

Kunst und Demokratie: zum Gegenwartscharakter der Kunst

Pfütze, Hermann

Veröffentlichungsversion / Published Version

Sammelwerksbeitrag / collection article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Pfütze, H. (1997). Kunst und Demokratie: zum Gegenwartscharakter der Kunst. In K.-S. Rehberg (Hrsg.), *Differenz und Integration: die Zukunft moderner Gesellschaften ; Verhandlungen des 28. Kongresses der Deutschen Gesellschaft für Soziologie im Oktober 1996 in Dresden ; Band 2: Sektionen, Arbeitsgruppen, Foren, Fedor-Stepun-Tagung* (S. 183-188). Opladen: Westdt. Verl. <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:0168-ssoar-139240>

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Deposit-Lizenz (Keine Weiterverbreitung - keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen.

Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

Terms of use:

This document is made available under Deposit Licence (No Redistribution - no modifications). We grant a non-exclusive, non-transferable, individual and limited right to using this document. This document is solely intended for your personal, non-commercial use. All of the copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute or otherwise use the document in public.

By using this particular document, you accept the above-stated conditions of use.

tiv operierenden Naturforschung ist nicht mehr länger der Anlaß für überraschende Metaphertransfers; vielmehr ist ein das Ganze als homogen symbolisierender Naturbegriff nicht nur das substantielle Vorbild für eine integrativ effektive Poesie, sondern die zu generierende Mythologie gesellschaftlicher Homogenität ist selbst nur ein »hieroglyphischer Ausdruck der umgebenden Natur«.

Im Kern ist die neue Mythologie deshalb der Versuch, die moderne kunstförmige Kommunikation in die Position eines Einheitsgenerators der modernen funktional differenzierten Gesellschaft einzusetzen. Der hieraus resultierende Begriff von Gesellschaft freilich ist, bei allen semantischen »Affinitäten«, kategorial verschieden von der frühromantischen Sensibilität für Heterogenes. Der Wandel hat paradigmatischen Status: von (der Diagnose der) Differenz wird (das Desiderat) auf Identität und Integration umgeschaltet.

Auffällig immerhin bleibt die Doppelbödigkeit und Ambivalenz einer differenzierten Diagnose der Differenzierungsform der modernen Gesellschaft – konzentriert sowohl auf die Autonomie künstlerischer Produktion im Kunstsystem, wie auch auf die Form der Differenzierung selbst – bei kurzfristig anschließendem Desiderat nach Integration des Differenzierten im Rahmen einer »neuen Mythologie«. Anschlußfähig ist dieser Übergang von einer avantgardistischen Form der Selbstbeschreibung des Kunstsystems hin zur Reduktion von Kunst auf ein Derivat von Kunstreligion u.a. deshalb, weil das semantische Brückenprinzip der romantischen Naturlehre es dem Romantiker Schlegel gestattet, durch einen verstohlenen Wechsel der Konnotationen desselben semantischen Reservoirs diesen Übergang schleichend zu vollziehen.

Literatur

Fuchs, Peter 1993, *Moderne Kommunikation*. Frankfurt a.M.

Luhmann, Niklas 1980f., *Gesellschaftsstruktur und Semantik*, Bde. 1-4, Frankfurt a.M.

Menninghaus, Winfried 1987, *Unendliche Verdopplung. Die frühromantische Grundlegung der Kunsttheorie im Begriff absoluter Selbstreflexion*. Frankfurt a.M.

