

ROGER BEHRENS

Die Aktualität des Utopischen in der Kunst

Ein Streifzug, verstreute Gedanken zum
Form-Inhalt-Problem aufnehmend

Utopieverhältnis der Kunst

Was die Utopie betrifft, so ist es Phantasie, die Fähigkeit zum Tagträumen, ohne sich in Luftschlössern zu verlaufen, die hier die treibende Kraft des Menschen ist. Wo solche zunächst ja rein theoretische Phantasterei, also *Einbildungskraft* im eigentlichen Sinn, nun praktisch ausgebildet wird, nennen wir sie für den Einzelnen *Kreativität*, das sinnlich-praktische Gewahrwerden einer bislang noch unbekanntes Realität. Und wo diese Form von menschlichem Handeln gesellschaftlich wird, heißt sie *Kunst*.

Kunst nun ist als das Utopikum schlechthin vorgestellt worden – und war auch für Herrschaft deshalb oft eine Gefahr. In ganz vielfältiger Weise ist nämlich die Kunst mit Utopie durchsetzt: Kunst ist Vorschein von utopischer Zukunft (Ernst Bloch), Kunst gibt der sprachlich nicht greifbaren Utopie eine Gestalt (Theodor W. Adorno); das *Kunstwerk* ist so oft als das in die Jetztzeit geholt Stückchen Utopie verstanden worden. Auch kann allein das künstlerische Material – die zur Auflösung kommende Harmonie in der Musik, auch Farbe – schon zukunfts-durchsetzt sein, zumindest kann Kunst aber einen bestimmten Umgang mit dem Material als erst utopischen und gesellschaftlich noch nicht durchgesetzten ausformen. Die Kunst kann überhaupt ein anderes Verhältnis zu den Dingen bedeuten, welches jenseits des kapitalistischen Verwertungszusammenhangs zu liegen scheint. Sie funktioniert so als eine Art Negativ vom Gegebenen, zeigt also gerade jene Flächen weiß und hell, die sonst im Dunkeln liegen. Die Methoden, die selbst schon zu Form und Inhalt geworden sind und bei aller Stilvielfalt in diesem Jahrhundert die gelungene Kunst als roten Faden ausweisen, sind: die Collage und Montage, das Fundstück, das Surreale. Auch der künstlerische Prozeß selbst wird zum Utopieversprechen. Basierend auf der Idee der menschlichen Freiheit des Form- und Spieltriebes hat insbesondere Friedrich Schiller solche produktionsästhetischen Aspekte der Kunst betont: schon im Akt des Produzierens regt sich Freiheit – der Mensch könnte nach den Gesetzen der Schönheit produzieren, wie Marx dann ergänzte.

Das utopische Vermögen der Kunst funktioniert nicht per se. Zu sehr zieht Gesellschaftliches durch Kunst und Utopie, wird das eine zur Ideologie des anderen. Der Kitt zwischen Kunst und Utopie ist immer die politische Aktion gewesen, in Praxis umgesetzte Hoffnung. Das Kunst-Utopie-Verhältnis bröckelt also, wenn die

Roger Behrens - Jg. 1967, studierte Philosophie und Sozialwissenschaften in Hamburg und Berkeley, derzeit Postgraduiertenstudium in Maastricht an der Jan van Eyck Akademie für Kunst, Theorie und Design.

»Jugendkultur entwickelte sich daher zu einem Investitionsschwerpunkt der Kulturindustrie, wobei die Marktsegmente lernten, sich synchron als Subkulturen und diachron als Generationen zu verstehen, denn

Gesellschaft zunehmend von politischer Hoffnung sich entfernt, sei es, weil viele sich die Gegenwart als Himmelreich auf Erden verkaufen lassen (als längst realisierte Utopie), sei es, weil viele gerade aufgrund der Unterschiede zwischen versprochenem Himmelreich und Wirklichkeit keine Hoffnungen mehr hegen (die längst verlorene Utopie), sei es, weil das Prinzip Hoffnung nicht gerade in Mode ist (die Gleichgültigkeit zur Utopie). Davon läßt sich materialistisch-dialektische Kunsttheorie nicht bange machen. Die mögliche Utopievielfalt von Kunst, oder auch utopische Möglichkeitsvielfalt in der Kunst, ist über alle Ideologie, bloßes Geschmacksurteil und dergleichen hinweg auf konkretem Grund: sie fußt auf der Frage danach, wie jeweils das Form-Inhalt-Problem in der Kunst gelöst ist. Deshalb ist jedes materialistisch-ästhetische Urteil fließend. Die Urteile »Picassos Guernica bleibt formal wie inhaltlich für dieses Jahrhundert herausragend« und »Der Kubismus ist wegbereitend für die Wohnstubenornamentik der neuen Wohnlichkeit mittelständischer Aufsteiger« – das Grau-Blau in Guernica harmoniert so schön mit den Saisonfarben der Teppichmode – schließen einander nicht aus. Objektiver Gehalt der Kunst, die gelungene Dialektik von Form und Inhalt, überlagert sich hier mit dem symbolischen Kapitalwert (Pierre Boudieu), einem akkumulierbaren Kulturwert. Utopie muß hier herausgeschält werden – die Methode heißt Erbschaft.

