

Stefanie Heckmann, Hermann Pfütze

Kongressbericht

Das Verhältnis von Kunst und Demokratie

Vierter internationaler Kongress der Deutschen Gesellschaft für Ästhetik e. V.
vom 3. – 6. Juli 2002 in der Akademie der Künste, Berlin

Hermann Pfütze

I. In medias res

Die Kunst ist schwach, aber sie schärft das Bewusstsein – von Recht und Unrecht, von Missklang und Harmonie, vom Verlust des Eigenen ans Ganze, von der Ethik der Form, von Erregung und Nüchternheit. All' das können die Künste, wenn man sie nur lässt und ihnen nicht von außen zu nahe tritt – will sagen: sie mit Abwehr zu bestimmen sucht. Darin war der gemeinsam von der Deutschen Gesellschaft für Ästhetik, der Akademie der Künste, der Bundeszentrale für politische Bildung, der Universität Mozarteum Salzburg und dem Sprengelmuseum Hannover veranstaltete Kongress sich einig. Dank großzügiger Förderung durch die Bundeszentrale für politische Bildung, die Deutsche Forschungsgemeinschaft, den Beauftragten der Bundesregierung für Angelegenheiten der Kultur und der Medien sowie die Technische Universität Berlin kamen 36 Referenten aus Kunst und Literatur, aus Kunst-, Theater-, Musik- und Kulturwissenschaft, aus der Philosophie, Soziologie und Politologie zusammen, um gemeinsam mit dem Publikum über das Verhältnis von Kunst und Demokratie zu diskutieren. Schon am Eröffnungsabend ging es in medias res, nämlich darum, ob Demokratie in Kunstfragen überfordert sei.

Zum Glück sei sie das, denn es stärke demokratische Legitimationsverfahren und fördere das Interesse an Kunst, wenn über Kunst und Kunstförderung Leute entscheiden müssen, die sich eingestandenermaßen überfordert fühlen, ohne das Problem delegieren zu können. So sinngemäß Staatsminister *Julian Nida-Rümelin*, der Schirmherr des Kongresses, in seinem Eröffnungsvortrag. Je autonomer und unverständlicher die Kunst, desto mehr Engagement für und gegen sie. Die Autonomie ist freilich stets relativ, denn unverständliche Kunst strapaziert und stärkt das Verhältnis zur Demokratie erst recht.

Kunst und Demokratie bestärken sich gegenseitig, ohne einander Magd und Herrin zu sein. *Thomas Krüger*, Präsident der Bundeszentrale für politische Bildung, sagte in seinem Grußwort, mit Kunst und Demokratie stehe es nicht zum Besten, und das sei gut so für die politische und ästhetische Aufmerksamkeit. Denn worauf sollen Engagement und Kunststreit sich gründen, wenn nicht auf Kritik und Wünsche, Erwartungen und Überraschungen. Ähnlich argumentierte *Bernd Kleimann* in seinem klugen und präzisen Vortrag über „Elitismus und Betroffenheitskult“. In der Demokratie könne keine Instanz über Kunst bestimmen, aber Eliten und Fachleute beurteilten so sachkundig wie undemokratisch, was gelungene Kunst ist, und es gebe verbindliche ethische und gesetzliche Normen, an die auch Kunst sich halten müsse. Künstler und jene Eliten müssten sich sogar strenger daran halten als andere Leute, weil künstlerische Kriterien des Gelingens und demokratisch-humane Ethik „unersetzliches

Reflexionsmedium im Modus des Verfahrens“ selbst seien, also bei der künstlerischen Arbeit und im Kunsturteil. Deshalb müsse beispielsweise die „Distanz der Kunst zur Moral selbst“ moralischen Schutz genießen, um moralische Fragen anregen zu können. Die relative Autonomie der Kunst sei der Demokratie unabdingbar, sie begründe das auch von Julian Nida-Rümelin und Thomas Krüger zu Beginn forcierte Gebot öffentlicher Urteilsfindung. Es gebe das Grundrecht auf freien Zugang zur Kunst: „Jeder darf sich versuchen“ und, so Joseph Beuys, „Kunst geht uns alle an“. Dennoch ist längst nicht alles Kunst, was sich dafür hält. Das Vorbild der Wirklichkeit wird von künstlerischen Nachbildungen öfter verfehlt als übertroffen.

Die Frage, ob und wie Kunst zu bestimmen sei, wurde von *Wolfhart Henckmann* in seinem Vortrag „Über die Grenzen der Kunstverhältnisse“ selbst an ihre Grenzen gebracht. In den Kunstwissenschaften dominiere die Unterordnung der Kunsterfahrung unter das jeweilige Theoriemodell, aber auch der Versuch, die ideelle wie materielle Bedingtheit der Kunstverhältnisse analog zu Produktionsverhältnissen zu erklären, wird durch Kunsterfahrung nicht vergleichbar bestätigt wie etwa Produktionsverhältnisse durch Arbeitserfahrung. Denn neue Anschauung und Reflexion („das sehe ich heute ganz anders“) könne nicht rückwirkend auf frühere Kunsterfahrung angewendet werden, da neue Kunsterfahrung auch neuen Umständen zu verdanken sei und davon lebe, bisherige Bestätigungen zu stören.

Stefanie Heckmann

II. Konsum und Kritik: Strategien der 90er Jahre

Boris Groys aus Wien eröffnete seinen Vortrag „Kunst und Konsum“, indem er grundsätzlich ähnliche Funktionsweisen von Kunst und Demokratie zuspitzte: „Wenn man tatsächlich davon ausgeht, dass die Moderne durch den Prozess der Demokratisierung charakterisiert ist – was im Grunde eine zunehmende Inklusion des Ausgeschlossenen ins politische Repräsentationssystem meint – kann man tatsächlich eine klare Parallele zur Kunstentwicklung feststellen.“ Wie Groys bereits in seinem 1992 erschienenen Buch „Über das Neue“ ausführte, hat die Kunst im Verlauf der Moderne immer mehr zuvor ausgeschlossene Praktiken wie die archaische Kunst, die Kunst der Geisteskranken, die Massenkultur oder die Photographie in ihr System integriert. Dieser Innovationsprozess ist heute weitgehend abgeschlossen. Seit Duchamp, so Groys, verfügen wir über das Regelwerk, alles was außerhalb des Systems geblieben ist, integrieren zu können. Dabei sei jedoch bislang eine wichtige Repräsentationsgrenze übersehen worden: die Grenze zwischen Kunstproduktion und Kunstkonsum oder zwischen Künstler und Betrachter. Noch bis vor kurzem war der Betrachter vom Prozess der Demokratisierung des Kunstsystems ausgeschlossen, da er als passiv und unproduktiv galt. Erst die Künstler der verschiedenen Avantgarden des 20. Jahrhunderts bis in die 60er und 70er Jahre, hätten es darauf angelegt, den Betrachter zu aktivieren und in den künstlerischen Prozess einzubeziehen. Joseph Beuys Diktum beispielsweise, „Jeder Mensch ist ein Künstler“, war auch der Versuch, die Gesellschaft zu demokratisieren und die Grenze zwischen Künstler und Betrachter einzureißen.

Groys schlägt, das Scheitern von Beuys' Utopie im Blick, vor, das Verhältnis umzukehren. Statt wie Beuys zu fragen, wie man den Konsumenten aktivieren kann, ein Produzent zu sein, sei die Frage vielmehr, inwieweit der Künstler selbst heute überhaupt noch Produzent und nicht in erster Linie Konsument ist. Dahinter steht der Versuch, dem Konsumenten oder Betrachter, der sich bislang außerhalb des Kunstsystems befand, einen Ort im Kunstsystem zuzuweisen. Die Integration des

Betrachters sieht Groys als den nächsten, entscheidenden Schritt innerhalb des breit angelegten Demokratisierungsprozesses der Moderne.