Andreas Goebel, Universität / GH Essen, FB 1: Soziologie, Universitätsstr. 12, D-45117 Essen

4. Kunst und Demokratie: zum Gegenwartscharakter der Kunst

Hermann Pfützte

An vier Beispielen öffentlicher Kunst (Christos Reichstagsverhüllung, Beuys' »Tisch mit Aggregat« im Bundestag, Werner Tübkes Bauernkriegs-Panorama in Frankenhausen und Jochen Gerz' »Bremer Befragung«) werden zwei Eigenschaften des demokratischen Gegenwartscharakters der Kunst erörtert: ihre Unbestimmbarkeit und ihr dialogisches Element. Beide kündigen das traditionelle Sinn- und Funktionsverhältnis der Kunst zur Politik, steigern aber die Erwartungen an die Kunst. Ihr Gegenwartscharakter widerspricht dem von Hegel behaupteten »Vergangenheitscharakter« und dem ihr in totalitärem Kontext verord-

neten Programmcharakter. Für Hegel blieb Kunst dem Objektiv-Dinglichen im Diesseits verhaftet, in den nachhegelianischen, totalitären Systemen wurde ihr Verdinglichung des Transzendenten aufgetragen.

Das Verhältnis von Kunst und Demokratie ist jedoch unterdeterminiert in der »Lücke des gedehnten Jetzt« (Hannah Arendt), es hat keine andere Stütze als sich selbst. *Kunst und Demokratie gründen in dem Recht, sich nicht rechtfertigen zu müssen; sie sind nicht austauschbar gegen funktionale Äquivalente.* Der »Funktionswandel der Künste« hat weniger mit Kunst zu tun als mit außerkünstlerischen Funktionen und Kräften.

1.

Kunst und Demokratie haben einen gemeinsamen Feind: den totalitären Determinismus bestimmungsmächtiger Instanzen, die allem, was frei, unbestimmbar und strittig ist, eine »geschlossene Bedeutung« (Castoriadis) oktroyieren wollen. Diese Instanzen müssen nicht kunst-fremd und undemokratisch sein wie Zentralkomitees und Militärs, sie können auch demokratisch legitimiert und künstlerisch gebildet sein. Der Streit im Bundestag um Christo's Reichstagsverhüllung und das Hin und Her zwischen Parlamentspräsidium und Haushaltsausschuß um den Ankauf der Beuys-Plastik »Tisch und Aggregat« (die von 1992 bis 1996 im Foyer des neuen Bundeshauses stand, dann aber dem Leihgeber wieder zurückgeschickt wurde) zeigen, daß Kunst und Demokratie einander nicht bestimmen können. In einem unterdeterminierten Verhältnis siegt nicht eine Seite über die andere, sondern entweder gewinnen beide, Kunst und Demokratie, wie am Verhüllten Reichstag, oder nehmen beide Schaden, wie in der Posse um die Beuys-Plastik. Instanzen, die gewohnt sind, Entscheidungsprozesse bis ins Ergebnis vorzukanalisieren und Unberechenbares zu vermeiden, sind besonders irritiert durch unerwartete und überraschende Demokratie- und Kunsterfahrungen, deren Wege unabsehbar und deren Ergebnisse unbestimmbar sind.

Der Versuch, gegen die Verhüllung des Reichstags seine »geschlossene Bedeutung« durchzusetzen, enthüllte die Fadenscheinigkeit der Bedeutungen. Die Gegner hatten Sorge, daß in der optischen und symbolischen Phalanx der Republik plötzlich eine Lücke ist, in der Unfassliches sich tut. Und was tat sich auf? Enthüllt wurde der Monumentalismus der Verhüllungsgegner. Monumente sollen zweierlei leisten: Aus der Vergangenheit sollen sie Ursprung und Kontinuität garantieren, besonders wenn der Ursprung fragwürdig und die Vergangenheit höchst diskontinuierlich und ruinös gewesen ist, und gegen eine ungewisse Zukunft sollen sie Bollwerk sein und Stabilität garantieren. Sie sind immer überdeterminiert, ihr Bedeutungsvorrat darf nicht zur Neige gehen – und manche Monumente gewinnen sogar nach ihrem Abriß neue Bedeutung als Phantom und Matriz, wie das Berliner Stadtschloß und die Mauer.

Die Verhüllung indes unterläuft die Konfrontation mit dem Monument und läßt den Symbol- und Denkmalstreit einfach eine Weile verebben.

