

Einleitung

Mit dem System der Pariser Salonausstellungen entstand im 19. Jahrhundert der moderne Kunstmarkt. Eine seiner konstanten Begleiterscheinung war der Kunstsandal. Vom ihm profitierten im Sinne einer ‚Ökonomie der Aufmerksamkeit‘¹ Künstler und Händler, Kunstpublikum, Journalisten und Verleger gleichermaßen. Das auf diese Weise erweckte Masseninteresse und die damit verbundene emotionale Rezeption von Kunst riefen aber zugleich kunstfeindliche Ressentiments und Aggressionen hervor, die bis heute wirksam sind. Die wichtigsten Ressentiments bestanden in der Verdammung des Kunstmarktes als „Entweihung der Kunst“ und in der Pathologisierung der Künstler. Darüber hinaus wurde die Gegenwartskunst für Reaktionäre und Romantiker zum Symbol einer unerwünschten gesellschaftlichen Modernisierung. In den 1920er und 1930er Jahren steigerten und radikalisierten sich die Ressentiments gegen moderne Kunst im Kontext eines grassierenden Antisemitismus. In jener Zeit politischer Krisen und ökonomischer Transformationen fiel es den Zeitgenossen schwer, klare kausale Zusammenhänge und verantwortliche Akteure zu benennen. Stattdessen wurden dafür Sündenböcke, Verschwörungstheorien und Projektionen gesucht. Neben Minderheiten und Eliten zählten auch Kunst und Künstler zu Blitzableitern eines „Volkszorns“, der von links und rechts bewusst geschürt wurde. Nicht nur das Spekulative des Kunstmarktes, der zum Symbol eines irrationalen und heißlaufenden Kapitalismus schlechthin wurde, stand im Mittelpunkt der Kulturkritik jener Zeit, sondern auch die Isolation der Künstler vom „Volk“. Kritik am zeitgenössischen Kunstgeschehen kam von den Kommunisten, gelegentlich aus der bildungsbürgerlich-konservativen Mitte, in besonders aggressiver und diffamierender Weise aber von Rechts und kulminierte 1937 in der berüchtigten Kampagne „Entartete Kunst“. Die Diffamierung moderner Kunst als „entartet“ bzw. „degeneriert“ war 1945 keineswegs beendet, sondern nahm zu Beginn der Blockkonfrontation erneut an Fahrt auf. Spiegelbildlich übernahmen im Kalten Krieg die documenta und die Deutsche Kunstausstellung / Kunstausstellung der DDR den Auftrag, mit Hilfe der Kunst die Bevölkerung

1 Begriffsprägung durch Georg Franck, Ökonomie der Aufmerksamkeit. Ein Entwurf, München 1998.

zu indoktrinieren. Die documenta wurde als Gegenmodell zur Ausstellung „Entartete Kunst“ und als Alternative zu den sozialistischen Leistungsschauen organisiert und avancierte im Laufe der Nachkriegszeit zu einer der wichtigsten Kunstausstellungen weltweit. Mit ihrer starken Medienpräsenz und dem großen Publikumszuspruch übernahm die documenta in gewisser Hinsicht die Rolle, die die Pariser Salonausstellungen im 19. Jahrhundert innehatten. Die Rezeption der documenta durch Publikum, Politiker, Bevölkerung und Medien darf als Seismograph für kunstfeindliche und anti-moderne Ressentiments gelten.