Ästhetisierung. Schein als echte Bedrohung

Der Schlüssel für die Utopieverhältnisse und ihre Realisierungsversuche in diesem Jahrhundert liegt in dem, was in den 20er Jahren als künstlerische Avantgarde sich formierte. Der Begriff der Avantgarde ist zunächst als *militärischer* auffällig, auch im Spannungsverhältnis zu politischen Bewegungen: in Sachen Utopie beanspruchte Kunst eine Vorreiterrolle gegenüber den sozialen Bewegungen, gleichwohl war die Bindung an die sozialen Bewegungen zwingend, um als Kunst in den Dienst genommen zu werden. Mit dem Zusammenbruch der revolutionären Bewegungen geriet das Programm der künstlerischen Avantgarde zu einer Begriffshülse – mit bleibender Narbe für die Kunst dieses Jahrhunderts. Die Avantgardekunst ist heimatlos geworden; Künstler, die sich heute noch als Avantgarde begreifen, wissen entweder um den nach wie vor werbewirksamen und profitablen Klang des Begriffs, oder sind schlichtweg dem Irrglauben anheim gefallen, daß Kunst im Prozeß sozialer Veränderung eine Hauptfunktion zukommt, ja daß die Kunst selbst schon genug der machbaren Änderungen verkörpert. Die Avantgarden sind heute gewissermaßen künstlerisch-künstliche Körper, die ohne politischen Kopf richtungslos umherschreiten. Solche Kopfflosigkeit heißt heute »Ästhetisierung«.

Die Ästhetisierung, wie auch überhaupt Ästhetik, Ästhetizismus und Ästhetisierendes, hat den negativen Beiklang verloren. Gerade jene, die einst noch gegen Ästhetisierungen antraten, machen sich heute zu Fürsprechern des Ästhetischen. Große Teile der links-liberalen Intellektuellen, die noch in den 80er Jahren kritische Gesellschaftstheorie betrieben, haben sich ästhetischen Fra-

ihre wichtigsten Identifikationserlebnisse erwarben sie nicht durch Arbeit oder Krieg, Religion oder Politik, sondern im Konsum.«
Walter Grasskamp: *Der lange Marsch durch die Illusionen*, S. 20.

»Das heißt, daß Massenbewegungen, und an ihrer Spitze der Krieg, eine der Apparatur besonders entgegenkommende Form des menschlichen Verhaltens darstellen. – *Die Massen haben ein RECHT auf Veränderung der Eigentumsverhältnisse; der Faschismus sucht ihnen einen AUSDRUCK in deren Konservierung zu*

geben. Er läuft folglich auf eine Ästhetisierung des politischen Lebens hinaus.«

Walter Benjamin: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, S.467.

»Die technische Reproduzierbarkeit des Kunstwerks verändert das Verhältnis der Masse zur Kunst. Aus dem rückständigsten, z.B. einem Picasso gegenüber, schlägt es in das fortschritt-