Um seine These zu begründen, beleuchtet Groys die Annäherung von Konsument und Produzent von verschiedenen Seiten. Weder sei Konsumieren ein durchweg passiver Vorgang, noch entspreche das, was der Künstler heute produziere, noch einem Produkt. Konsum in der heutigen westlichen Gesellschaft sei aktiv und kreativ, da der Konsument aus einer Vielzahl an Produkten auswählen und sie kombinieren müsse, um ein bestimmtes Bild von sich zu erzeugen. Dieses Verhalten überträgt Groys auf die Kunst. Auch die Künstler der Moderne hätten ähnliche Strategien angewandt und zunehmend nicht mehr etwas produziert, sondern aus bereits vorhandenen Produkten ausgewählt und diese kombiniert. In der Unreproduzierbarkeit und Unübersichtlichkeit der aktuellen künstlerischen Arbeiten sieht Groys zudem einen Indikator dafür, dass die Künstler heute darauf verzichteten, ein Produkt oder Bild zu schaffen. Sie suchten vielmehr, auch auf formalästhetischer Ebene eine Erfahrung vorzuschlagen, die nicht mehr die eines produzierenden Künstlers, sondern letztlich die eines Konsumenten ist. Groys erläuterte dies beispielhaft am Katalog der letzten *documenta*, der nicht mehr imstande sei, die in der Ausstellung präsentierten Kunstwerke abzubilden, nicht etwa weil die Reproduktionstechniken fehlten, sondern weil die komplexen Installationen kein abschließendes Bild mehr ergäben.

Die Schlüsse allerdings, die Groys aus der Gleichsetzung von Produktion und Konsum zieht, greifen zu kurz. Wenn er als Fazit konstatiert, die aktuellen Installationen dokumentierten die Kunst nur noch, aber sie präsentierten sie nicht, oder: Künstler und Betrachter seien nicht mehr mit etwas konfrontiert, was Kunst ist, sondern mit etwas, was nur auf die Kunst hindeutet, klingt das wie ein längst *common sense* gewordener Kommentar zur konzeptuellen Kunst der 60er und 70er Jahre. Dem Spezifischen der aktuellen Kunstformen ist mit dieser Formel nicht beizukommen. Das Besondere an Videoarbeiten von Matthew Barney oder Douglas Aitken, um nur zwei Beispiele herauszugreifen, ist ja gerade, dass sich hinter den Bildern eben keine authentische Erfahrung mehr verbirgt, die sie dokumentieren. Die Bilder verweisen nicht mehr wie etwa in der Body- oder Land Art auf ein abwesendes Ereignis, das nicht darstellbar ist und daher imaginiert werden muss. Es sind kalkulierte, künstliche Inszenierungen, die auf die unmittelbare, manipulative Macht (medialer) Bildwelten vertrauen und davon leben, dass ein Jenseits der Bilder nicht mehr vorstellbar ist.

So anregend Groys These daher theoretisch ist, bleibt sie doch zu allgemein, um etwas über die disparaten Kunstformen der 80er und 90er Jahre aussagen zu können. An dieser Stelle setzten *Gregor Podnar* aus Ljubliana und *Jan Verwoert* aus Hamburg an, die beide den umgekehrten Weg gingen. Sie fassten die Kunststrategien der 90er Jahre ins Auge, um ausgehend von konkreten Werke allgemeinere Trends abzuleiten. Podnar stellte am Beispiel der von ihm vor zwei Jahren kuratierten Ausstellung „Vulgata“ (vgl. Kunstforum Bd. 156) slowenische Kunst der letzten zehn Jahre vor. Die ausgewählten Künstler und Künstlerinnen bezogen sich fast alle in ironisch-kritischer Weise auf die Staatsgründung der Republik Slowenien. In ihren Werken reagierten sie unmittelbar auf die Institutionalisierung von Staat, Nation und Kunst und zeigten, wie sich, so Podnar, politischer Widerstand mit kulturellen Mitteln gegen staatlich legitimates, rechtsextremistisches Gedankengut formieren kann. Auch Verwoert verfolgte in seinem Vortrag unterschiedliche Ansätze gesellschaftskritischer Kunst. Er setzte die system- und medienkritisch agierende Kontextkunst vom Anfang der 90er Jahre gegen neue, Mitte der 90er Jahre aufkommende Kunstformen ab. Während die Vertreter der Kontextkunst Kunst als Medium der Kritik begriffen und die sozialen und institutionellen Rahmenbedingungen des Kunstsystems analysierten, wandten sich die Künstler Mitte der 90er Jahre von medienkritischen Haltungen ab und konzentrierten

sich auf ihre individuellen Erfahrungen, die sie in der Kunst ausagieren. Diese neuen Kunstformen, wofür etwa Tracy Emin oder der albanische Künstler Anri Sala stehen können, wurden vor allem von Kritikern und Theoretikern, die mit dem systemkritischen Ansatz der Kontextkunst sympathisierten, als narzisstisch und autistisch abgelehnt. Sie sahen in ihnen lediglich Trostpflaster für die politische Ohnmacht des einzelnen. Verwoert stellte in seinem Vortrag die Frage, ob das Ausagieren persönlicher Erfahrungen innerhalb der Kunst, kritisches Wissen um gesellschaftliche Problematiken hervorbringen kann.

III. Kunst nach Duchamp: Kann wirklich alles Kunst sein?

Groys hatte mit seinem Vortrag „Kunst und Konsum“ die Diskussion zur Theorie und Kunst nach Duchamp eröffnet. Erwartungsgemäß lag hier ein wichtiger Akzent des Kongresses. Viele der eingeladenen Philosophen und Ästhetiker widmeten sich in ihren Vorträgen mit Bezug auf Duchamp, grundlegenden Fragestellungen wie: Kann wirklich alles heute ein Kunstwerk sein? Was ist ein Kunstwerk oder wann wird ein Werk zum Kunstwerk? Gibt es allgemein verbindliche Kriterien, gute von schlechter Kunst zu unterscheiden?

Die Heidelberger Philosophin *Christel Fricke* nahm Karlheinz Stockhausens provokante Äußerung im Rahmen der Hamburger Musiktage am 16. September 2001 zum Anlass, die Frage zu stellen, ob heute wirklich alles Kunst sein kann. Stockhausen hatte in Hamburg den New Yorker Terroranschlag vom 11. September 2001 auf das World Trade Center als „das größte Kunstwerk, was es je gegeben hat“, bezeichnet und mit der Bemerkung einen Sturm moralischer Entrüstung und heftige Diskussionen ausgelöst. Als Konsequenz dieser Äußerung wurden alle geplanten Konzerte Stockhausens in Hamburg abgesagt.

Ohne Zweifel handelte es sich bei der terroristischen Operation um ein strategisch kalkuliertes (Medien)Ereignis von hoher ästhetischer und symbolischer Wirkungsmacht. Die Bilder der Explosionen liefen in Echtzeit in Endlosschleifen auf fast allen Kanälen und wurden über Tage und Wochen in Fernsehreportagen und den Printmedien immer wieder zitiert. Die Ähnlichkeit des Anschlags mit simulierten Filmszenen und apokalyptischen Visionen und das unfassbare Entsetzen, dass die Bilder ein wirkliches Ereignis bezeugen, ließen das (mögliche) Kalkül der Terroristen aufgehen, sich mit Hilfe der Medien die Aufmerksamkeit einer breiten Öffentlichkeit zu sichern und diese weltweit zu verunsichern.