Die hier vorgelegte Studie geht von der These aus, dass Vorbehalte gegen Gegenwartskunst in sogenannten kulturellen Anerkennungskrisen bestimmter Schichten und Milieus massiv verstärkt werden können. Die Kulturkämpfe der 1920er Jahre, in denen der Expressionismus museale Weihen erhielt, wie auch die der 1950er, als die abstrakte Kunst im Westen hegemonial wurde, hatten gezeigt, dass sich bestimmte Milieus mit Gegenwartskunst identifizierten und andere diese Kunst als Ausdruck unerwünschter gesellschaftlicher Veränderungen vehement ablehnten. Im Rahmen dieser Studie soll erörtert werden, ob sich dieses Muster auch auf die Gegenwart übertragen lässt. Es spricht einiges dafür, die heutige Gegenwartskunst als Signet und Projekt einer neuen „Creative Class“² zu interpretieren. Die Masse der Bevölkerung scheint der Gegenwartskunst hingegen teilnahmslos oder latent ablehnend gegenüberzustehen. Manifestiert sich in der Haltung zur Gegenwartskunst eine gesellschaftliche Spaltung, und könnte das Thema Kunst somit für Extremisten und Populisten interessant werden, deren Geschäftsmodell ja gerade auf der Forcierung von gesellschaftlichen Spaltungen beruht? Welche Rolle spielt Gegenwartskunst in der Agenda heutiger extremistischer und populistischer Bewegungen, in Deutschland und in Europa? Der Begriff Populismus steht mittlerweile in der Kritik, inhaltsleer und beliebig zu sein. Der Wiener Soziologe Oliver Marchart sieht darin eine reine Machterhaltungstechnik der neoliberalen Eliten: „Die pauschale Kritik am Populismus bleibt leer, weil vom liberalen Antipopulismus schlechthin alles denunziert wird, was als politische Alternative zu jenem liberalen Dogma auftritt, dem die Parteien des gesamten traditionellen Spektrums mit nur geringen Varianten anhängen: ungehinderte Herrschaft der Märkte in allen Lebensbereichen.“³ Es gibt also gute Gründe ‚Populismus‘ zu vermeiden, dennoch wird er in dieser Studie noch als Arbeitsbegriff verwendet, definiert im Sinne von: eine relative neue Partei oder Bewegung mit opportunistischer, emotionalisierender, anti-elitärer Rhetorik, mit verkürzender Argumentationsweise und dem Anspruch, die Mehrheit der Bevölkerung bzw. „des Volkes“ zu vertreten.

Gefahr für die Freiheit der Kunst geht aber nicht nur von kunstfernen Rechtspopulisten und religiösen Fundamentalisten aus, sondern kommt auch aus dem Inneren des

2 Begriffsprägung durch Richard Florida, *The Rise of the Creative Class*, New York 2002.

3 Oliver Marchart, „Liberaler Antipopulismus. Ein Ausdruck von Postpolitik“, in: *Aus Politik und Zeitgeschichte* 44/45 30.10.2017, S. 11–16, hier: S. 7.

Kunst- und Universitätsbetriebes, aus den Kunstakademien, und aus den Geistes- und Kulturwissenschaften. Antirassistische, queere und postkoloniale Diskurse und Positionen sind hier mittlerweile fast schon dominant geworden, sichtbar beispielsweise in der Popularität der „Critical Whiteness Studies“. Deren Anhänger, die sogenannten akademischen und kulturellrelativistischen „Identitätslinken“⁴, lehnen universalistische Werte wie künstlerische Autonomie, Menschenrechte oder Meinungsfreiheit weithin ab, die Freiheit der Kunst wird von ihnen als überholtes „weisses“, „männliches“ Privileg problematisiert, als „rechter“ Kampfbegriff und „Eurozentrismus“ denunziert. Die vorliegende Studie geht von anderen Prämissen aus, u. a. von der Annahme, dass eine weitreichende Autonomie der Kunst nicht nur den direkt Beteiligten nutzt, sondern der Gesellschaft insgesamt. Analog zur Freiheit der Wissenschaft und zur Meinungsfreiheit sollte auch die bildende Kunst als Experimentiergelände für Ideen und Problemlösungen erhalten werden, als gesellschaftliches Forum, wo Streit, Widerspruch, Vielfalt von Meinungen und somit auch Toleranz erprobt werden können. Kunst sollte der Entfaltung freier Individuen dienen können, als Ausdrucksmöglichkeit von Persönlichkeit und Individualität. Kunst ohne Freiheit ist keine Kunst, sondern Dekoration. Nicht nur religiöse Fundamentalisten, auch Anhänger extremer rechter und linker Ideologien erkennen die Autonomie der Kunst nicht an und bekämpfen sie. Sie sind die Feinde der Kunst.

