

Wolfgang Ullrich

Nachkunst

Metamorphosen des Werkbegriffs in der politischen Kunst der Gegenwart

Homogenität und ‚déformation professionnelle‘ kuratierter Kunst

Es gibt mehr Ausstellungen denn je, es gibt so viele Kuratoren wie noch nie und kaum ein Bereich ist bereits so stark globalisiert wie die bildende Kunst. Doch hat das nicht, wie zu erwarten wäre, zu mehr Vielfalt und Formen von Pluralismus geführt. Im Gegenteil ist ein weiterer Superlativ unübersehbar und wurde spätestens seit dem ‚Superkunstjahr 2017‘ auch wiederholt beklagt: Die Kunstwelt war nie so homogen oder, wie es der Kritiker Stefan Heidenreich formulierte, sei nie so sehr darauf aus gewesen, „den politischen Konsens zu bedienen“, wie heutzutage, so dass „wir Großausstellung um Großausstellung voller Kunst sehen, die sich mit Immigranten, mit Randgruppen, mit prekären Lebensumständen, mit Geschlechterverhältnissen, mit unterdrückten Völkern und Umweltproblemen beschäftigt“.¹

Heidenreich zeichnet daher ein sehr negatives Bild von Kuratoren und fordert gar deren Abschaffung. Dabei müsste zuerst einmal gefragt werden, warum sie in den letzten Jahrzehnten überhaupt so mächtig werden konnten, nachdem der Kunstbetrieb die längste Zeit ohne sie ausgekommen war. Eine Antwort auf diese Frage setzt wiederum voraus, die Rolle der Kuratoren sowie die von ihnen begünstigte Kunst etwas genauer in den Blick zu nehmen.

Die Gatekeeper-Funktion, die Kuratoren dadurch einnehmen, dass sie für die Auswahl dessen verantwortlich sind, was ausgestellt wird, können sie in zumindest doppelter Hinsicht erfüllen. Zum einen geht es darum, Kunst zu zeigen, die eindeutig hochkulturell codiert ist und mit der Kuratoren ihre Kennerschaft sowie hohe Ansprüche bezeugen können. Das begünstigt Kunst, die konzeptuell, anspielungsreich, schwer zugänglich ist und die sich auch nachträglich noch mit Bedeutung aufladen lässt. Zum anderen wählen Kuratoren Kunst danach aus, dass sie selbst als ‚public intellectuals‘, als politisch-moralisch sensibel und engagiert, als besonders wache Zeitgenossen zur Geltung kommen.

Stand die erste Auswahlprämisse in den ersten Jahrzehnten kuratierter Ausstellungen ganz klar im Vordergrund und ist bei einer älteren Kuratoren-Generation bis heute leitend, so hat die zweite Auswahlprämisse in den letzten Jahren zunehmend an Relevanz gewonnen. Das hat nicht nur damit zu tun, dass Kuratoren mittlerweile als zentrale Figuren des Kunstbetriebs allgemein anerkannt sind und vermehrt Aufmerksamkeit bekommen, sondern ist ebenso Folge davon, dass viele von ihnen – vor allem in der jüngeren Generation – eine Ausbildung als Philosophen oder Kulturwissenschaftler hinter sich haben. Daher werde, wie Bettina Steinbrügge, selbst Kuratorin, in einem Interview deutlich machte, „heute immer weniger aus der Kunst selbst oder aus der Kunstgeschichte heraus gedacht“, sondern „immer mehr aus der Theorie“.² Damit sind kuratierte Kunstaussstellungen anschlussfähig an Feuilleton-Debatten. Das bedeutet jedoch zugleich, dass es Kunst, die unpolitisch oder

¹ Stefan Heidenreich: „Schafft die Kuratoren ab!“, in: Die ZEIT 26/2017, auf: <http://www.zeit.de/2017/26/ausstellungen-kuratoren-kuenstler-macht/komplettansicht>.

² Bettina Steinbrügge: „Es ist ein Wendepunkt“, in: Monopol 1/2018, S. 54f., hier S. 54.

gegenwartsgleichgültig ist, sehr schwer hat, auf einer Biennale, in einer großen Thementausstellung oder auch nur im Programm eines Kunstvereins zu landen.

Aber müsste nicht die Konkurrenz der Kuratoren untereinander dazu führen, dass jeweils Unterschiedliches zu sehen ist? Will nicht jeder neben berühmten Künstlern, mit denen sich die eigene kuratorische Professionalität belegen lässt, vor allem Arbeiten noch unbekannter, neu entdeckter Künstler zeigen und so die Eigenständigkeit seines Netzwerks unter Beweis stellen? Damit daraus Ausstellungen unverwechselbaren Charakters entstehen, die, wenn schon nicht in ihren Themen, so zumindest in deren Bewertung voneinander abweichen, müssten sich die Kuratoren jedoch auch hinsichtlich ihrer politischen Positionen und ideologischen Schlüsselbegriffe in einem Wettstreit befinden. Ein solcher jedoch existiert nicht. Kuratoren diskutieren so gut wie nie öffentlich über die Ausstellungen ihrer Kollegen, vielleicht weil das einem Ehrenkodex widerspricht und als ähnlich unlauter empfunden würde wie vergleichende Werbung, vielleicht aber tatsächlich, weil man sich untereinander im Wesentlichen zu einig ist, um überhaupt streiten zu können. Oder wo ist ein Kurator, der einen positiven Begriff von Neoliberalismus, Kapitalismus, Marktwirtschaft vertritt? Der das Internet, die Sozialen Medien oder insgesamt die westliche Wohlstandskultur als eindeutigen Demokratisierungsfortschritt würdigt? Oder der andererseits Demokratisierungsbewegungen auch skeptisch betrachtet?