gestellungen zugewandt; ehemals politisch aktive Künstler verorten ihre Arbeit hauptsächlich in einer ästhetischen, Kunstinternen Dimension; einstige handfest politische Fragen, zu denen vor zehn Jahren Tausende von Menschen auf den Straßen gewesen wären, provozieren jetzt bloß noch einen ästhetischen Schrecken und ein ästhetisches Moralurteil – das Beispiel steht vor der Tür: der Balkankrieg, gegen den nennenswerte Friedensdemonstrationen bislang ausblieben; verurteilt werden weniger ein Krieg und seine Politik, sondern die Elendsbilder des Fernsehberichts von diesem Krieg; dies provoziert schließlich auch ein ästhetisches Urteil zur Legitimation militärischer Intervention. Beendet werden soll ein Krieg, den die Kameras zeigen. Selbst seitens der Kritik wurde das Scharnier schon auf Ästhetisches umgestellt: Schon während des Golfkrieges ist mehr über die mögliche Virtualität des Krieges (nämlich seine Wahrnehmbarkeit, das heißt Ästhetik im engen Wortsinn) auf dem Bildschirm, als über die machtpolitisch-ökonomische Verflechtung von Nachrichtensendern und Industriekonzernen diskutiert worden. Weiter ist auffällig, daß jene Bereiche politischer Bewegungen sich heute mehr als früher über ihren Status als Subkultur vermitteln: Das Subkulturelle ist nicht mehr Mittel von politischem Veränderungswillen, sondern wird zum Zweck an sich. Die Musik – man denke an den HipHop, den Grunge, den Postpunk – begleitet nicht mehr die politischen Kämpfe, sondern ist wesentliches Motiv des sozialen Engagements. Der schillernde Begriff der *political correctness* meint zugleich auch eine *aesthetical correctness*. Die Jugend schließlich, die einmal treibende Kraft politischer Bewegungen war, hat sich mit dem gegenwärtigen Techno-Boom das erste Mal eine Orientierung geschaffen, die nicht mehr gegen etwas rebelliert, sondern nur noch hedonistisch die Zeitspanne, die man Jugend nennt, mit möglichst viel »Spaß« zu füllen hofft. Dafür steht der beliebige Gebrauch von Symbolismen, die einst eine eindeutige politische Aussage hatten (Hammer und Sichel als Accessoires). Rauschdrogen werden hier längst nicht mehr zur »Bewußtseins-erweiterung« oder kontemplativen Flucht konsumiert, sondern um die Leistungsgrenzen des Körpers zu erweitern: Die Belastbarkeit ist dann der Rausch (Designerdrogen, Energiedrinks). Hier rebelliert man nicht mehr gegen schlechte oder gar keine Arbeitsverhältnisse, sondern höchstens noch für reibungsloseren Konsum. Weder setzt das Gros der Jugend der Erwachsenenwelt die Utopie eines anderen Lebens, noch ein Lebensgefühl von Freiheit entgegen, sondern übt sich in einer Konsumhaltung, die die der Erwachsenen weit übersteigt: Statt Utopie gibt es Lebensstil, die Rebellion ist nur noch ein T-Shirtaufdruck. Diese Konsumorientierung fällt mit der Ästhetisierung zusammen und meint den Überzug der Warenwelt mit dem Schleier des ästhetischen Scheins. Daß Theorien, wie zum Beispiel die zu Beginn der 70er Jahre formulierte *Kritik der Warenästhetik* von Wolfgang Fritz Haug, der diesen Schleier konkret als Warenverpackung benennt, heute abseits liegen, hängt mit der sich selbst übertreffenden Verschärfung dieses ästhetisierten Konsumtionsprozesses zusammen. Betrug und Schummelei der Reklame ist gegenwärtig

nicht mehr Skandal, sondern der besonders gelungene, computernimierte Effekt; offen bekennt man sich zum Konsumgegenstand bei gelungener Werbung. Waren, die dem Konsumenten nahelegen, er könne die Verkaufsstrategien selbstbewußt durchschauen und habe mithin seine Bedürfnisse im Griff, machen ihn zum Werbeträger. Dies gilt insbesondere für den Bereich an Gütern, mit denen jene Identitäten geformt werden, die aus dem Menschen angeblich Persönlichkeit und Individuum machen: die Mode, die Möbel, Genußwaren, die treffende Wahl bei Automobil und Stereoanlage, der Tourismus – und vor allem auch die Kunst, der gute Geschmack. Die Utopiefunktion der Kunst scheint darin sich aufgelöst zu haben: im symbolischen Kapital. Doch bleibt die Dialektik von Form und Inhalt, die nur überlagert ist, in Spannung und drängt dort zur Aufhebung, wo sie in gegenwärtiger Kunst sich wach hält.