Fricke nahm die Äußerung Stockhausens beim Wort, um streng methodisch, mit Bezug auf die semiotische Kunsttheorie Nelson Goodmans einerseits und die Kunstgeschichte andererseits den möglichen Kunstcharakter der Terroranschläge zu prüfen. Leitgedanken bildeten die „Ästhetisierung des Schreckens“, die „ästhetische Erfahrung als Akt des Zeichenverstehens“ und die „Wirklichkeit im Rahmen der Kunst“. Am Ende verwarf Fricke den Kunstcharakter mit dem zwischen einer moralischen und einer semiotisch-ästhetischen Lesart changierenden Argument, dass die Anschläge Akte der Zerstörung seien und keinerlei Anknüpfungspunkte für irgendeine Sinnstiftung böten. Dabei wurde vor allem auch in der anschließenden Diskussion deutlich, dass man Terroranschläge nicht ausschließlich ästhetisch betrachten kann, ohne sich dem Verdacht des Zynismus einerseits oder der Inkonsequenz der ästhetischen Argumentation andererseits auszusetzen.

Was Christel Fricke mit ihrem provokanten Vortrag anstrebte, löste *Thierry de Duve* aus Brüssel mit seiner eleganten Skizze einer Ästhetik nach Duchamp ein. De Duve ging wie Fricke von der Prämisse aus: „Alles kann heutzutage ein Kunstwerk sein,

auch wenn nicht alles Kunst ist.“ Anhand einer neuen Differenzierung des Begriffs Kunst, den er in Kunst im Allgemeinen (art in general), Kunst punktum! (art period), Kunst insgesamt (art altogether) und Kunst selbst (art itself) aufsplittete, entwickelte er auf der Basis der Rezeption von Duchamps Ready-mades die Skizze einer aktuellen Ästhetik der Kunst unserer Zeit.

De Duve schlug vor, in der Post-Duchamp-Aera den alten Begriff der „Schönen Künste“, dem noch äußere und innere Limits gesetzt waren, durch den neuen Begriff *Kunst im Allgemeinen* zu ersetzen. *Kunst im Allgemeinen*, erläuterte de Duve, sei kein Medium, kein Genre und auch kein Stil, sondern ein leeres Konzept, offen für alles in der Nachfolge Duchamps. Da es keine allgemeingültigen Kriterien gebe und niemand wisse, was Kunst ist, könnten wir Werke der Kunst ausschließlich beurteilen. Als *Kunst punktum!* bezeichnet de Duve daher die Artikulation eines Kunsturteils: „Ah, das ist Kunst!“. Die Beurteilung vergleicht er mit einer Art Taufe, durch die das Werk den Namen Kunst erhält und der bereits bestehenden Menge an Kunstwerken hinzugefügt wird. Der Begriff *Kunst insgesamt* fasst alle Artikulationen von Kunst zusammen, die aufgrund des ästhetischen Urteils „Das ist Kunst!“ (*Kunst punktum!*) als Kunst bezeichnet werden.

Das ästhetische Urteil ist, so de Duve, ein vergleichendes Urteil. Unsere Kriterien beruhen auf ästhetischen Erfahrungen, die wir bereits mit Kunst gesammelt haben. Daher variiert der Gehalt von *Kunst insgesamt* auch von Individuum zu Individuum. *Kunst insgesamt* setze daher den idealen Kunstliebhaber voraus, der alle Werke kennt. Würden wir den idealen Kunstliebhaber aufgrund seiner Kenntnisse aller Kunstwerke der Welt zur alleinigen Instanz erheben, das ästhetische Urteil zu fällen, würde in ihm die Artikulation des Kunsturteils und die Menge der zur Kunst erklärten Werke zusammenfallen, wofür de Duve den Begriff *Kunst selbst* prägt.

Konzentrierte sich aber das Monopol des ästhetischen Urteils tatsächlich in solch einer idealen Person, hätte das, so de Duve, überraschende Folgen. Da der ideale Kunstliebhaber sich in jeden Menschen einfühlen und mit ihm identifizieren könnte, wäre es unmöglich, ein Kunstwerk noch zurückzuweisen. Auch die Wahl einer idealen Person als oberste Instanz über Geschmacksfragen setzte, nach de Duve, voraus, dass die Menschen, die sie wählen, über vergleichbare empathische Fähigkeiten verfügten. Dann aber wäre die Frage, warum diese Person und nicht ich? Im Prinzip wäre dann jeder ein Chefkurator, was in der Post-Duchamp-Aera mit Beuys' Erkenntnis, jeder Mensch sei ein Künstler, koinzidiert, wenn auch aus anderen Gründen. Nach de Duve war es Duchamp, der Beuys' Utopie auf den Boden der Tatsachen zurückgeholt hat. Während Beuys auf die Kreativität in jedem einzelnen setzte, hatte Duchamp viel prosaischer erkannt, dass alles Kunst sein kann: nicht nur technisch, auch institutionell und im Prinzip gedacht, was zugleich, so de Duve, der Definition von *Kunst im Allgemeinen* entspricht.

Es besteht aber, so de Duve, eine Kluft zwischen dem prinzipiell Möglichen und der Realität. Es ist die Kluft, in der in einer Demokratie die Kämpfe ausgetragen werden: kommerzielle Wettbewerbe, ideologische Dispute über Entwicklungen, Geschmack und Kunstinstitutionen. Gäbe es diese Kluft nicht und würde das ästhetische Urteils (*Kunst punktum!*) tatsächlich mit der Menge an bereits evaluierten oder noch zu evaluierenden Kunstwerken (*Kunst insgesamt*) identisch sein (*Kunst selbst*) und diese mit der *Kunst im Allgemeinen* zusammenfallen, hätte das faktisch den Zusammenbruch der Kunst und die totale Beliebigkeit zur Folge.

Der Hamburger Philosoph *Reinold Schmücker* diskutierte eine für die Ästhetik ähnlich grundlegende Fragestellung, die jedoch den Kunstcharakter eines Werkes bereits voraussetzte. Er stellte die Frage, was ein gutes Kunstwerk gegenüber weniger guten

auszeichnet und welchen Geltungsanspruch ein entsprechendes Urteil besitzt. „Auch wenn es keine objektiven Kriterien gibt, anhand derer sich der Wert eines Kunstwerks definitiv feststellen ließe, könnte es mehr oder weniger weit reichende intersubjektive Konsense geben, auf die wir Bezug nehmen“. Schmücker zeigte, dass sich Kunstbetrachtung nicht notwendigerweise in der ästhetischen Beurteilung von Artefakten erschöpft. Kunstwerke erfüllten darüber hinaus ein Vielzahl unterschiedlicher Funktionen: ästhetische, kunstästhetische, Erkenntnisfunktionen kultische, ökonomische bis hin zur Dekoration. Ob wir ein Kunstwerk einem anderen vorziehen, hängt, erklärte Schmücker, im wesentlichen davon ab, welche Funktionen wir für wichtig erachten und wie gut das Kunstwerk gerade diese zu erfüllen vermag. Die Hierarchie unserer Vorlieben spiegelt zugleich das jeweilige Welt- und Selbstverständnis einer Zeit. Daher kann sich ein Urteil über die Qualität eines Kunstwerkes im Lauf eines Lebens oder von Epoche zu Epoche grundlegend wandeln. Eine Theorie der Kunstbewertungen kann, schloss Schmücker, auch einen Hinweis darauf geben, worin jeweils die gesellschaftliche Bedeutung von Kunst besteht. Nicht zuletzt berühre der Streit um den Rang der Funktionen der Kunst die Frage, wie wir leben wollen und wie die Gesellschaft geordnet sein soll.