Worin genau bestehen Aggressivität und Feindschaft gegenüber der modernen Kunst? Welche philosophischen, religiösen oder ideologischen Wurzeln hat diese Haltung? Der Psychoanalytiker Kai Hammermeister definierte in seinem Buch *Kleine Systematik der Kunstfeindschaft* Kunstfeindlichkeit als grundsätzliche Weigerung, die Autonomie der Kunst anzuerkennen. Diese werde „mit dem Argument bestritten, dass es Werte gibt, die der Kunst übergeordnet sind, die der Kunst Grenzen ziehen und deren Verletzung durch die Kunst nicht geduldet werden kann.“⁵ Seit der Antike haben sich kunstfeindliche Positionen in Theologie und Philosophie herausgebildet. Deren Kerngedanken fanden sich auch im 19. und 20. Jahrhundert wieder – sie wurden zu kulturellen Begleiterscheinungen der Moderne und sind sogar bis heute wirksam. Etwa die Vorstellung, Bildliche Darstellungen lenkten von Gott ab. Für den spätmittelalterlichen Theologen Meister Eckhart verhinderten Bilder die vollkommene Präsenz Gottes im Menschen. Der Platz, den die Bilder einnehmen, bleibe für Gott versperrt.

4 Aktuell lässt sich die politische Linke idealtypisch in drei Richtungen unterteilen: eine Identitätslinke, eine Ökolinke und eine Soziallinke. Die Identitätslinke definiert sich über das Engagement für Minderheiten, die einer Diskriminierung in der Gesellschaft ausgesetzt seien. Es geht ihnen primär nicht mehr um soziale Gerechtigkeit, sondern um Identitätsgerechtigkeit. Definition laut Armin Pfahl-Traughber, Professor an der Fachhochschule des Bundes für öffentliche Verwaltung in Brühl und Herausgeber des *Jahrbuchs für Extremismus- und Terrorismusforschung*. <https://hpd.de/artikel/antiindividualismus-identitaetslinken-migrationsdebatte-17588> (20.02.20).

5 Kai Hammermeister, *Kleine Systematik der Kunstfeindschaft*. Zur Geschichte und Theorie der Ästhetik, Darmstadt 2007, S. 15.

Eine ebenfalls bedeutsame kunstfeindliche Position war die Vorstellung, Kunst sei als Ressourcenverschwendung, als indirekte Beraubung der Armen zu betrachten. Seit der Antike kursierte zudem die Idee, die Beschäftigung mit Kunst führe zu einer Verweichlichung der Gesellschaft. Plutarch bemängelte seinerzeit, Künstler seien ungeeignet für Kriegsdienste. Von Bedeutung war auch die Vorstellung „Kunst als Ursache innerer Verwirrung des Menschen“ zu betrachten.⁶ Laut dieser psychohygienischen Kunstfeindschaft sind in der Kunst untergeordnete Elemente der Psyche am Werk, das Kunstschaffen erscheint in dieser Perspektive als Ausdruck einer Störung des harmonischen Seelenlebens. Die epistemologische Kunstfeindschaft wirft die These auf, Kunst verzerre die Wahrheit, sie erschwere oder verhindere gar die Erkenntnis der Wahrheit, indem sie Emotionen weckte, welche von rationaler Erkenntnis ablenkten. Für Rousseau hingegen hatte die Kunst keine aktive zersetzende soziale Wirkung, sondern war Resultat und Symptom eines gesellschaftlichen und sittlichen Verfalls, der bereits eingesetzt hatte: Wenn Kunst und Kultur blühten, zeigten sie bereits den Niedergang des menschlichen Gemeinwesens an.⁷ Kunstfeindschaft geht paradoxerweise von einer großen Wirksamkeit der Kunst aus, sie schreibt ihr erhebliche Macht und großen Einfluss zu. Sie betrachtet die Bildwerke quasi als toxische Objekte mit infektiöser Wirkung. Demnach müssten sie verboten, verborgen oder sogar zerstört werden.

⁶ Ebenda S. 139.

⁷ Zusammenfassung kunstfeindlicher Positionen bei: <http://www.information-philosophie.de/?a=1&t=7191&n=2&y=1&c=50> (25.9.2019).