Monumentalismus ist dank Christo ein wenig fragwürdiger geworden, passt nicht zur Demokratie, das hat die Verhüllung enthüllt. Die restaurative Tendenz des Reichstag-Diskurses wurde gebrochen, während des kurzen Sommers der Verhüllung bildete sich ein Konsens des Antimonumentalismus – für die Haltbarkeit des Unfertigen und gegen die

nationalistische Ursprungs- und Stabilitäts-Rhetorik. Die Gegner wollten den Reichstag davor schützen, seine Bedeutung als Geschichtssymbol, Würdenträger und Denkmal zu verlieren an etwas Unbestimmbares und Flüchtliges, das sie sich nicht vorstellen konnten. Und in der Tat: Alle vermissen seither diese flüchtige, unbesetzte Licht- und Stoffplastik, aber niemand hat währenddessen den Reichstag vermisst, und seine Bedeutung ist von politisch-ideologischer Überdeterminiertheit wohlthuend herabgesunken zu demokratisch-ästhetischer Unterdeterminiertheit. Das wurde physisch spürbar am letzten frühen Morgen, als mit der Enthüllung begonnen wurde. »Vom anderen Ufer der Spree kommen Trompetenklänge, eine Phrase, drei Töne, dann bricht der Bläser ab. Und jetzt sehen alle die Wunde. Die Innenseite des Schmucktürmchens am Westportal ist nackt. Ein schmutziggraues, längliches Dreieck zeichnet sich gegen den Himmel ab. Guten Tag Realität.« (taz, 8.7.95) Die heteronome Wirklichkeit kam wieder, in der alles etwas bedeutet, jemandem gehört, mit Sachzwängen besetzt und nützlich ist. Die Lücke schloß sich wieder, der politische und der Baubetrieb gingen weiter nach einer kleinen Unterbrechung. Dennoch hat der Reichstag keine »geschlossene Bedeutung« mehr; deren jahrzehntelange, angestrenzte Behauptungen und Wiederholungen sind plötzlich hohl geworden. Nach der Verhüllung ist der Reichstag kleiner geworden und das wirkt sich aus auf seine künftige Form und Verwendung. Er ist der Kunst erlegen und der Demokratie, die in der hundertjährigen Determinismus-Geschichte dieses Gebäudes sonst immer die Verlierer waren.

Beuys' »Tisch mit Aggregat« repräsentiert nichts – kein Ereignis, keine Person, mit ihm ist kein Staat zu machen. Er sieht aus wie ein Werkstisch mit einem Zündaggregat, aber nicht wie eine Skulptur, und das macht ihn verdächtig in der konventionellen Kunst-im-Parlament-Tradition. Er ist schlicht da wie eine fremde Person, die sich nicht legitimieren kann. Die Plastik steht unbestimmt herum, könnte überall stehen und in ihrer Gesellschaft wird man gefragt, was das ist und was es hier soll. An ein Werk wie die Henry-Moore-Skulptur im Garten des Bundeskanzleramtes werden solche Fragen nicht gestellt. Mit repräsentativen Werken moderner Künstler setzen Parlament und Regierung Zeichen für den Verfassungsrang der Kunst in der Demokratie, aber sie wollen nicht selbst wie Fragezeichen dabeistehen. Da die Abgeordneten irgendwie umgehen mußten mit »Tisch mit Aggregat«, auch wenn sie darum einen großen Bogen machten, haben sie ihn wieder hinauskomplimentiert.

Warum diese Schwierigkeiten mit Beuys, der doch die Demokratie ernster genommen hat als manche ihrer Repräsentanten? Warum taugen seine Werke nicht zur Repräsentation und irritieren Kunstbegriff und Wahrnehmungsgewohnheiten? Liegt es an der Kunst oder an der Wahrnehmung? Vordergründig an der Kunst, die das Kunstverständnis nicht in gewohnter Weise bestätigt, sondern die Mühe der Annäherung ganz dem Publikum überlässt ohne werkseitige Hilfe. Ein Werk, das sich gewohnten ästhetischen Annäherungen so spröde widersetzt, wird auch politisch sitzengelassen. Es steht da und will nichts sollen, das stört.