Dass Kuratoren im Allgemeinen ziemlich ähnliche Einstellungen vertreten, mag einerseits an ihrer stark hochkulturellen Orientierung liegen. Sie haben meist eine lange, spezialisierte Ausbildung hinter sich und teilen daher viele für die Sozialisierung relevante Erfahrungen. Es hat andererseits aber auch damit zu tun, dass Kuratoren nicht ihr eigenes Geld mitbringen oder investieren, sondern von staatlichen Institutionen, Stiftungen oder Unternehmen finanziert werden. Den Geldgebern müssen sie also seriös erscheinen, denn die wollen nicht gerne in Konflikte geraten und sich nachträglich rechtfertigen müssen, warum sie ein bestimmtes Programm gefördert haben. Unterstützt werden daher bevorzugt Kuratoren, die möglichst genau das bieten, was andere vor ihnen auch schon geboten haben. Von der oft beschworenen Freiheit der Kunst, dank der sich auch extremere – zynische, frivole, amoralische – Positionen vertreten ließen, können Kuratoren hingegen kaum profitieren; vielmehr mag man sie, wenn sie zwar kritisch sind, dabei aber kein ‚decorum‘ verletzen und insofern tatsächlich einen Konsens bedienen.

Allerdings lässt die Homogenität kuratierter Kunst-Events mittlerweile negative Folgen für die Kunst selbst erkennen, sicher noch dadurch verstärkt, dass viele Kuratoren ihre Kriterien einseitig aus der Theorie und zu wenig aus der Kunstgeschichte beziehen. Auch hier sind zumindest zwei Aspekte zu unterscheiden. Einerseits drohen künstlerische Richtungen und Formate, für die sich Kuratoren nicht interessieren, zu verkümmern, da sich viele Künstler, um ihre Ausstellungschancen zu erhöhen, der Nachfrage anpassen. Andererseits verändert sich aber auch die Verfassung der Werke der von Kuratoren favorisierten Künstler. Indem sie weltanschaulich weitgehend übereinstimmen und sich in einem homogenen Feld befinden, müssen sie sich nämlich nicht gegen Werke bewähren, die mit anderen politisch-moralischen Einstellungen und Intentionen geschaffen wurden. Wer eine Arbeit zum Thema ‚Banken‘ macht, muss also nicht noch eigens nach Formen und rhetorischen Mitteln suchen, um die eigene kapitalismuskritische Position zu vermitteln. Diese steht vielmehr von vornherein fest; entsprechend wird sie auch nicht präzisiert oder differenziert.

Dass der kuratierte Raum ein geschützter Raum ist, in den nichts wirklich Fremdes eindringt, verführt Künstler insgesamt zu Bequemlichkeit und zu einem abbreviatorischen und bloß symbolischen Agieren. Es reicht, ein Thema zu besetzen, um damit zugleich eine

bestimmte Gesinnung zu artikulieren und sich zu einer politischen Haltung zu bekennen. Es genügen also schon Readymades aus Gegenständen, die für ein Thema repräsentativ sind, im Fall des Themas ‚Geflüchtete‘ etwa Bootsutensilien oder Rettungswesten, um klarzustellen, dass man damit gegen die restriktive Europäische Flüchtlingspolitik protestiert.

Mit Hegel, der eine derart symbolische Kunst als niedrigste Spielart, gar als bloße „Vorkunst“ titulierte hat, könnte man hier argumentieren, dass die Idee, die dem Kunstwerk zugrunde liegt, aufgrund des Mangels an kontroverser, zu Präzisierung herausforderndem Diskurs „in sich selbst noch abstrakt und unbestimmt“ bleibt und es daher in der jeweiligen Arbeit auch „nur zu einem Anklang und selbst noch abstrakten Zusammenstimmen von Bedeutung und Gestalt“ kommt. Das mag zwar für einen Effekt der „Erhabenheit“ sorgen, da die Idee „keine bestimmte Form“ in „den konkreten Erscheinungen“ findet und so als „maßlos“ und gewaltig empfunden wird, aber vor allem „verdirbt und verfälscht“ diese Inkongruenz von Idee und Ausdruck die Aussageabsicht des Künstlers.³

Damit aber ist nicht nur die formale Qualität entsprechender Werke fragwürdig; vielmehr laufen diese Gefahr, außerhalb des geschützten Raumes un- oder missverständlich zu werden. Dann treffen sie nämlich auf Rezipienten, die nicht schon allein aufgrund des Themas eine bestimmte politische Haltung voraussetzen. Eher versuchen sie, diese anhand der formalen Werkeigenschaften zu erschließen. Sofern diese aber nicht klar genug entwickelt sind, werden die Rezipienten verunsichert oder ziehen sogar falsche Schlüsse. Für den öffentlichen Raum, in dem sich sehr verschiedene Menschen und nicht nur routinierte Kunstinteressenten bewegen, erweisen sich Künstler, deren Arbeit vom weltanschaulich homogenen Kunstbetrieb konditioniert wurde, somit oft als ungeeignet. Ihre Werke besitzen eine ‚déformation professionnelle‘.

Ein Beispiel: Das Dingsymbol ‚Rettungsweste‘

Als Ai Weiwei im Februar 2016 im Rahmen der Filmgala *Cinema for Peace* an den sechs Säulen des Berliner Konzerthauses mehrere tausend orangefarbene Rettungswesten anbringen ließ, wollte er den unbeschwerten Kunstgenuss des bildungsbürgerlich-verwöhnten Publikums stören und an die grausamen Schicksale derer erinnern, die unter Lebensgefahr über das Mittelmeer flüchten. [Abb. 1]

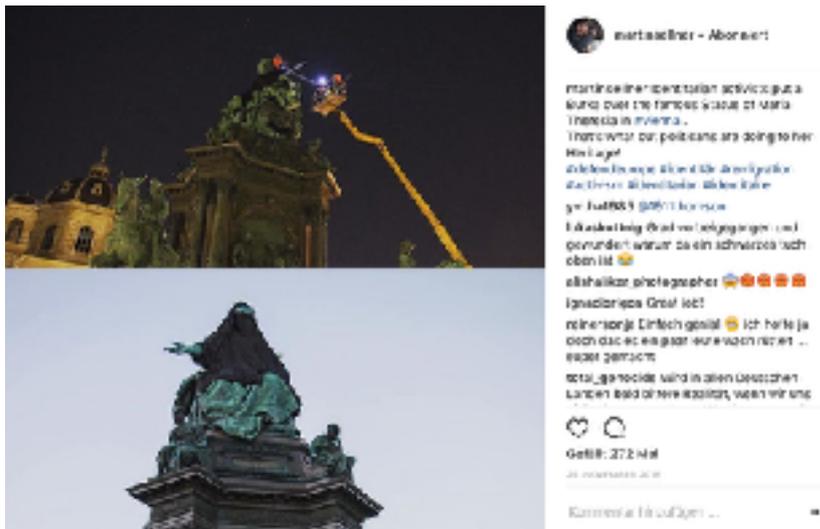
³ Georg Wilhelm Friedrich Hegel: *Vorlesungen über die Ästhetik I*, Frankfurt/Main 1986, S. 390–393.



