nicht Gebundene, nicht Bestimmte, das Freie und frei Wesende, das wesen Wollende, wesen zu lassen und somit erst Kunst zu sein und erst zu wirken. Auch ausgehend von der „politischen Seinsweise“ Heideggers, aller sozialen Bereiche und Handlungen ist auch die Kunst und Ästhetik demnach, vor allem seit der Moderne aus sich heraus politisch, indem sie eine ästhetische Gleichgültigkeit produzieren, die prinzipiell traditionelle Normsysteme untergräbt, und insofern stets einen Dissens, einen Bruch im sozialen- und ästhetischen Gefüge, sichtbar macht.

So widmet sich diese Arbeit einer großen Forschungslücke und fragt nach einer ungewöhnlichen Beziehung: die zwischen Kunst und Politik, und erreicht damit das große Feld der Gesellschaft und ihre Beziehung zu Gegenständen die ubiquitär, aber keinesfalls selbstverständlich sind. In diesem Sinne beschäftigt sich die vorliegende Arbeit, in der gesellschaftstheoretische Konzepte, ideengeschichtliche Ansätze und Empirie (Experteninterviews) zusammen gedacht und erarbeitet wurde, maßgeblich mit der wechselseitigen Beziehung und Spannung von „Kunst und Politik“, macht das Politische an der Kunst sichtbar, zeigt auf, welche Macht die Politik heute auch in Österreich auf die „freie“ Kunst ausübt, und gibt einen Einblick und schafft das Verständnis für die gegenwärtige „politische Kunst“, die die Umstände und Umbrüche unserer Zeit, nicht mehr nur laut und aggressiv darstellt, und auf eine Gesellschaft abzielt, die ihr politisches Dasein, ihre politische Verantwortung nicht nur lokal sondern auch global erkennt und vollzieht, eine bessere Welt zur Realität, zur Wirklichkeit und somit zur gelebten Wahrheit werden lässt, die „schön“ ist.

LEBENS LAUF

Derya Öcal

Geboren in Bludenz/Vorarlberg

Österreichische Staatsbürgerin

SCHULBILDUNG

2012 - 2013	MA- (Master of Arts) Political Science – Titel der Masterarbeit: „Kunst und Politik“
2009 – 2011	Studium der Politikwissenschaften an der Universität Wien BA- (Bachelor of Arts) Political Science
2008 - 2011	Studium der Sozialwissenschaften an der Universität Wien
2004 - 2006	Werbeakademie Wien Abschluss 2006
2000 - 2003	Schülerin des bekannten österreichischen Malers und zweiten Msgr. Otto Mauer Preisträgers (1982) Gottfried Mairwöger († 2003).

SPRACHEN

Deutsch
Türkisch
Englisch

Kontakt: Derya.Oecal@gmx.net