2. Realismus und Repräsentation

Hier sitzt die Kunst der Politik sozusagen auf dem Schoß. Traditioneller Realismus glaubt, die Welt und die Dinge »objektiv« wiederzugeben, mit dem Künstler als getreuem Kopisten und Wirklichkeitsüberlieferer, aber eben so, »als ob ich nicht da wäre, um sie wiederzugeben«, wie schon Baudelaire ironisch bemerkt. Der Abbild-Realismus hegt nicht nur Mißtrauen gegen subjektives Empfinden und Ausdrucksvermögen, sondern auch gegen die Stabilität der Welt, deren Vielfalt er einer einzigen, kanonisierten Wahrnehmungsweise unterwirft. Er identifiziert die Dinge statt sie wahrzunehmen; macht nicht Spiegelbilder, sondern bespiegelt sich in seinen Identifikationen – von Anton von Werner bis Tübke. Staatskonforme Kunst hat stets den Blick- und Wortwechsel mit der Wirklichkeit gemieden, das macht ihre Werke so blind und hohl, wenn sie den ideologischen Rückhalt verlieren. Sie repräsentieren ihre Themen, aber handeln nicht von ihnen. Selbst dann, wie in der Tradition des sog. Kritischen Realismus (von Grosz und Dix zu den heutigen Realisten in Ost und West), steht die Sache vorher fest, führt das Wort und bestimmt die Formen.

Durch die starke affirmative Kraft der außerkünstlerischen Leitidee wird zwar, solange sie Kunst und Publikum beherrscht, ein besonders enger und verbindlicher Wirklichkeitsbezug behauptet, aber er bezieht seine Autorität nicht aus der Kunst, sondern aus der Ideologie. Jetzt aber muß sozialistisch geprägte Kunst aus eigener Kraft sich behaupten und mit jeder Linie und Farbe, mit jedem Wort und jeder Geste eine innere, freihändige Plausibilität gewinnen – oder sie fällt zusammen zu einem Haufen Pathos, Kitsch und Klischees.

Bei den repräsentativen Werken der einstigen DDR-Staatmaler Willi Sitte und Werner Tübke ist der Sturz ins Unverbindliche und Falsche besonders sinnfällig. Ihr Bestreben war, in Bildern der Aufklärung und Reformation, bäuerlicher und bürgerlicher Klassenkämpfe, zugleich die Realitäten der Gegenwart zu definieren und »widerzuspiegeln«. Dies für totalitäre Politik und Kunst typische Historisieren und Aktualisieren ineins ist Erbschleicherei. Die gigantische, irrwitzig deplazierte Rotunde für Tübkes Panorama im Wald oberhalb Bad Frankenhausens wirkt wie ein Gral: Ursprungsbeschwörung und Gegenwartsverachtung. Jetzt aber sind die Bilder stumm und blind wie Kulissen eines veralteten Stücks trotz ihres lauten und bunten Gepränges. Ihrem Anlaß, der Geschichte, waren sie stets untreu; ihr Zweck, die DDR, ist ihnen untreu geworden.. Übrig bleibt restaurative Musealisierung des Meisters bei Lebzeiten:

»Der Leipziger Maler Werner Tübke beherrscht und reaktiviert vor allem die Ikonographien und Stile von der Renaissance bis zum Barock und Rokoko. Für ihn macht das Nachdenken über die Vergangenheit und ihre Möglichkeiten das Heute aus. Er möchte Gegenwart und Geschichte füreinander aufschließen, sie wechselweise interpretieren und ein »unsicheres Heute« durch geschichtliche Formen und geschichtlichen Sinn abstützen. Auf diese Weise kann in seinem Bauernkriegs-Panorama die zerrissene und fundamentalistische Zeit der Glaubenskriege zum Spiegel und Gleichnis einer ebenso fundamentalistischen, von Ideologien zerrissenen Moderne werden.« (Beaucamp 1995: 39) Das Panorama wird jetzt überraschend nützlich: als Lebenslüge des Malers und Rückspiegel seines Interpreteten.