Doch da die humanitäre Idee nur sehr allgemein durch ein Dingsymbol repräsentiert wird, kann Ai Weiweis Installation, statt zu engagierterem Handeln aufzurütteln, auch ganz anders wirken.⁴ Mit demselben Typ von Installation könnte ein Künstler sogar die Ängste derer bestätigen, die Flüchtlinge als Bedrohung empfinden und für eine strenge Überwachung der Grenzen plädieren. Dann würden die vielen Westen die Flut fremder Menschen versinnbildlichen, die unkontrolliert nach Europa kommen. Und mit der Art ihrer Anbringung würde der Künstler an Parasiten erinnern können; Flüchtlinge würden damit auf eine unheimliche, anonyme Masse reduziert, die in die hiesige Kultur eindringt, alles besetzt, überwuchert und aussaugt. Und lassen sich mit den leuchtenden Westen nicht sogar gemeine Feuerwanzen, also Insekten assoziieren, die, wenn sie in großen Mengen auftreten, ebenfalls Ängste auslösen? Mit anderen Worten: Ein rechtsgerichteter Künstler hätte kaum eine bessere Form finden können, um Ressentiments gegen Flüchtlinge zu nähren, ja um gegen sie zu hetzen.

Tatsächlich trifft man bei Aktivisten der rechten Identitären Bewegung auf eine ähnliche Verfremdungsästhetik. So verhüllten sie im November 2016 in Wien ein Denkmal von Maria Theresia mit einer Burka. [Abb. 2] Damit wollten sie die Einheimischen verunsichern und aufrütteln; die Angst, von einer fremden Kultur und Religion erobert zu werden, sollte Abwehrkräfte mobilisieren. Da die Burka als Dingsymbol für den Islam – anders als die Rettungsweste als Dingsymbol für Bootsflüchtlinge – fast durchgängig negativ besetzt ist, lässt die Aktion der Rechten aber weniger Raum für Missverständnisse als Ai Weiweis Installation: Niemand wird die verschleierte Maria Theresia als positives Bild einer multikulturellen Gesellschaft interpretieren.

⁴ Vgl. dazu und allgemein zur Problematik von künstlerischen Projekten, die sich dem Flüchtlings-Thema widmen: Wolfgang Ullrich: „Kunst & Flüchtlinge. Anmerkungen zu Form und Funktion einiger Projekte“, in: Aida Bosch/Hermann Pfütze (Hgg.): *Ästhetischer Widerstand gegen Zerstörung und Selbsterstörung*, Wiesbaden 2018, S. 333–342, ähnlich auf: <https://www.perlentaucher.de/essay/wolfgang-ullrich-ueber-kunst-und-fluechtlinge.html>.



Auch bei anderen Arbeiten zum selben Thema verlässt sich Ai Weiwei darauf, dass das Publikum alles selbstverständlich so wahrnimmt, wie es seiner Intention entspricht. Meist begegnet ihm auch Wohlwollen, von vielen sogar bedingungslose Unterstützung für seine Kunstprojekte, zumal seine eigene Biographie sein Engagement für Opfer und Verfolgte umso glaubwürdiger macht. Aber manchmal finden sich selbst auf seinem von seinen Anhängern vielbeachteten *Instagram*-Account, den Ai Weiwei wie ein Tagebuch führt und auf dem er seine jeweils neuen Arbeiten aus seiner Sicht fotografiert und dokumentiert, kritische Kommentare.

Vor allem eine erstmals im Mai 2017 in Prag ausgestellt – von Jiří Fajt und Adam Budak kuratierte – Groß-Installation mit dem Titel „Law of the Journey“ stieß auf ein geteiltes Echo. Es handelt sich dabei um ein rund siebzig Meter langes Schlauchboot, das mit mehr als 250, ebenfalls aufgeblasenen Figuren aus Kunststoff dicht belegt ist. Sollen sie Flüchtlinge darstellen, so erschweren es zumindest drei formale Entscheidungen Ai Weiweis, ihnen gegenüber Sym- oder gar Empathie zu entwickeln. So ist die gesamte Installation in schwarzer Farbe gehalten, was abweisend wirkt und gar Assoziationen zu schwarzen Burkas zulässt. Sind Bedrohungsgefühle schon damit nicht auszuschließen, so können diese zudem dadurch geweckt werden, dass Ai Weiwei die Flüchtlinge überlebensgroß in Szene setzt. Und da sie alle identisch aussehen und nicht einmal Gesichter mit menschlichen Zügen besitzen, erscheinen sie erst recht wie maschinenhafte Monster und nicht als Individuen.

Ein Kommentar zu einem Foto der Arbeit, das Ai Weiwei während der Aufbauphase gepostet hat, lautet „I would be terrified to see them coming“.⁵ [Abb. 3] In anderen Kommentaren werden mit der Installation berühmte Dystopien von *Metropolis* bis *1984*, mit den Figuren hingegen Fallschirmjäger, Darth Vader oder Bösewichte aus Computerspielen assoziiert.⁶

⁵ <https://www.instagram.com/p/BRnlyntgigX>.

⁶ Vgl. z.B. <https://www.instagram.com/p/BVgiWsxAJYe>; <https://www.instagram.com/p/BVgiU33ABOr>.