Übermalen als Enthüllen und Verhüllen. Montageform und Graffiti

Die Kritik der Ästhetisierung zielt auf den Scheincharakter der Ästhetik, auf das jenseits des Realen gelegene Idealreich der Kunst und Kultur. Darauf reflektiert auch Walter Benjamins berühmte Forderungsformulierung: »So steht es mit der Ästhetisierung der Politik, welche der Faschismus betreibt. Der Kommunismus antwortet ihm mit der Politisierung der Kunst.«¹ Nun spricht Benjamin nicht von einer quasi rückwärtsgewandten Politisierung der Ästhetik, sondern fordert unter Bedingungen einer *nicht mehr rückgängig zu machenden Ästhetisierung* (und er hat die Massenaufmärsche der Nazis nebst dazugehöriger Architektur vor Augen) die *Repolitisierung* der im Zuge dieser Ästhetisierung entpolitisierten Kunst. Sie soll wieder als *Waffe gegen die reine Ästhetik* einsetzbar sein. Vor allem die neuen Produktivkräfte, die sich zu Benjamins Zeit im Bereich der Kultur in Film, Rundfunk und der Fotografie bemerkbar machen, stellen für Benjamin ein unterschätztes Potential neuer Ausdrucksformen des Ästhetischen dar. Mit Hilfe der technischen Möglichkeiten läßt sich realisieren, was in den überholten Kunstformen der Malerei, Literatur und Musik schon vorgezeichnet ist. Benjamin referiert mit dieser These auf die Gestaltungsprinzipien der Montage, Collage, sowie die Rezeptionsweisen der Zerstreuung und des Schocks, wie sie mit der Jahrhundertwende in der Kunst etabliert werden.

Die gesellschaftliche Atmosphäre der Jahrhundertwende ist durchsetzt vom Klima der Angst. Entfremdung und Sinnverlust begleiten eine ökonomisch dynamisch-krisenvolle Zeit. Die neue Dichte städtischer Ballungszentren, die Konzentration von Massen, erscheinen den Menschen zunehmend als Bedrohungen, zusätzlich zu Krieg und Imperialismus. Auch das Bürgertum erfährt nun die von ihm in Gang gesetzte Industriemaschinerie als übermächtige Gewalt. Massenproduktion und Mietskasernen schließen den Menschen in eine vollständig verdinglichte Umwelt ein. Die Kunst reagiert mit einem Vorrang der Form, der aber auch Inhalt einholen soll: Das Elend wird nicht einfach widergespiegelt, sondern verzerrt, wie in der Naturwissenschaft zerlegt, vergrößert, indiziert. Expressionismus, Kubismus, Dadaismus –

¹ Walter Benjamin: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, in: Ders.: Gesammelte Schriften, Bd. I.2, Frankfurt/M 1991, S. 469.

lichste z.B. bei Chaplin um.«

Walter Benjamin: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, S.459.

Die Situationisten, eine politisch-künstlerische Bewegung, die vor allem in den 50er, 60er und 70er Jahren (Stichwort: Situationistische Internationale, S.I.) versuchten, eine entfremdete Kunst in die konkreten Lebenszusammenhänge – beziehungsweise eine konkrete Kunst in entfremdete Lebenszusammenhänge zu übersetzen, sprachen von *Zweckentfremdung*, wenn sie Montage, Collage und

Übermalung meinten. Zweckentfremdung meinte auch einen offensiven Mißbrauch der Kunst, ein Diebstahl der Praktiken, um sie im Alltag anzuwenden. Das führte zwangsläufig zu den Parolen, den Wandmalereien, aber auch den Zweckentfremdungen von Werbeplakaten, von *politi-*