Wolfgang Ullrich aus München ging in seinem pointierten Vortrag noch einen wesentlichen Schritt über Schmücker hinaus, wenn er die Kunst nicht nur ihren Funktionen unterordnete, sondern ihr weitgehend ihre Autonomie absprach. Stattdessen attestierte Ullrich ihr Gefräßigkeit, sich die jeweils herrschenden intellektuellen Diskurse einzuverleiben: Der Kunstbegriff, so Ullrich, ist ein Patchwork zahlloser Metaphern – aus anderen Bereichen transferierter Vokabeln, Wendungen und Denkfiguren, die eigentlich nicht kompatibel sind. Ullrich konstatierte ähnlich wie Groys, dass sich nur deshalb immer wieder zuvor Ausgeschlossenes in das Terrain der Kunst überführen ließe, weil der Begriff der Kunst zuvor bereits so stark mit Bedeutung aufgeladen worden sei, dass er alles veredele, was mit ihm in Berührung gelangt. Von den Beziehungen, die Kunst im Lauf der Jahrhunderte immer wieder mit unterschiedlichen Disziplinen eingegangen sei, profitierten jeweils beide Partner. Ullrich führte das am Beispiel der Wirtschaft aus. Mit Kunst und Wirtschaft träten zwei Bereiche in Interaktion, die beide über eine hohe gesellschaftliche Reputation verfügen. So sei ein Austausch von Statussymbolen zu beobachten, „wobei Künstler und Kunstbegriff in lang gewohnter Manier aufsammeln, was gerade gefällt, während die Vertreter der Wirtschaft – ebenfalls nach vertrautem Muster – kaufen, was ihnen mehr Aura verspricht.“ Während Groys in seinem Vortrag die These vom Ende der Geschichte und der Kunstgeschichte vertrat, glaubt Ullrich nicht an ein Ende der Entwicklung: „Warum auch soll einmal der Punkt erreicht sein, an dem ein Begriff nichts mehr schlucken kann?“ Der Drang der Kunst, neue Schätze in Form von Metaphern und intellektuellen Gütern zu horten, sei grenzenlos.

IV. “Art as Experience”

Während die meisten Ästhetiker und Philosophen auf dem Kongress in Duchamps Ready-mades ihren Bezugspunkt suchten, gingen *Martin Jay*, Berkeley/USA, und *Marie-Luise Raters*, Berlin, von der pragmatischen Ästhetik des amerikanischen Philosophen John Dewey aus. Raters untersuchte am Beispiel von Alban Bergs Oper *Wozzeck* die Möglichkeiten, Musik als Instrument sozialer Kritik zu nutzen, obwohl Dewey selbst der Musik, weil sie ausschließlich emotional und nicht intellektuell wirke, jegliches kritische Potential abgesprochen hatte. Jay hingegen unternahm den Versuch, die radikalen Experimente der Body Art der letzten vierzig Jahre auf Deweys Idee der ästhetischen Erfahrung zu beziehen. Dewey hatte 1934 in seinem Buch *Art as Experience* die Koppelung der Erfahrungsmöglichkeiten eines Lebewesens an seine jeweilige konkrete

Umwelt als notwendige Voraussetzung und Basis auch für die ästhetische Erfahrung formuliert. Indem er Erfahrung eng mit dem Handeln verknüpft, beschränkt sie sich nicht mehr auf ein kontemplatives, visuelles Erleben von Kunst, sondern bezieht den ganzen Körper mit ein. Ästhetische Erfahrung ist dann auch nicht mehr der elitären Welt der Museen und Galerien vorbehalten. Sie wird Teil des alltäglichen Lebens. Ästhetische Erfahrung, wie Dewey sie verstand, sollte kommunikative und intersubjektive Erfahrungen fördern und eigenverantwortliches und vernünftiges Denken und Handeln initiieren. Es verwundert daher nicht, wenn Dewey sein Modell der ästhetischen Erfahrung auf die Politik übertrug und sich für die Demokratie als ideale Lebensform engagierte.

Jay hob in seinem kurzen Abriss der Body Art der letzten vierzig Jahre, auf das auf Schock und Provokation angelegte Potential der Body Art ab, durch die Darstellung und das Erleiden von Schmerz und Gewalt in Grenzbereiche ästhetischer Erfahrungen vorzudringen und das Publikum wie auch den bislang geltenden Kunstbegriff herauszufordern. Hier sah Jay, ähnlich wie Groys, Verbindungen zur Demokratie. Nur in einer Demokratie sei die Kunst autonom und könne Nischen mit extremen Ideen besetzen. Und auch wenn die Werke der Body Art zunächst den Menschenrechten auf die Unverletzlichkeit von Leib, Leben und Ehre zu widersprechen scheinen, hätten die Werke, gerade weil sie so nachdrücklich den Schmerz evozieren, wesentlich das Nachdenken über Körper und Schmerz befördert und dadurch etwas zum Verständnis von Demokratie beigetragen.

Wie jedoch bereits der Vortrag von Groys gezeigt hatte, ist es unmöglich, Kunstformen, die sich über einen Zeitraum von vierzig Jahren erstrecken, unter einen Begriff zu fassen. Bereits die Body Art der 60er Jahre zerfällt in eine Vielzahl unterschiedlicher Ansätze, die mehr unterscheidet, als sie gemeinsam haben. Bezieht man gar die Kunst der letzten zwanzig Jahre mit ein, hat sich durch den Wandel von der Industrie- zur Informationsgesellschaft das Verständnis vom Körper so grundlegend verändert, dass jeder Versuch, Gemeinsamkeiten mit Kunstformen der 60er Jahre zu konstruieren und auf Deweys Modell der ästhetischen Erfahrung zurückzuführen, an den unterschiedlichen Kontexten scheitern muss. Zum einen haben inzwischen die digitalen Bildwelten in ihrer Selbstbezüglichkeit die körperliche Welterfahrung ersetzt, zum anderen ist auch in der Biotechnologie die Vorstellung vom Körper der Vorstellung eines genetischen Codes gewichen, der vorrangig Träger von Informationen ist und ähnlich wie Bilder neu erfunden werden kann. Damit hat die alte Differenz von der Realität der Körper und der Fiktion der Bilder, wie Hans Belting unlängst feststellte, die für die Body Art konstitutiv war, ihre Gültigkeit verloren. Mit dem Verlust der wechselseitigen Referenz von Körper und Bild bricht aber auch das Modell der ästhetischen Erfahrung, wie Dewey sie verstanden hat, in sich zusammen. Welche gesellschaftspolitischen Konsequenzen sich aus der Dekonstruktion von Körper und Bild für politische Systeme und unsere Vorstellung von Demokratie ergeben, wird sich in Zukunft noch erweisen müssen.