So sehr der hier allein schon aufgrund der Dimensionen sich einstellende Erhabenheitseffekt Fans von Ai Weiwei beeindrucken und zu ihrerseits pathetischen Bekenntnissen animieren mag, so sehr kommen bei anderen also Zweifel auf. Erst recht dürfte es mit einer derartig symbolisch-rudimentären, in ihren Mitteln ungenauen Kunst nicht gelingen, Menschen, die eine andere Auffassung vertreten, noch einmal zum Überdenken ihrer Position zu bewegen. Sie fühlen sich schlimmstenfalls sogar darin bestätigt, dass die von Ai Weiwei und Befürwortern einer Willkommenskultur vertretene Humanität falsch und monströs ist. Und sie ließen sich davon auch nicht abbringen, wenn man die Ununterscheidbarkeit der Figuren und ihr Auftreten in großer Zahl damit zu erklären versuchte, dass Ai Weiwei als Chinese vielleicht nichts mit dem westlichen Verständnis von Individualität anfangen kann.

Dieses Argument wäre im übrigen ohnehin nicht besonders stark, gibt es doch etliche Beispiele künstlerischer Arbeiten, bei denen auch westliche Künstler mit größeren Mengen von Rettungswesten gearbeitet haben. Seit dem Frühjahr 2016 brachte etwa Christian Schnurer mehrfach Installationen aus Westen in den öffentlichen Raum, bevorzugt an Orten, die bis dahin ziemlich unbehelligt von der Flüchtlingskrise waren. [Abb. 4]



Als er im September 2016 rund 800 Westen, zu einem großen Bündel zusammengepackt, im österreichischen Wolfgangsee aussetzte, sprach er selbst von einem „Anschlag auf das

Urlaubsidyll“, ferner davon, die Westen „im öffentlichen Raum zu (de)platzieren“.⁷ An anderen Orten, so in München im Herbst 2017, wurden sie sogar wie Müll über Gehwege und auf Hecken verteilt. Will Schnurer bei Passanten also ein Unbehagen – und infolge davon politisches Engagement – provozieren, so ist auch hier – abgesehen davon, dass sich einzelne Schicksale durch eine große Anzahl von Rettungswesten nicht vergegenwärtigen lassen – die Frage angebracht, ob damit nicht nur jeder in seiner Haltung bestätigt wird. Finden die einen es angemessen und wichtig, dass aufgerüttelt und angeklagt wird, so nährt die inszenierte Unordnung bei anderen ihre Aversion gegen alles Fremde. So verfestigen sich Fronten, der gesellschaftliche Dissens wird eher noch größer, außer es wird so abgeklärt-gleichgültig wie von einem zufälligen Passanten reagiert, der die Münchner Aktion auf *Instagram* mit den Worten kommentierte: „vermutlich ein #Kunst Projekt zum Thema #refugees“.⁸ [Abb. 5]



Eine solche Reaktion verrät aber auch, dass ein unerwarteter Haufen an Rettungswesten bei etwas wacheren Zeitgenossen offenbar bereits wie ein Signal funktioniert, das eine künstlerische Intervention anzeigt. Das wäre nicht möglich, wären Westen in den letzten Jahren nicht bereits häufig verwendet worden. Allein Ai Weiwei präsentierte – mit jeweils großem medialen Echo – Installationen mit Rettungswesten nicht nur in Berlin, sondern auch in Wien, in Florenz, in Kopenhagen und selbst auf der Yokohama Triennale in Japan, also in einem Land, das mit Mittelmeerflüchtlingen gar nichts zu tun hat. Dass sich die Arbeiten von Ort zu Ort nicht unerheblich unterschieden, sollte eigentlich Anlass zu einem Vergleich bieten. Allerdings würde man dabei wohl nur feststellen, dass es für die künstlerische Aussage ziemlich irrelevant ist, ob die Westen gestapelt, in Fensternischen eingebaut oder zu Booten angeordnet sind. Tatsächlich variiert Ai Weiwei damit den immer selben Appell, mehr für Flüchtlinge zu tun, und legt es nicht auf differenziertere Botschaften an. Vielleicht schmälerte es sogar die Dringlichkeit des Appells, entstünde der Eindruck, jede neue Installation müsse eigens interpretiert werden. Dann wäre die Aufmerksamkeit des Publikums von ästhetischen und formalen Fragen beansprucht, die politisch-moralische Dimension käme zu kurz.

⁷ <http://www.salvavida.eu/post/149647572548/sommergru-ße-vom-wolfgangsee-kunstaktion-von>.

⁸ <https://www.instagram.com/p/BaMb0X5gRI6>.

Arbeiten wie die von Ai Weiwei sollen also gar nicht mehr als Signale – Bekenntnisse und Appelle – sein, und nur wer das nicht kapiert und noch mit der Vorstellung an sie herantritt, sie müssten wie traditionelle Kunstwerke interpretiert werden, missversteht eventuell auch die künstlerische Aussage. Wer sie gar nicht deutet, kann sie hingegen auch nicht fehldeuten. Entsprechend verlieren klassische kunstwissenschaftliche Methoden wie der Vergleich ihren Sinn und muten unangemessen, altmodisch und sogar ein wenig verschroben an. Genauso unergiebig wäre es, Ai Weiweis Umgang mit Rettungswesten mit dem anderer Künstler zu vergleichen. Oder was könnte es bringen, eine seiner Arbeiten etwa einer Installation von Westen gegenüberzustellen, die Fred George und Andrew Wakeford 2017 in einer Kirche in Saarbrücken – ebenfalls medienwirksam – zu einer Mauer stapelten, die sie zusätzlich mit Stacheldraht versahen? [Abb. 6]



Bestenfalls fände man eine Form etwas drastischer, eindringlicher oder plakativer als eine andere, aber das sind Kriterien, nach denen üblicherweise die Wirksamkeit einer politischen Demonstration oder der Protest einer Bürgerinitiative beurteilt wird. Tatsächlich werden an einen Künstler wie Ai Weiwei also keine anderen oder höheren formalästhetischen Ansprüche gestellt als an eine NGO, und so sehr künstlerische und politische Interventionen sich mittlerweile ähneln, so wenig scheint es als merkwürdig oder gar als Problem angesehen zu werden, dass die Kunst damit an Eigenwert verliert und schließlich vielleicht sogar Hegels Ansprüche an ‚Vorkunst‘ verfehlt.