2 William A. Camfield: Max Ernst. Dada and the Dawn of Surrealism, München 1994, S. 82 (Übersetzung Roger Behrens).

die fortschrittlichsten dieser Kunstbewegungen versuchten die Form zum Inhalt, ja zum politischen Inhalt zu erheben. Die Form sollte schockieren – und dieser Schock sollte zur Inhaltsbestimmung sich wenden. Über Montage und Collage sollte der formale Umgang mit dem Stoff Einsichten in verborgene Lebendigkeiten von Maschinen geben. Max Ernst hat solches Montageprinzip durch *Übermalungs* technik erweitert. »Der Vorgang hier ist in gewisser Hinsicht das Gegenteil von Collage. Ernst hat keine Bilder aus ihrem Kontext gelöst und neu zusammengesetzt; statt dessen akzeptierte er den Originalkontext, aber entfernte durch Übermalung, was er nicht behalten wollte, und fügte hinzu, was er für seine Vorstellung des transformierten Kontexts brauchte. Die Vorlage erschien Ernst zwar als *ready-made*, als collagenhafte Konstellation von Objekten, aber der kreative Prozeß war eine Sache des Entdeckens, des Wahrnehmens von Unbeabsichtigtem im gegebenen Kontext...«² Die Schocks, die solche Bilder heute auslösen, haben das Moment von Gewöhnung an sich. Und doch lassen die Arbeiten von Ernst eine Parallele zur gegenwärtigen Kunst zu, wo auch Übermalung und Montage freilegend funktionieren und neue Perspektiven eröffnen, auch mit gewünschtem Formvorrang: Das Wandbild, die Parole am Haus, ist eine bekannte politische Technik, die Situationisten haben sie sogar als Gegenmacht im Prozeß der Verstädterung begriffen – und nun erwacht sie mit neuem Gesicht: Übermalt wird heute ganz konkret-real in der Graffiti-Kunst, um grauen Betonwänden neue, farbenreiche Identität zu geben, um sie zu Flächen für geheime Botschaften zu machen. Gerade die Jugend ist es, oft unter krudem Konformitäts- und Behauptungszwang, die hier ganz unbeabsichtigt zu politischen, letztlich illegalen Mitteln der Kunst greift – und zugleich widersetzen sich die Sprayer den Begriffskonventionen des Kunstbetriebes: Das Urteil, ob dies nun Kunst sei oder nicht, hat für die Graffitis keine Folgen. Dementgegen schockt die avantgardistische Montagekunst den Betrachter nur im Raum der Kunst, dem Museum; Verstörungen des Blicks treffen allein denjenigen, der das Museum als eigentlich sicheren Ort der Ruhe und Kontemplation aufgesucht hat. Da somit die Schockwirkung einzig einem bildnerisch-formalen Element überlassen ist, kann sie nur solange von Dauer sein, bis der Blick sich gewöhnt hat. Der echte sprengend-spannungsgeladene Schock ist demgegenüber einer der unentrinnbaren Konfrontation, die Benjamin etwa im Film vermutete, und die wir heute in den Graffitis erfahren: Ganz gleich, ob die nun als schön oder häßlich, als Kunst oder nicht, erfahren werden, sie zwingen den Betrachter zur Aufmerksamkeit und man merkt schnell, daß es keinen Sinn macht, sich die karge, graue Betonwand zurückzuwünschen. Wie bei Ernst gleichsam die Prinzipien der Montage, des Schocks oder der Übermalung als solche zur Wirkung kommen, so ist auch bei den Graffitis das eigentlich Dargestellte zunächst peripher. Es geht nur um den Schock, dem auch schon die Gewöhnung droht: Schließlich scheinen diese Bilder nur die Hektik der Städte widerzuspiegeln. Und schon hat die Werbung ihre ersten Plakatflächen für legales Sprühen bereitgestellt, schon äffen grafische Filtertechniken auf

dem Computer den Duktus der Spraydose nach. Auch darf nicht vergessen werden, daß die übermalten Betonmauern Mauern bleiben; daß das bunte Wandbild schließlich auch Risse und Einbruchsmöglichkeiten, und somit auch Grenz- und Einsperrungsfunktion des Betons überdeckt. Erbschaft solcher Kunstformen, auch mit utopischem Richtungsverweis, haben bisher nur politische Gruppen und einige wenige Künstler wie der Aachener Wandmaler aufgegriffen. So wird im »öffentlichen Raum [der] Grauzone der Wahrnehmung« zumindest die Möglichkeit von Kunst lebendig gehalten, »Subjektives und Soziales« jenseits der Werbetafeln zu vermitteln.³

Falsche Hoffnung als Pseudoradikalität der Kunst

Das durch Montage, Collage, Verfremdung und dergleichen provozierte Schockmoment ist nur als aufklärerisch-politischer Augenblick wirklich utopisch, also Kreativität anregend und zukunftsweisend: entweder wenn das humanistische Anliegen der Kunst nicht wegzuleugnen ist, oder wenn eine Bewegung die Kunst in den unabdingbaren Dienst der Aufklärung stellt. Zugleich kennt der Kunstbetrieb viele Nischen des leerlaufenden, gar reaktionären Schocks. Auch ist die Montage längst Prinzip der Warenwerbung geworden, wo mit Computerhilfe den Models die Falten wegmontiert, oder ideologisch Glück und Fröhlichkeit zur Südseeumgebung montiert, oder auch ganz offene Lügen bei wahren Fernsehbericht mit falschen Bildern montiert werden. Hier ist es schwer, den politischen Gehalt der Montagekunst weiterhin zu behaupten. In der bundesdeutschen Kunstlandschaft hat sich nun eine Richtung einen Namen gemacht, die auch montierend über das Formproblem zum Inhalt kommen möchte: durch aggressiven Pinselstrich. Doch Künstlern wie den Neuen Wilden, wie Immendorf, Kippenberger und Albert Oehlen, gelang es nicht, über ein schein-revolutionäres Gebaren hinauszukommen, weil zu sehr die Kunst im Mittelpunkt stand. Das bißchen symbolisches Kapital, welches sich mittlerweile ganz gut auf dem Markt verkaufen läßt, zählte mehr als die Reflexion auf die Abhängigkeit und Produzenteneigenschaft des Künstlers. Die sich an keine Konventionen haltende Malerei, die einmal auch inhaltlich mit dem Kunstbetrieb brechen wollte, wird jetzt, wo der Duktus zum formalen Stilproblem reduziert ist, bereitwillig aufgenommen. Der Künstler verharret ohnmächtig vor der Macht seines eigenen Werkes. Benjamin: »Es ist das Typische dieser linken ... Intelligenz ..., daß ihre positive Funktion ganz und gar aus einem Gefühl der Verpflichtung, nicht gegen die Revolution, sondern gegen die überkommene Kultur hervorgeht. Ihre kollektive Leistung, soweit sie positiv ist, nähert sich der von Konservatoren. Politisch und wirtschaftlich aber wird man bei ihnen mit der Gefahr der Sabotage immer rechnen müssen. Das Charakteristische dieser ganzen linksbürgerlichen Position ist ihre unheilbare Verknüpfung von idealistischer Moral mit politischer Praxis.«⁴ Auch Oehlen ist Moralist: gerade indem er sich gegen den Moralanspruch der Kunst stellt, statt diesen ganz egal sein zu lassen. Gegen die Kunst mit erhobenem Zeigefinger erhebt er bisweilen zur Provo-