Hermann Pfütze

V. Theater und Demokratie

Die Theatralisierung des Politischen sei, so *Christoph Menke* in seinem schönen Vortrag über „Die Depotenzierung des Souveräns im Gesang – Demokratie und Theater“ (am Beispiel der Monteverdi- Oper „Die Vermählung der Poppäa“), weniger eine Gefahr der Demokratie als vielmehr ihr Element. Denn auf der Bühne, auch der des Parlaments, muss Macht sich erklären, und ihre Souveränität wird herabgestuft auf die Ebene öffentlicher Kritik und Legitimation. Wer sich selbst auf die Bühne bringt, wie

Nero in Monteverdis Oper, ist nicht mehr fraglos. „Der Souverän auf der Bühne ist der Beginn seiner Abdankung“. Er verliert seine autonome Selbstherrlichkeit, gewinnt aber soziale Nähe, wird populär. Das Publikum wird auf die Fallhöhe des Helden gehoben, es wünscht und leidet mit ihm, aber auf der Bühne wie im Leben stürzt der Held, nicht der Zuschauer. Die Gefahr dabei sei freilich, dass Politik dem Theater sich angleiche und wir nur noch Zuschauer sind. Unser Urteil würde zum launischen Zuschauer-Urteil, das vom Spektakel sich zugleich füttern und ausbeuten ließe. Das ist die Verführungskraft des Populismus, aus Volkstribunen werden Diktatoren.

Anders als populistische Massenspektakel, setzen auch Kunst und Demokratie Leidenschaften frei, beuten sie aber nicht aus. Deshalb überlebt seit den antiken Tragödien das Theater alle Herrschaftsformen. *Hans Thies Lehmann* aktualisierte diese Erfahrung am „Modell ‚Antigone‘: die erschütterte Ordnung“. Obwohl der Stoff der Tragödie das Recht ist, verwandelt sie Gewissheit in Zweifel und Hypothesen. Antigone antwortet auf Kreons Fragen immer nur mit „wer weiß?“ und nährt damit ein Gerechtigkeitsempfinden, das ungesättigt bleiben muss. Deswegen gibt es kein Happy End, sondern bestenfalls den Rechtsstaat mit seiner stets „zweifelhaften Einsehbarkeit des Rechts“. Weil, so Lehmann, das Theater seit Sophokles, „nicht in die Frage des politisch Richtigen eingreift, kann es die Zeitschranke der politischen Entscheidung überspringen“ und ist ewig aktuell.

Helmut Hartwig brachte das vielstrapazierte Verhältnis von Begriff und ästhetischer Erfahrung in wunderbare Form. In seinem Vortrag über „Kunst und Glück“ erörterte er „Kunstunglück“ und Kunstglück, beginnend mit Hegels „unglücklichem Bewusstsein“, das eine besondere Art der ästhetischen Erfahrung sei, nämlich „der Schauerroman des Selbstbewusstseins“ im „Grab seines Lebens“. Alle Kunst bestehe darin, von dort erschauernd wieder herauszukommen „durch Arbeit und Genuss“, so als wäre, wie Adorno sagte, „die Gänsehaut das erste ästhetische Bild“. Es ging weiter, von Hans im Glück über Diderots Genießer Monsieur Baliveau bis zu Lovis Corinth und Gerhard Richter, die beide sich unglücklich bekannten, wenn sie nicht malen konnten. Und ähnlich zog Hartwig Verbindungen zwischen Glücksskeptikern wie Ernst Jandl und Adolf Muschg zum Hegel der Gegenwart, nämlich zu Niklas Luhmanns These, dass Systeme, auch das System Kunst, je bewusster sie agieren, um so mehr sich „operativ schließen“. So kommt das erschöpfte Bewusstsein wieder zu sich im Grab des Systems, wie Becketts Winnie an glücklichen Tagen.

Ähnlich wie Helmut Hartwig hat auch *Ekkehart Krippendorff* sich immer geweigert, zwischen Erkenntnis und Interesse abteilungsweise zu trennen. Beide inzwischen emeritiert, verkörpern in Person und Werk die Unzertrennlichkeit von Kunst, Wissenschaft und Demokratie, sozusagen in bester 68er Bildungstradition, die in Krippendorffs Büchern anklingt z. B. über „Die Kunst nicht regiert zu werden. Ethische Politik von Sokrates bis Mozart“ und über die Zeitgenossen „Jefferson und Goethe“. In seinem Vortrag „Ethik der Form“ zeigte Krippendorff anhand des in Deutschland halbvergessenen Franz Grillparzer, wie mit dem Mittel der klassischen Form, der poetischen „Erbtugend des Hohen und Edlen“, der Versuch gemacht wurde, dem in der Metternich-Ära nach 1815 anhebenden deutschen Nationalismus mit dramatischer Dichtung zu widerstehen.

Grillparzers Ethik ist die eines traditionellen Universalismus, die das Bewusstsein für Recht und Unrecht gerade dort schärft, wo Fortschritt und Modernisierung sich überheblich dünken, wo, in heutigen Begriffen, Kollateralschäden in Kauf genommen und ethno-nationalistische Gewalt historisch relativiert werden mit Hinweis auf das opportunistische Gebot der Nichteinmischung in fremde Kulturen. Für Grillparzer galt, so Krippendorff, noch eine höhere göttliche Ordnung, ohne Trennung zwischen Gesinnung und Verantwortung – eine Ordnung und Ethik, die zu zerstören stets das

Ziel antiker wie moderner Gesinnungsspitzen und Gotteskrieger gewesen ist. An Grillparzers Dramen über klassische antike Stoffe (Das Goldene Vlies, Sappho, Des Meeres und der Liebe Wellen) erläuterte Krippendorff, dass Nationalismus das Gegenteil von Bildung und Humanität ist: Das fortschrittliche Korinthische Jasons, nicht das barbarische Kolchische Medeas, enthalte den Keim nationalistischer Inhumanität. Grillparzers Befürchtung, „der Weg der neueren Bildung gehe von der Humanität über die Nationalität zur Bestialität“, hat sich nicht erledigt, sofern unter Bildung vor allem Ballast verstanden wird. Die Vorträge Krippendorffs, Menkes, Lehmanns und *Patrick Primavesis* („Der Ort des Theaters: zwischen Kulturpalast und location“) bildeten einen literarischen und theoretischen Höhepunkt des Kongress zur Unersetzlichkeit des Theaters als Ort ästhetischer und politischer Bildung.

Um Film, Theater und Wirklichkeit ging es auch *Rüdiger Zill* in seinem Beitrag zum „Vokabular der Bilddiskurse“. Da die Magie der Bilder in ihrer relativen Unfasslichkeit bestehe, stellen sich, so Zills These, in den Bilddiskursen automatisch ikonoklastische Begriffe und Metaphern ein. Auch die bilderhaltenden Begriffe seien ikonoklastisch, da sie alle der Sprache entstammen, die die Bilder in viel höherem Maß auflöst als ein gewalttätiger Bilderstürmer. Die Magie der Bilder enthält eine Kraft, gegen die das Begreifen nicht ankommt. Denn die stabile Trennung zwischen Bild und Welt, Kino und Wirklichkeit, wird von den Bildern gestört, nicht von der Wirklichkeit. Zill führte das anregend vor an jenem Film-im-Film, den Woody Allen in „The Purple Rose of Cairo“ benutzt. Der Filmheld Tom Baxter tritt aus dem Film in die Wirklichkeit zu Cecilia, die gerade entlassen wurde und für diese magische Rettung aus ihrem Unglück dankbar ist. Der wirkliche Schauspieler will im Verlauf der Geschichte das Phantom überreden, wieder in den Film zu steigen, was misslingt.

Heute ist es umgekehrt: Jeder will, mit Andy Warhol zu reden, ins Fernsehen, um für 15 Minuten berühmt zu sein, während in Allens Film Glück und Unglück noch im wirklichen Leben stattfinden. Soll das Bild lebendig werden, wie bei Pygmalion, oder das Leben zum Bild werden, das ist die ewige Frage. Manche Schauspieler haben zuviel Leben an ihre Rollen verloren und sind zu Teilphantomen geworden. Sie sind nur als Bilder wirklich, aber in der Wirklichkeit geht ihr Bild kaputt. Schon deshalb ist es denkfaul, von einer Krise der Bilder zu reden, es ist immer eine Krise der Wirklichkeit.