Dass Christian Schnurer innerhalb einer Kunstaktion im September 2016 einer Ganyemed-Skulptur am Zürichsee eine Rettungsweste umschnallte [Abb. 7] und dass Mitglieder der Caritas im Oktober 2017 in mehreren deutschen Städten ihrerseits Denkmäler und Skulpturen – etwa drei figürlichen Stelen von Horst Antes in Würzburg [Abb. 8] – mit Westen versahen, um für ihre ehrenamtliche Arbeit in der Flüchtlingsrettung zu werben, lohnt daher ebenfalls kaum eine vergleichende Betrachtung.



Vielleicht wäre dann interessant, dass der Künstler heutige Flüchtlinge in Verbindung mit einer mythologischen Figur bringt, die wegen ihrer Schönheit von den Göttern entführt und so von der Sterblichkeit erlöst wurde, während die *Caritas*-Helfer ein unpolitisches Kunstwerk temporär politisch aufluden. Doch sollte dieser Unterschied wirklich eine Rolle spielen? Ist nicht auch bei der Kunstaktion das Wichtigste das politische Signal, vor den Schicksalen der Flüchtlinge nicht die Augen zu verschließen und gerade auch dort an sie zu denken, wo Frieden herrscht? Und geht es nicht in beiden Fällen darum, den Einheimischen am Beispiel von Skulpturen bewusst zu machen, dass sie das Glück haben, in ihrer eigenen Kultur leben zu dürfen, während andere Menschen gleichzeitig auf der Flucht sind und alles Eigene und Vertraute verlieren?

Vom Meisterwerk zum ‚guten Werk‘

Dass die Unterschiede zwischen Kunst und anderem verloren gehen oder zumindest irrelevant werden, lässt sich jedoch nicht einfach nur mit der Macht der Kuratoren erklären. Es wäre sogar zu simpel, auch nur die Ursache für Arbeiten, deren formale Eigenschaften zu sorglos bestimmt wurden, um eine politisch-moralische Botschaft auch unabhängig von Vorwissen und Wohlwollen zu verkörpern, allein bei ihnen und ihren homogenen Programmen zu suchen. Vielmehr ist der Bedeutungszuwachs, den Kuratoren in den letzten Jahrzehnten erfahren haben, selbst nur ein Symptom eines grundsätzlichen Wandels der Erwartungen gegenüber Kunst. Diese wird mittlerweile generell stärker als etwas verstanden, das jeweils neu programmiert, zumindest aber mit Kontexten versorgt – also auch ‚kuratiert‘ – werden muss. Das heißt, dass man den Werken ‚an sich‘ weniger zutraut, von ihnen aber auch weniger verlangt. Statt sie als autonome Schöpfungen anzusehen, die unabhängig von Orten und Anlässen wirken, betrachtet man sie als besonders authentische Medien. Die Wahrhaftigkeit, die der Kunst über Jahrhunderte hinweg attestiert wurde, hat nichts mehr mit transzendenter Offenbarung zu tun, taugt dafür aber als Gütesiegel für moralische Bekenntnisse und Appelle.

Den Wandel im Werkbegriff könnte man – allgemeiner – auch so beschreiben, dass der Kunstanspruch geringer und der inhaltliche und moralische Anspruch zugleich größer geworden ist. Mochte es während der gesamten Moderne das Ideal gewesen sein, als Künstler in formal-ästhetischer Hinsicht originelle und eigenständige Meisterwerke hervorzubringen und als Publikum diese zu betrachten und zu interpretieren, so geht es mittlerweile eher

darum, dass ein Kunstwerk auch als ein gutes Werk, also als eine moralisch leuchtende Tat erlebt werden kann.⁹ Schafft ein Künstler wie Ai Weiwei das aufgrund seiner Prominenz sogar ohne Beihilfe durch starke Kuratoren, so brauchen viele Werke und Künstler erst einen thematischen Rahmen, bevor sie auch politisch-moralisch zu Geltung gelangen.

In anderen Fällen sind die Werke von vornherein als direkte Reaktion auf einzelne politische Ereignisse oder grundlegende gesellschaftliche Probleme erkennbar und damit mindestens ebenso sehr als moralisch-weltanschauliche Handlungen wie als Kunst zu verstehen. Die Bedeutung, die der Politivismus seit rund einem Jahrzehnt erlangt hat, zeugt davon, wie stark sich künstlerische und gesellschaftspolitische Ziele vermischt haben und jene oft zugunsten von diesen in den Hintergrund treten. Auch deshalb gilt es bereits als selbstverständlich, dass von Künstlern initiierte Aktionen sich in Form und Inhalt nicht von den Aktionen anderer Gruppen unterscheiden. Eine schnelle Pointe, schrille Intervention oder provokante Geste ist in jedem Fall wichtiger als eine auf Dauer angelegte Werkform; das Bekenntnis zu dem, was man für gut hält, zählt mehr als die Entwicklung eines Formats, das in einer kunsthistorisch anspruchsvollen Traditionslinie steht. Im Blick auf die bisherigen Standards der Ästhetik der Demonstrationskultur ist das, was innerhalb der kapitalismuskritischen *Occupy*-Bewegung, bei antifaschistischen Gruppen wie *Tools for Action* oder bei feministischen Organisationen wie *Femen* passiert, innovativ, radikal und mutig, bezogen auf Aktionsformen und Stilmittel moderner Kunst hingegen ist es – man denke etwa an die Fluxus-Bewegung oder die Aktionskunst der 1960er und 70er Jahre – weder originell noch subtil.

Dennoch bekommt der politische Aktivismus – der Artivismus – selbst innerhalb der Kunstwelt mehr Aufmerksamkeit als die meisten Künstler, die noch mit dem Ethos der Moderne nach Autonomie, einem eigenständigen Stil, formalen Errungenschaften oder einer vielschichtigen Semantik streben. Vielen erscheinen sie sogar nicht nur etwas antiquiert, sondern vor allem ziemlich selbstbezogen, so als gehe es ihnen nur um ihren Ruhm und ihre Stellung in der Kunstgeschichte, aber nicht um die großen Themen und Probleme der aktuellen Welt. Sie müssen sich fragen lassen, ob man in Zeiten von Turbokapitalismus, Klimawandel, Migrationsbewegungen und Populismus noch unpolitisch sein und allein über Fragen der Kunst nachdenken kann. Wer sich hingegen, obwohl Künstler, auf temporäre Installationen einlässt oder gar bei Demonstrationen mitwirkt, wird als selbstlos gewürdigt und gilt daher, ganz unabhängig vom konkreten politischen Anliegen, als moralisch. Heißt das nicht, sich in den Dienst einer größeren Sache zu stellen? Und bedeutet es nicht ein anerkennenswertes Opfer, hehre Werkansprüche zugunsten einer dringlichen politisch-moralischen Angelegenheit preiszugeben?