3 Vgl. Walter Grasskamp: Der lange Marsch durch die Illusionen. Über Kunst und Politik, München 1995, S. 160f.

4 Walter Benjamin: Der Surrealismus, in: Ders., Gesammelte Schriften, Bd. II.1, a.a.O., S. 304.

kation schnoddrig die Hand zum Hitlergruß, jedenfalls bildlich, wenn er Hitler porträtiert oder Hakenkreuze malt. Sein einstiges politisches Engagement für die Kunst hat sich nicht zu einem künstlerischen Engagement für die Politik verwandelt, sondern zu einer nihilistischen Absage an die Politik durch die Kunst. Die Provokation, die Oehlen gerne hätte, verharret im selbstherrlichen Gestus der Empörung. Nirgends ist es leichter, sich den Anstrich des Radikalen und Engagierten zu geben, ohne Folgen zu zeitigen, als in der Kunst. Roberto Ohrt hat nun den Versuch unternommen, von Oehlers Arbeit möglichst viel zu retten, bringt allerdings keinen frischen Wind in die dünne Theorieluft im Hohlraum der Kunst. Der Erbschaftsversuch an Oehlers Arbeiten wie *Morgenlicht fällt ins Führerhauptquartier* von 1982, auf dem mit eingemaltem Hakenkreuz trübe das Atelier von Oehlen in der Morgendämmerung zu sehen ist, fällt dann so aus: »Was bei der Frage nach dem Können und der Malerei noch ein Formproblem sein mochte, hätte nun als ein geschichtliches Problem begriffen werden können, insofern, als gewisse Elemente – wie später auch immer wieder Hitler-Zitate – im Kontext von Oehlen-Publikationen/-Bildern/etc. etwas sagen, was sowieso gesagt werden muß, aber durch die Schwere der Referenz jede Selbstverständlichkeit von Aussagen unmöglich wird. Das geht über die seinerzeit moderne vernunftkritische Meisterdenker-Verfolgung weit hinaus: die Unmöglichkeit der unblutigen Referenz – jeder ganz normale Satz unterhält Verbindung zu Völkermorden – und nicht nur Gedichte.«⁵ Das Hitlerportrait sieht Ohrt eingebettet in ein »malerisches Konzept, einen belasteten, also maximalen Inhalt aufzuheben.«⁶ Das ist geschichtsblind, zumindest gedankenlos für die gegenwärtige Situation der Kunst, die keinen Halt mehr in politischen Bewegungen findet: natürlich ist der Kopf Hitlers als Bildinhalt nicht belastend – Chaplin hat schließlich die faktische Karikatur des Diktators vorgespielt; belastend ist die von Hitler gemachte Geschichte. Die einzige Provokation, die Oehlen erreicht, ist die, daß er sich selbst ins Fahrwasser des Nazismus begibt, weil seine kritik- und distanzlose Darstellung Hitlers keine Eindeutigkeit zuläßt. Die bedenkliche Logik Ohrts, hier gäbe es etwas, »was sowieso gesagt werden muß« geht schließlich nicht auf. Denn was gesagt, das heißt namhaft gemacht werden müßte, ist das Unsagbare, Unplakative, ist nicht Hakenkreuz und Hitlerbild, sondern die terroristische Politik, die dahinter stand; dem entzieht sich Oehlen bequem, indem er Inhalt mit Oberflächlichkeit verwechselt und deshalb auch zu keiner echten Lösung der Form-Inhalt-Dialektik kommen kann; solche Kunst ist gehaltlos. Ohrt liefert ihm das Argument: alles, Sprechen und jede bildliche Referenz, hat sowieso mit Völkermord zu tun – dies ist nicht nur dummes Unverständnis von Adornos Diktum, daß nach Auschwitz kein Gedicht mehr zu schreiben sei, sondern in dieser vermeintlich ausgedehnten Radikalversion schlichtweg Hohn auf die Opfer Nazideutschlands. Die Frage, ob Kunst (und auch Kunstkritik, also auch Ästhetik) nach Auschwitz überhaupt noch möglich ist, wird hier negativ beantwortet.