VI. Musik macht klug

Wie ein Schritt heraus aus derlei Verirrungen gelingen kann, präsentierte *Siegfried Mauser* auf's Schönste in seinem Vortrag über Ablehnungsmuster der Neuen Musik. Der Vorwurf der „Gehirnakrobatik“ und abstrakter, gefühls- und beziehungsloser Mechanik wurde bereits im Wien der 20er Jahre gegen die Neue Musik erhoben, und dann in den 50ern mit unverminderter Heftigkeit etwa gegen Stockhausen wiederholt. Die Akteure und Verteidiger der Neuen Musik erhoben daraufhin Ablehnung zum Qualitätskriterium. Wer gefiel, wie z. B. Henze, war bei der Avantgarde unten durch. Seit Mitte der 70er Jahre relativieren die Kontroversen sich jedoch, denn der Neuen Musik (Schnebel, Rihm, Lachenmann) geht es gerade um die Erfahrung und Entfaltung von Beziehungsqualität in den „Formen musikalischer Zeit“. Zu betonen ist die Form. Denn nur sie widersteht dem entgrenzten Subjektivismus pseudokreativen Herumprobierens. Schillers Bemerkung über Musik, „die Form bewirke, dass Musik ästhetisch wird – ohne Form nur Rausch“ gilt auch für die Neue Musik. Siegfried Mauser machte in seinem Vortrag und mit Klangbeispielen am Klavier die Verwandlung von Mono- in Polytonie, die strukturelle Komplexität und unverstellte Emotionalität dieser Musik hör- und verstehbar. Man müsse nur hören wollen, wie lang eine Komposition, z. B. Stockhausens Klavierstück Nr. 9 (1954–1961) werden könne, um

ihre Harmonie immer besser zu erkennen. Stockhausen komponiert auf der Basis der sog. Fibonacci-Reihe, wonach eine Klangmenge immer die Summe der beiden vorangegangenen ist. Das ergibt, je länger das Stück dauert, ein immer harmonischeres Verhältnis zwischen dem schon Erklungenen und dem noch Unerhörten, nämlich näherungsweise das Verhältnis des Goldenen Schnitts. Die Fibonacci-Reihe wird auch in anderen Künsten als Ordnungsmuster und Formverhältnis benutzt. Nach ihrem Prinzip schreibt Inger Christensen ihr berühmtes Endlos-Gedicht „alfabet“ fort und konstruiert Mario Merz seine Glas-Iglus.

Bei Robert Schumann, so Mauser, gebe es den Hinweis: „So schnell wie möglich; dann noch schneller“, und bei John Cage und Erik Satie werde manchmal empfohlen, so langsam wie möglich zu spielen, und dann noch langsamer. So entstehen Formen musikalischer Zeit aus der Musik und dem Spiel selbst, die weder abstrakt noch gefühllos sind, sondern stimmig und harmonisch. Wenn ich so schnell wie möglich spiele oder laufe, werde ich nur aus dem Spiel oder Lauf heraus noch schneller (oder langsamer), aber nicht isoliert aus dem Stand. Verlangsamung und Beschleunigung brauchen Zeit. Im „Austritt aus der Chronometrie“ werden auch winzige Ereignisse zu gewichtigen Erfahrungen, weil der je nächste Schritt aus der Energie der vorgängigen gelingt. Siegfried Mauser gelang es glänzend, die beim Publikum selbst vorhandenen Ablehnungsmuster gegen Neue Musik aufzulösen und die Ohren zu öffnen für musikalische Zeiterfahrung.

Zusammen mit Siegfried Mauser war *Roland Haas*, Rektor der Universität Mozarteum Salzburg, gekommen, um über neue Forschungen zur Reform der musikalischen Bildung zu berichten. Nach einem kulturkritischen Bogen von der Sorge um den öffentlichen Bedeutungsverlust der Künste zu ihrer medialen, privaten Omnipräsenz in den „Körpern der Individuen“ ging es um die Chancen dieser Omnipräsenz, vor allem der Musik, für die musische Bildung der Kinder und Jugend. Die Theater-, Konzert- und Malereiskandale vor hundert Jahren, etwa um Webern, Schiele, Hauptmann und Wedekind, bestätigten die öffentliche Bedeutung der Kunst, und auch die gegenwärtigen Streits um Theaterschließungen und Subventionen teurer und unpopulärer Werke seien Ausdruck lebendiger Kulturpolitik. Inzwischen seien jedoch zunehmend die medial präsentierten privaten „Körper zum Ort der Kunst“ geworden – von Joseph Beuys und Marina Abramovic bis zu den jugendlichen Walkman-Hippopern und Groupie-girls, die nicht mehr Subjekte, sondern Objekte ihrer Inszenierung seien.

Dieser traditionellen kulturkritischen Klagefigur gab Haas jedoch eine überraschende Wendung mit Hinweis auf die Ergebnisse neurologischer Forschungen über die Wirkungen von Musik. Konkret werden schon im pränatalen Leben neuro-ästhetische Erfahrungen inkorporiert: Z. B. erkennen einjährige Kleinkinder Melodien aus der Schwangerschaft wieder und verfügen Neugeborene über das absolute Gehör, das freilich bei den meisten im Lauf eines Jahres sich wieder verflüchtigt. Musikalisch-bildnerische Einflüsse der frühen Kindheit können bis in die Körperkonstitution von Schulkindern verfolgt werden: An Gestik, Motorik, Sprach- und Bewegungsrhythmik können z.B. mittels Musik und Kunst Schwächen erkannt und behoben werden. Darauf gründen unerwartete Erfolge der Musik- und Kunsttherapie etwa der Art, dass gelähmte Kinder wieder laufen und taubstumme Kinder musizieren und singen lernen.

Musik, das hat *Hans Günther Bastian* in einer Langzeitstudie in Berliner Grundschulen nachgewiesen, verbessert nicht nur das soziale Klima unter Kindern, sondern musizierende Kinder sind auch in sog. Leistungsfächern erfolgreicher als andere. Der musikalische Körper ist mithin ein sozialer Körper. Die Unverzichtbarkeit von Kunst für das kognitive, emotionale und soziale Gedeihen ist nachgewiesen. Es darf also keine Frage mehr sein, dass dieselbe Sorgfalt, die inzwischen weltweit der Babynahrung gilt,

auch für die musisch-neuronale ‚Fütterung‘ der Kinder aufgewendet werden muss. Das würde, ganz von selbst, wahrscheinlich auch bewirken, dass Abwehrmuster gegen neue Musik, abstrakte Malerei oder konkrete Poesie gar nicht erst entstehen.

Ein gelungenes Beispiel dafür, wie künstlerische ‚Fütterung‘ bisher ästhetisch und sozial ‚unterernährte‘ Kinder und Jugendliche gedeihen lässt, ist das „Internationale Jugend-, Kunst- und Kulturzentrum Schlesische 27“ in Berlin-Kreuzberg. Seine Gründerin und Leiterin *Christel Hartmann-Fritsch* stellte die vielseitige Praxis und erstaunlichen Erfolge vor. Renommierete Musiker, bildende Künstler, Theaterleute und Schriftsteller erarbeiten mit Jugendlichen in professioneller Manier Kunststücke aller Art, von der Skulptur über Artistik bis zu mehrsprachigen Theateraufführungen – und zwar wirklich gute Sachen, weit weg von pädagogisch nur gut gemeinten. Seit zwanzig Jahren werden hier vernachlässigte, z. T. gefährdete junge Menschen mit Kunst gestärkt und entdecken wieder Wünsche, Fähigkeiten und Zuversicht.