Manchmal scheint das Kunstpublikum sogar so gerührt, wenn ein Künstler sich für ein politisches Thema engagiert, dass darüber ganz übersehen wird, wie wenig er sich mit seinen Beiträgen darauf einlässt. So dürfte Wolfgang Tillmans wohl nie in seiner Karriere so viel Aufmerksamkeit und Beifall bekommen haben wie im Spätsommer 2017, als er eine Plakatserie edierte, mit der er an die Bürger appellierte, bei der Bundestagswahl unbedingt zum Wählen zu gehen. [Abb. 9] Zeugt Tillmans' Argument, mit einer höheren Wahlbeteiligung lasse sich der Anteil von AfD-Wählern relativ verringern, einmal mehr von der Homogenität des Kunstbetriebs, in dem Menschen mit rechter Gesinnung offenbar nicht existieren, so fällt bei den Motiven der Plakate auf, dass sie mit den Themen ‚Wahl‘, ‚Demokratie‘ oder ‚Rechtsextremismus‘ kaum in Beziehung zu bringen sind. Vielmehr

⁹ Vgl. Wolfgang Ullrich: *Wahre Meisterwerte. Stilkritik einer neuen Bekenntniskultur*, Berlin 2017, S. 134ff.

verwendete Tillmans längst publizierte Fotos aus seinem Œuvre, nahm also etwa von dem in Chile entstandenen Bild „Calama still life“ (2012), auf dem drei verschiedenfarbige Plastikbeutel sowie verschiedene Früchte auf einem Fensterbrett zu sehen sind, nur einen Ausschnitt. [Abb. 10]



Allerdings schien sich niemand an der Entstehungsweise der Plakate zu stören, und erst recht wäre niemand darauf gekommen, doch noch nach einer verborgenen tieferen Bedeutung der ausgewählten Bilder zu suchen. Immerhin hätte man spekulieren können, dass das Ausgangsbild als Allegorie einer Jamaika-Koalition taugen würde, Tillmans sich also offenbar gegen eine solche Konstellation aussprach, als er die schwarze Tüte wegschnitt. Und ist die Entfernung der ziemlich braunen Avocado nicht ein Hinweis darauf, wie ernst es ihm damit ist, alles Braune – also Rechte – auszuschließen?

Dass solche Deutungen nicht stattfanden und vom Künstler offenbar nicht einmal erwartet wurde, mit seinem genuinen Medium – dem Bild – etwas auszudrücken, bestätigt und verdeutlicht, wie stark sich Ansprüche und Interessen verschoben haben: Die politische Botschaft und das moralische Bekenntnis überstrahlen alle Fragen nach künstlerisch-formalen Kriterien; noch so große Beliebigkeit in der Wahl der ästhetischen Mittel bleibt folgenlos für die Beurteilung der Aktion. Im Fall von Tillmans' Plakaten ist, anders als bei Ai Weiwei, auch nicht mehr von symbolischer Kunst zu sprechen, da nicht einmal rudimentär der Versuch unternommen wird, einem Thema eine bildhafte Gestalt zu geben. Hier handelt es sich also nicht um ‚Vorkunst‘, bei der ein Versuch, ein Anliegen zum Ausdruck zu bringen, in den Anfängen stecken bleibt, sondern eher um Nachkunst: um das, was bleibt, wenn ein kunstspezifischer Werkbegriff fast bis zum Nullpunkt abgerüstet wurde und durch einen Begriff vom ‚guten Werk‘ ersetzt wurde. (Wohlgemerkt soll der vor allem im 19. Jahrhundert beliebte Begriff der Afterkunst hier ausdrücklich nicht reanimiert werden, da er nur polemisch-pejorativ verwendet wurde, während ‚Nachkunst‘ zur Beschreibung eines Phänomens dienen soll. ‚Nachkunst‘ ist also ähnlich wie ‚Nachklang‘ oder ‚Nachbeben‘ zu hören.)

Mit der Verwandlung des Kunstwerks in ein gutes Werk ist zugleich ein Problem verschwunden, das die gesamte Moderne – die Geschichte autonomer Kunst – geprägt hatte.

So litt politische Kunst, so engagiert ihre Urheber sein mochten, fast immer darunter, dass sie zu anspruchsvoll, subtil, verrätselt, idiosynkratisch, formal ambitioniert angelegt war, um von genügend Menschen verstanden zu werden, vor allem aber um etwas bewirken zu können. Von Gustave Courbets „L’atelier du peintre“ (1855) bis zu Jörg Immendorffs „Café Deutschland“-Zyklus (1977-1982) wurden die Werke sogar umso aufwendiger, ja als Kunst umso ehrgeiziger, allegorischer, komplexer, je stärker die politisch-moralischen Überzeugungen des jeweiligen Künstlers ausgeprägt waren. Und wie viele Vorwürfe musste sich Pablo Picasso wegen „Guernica“ (1937) anhören, das stilistisch und ikonografisch zu eigensinnig und originell war und deshalb kaum zum Kampf gegen den Faschismus zu mobilisieren vermochte? Aber auch politische Kunst des späten 20. Jahrhunderts – von Barbara Kruger bis Jeff Wall – war oft noch so anspielungsreich oder so sehr um die Ecke gedacht, dass sie eine Sache für eine kleine Minderheit blieb und höchstens einen Bruchteil des Publikums erreichte, das sich heute für den Politaktivismus und für Künstler wie Ai Weiwei und Olafur Eliasson interessiert.