5 Roberto Oht: Eine Geschichte der Unangemessenheit, in: Burkhard Riemschneider (Hg.): Albert Oehlen, Köln 1995, S. 10.

6 Ebd., S. 10.

Das angefangene Ende. Kunst tot geredet?

In der Montagekunst zeigt sich ein Reflex auf ein für dieses Jahrhundert ganz zentrales Thema der Kunst, nämlich ihr mögliches Ende, gescheitert an der gescheiterten Geschichte. Also nicht bloß positive Aufhebung der Beuys'schen Art, wo alle Menschen Künstler sein sollen und die soziale Plastik definiert wird (obwohl am Ende doch nur Beuys Künstler ist und er die soziale Plastik definiert), sondern Aufhebung der Kunst, indem ihre Funktion von anderen gesellschaftlichen Kräften übernommen wird. »So ist es einmal der Fall, daß die Kunst nicht mehr diejenige Befriedigung der geistigen Bedürfnisse gewährt, welche frühere Zeiten und Völker in ihr gesucht haben und nur in ihr gefunden haben ... Deshalb ist unsere Gegenwart ihrem allgemeinen Zustande nach der Kunst nicht günstig.«⁷ Hegel meint hiermit keineswegs ein Verschwinden der Kunst, sondern eine Aufhebung der Funktion der Kunst in der Gesellschaft. Die weltbildgestaltende Funktion und Originalität der Kunst wird – so will es Hegels System – abgelöst von der Philosophie. Zwar haben die Menschen weiterhin Empfindungen des Schönen, diesen kommt aber keine Symbolkraft mehr zu. In der Tat: Hegels heile preußische Welt der automatischen Geschichtslogik, die nur in Vernunft und Weltgeist enden kann, braucht Kunst zumindest nicht in der Funktion eines Kritikmittels, eines Freiraums für jene Utopie, die bleiben muß, wenn sich eben der Hegelsche Geschichtsoptimismus nicht einstellt, wovon die Geschichte seit Hegel offenkundig Zeugnis abgelegt hat. Es läßt sich also gegen Hegel argumentieren: Die Welt ist noch nicht so vernünftig, als daß die Kunst schon zu Ende sei. Aber doch ist auch Hegel zuzustimmen, daß offenbar selbst unter irrationalen Verhältnissen der Kunst das Ende droht, daß sie eben nicht mehr die nötige Funktion als Einspruchsinstanz und utopisches Regulativ bewahren kann. Kunst verliert ihre Tiefendimension. Das zeigt sich fast weniger an der Kunst selbst, als vielmehr im Mißverhältnis der Kunst zur Gesellschaft – vor allem aber an dem sprachlichen Aufwand, der seitens der Liebhaber, Kritiker und Kunstkennerschaft betrieben wird, um mit den letzten rhetorischen Kniffen dem Werk seine Legitimation abzuquetschen. Wo das dialektische Denken in Verruf geraten ist, sind freilich diejenigen rar, die sich dem dialektischen Kernproblem der Kunst zuwenden; wo konkrete Utopie in Verruf ist, kommen die kleinen verschämten Wünsche ins Spiel. Nicht objektiver Gehalt der Kunst interessiert, sondern der symbolische Kapitalwert, der dem Marktwert vorgeschaltet wird. Heidi E. Violand-Hobi sieht sich in der von Tinguely 1988 gefertigten Spinnrad-ähnlichen Konstruktion, die er bezeichnenderweise *Hegel* nannte (ein Motor treibt ein Schwungrad an, das einen Drahtbügel durch eine rostige Metallschlaufe treibt) an »Masturbationspraktiken« erinnert; *Hegel* gehöre zur Werkgruppe, »in der Stangen durchbohren und entjungfern, [und stellt] die Liebe als Penetrationsakt dar. Hier liegt die Zweideutigkeit in der launischen Neckerei auf der einen und der endlosen Aggression auf der anderen Seite.«⁸ Dies zur Gefühlslandschaft des kulturell interessierten, sexuell verklemmten Bürgertums, das sich von jeder auch nur beiläufigen Anspielung