3.

Jochen Gerz' »Bremer Befragung zur Kunst im öffentlichen Raum – SINE SOMNO NIHIL 1990-1995« manifestiert sich in einem kleinen Erker aus Stahl und Glas im Geländer einer Weserbrücke. Alle, die den Erker betreten, lassen sich fragen, »wie ein Kunstwerk aussehen soll, dessen Autoren sie sind, und was sie von ihm erwarten«. Der Brücke wurde ein »Denkstück« (Thomas Deecke) eingefügt, man kann »stehenbleiben und etwas sehen, das es nicht gibt«. Diese Worte sind in die Stahlplatte graviert, durch die das Pflaster hier ersetzt wurde. Wer innehält und die Worte liest, nimmt teil an der Bremer Befragung. Gerz hat den Auftrag der Bürgerschaft, ein Kunstwerk im öffentlichen Raum zu schaffen, an die Bürger zurückzugeben, denn in der Demokratie ist der Künstler weder Herr noch Knecht des Auftraggebers. Er kann weder ausführen, was er nicht selbst konzipiert hat, noch dem Auftraggeber etwas aufherrschen, worüber dieser nicht nachgedacht hat. Zunächst hat Gerz fast zwei Jahre mit den Auftraggebern im engeren Sinn diskutiert, was sie von ihm erwarten und was sie sich gedacht haben bei ihrem Wunsch, ein öffentliches Kunstwerk zu bekommen. Anders als traditionelle Auftraggeber, die genau wissen, welche Figur und Inschrift auf dem Sockel und wo das Werk stehen soll, bekamen die Bremer zunehmend Zweifel an derlei Gewisheiten. So wurde eine große Befragung gemacht, zu welchen Themen Kunst im öffentlichen Raum Stellung nehmen solle, wie der Vorschlag zu verwirklichen sei, was Kunst bewirken könne.

Ergebnis war nun nicht ein Mehrheitsbeschluß der 800 Antwortenden, auf den sie der Künstler hingelenkt hätte, sondern sind die Antworten selbst und die Diskussionen darüber. Ein Teilnehmer hat es so zusammengefaßt: »Die Bremer Befragung ist ein Werk, bei dem alle Teilnehmer Autoren bleiben, solange ihre Vorstellungsbilder nicht realisiert werden. Würden sie in herkömmliche Skulpturen verwandelt, würden alle Autoren in ihrem Werk verschwinden und als Betrachter vor ihnen wieder erscheinen. Als Kunstwerk ist die Befragung nur denen sichtbar, die sich in Autoren verwandeln. Es gibt keine Betrachter wie bei einer herkömmlichen Skulptur.« (Boulboulé 1995: 95) Der herkömmliche Begriff von Kunst im öffentlichen Raum lasse an ein Zimmer denken, das je nach Mieterwunsch möbliert werde, während hier die Phantasien der Leute der öffentliche Raum seien. Sie »entlassen Räume aus ihren Blicken« (Gisela von Wysocki) und schaffen in den Momenten, da sie Autoren der imaginären Skulpturen sind, »eine innere Geräumigkeit«, größer und freier als reale Plätze.

In der Bremer Befragung überraschen und beeindrucken die Erwartungen an die Kunst. Von ihr werden Vorschläge und Lösungen erhofft, die der Politik nicht mehr zugetraut werden. Zu den drängenden Problemen der Gegenwart, wie Umweltzerstörung und Verelendung, Fremdenhaß und Gewalt, erwarten die Befragten von der Kunst wirksamere Eingriffe als von der Politik. Wo Politik versagt, richten die Hoffnungen sich auf die Kräfte des Ästhetischen und der Imagination, die Gerz allerdings nicht an die Kunst delegiert, sondern in den Beteiligten aktiviert. Deren Vorschläge zeigen auch, daß sie weiter sind als die Politiker glauben, und sich von der Politik abwenden, wenn sie von ihr dauernd unterschätzt werden. Wenn die Kunst der Politik versagt, den Menschen etwas zuzutrauen, wird es zur Politik der Kunst, sie wieder ernstzunehmen.