Neben und nach der Nachkunst

Allerdings gibt es nach wie vor Bereiche der Kunstwelt, in denen ein hehrer Begriff von Kunst und damit zugleich ein anspruchsvoller Begriff von Werk Geltung besitzen. Vor allem jenseits der Positionen, die von Kuratoren betreut und gefördert werden, existiert ziemlich viel, das – zumindest auf dem Markt – großen Erfolg hat. Darunter sind etliche Künstler, die nicht nur deutlich mehr als situative und temporäre Vor- oder Nachkunst bieten wollen, sondern die sich auch weltanschaulich nicht in jenen Konsens kuratierter Großausstellungen einfügen. Vor allem Maler sind hier zu nennen. Einige von ihnen, etwa John Currin und Neo Rauch, sind trotz ihrer oft als konservativ oder rechts empfundenen Äußerungen von großen Museen und wichtigen Sammlern anerkannt, andere hingegen, etwa Michael Triegel, Odd Nerdrum oder Angerer d.Ä., sind allein wegen ihrer Malweise und Ikonografie umstritten. Ihre politisch-weltanschaulichen Aussagen bestätigen dann nur noch, wie quer sie zum herrschenden Kunstbetrieb stehen.

Wenn aber selbst die meisten derer, die die Homogenität kuratierter Ausstellungen bedauern, nicht darauf verfallen, mehr Präsenz für die Künstler zu fordern, die noch einer Idee von Meisterwerk verpflichtet und, im weitesten Sinne, konservativ-antimodernistisch gesinnt sind, dann liegt das gerade daran, dass bei diesen das Problem unzureichender Vermittlung von Ideen und Zielen wiederkehrt. Ihre Weltanschauung wird also nicht so plakativ und symbolisch wie bei den Vertretern kuratierter oder aktivistischer Kunst sichtbar, vielmehr arbeiten sie – als gute Traditionalisten – weiterhin mit Techniken wie dem Verrätseln, mit Anspielungen oder allegorischen Programmen. Selbst wenn sie ihrerseits politisch engagiert sind und sich für eine geistig-moralische Elite halten mögen, werden ihre Bekenntnisse und Appelle von dem Wunsch konterkariert, große, die Zeiten überdauernde Werke zu schaffen. Ihr altmodischer und schwerfälliger, schwerer Werkbegriff verhindert es, dass sie auch ‚gute Werke‘ schaffen und damit zu einer Belebung des öffentlichen Diskurses über Werte beitragen.

Exemplarisch sei an John Currins Ambition erinnert, die westliche Welt gegen den von ihm mit Terrorismus, Fanatismus und Unterdrückung gleichgesetzten Islam zu verteidigen. In Interviews beschwört er vor allem immer wieder die Tradition eines liberalen und aufgeklärten Europa. Sie wurde aus seiner Sicht spätestens 2005 verraten, als zwölf Mohammed-Karikaturen, die ursprünglich in der dänischen Tageszeitung *Jllands-Posten*

erschienen waren und die in der islamischen Welt für starke Empörung gesorgt hatten, aus Rücksichtnahme auf Moslems auch in vielen westlichen Medien nicht mehr publiziert wurden. Dass der Westen im Untergang begriffen ist und sich daher einer fremden Kultur unterwirft, zeigt sich für ihn etwa auch an sinkenden Geburtenraten, und es stört ihn nicht, dass solche Thesen ziemlich rechts klingen („I know how right wing this sounds“).¹⁰

Doch wie setzt Currin seine Überzeugungen als Maler um? Ein Gemälde wie „The Dane“ (2006) ist nach seiner eigenen Aussage eine direkte Reaktion auf die Vorfälle um die Mohammed-Karikaturen. [Abb. 11]



Seinen Titel verdankt das Bild dem Umstand, dass Currin sein Sujet einem Porno-Film der Kategorie ‚Danish Porn‘ entnommen hat, deren Kennzeichen es ist, ganz alltägliche Menschen – mit all ihren körperlichen Makeln – in ihren Wohnungen beim Sex zu zeigen. Dass sich selbst nicht-schöne Menschen so freizügig filmen, zeugt für Currin noch viel mehr von der westlichen Liberalität als Pornos mit Profidarstellern, weshalb er sein Gemälde als Hommage an eine bedrohte Geisteshaltung ansieht. Zugleich will er mit seinen pornografischen Sujets aber auch „den Göttern einer sterbenden Rasse“ ein „abergläubisches Opfer“ bringen, um die Lust der Europäer auf Fortpflanzung vielleicht doch noch einmal zu steigern („but I was thinking how pornography could be a superstitious offering to the gods of a dying race“). Dieselben Dänen, die es schafften, mit ein paar Karikaturen die gesamte islamische Welt gegen sich aufzubringen, könnten also, folgt man Currin, auch zum Ursprung und Motor eines demografischen Widerstands gegen die Unterwerfung des Westens werden.

Wer Currins Interviews nicht kennt und nur seine Gemälde rezipiert, wird jedoch keine Chance haben, das ihnen zugrundeliegende politisch-weltanschauliche Programm zu erkennen. Vielmehr findet man die Figuren ein wenig lächerlich, bieder und bizarr zugleich, rätselt über Details wie eine brennende Kerze – romantische Atmosphäre? – oder ein Regal mit altem Geschirr – Verweis auf eine Familientradition? –, freut sich aber vor allem über die

¹⁰ Hier und im Folgenden: Calvin Tomkins: „Lifting the veil. Old Masters, pornographie, and the work of John Currin“, in: The New Yorker vom 28. Januar 2008, auf: <https://www.newyorker.com/magazine/2008/01/28/lifting-the-veil>.

virtuose Malerei, mit der es Currin gelingt, alle Stofflichkeiten sinnlich stark zu imaginieren. Ihm selbst ist durchaus bewusst, dass seine Bilder nicht als politische Kunst gesehen werden, und er gibt sogar zu, sich geradezu einen Spaß daraus zu machen, „Bildern Bedeutungen zu verleihen, die sie überfordern“ („I’ve always liked to impose meanings on paintings that can’t quite bear them“). Wichtiger als eine politische Agenda ernsthaft zu verfolgen ist ihm letztlich also, als raffinierter, unergründlicher Künstler zu brillieren.