VII. Kunst und Leben

Auch *Alexander Piecha* und *Ulrich Puritz* thematisierten in ihren Beiträgen den immer auch körperlichen Bewertungszusammenhang der Wahrnehmung im Allgemeinen und der Kunst im Besonderen. Der Künstler und Kunstpädagoge Puritz spricht vom „leibhaftigen Raum“ im Raum, der vom Subjekt konstituiert werde und Außenstehenden sich ästhetisch verschließe. Aus seinem Beitrag sprach die Vitalität des Essentialismus, der sich gegen die Neigung des erkenntnistheoretischen Konstruktivismus wehrt, künstlerischen Weltbezug mit Wissenschaft gleichzusetzen. Für den Künstler und Philosophen Piecha stellt hingegen die Rezeption von Kunstwerken einen zugleich emotionalen und subjektiven, aber gerade deshalb kognitiven Verstehensakt dar, was er unter anderem im Rückgriff sowohl auf die künstlerische Praxis, als auch auf aktuelle Resultate neurophysiologischer Emotionsforschung begründete. *Joseph Fruchtl's* Frage, ob hier nicht alte Schlachten nachgespielt würden zwischen subjektiver ästhetischer Erfahrung und objektiver Wissenschaft, zwischen Erleben und Beobachten, wurde von beiden entschieden zurückgewiesen. Künstler und Kunstpädagogen mit ihrem essentiellen und intersubjektiven Kunstverständnis haben, so scheint es, in den hochreflexiv verfassten Neuro-, Bio- und Informationswissenschaften neue Verbündete gefunden, die z. T. neue Perspektiven auf klassische Fragestellungen der philosophischen Ästhetik ermöglichen.

Die These von der ‚Entkörperung‘ des Künstlerblicks, die Groys indirekt mit den Strategien des Konsums ins Spiel brachte, sowie seine Wiederverkörperung im kunstwilligen Blick des Betrachters wurde von *Andrea Gnam* gewissermaßen nostalgisch radikalisiert. An Peter Handkes Essay „Versuch über die Jukebox“ machte sie klar, dass der Körper kein Zukunfts-, sondern ein Vergangenheitsmedium ist. Körperliche Raum- und Zeiterfahrungen bewahren sehr viel mehr altes als sie neues aufnehmen. Jukeboxen in Bahnhofskneipen und Raststätten, die Filmprojektorgeschichte in Wim Wenders „Im Lauf der Zeit“ oder Gert Hoffmanns „Der Kinoerzähler“ sind prominente Beispiele einer „Nostalgie der Schauplätze“ der Körper- und

Jugendkultur einer technischen Generation. Nicht mehr Hausmusik und Poesiealben, und noch nicht Techno und Videoclips, sondern Musik- und Bildmaschinen an „Durchgangsorten der Intimität“, wie dem Kino und dem Bahnhof, haben die Blick-, Hör- und Tanzerfahrung dieser Generation geprägt. „Der Tanz der Bilder, der antiquierte Leib“, so der Titel des Vortrags von Andrea Gnam, impliziert mithin deutliche Skepsis und Kritik gegen die Euphorie um die neuen Medien, gegen

Zukunftsfiktionen des Körpers im Virtuellen und ähnliche Verwechslungen von innen und außen.

VIII. Das Erblinden der Avantgarde

Allerdings übernehmen Kunst und Demokratie keine Garantie für einander. *Jochen Gerz* erinnerte daran, dass im 20. Jahrhundert „Demokratie immer hieß: um Demokratie kämpfen, und Kunst, um Kunst kämpfen“. Demokraten und Künstler waren Avantgardisten einer Mehrheit, die ihre Ansichten nicht teilte, für die sie jedoch um Kunst und Demokratie kämpften. Heute indes seien diese Kämpfe vorbei, Kunst und Demokratie seien für alle da, routiniert präsent in der westlichen Kultur. „Im Licht der Kultur“, so Gerz' Vortragstitel, habe die Avantgarde-Utopie sich auf fragwürdige Weise realisiert: Kunst und Demokratie sind zu etwas geworden, das es gibt „wie ein Gemisch von Versatzformen“. Ihr unbestreitbares Dasein führe zu „Gleichgültigkeit und Absentismus“.

Dagegen arbeitet *Jochen Gerz*, und er zeigte an bekannten Beispielen seiner Praxis, dass und wie es geht. Kunst fängt da an, wo man sich nicht vertreten lässt; wenn die Leute nicht Zuschauer bleiben, sondern als Auftraggeber selbst interaktiv am Kunstwerk sich beteiligen. Und Demokratie beginnt, wenn Probleme nicht sogleich an Institutionen delegiert werden, sondern sich die Leute auch als Autoren ihrer politischen Verhältnisse begreifen. „Wahlvolk ist potentiell Stimmvieh und von dort ist es auch in der Welt von heute zu Staatsvergehen und zum Opfergang nicht weit.“

Vor dieser Gefahr, dass Demokratie im Namen der Verfassung sich selbst beschädige, hatte *Agnes Heller* schon in den 80er Jahren aus den USA klarsichtig gewarnt, mit bekannten Beispielen kultureller Homogenisierungs-Vorschriften im Namen biopolitischer Korrektheit. Leider knüpfte sie weder in ihrem Vortrag über Gestalt- und Raummetaphern in der ästhetischen Theorie noch in der Diskussion mit *Jochen Gerz* daran an, sondern stritt sich mit ihm über Begriffe. Für Gerz beginnt die Kommunikation, wenn Begriffe nicht mehr recht zu fassen sind, für Heller, so schien es, müssen erst die Begriffe klar sein.

Ganz anders *Karin Hirdina*, die sich sozusagen dem Erblinden eines Begriffs widmete, nämlich dem Begriff der Avantgarde. In einem profunden und mit Leidenschaft fürs Thema artikulierten Vortrag über „Avantgardeforschung in der BRD, der DDR und heute“ machte sie die Unverzichtbarkeit der Erfahrung und des Begriffs von Avantgarde deutlich. Nach dreißig Jahren Kontroverse, zwischen Befreiungstypie und Totalitarismusverdacht, zwischen politischem Interesse, ästhetischer Faszination und stets gegenwärtiger Denkfigur, sei seit 1989, „theoretische Beschäftigung mit Avantgarde zahnlos geworden“. Die künstlerischen und politischen Avantgarden der Vergangenheit müssen herhalten als Prügelknaben heutiger Bequemlichkeit. Allenfalls die Gewaltmetaphorik des Futurismus gilt als schick – als auftrumpfende Komplizenschaft mit den jeweils neuesten Schock-Events. Der Tenor gegenwärtiger Literatur sei jedoch: „Die Avantgarden gehören in die Welt von gestern“ – ein Abwehrmuster, das *Arnold Gehlen* schon 1963 verkündet habe, allerdings gebildeter und schärfer als die heutigen Postmodernen. Der Grund dafür sei wahrscheinlich, dass für Avantgarden heute der „negative Resonanzboden“ fehle, auf den sie reagieren und den sie zugleich erzeugen könnten als politische, künstlerische und theoretische Kritik der Gegenwart. Wenn ästhetische Theorie und Praxis „sich wieder den sozialen und politischen Dimensionen ihrer Gegenstände öffnen“, hätte auch Avantgardeforschung wieder Themen.