Literatur

- Beaucamp, Eduard 1995, Die moderne Kunst am Ende ihres Jahrhunderts. In: Kursbuch 122: 33-45.
 Boulboulé, Guido 1995, Die Bremer Befragung oder die Kunst, eine städtische Skulptur zu (er)finden.
 In: Jochen Gerz, Die Bremer Befragung. Ostfildern: 94-96.

Prof. Hermann Pfützte, Paul-Krause-Str. 3, D-14129 Berlin

5. Zur Bedeutung der Kunstrezeption in den Medien am Beispiel der DOCUMENTA IX

Gerhard Panzer

Über die Hälfte der bundesdeutschen Bevölkerung gab in einer unmittelbar nach der DOCUMENTA IX durchgeführten Repräsentativerhebung an, von der Kunstaussstellung gehört zu haben. Diese Resonanz der Ausstellung zeitgenössischer Kunst in einer eher provinziellen, kleinen Großstadt abseits der Kunstzentren und Ballungsräume mit über 600.000 Besuchern macht sie zu einer der größten Ausstellungen des Jahres 1992. Aus städtischer Sicht wird sie aufgrund ihrer regionalökonomischen Effekte deshalb begrüßt. Allerdings entwickelt sich die Ausstellung dadurch zu einem der »großen Projekte der Festivalisierung der Stadtpolitik« (Hellstern 1993), die künstlerisch gesehen für die Kunst bedrohlich erscheint. War der Erfolg – wie die Kritik teilweise kritisch umschrieb – Folge der medienwirksamen Inszenierung eines Kunstspektakels, des zirkensischen Jahrmarktes eines zum »Medienstar des Jahres« gekürten Ausstellungsmachers, der die Auseinandersetzung um die Qualität zugunsten der Medien- und Publikumswirksamkeit als Handlungsziel aufgab? Die Stilllegung der Kunst bei forciertem Betrieb? Eine »stille« documenta ist daher die Forderung zahlreicher Kritiker, Künstler und Ziel der gegenwärtigen documenta-Leiterin, die zu einer neuen Ästhetik der Vermittlung führt.

Die Auseinandersetzung wird auch um die Bedeutung der *intermediären Vermittlungsfunktion* der Medien für den Ausstellungserfolg wie auch für die Beeinträchtigung der Kunst geführt. Ausstellungen sind als besondere Institutionen der Vermittlung Teil der von Pierre Bourdieu eingeforderten Geschichte der Wahrnehmungsinstrumente eines Werkes, die neben der Geschichte seiner Produktionsinstrumente (Bourdieu 1970: 175), auch den Präsentationsrahmen mitzureflectieren hätte, der nicht ohne das intermediäre System der Berichterstattung vorzustellen ist. Um die Kunst organisierte sich die öffentliche Kunstkritik und sie gab insgesamt der öffentlichen Meinung bereits anlässlich der Kunstpräsentation in den Salons wesentliche Impulse (Mai 1986). Das Beispiel der DOCUMENTA IX gestattet es, die gegenwärtige Kunstrezeption der Medien analytisch aufzuschlüsseln. Die massenmediale Konstruktion dieses Ausstellungsereignisses orientiert ihre Darstellung am Nachrichtenwert besonderer Funktionen der documenta, die Kunstwerke selegiert, um sie ohne Preisverteilung, allein durch ihre Auswahl zu prämiieren. In ihrer Geschichte hat die documenta ein spezielles Verständnis ihrer Funktionen geformt und kanonisiert, das an-