Vielleicht würde sich etwas ändern, würden Kuratoren nicht länger einen großen Bogen um Künstler wie Currin machen. Gäbe es zumindest einige, die sich für antimodernistische, kulturpessimistische, traditionalistische, rechte, sentimentale Künstler interessieren, dann würden deren Anliegen auch sichtbarer werden und sich besser vermitteln lassen. Vielleicht entstünde sogar eine heterogenere Kunstwelt, in der sich alle mehr bemühen als heutzutage. Denn so wenig sich die einen dann noch mit einem simplen Symbolismus und einer auf Signale und Bekenntnisse reduzierten Nachkunst begnügen könnten, so sehr hätten die anderen zu lernen, zugänglicher zu werden und ihren erhabenen Werkbegriff ein wenig zu mäßigen.

Ebenso erscheint möglich, dass Künstler und Kuratoren künftig stärker durch einen rechten Politaktivismus herausgefordert werden. Sollte er an Präsenz gewinnen, müssten alle Aktivisten präziser werden, um Uneindeutigkeiten zu vermeiden und sich gegen den jeweiligen Gegner klar und rhetorisch stark behaupten zu können. Dass das auf die Kunst insgesamt Auswirkungen haben könnte, dürfte zwar unwahrscheinlich sein, aber es könnte zumindest dazu kommen, dass wieder deutlicher zwischen Kunst und Aktivismus unterschieden wird, das Phänomen der Nachkunst also eine bloße Episode bleibt.

Schließlich ist denkbar, dass Künstler einer jungen Generation eine Versöhnung zwischen dem heutigen Politaktivismus und der Tradition der Autonomie suchen, da sie beides für sich alleine als unzureichend empfinden. So zeichnet Sebastian Späth in mehreren Texten und Videos, vor allem in seinem Buch *Wir können euch nicht helfen* (2018) das Bild eines Künstlertypus, der daran zweifelt, ob es noch angemessen – und nicht vielmehr ebenso unanständig wie nutzlos – ist, im Stil der modernen Avantgarden Kunst als etwas Absolutes anzusehen, der aber zugleich unter der Oberflächlichkeit und Arroganz des Artivismus leidet. Er erkennt an, dass sich hinsichtlich der politischen Großwetterlage in den letzten Jahren „alles verändert“ hat und Künstler nicht so weitermachen können wie bisher, ja sich „nicht mehr länger mit der Herstellung von Kunstwerken aufhalten“ dürfen. Kunst müsse vielmehr als eine Haltung definiert werden. Wer sie ernst nehme, an ihr arbeite, könne schließlich Dinge auf den Weg bringen, „die bedeutender sind als Kunstwerke“ – die zwar ähnliche Ziele verfolgen mögen wie der politische Aktivismus, dabei aber viel stärker von dem Anspruch geprägt sind, etwas Unverwechselbares, Einzigartiges – eben Kunst – zu bieten.¹¹ [Abb. 12]

¹¹ Hier und im Folgenden: Sebastian Späth: *Wir können euch nicht helfen. Ein Künstler über die Grenzen der Kunst*, Norderstedt 2018, S. 13ff.



Das „Unwohlsein“ angesichts des aktuellen Kunstbetriebs bringt Späth auch dadurch zum Ausdruck, dass er gezielt gegen dessen Codes verstößt. So präsentiert er sich auf dem Cover seines Buches mit Anzug und Krawatte im Stil des AfD-Politikers Alexander Gauland, während ihn Uhr, Brille und Frisur als smarten, erfolgsgeilen Businessmann erscheinen lassen. In seinem Blog bekennt er sich auch zu „Leistung“ und etikettiert sich selbst sogar als „neoliberal“.¹² So sehr das als Provokation wirken mag und eine Sehnsucht nach Aufmerksamkeit und Diskussion verrät, so sehr handelt es sich dabei aber vor allem auch um Zeichen künstlerischer Selbstkritik: Legt man als Künstler, der ‚sein Ding‘ macht, nicht tatsächlich ähnliche Eigenschaften an den Tag wie ein ellbogenbewährter Karrierist? Und wird man damit nicht genauso zum kalten Egoisten wie ein Politiker, der am liebsten gar keine Flüchtlinge aufnahme, um an den eigenen Privilegien uneingeschränkt festhalten zu können? Erfüllt also nicht gerade der herkömmliche, autonomieverliebte Künstler das Feindbild von Kuratoren? Ist er nicht die Gegenfigur zu allem, woraus ‚gute Werke‘ werden können?

Derartig paradoxe Zuspitzungen, die das Dilemma eines Kunstbetriebs vor Augen führen, in dem der Künstler selbst zum Fremdkörper zu werden droht, lösen bestenfalls eine neue Dynamik aus. Es würde dann wieder mehr darüber diskutiert, ob es spezifisch künstlerische Möglichkeiten gibt, politisch zu sein, und es könnte sogar passieren, dass Werke entstehen, die sowohl strenge künstlerische Ansprüche als auch ambitionierte politisch-moralische Anliegen zur Geltung bringen. Von Nachkunst bräuchte dann nicht länger die Rede sein.

Abbildungen:

¹² <http://beitraegezurkunst.blogspot.de/2017/07/kunst-und-leistung.html>.

- Abb. 1: <https://www.instagram.com/p/BButSuRiuIb>
Abb. 2: <https://www.instagram.com/p/BNY1RjDh7Ej>
Abb. 3: <https://www.instagram.com/p/BRnlyntgigX>
Abb. 4: <http://www.salvavida.eu/post/150173982708/wolfgangsee-492016>
Abb. 5: <https://www.instagram.com/p/BaMb0X5gRI6>
Abb. 6: <http://www.aljazeera.com/indepth/inpictures/2016/07/week-pictures-kabul-attacks-elections-160729034229653.html>
Abb. 7: <http://www.salvavida.eu/post/150588748083/grüße-aus-zürich> [beschnitten]
Abb. 8: <https://www.instagram.com/p/BZ6AG3BAEM1> [2. Bild]
Abb. 9: <http://www.betweenbridges.net/images/instagram/Bundestagswahl2017-Instagram-05.jpg>
Abb. 10: http://www.artnet.de/künstler/wolfgang-tillmans/calama-still-life-a-9DVXHMJZVGzqYmtXG_M__A2
Abb. 11: <https://theartstack.com/artist/john-currin/dane-2006>
Abb. 12: <https://www.instagram.com/p/Bdx07uCjKXf>