Ein verwandtes Problem erörterte *Eckhart Gillen*. Sein Vortrag „soll Kunst die Wahrheit enthüllen oder die Form wahren?“ thematisierte am Beispiel der Malerei Bernhard Heisigs und Gerhard Richters zwei lange in Deutschland „unvereinbare Kunstbegriffe“: den Autonomieanspruch der modernen Westkunst und den Erziehungs- und Aufklärungsanspruch der Kunst im Sozialismus. Fazit war schließlich: Verlass ist nur auf das Formvermögen, denn moralische Motive machen moralisch angreifbar, der Verzicht auf Moral jedoch auch.

Stefanie Heckmann

IX. Architektur und Gesellschaft

Einen weiteren Themenschwerpunkt des Kongresses bildete der Zusammenhang von Architektur und Gesellschaft. *Klaus von Beyme*, Politikwissenschaftler aus Heidelberg, *Heinz Brüggemann*, Literaturwissenschaftler aus Hannover, *Werner Sewing*, Soziologe aus Berlin, und *Ulrich Richter*, Philosoph und Soziologe aus Münster, erläuterten kritisch in unterschiedlichen Kontexten, die Metaphorik architektonischer Materialien und Baustile und fragten, ob es so etwas wie eine demokratische Architektur überhaupt gebe und wie diese aussehen könnte. Von Beyme zeigte in seinem kurzen Abriss der Funktionen und politischen Ikonographie von Monumentalarchitektur, dass weder der sich entwickelnde Rechtsstaat noch die Demokratie oder der Sozialstaat eine eigenständige architektonische Formensprache hervorgebracht hätten. Vielmehr hätten sie sich in ihren Großbauten auch weiterhin der alten überkommenen Pathos- und Machtformeln monarchistischer Herrschaftsformen bedient. Diese standen ursprünglich im Kontext der Erinnerungskultur und dienten der Einschüchterung und Erhebung. Erst nach dem Zweiten Weltkrieg wurde in der Architektur in Deutschland konsequent alles als faschistisch verdammt, was monumental war oder Achsen oder Säulen aufwies. Seither bevorzugte man für die politische Architektur kleine transparente Bauformen und lockere Pavillonstrukturen. Nur bei Kulturbauten wagte man noch monumentale Dimensionen. Erst in der Postmoderne wurden Zitate von Monumentalität wieder möglich, wenn auch die Politik der Symbole, so von Beyme, längst hinter die symbolische Politik zurückgetreten ist. Das Erlebnis der neuen zum Bild geronnenen monumentalen Architekturen diene nicht mehr über Einschüchterung und Erhebung der Erinnerung, sondern günstigstenfalls dem Infotainment und dem Spaß.

Brüggemann griff in seinem dichten Vortrag den für die Konstellation von Kunst und Demokratie wichtigen Aspekt der „Ästhetik der Transparenz“ heraus. Er stellte ein komplexes Spektrum konzipierter und tatsächlich gebauter Glas- und Eisenkonstruktionen aus den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts vor und spürte den theoretischen und kritischen Reflexionen in der zeitgenössischen Literatur und Kritik nach, um „dem Begriff einer in sich pluralen ästhetischen Moderne gerecht zu werden.“ Er zeigte, dass die kulturelle Codierung der Materialien und Formen des ‚Neuen Bauens‘ – Eisen und Glas – über Korrespondenzen mit politischer institutioneller Demokratie weit hinausreicht. Auch Werner Sewing wies in seinem Vortrag auf die Schwierigkeiten moderner Gesellschaften hin, genuin demokratische Architekturformen zu entwickeln. Am Beispiel Amerikas, dessen republikanische Großbauten sich stilistisch am imperialen Rom orientieren und die ihrerseits beispielsweise den Repräsentationsbauten Albert Speers für die Nationalsozialisten als Vorbild dienten, zeigte er, wie die repräsentative Stadtidee der Beaux-Arts-Schule bis in die 40er Jahre des 20. Jahrhunderts von Washington bis Moskau Leitbild des traditionellen Städtebaus geblieben war. Es war die sich aus der Beaux-Arts-Tradition und der Gartenstadt entwickelnde Postmoderne, die das Bild- und Formenreservoir aus den ikonologischen und sozialen Zusammenhängen herausgelöst und auf die

reine Immanenz der Form gesetzt hat. Was als Befreiungsschlag begann, führte erst zur Verharmlosung und Trivialisierung der Formen und mündete, so Sewing, in die synthetische Erzeugung gebauter Bilder von der „Schönen Stadt“. Die gebauten Bilder haben heute ihre postmoderne, spielerisch-ironische Unschuld verloren. Der Trend zum Neotraditionalismus und neoklassizistischen Revival im Städtediskurs, findet, so Sewing, sein gesellschaftliches Pendant in der neuen Retrokultur des Willens zu Konvention und Tradition. Mit dem Versagen der Konsensrhetorik in Gesellschaft und Architektur nimmt, so Sewing, auch die Beschwörung der „Schönen Stadt“ teil „an einer Politik des Ästhetischen, einer Politik, die als Demokratisierung jedoch missverstanden wäre“.

Für *Stefan Höllers* architektonisches Modell einer *Neuen Deutschen Pinakothek* ist hingegen der Begriff der Demokratisierung durchaus angemessen. Höller, bildender Künstler aus Berlin, versteht das Projekt der Neuen Deutschen Pinakothek als kulturpolitischen Modellversuch in der Tradition des erweiterten Kunstbegriffs von Joseph Beuys. Das Konzept der Pinakothek umfasst alternative Modelle verschiedener Räume im Maßstab 1:10, die er in Form von Vitrinen präsentiert. So hat Höller z. B. das Vestibül des alten Palais oder die Portale des Berliner Stadtschlusses modellhaft nachgebildet. Anders als festgebaute Architektur monumentalen Zuschnitts, bietet die flexible Präsentationsform im verkleinerte Maßstab die Möglichkeit, die Tradition der Nationalgalerie wiederzubeleben, ohne in den Verdacht der von von Beyme konstatierten Einschüchterung zu geraten. An den Wänden der seitlich und von oben einsehbaren Räume präsentiert Höller verkleinerte Photographien wie Gemälde. Es sind Bilder aus Politik und Kultur der jüngsten deutschen Geschichte nach der Wende, die er photographisch festgehalten hat. An der Schnittstelle von Kunst und Journalismus erfüllen sie mit Bezug auf die Tradition der jeweiligen Architektur die Funktion eines historischen Gedächtnisses. Der Photosammlung angeschlossen, ist die 1996 von Höller angeregte Sammlung deutscher Kulturwerte und -verluste. Sie enthält gefundene und ersteigerte Objekte, die sich mit der Geschichte der Bundesrepublik verbinden oder ihre kulturellen Leistungen würdigen. Da sich die Kunst heute in Individualismen verliere, die sich aus kommerziellen Gründen gegeneinander abgrenzen müssen, so Höller, kommen die Museen ihrer eigentlichen Aufgabe, ein kulturelles Bewusstsein zu beleben und zu schaffen nicht mehr nach. In dieser Lücke situiert sich die Neue Deutsche Pinakothek. Höllers Anliegen, mit dem Projekt „einen Freiraum zur Versinnbildlichung unseres visuellen Gedächtnisses“ bereitzustellen, kann daher auch als praktischer Beitrag zum Thema Kunst und Demokratie verstanden werden.

Eine Auswahl der Vorträge wird als Themenschwerpunkt voraussichtlich in Band 165/2003 des *Kunstforum International* publiziert. Eine weitere Auswahl erscheint 2003 in der *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft*.