7 Georg W. F. Hegel: Vorlesungen über die Ästhetik, Werke in zwanzig Bänden, Bd. 13, Frankfurt/M. 1970, S. 24f.

8 Heidi E. Violand-Hobi: Jean Tinguely, München 1995, S. 14.

schen Fälschungen der Konsum-Ikonen des Kapitalismus. Zur Einführung vgl. Roberto Ohrt (Hg.): Der Beginn einer Epoche. Texte der Situationisten, Hamburg 1995.

Kunst als Sachbeschädigung: Der bislang anonym gebliebene Aachener Wandmaler gehörte zu jenen Künstlern, die Ende der 70er Jahre die Notwendigkeit von Kunst im öffentlichen Raum ernst nahmen und zahlreiche, vor allem politische Wandbilder pinselten und sprühten. Der Aachener Wandmaler sei hier als Beispiel für all jene, auch vollends namenlose Künstler und Künstlergruppen genannt, auch in Erinnerung an den mittlerweile an einer Drogenkrankheit verstorbenen Künstler des berühmten Wandbildes der Hamburger Hafensstraße. Sie alle stehen für eine Kunst, die mit einer doppelt politischen Kunst (illegale, sachbeschädigende Form und oft auch illegale, staatsfeindliche Inhalte) »der Entpolitisierung des öffentlichen Raumes entgegenwirken.«
Walter Grasskamp

auf Geschlechtslust gerne und bereitwillig verunsichern und erregen läßt. Dabei liegt hier anderes viel näher: der Motor als Weltgeist, das Schwungrad als Geschichte, die Spinnrad-Metapher als Anspielung auf Geschichtenspinnen und Ariadnefäden. Doch Tinguelys Maschinen sind zunächst nichts mehr als Maschinen; ihre Anziehungskraft kann nicht durch rhetorische Kniffe tiefer gelegt (in die Keller des verspielt Obszönen, in die das Bürgertum sich sonst nicht hineintraut) und höher gehängt (an den Ideenhimmel der reinen Kunst) werden. Tinguelys Kunst, als sympathische, skulpturale, die die Parks und Plätze belebt, ist ein gutes Beispiel dafür, daß die wegweisenden Arbeiten dieses Jahrhunderts wahrscheinlich nicht viele Worte brauchen, sondern sich selbst vermitteln: das verspricht ein wahres Ende der Kunst, wie es sich als gelungen ankündigt. Die Wort- und Assoziationsgewalt seitens der Kunstkennerschaft spielt hier nur Leichenredner, doch die sich an Masturbationspraktiken erinnert fühlende Expertenwelt ist hier schon überflüssig; gefragt sind die Fabrikarbeiter, die die Maschinenteile kennen, die hier nur zusammengefügt sind. Die Verklärung Tinguelys als utopischen Maschinenkünstler macht jene Alltagsmaschinenkunst vergessen, die Kinder beim Spielen herstellen, oder die immer wieder beim Basteln am Fahrrad und Auto erfreut, die Kunst des Selbstreparierens, die schließlich gerade jene Menschen zu Verbesserungsvorschlägen herrschender Technik bringt, die von ihr als Produzenten abhängig sind. Und so läßt sich verlängern, daß überhaupt die sprachgewandte Verklärung, die die Kunst heute durch die Apparatur der Feuilletons, Kritiker, Fach- und Museumswelt erfährt, nicht nur die Kunst in einen unangenehmen Zustand des Stillstands bringt, eine Verhärtung im Prozeß ihrer Aufhebung, sondern vielmehr wird so das Resultat des Endes der Kunst geleugnet, wo sich nämlich schon zaghaft und zerbrechlich die Alltagskünste regen.

Utopie als Kontinuum der Kunst

Phantasie sei die treibende Kraft des Utopischen, Kunst ihre sozial-kollektive Ausdrucksform. Doch gleichzeitig scheint die Kunst der Phantasie nicht mehr genügend Halt zu bieten, wo sie entweder verschwindet, dem Ende nah ist, es vielleicht schon überschritten hat und nur noch von zweifelhafter Fachwelt und sonstigen, wahrscheinlich finanziellen Interessen am Leben gehalten wird, oder wo die Kunst in ein Stadium der Beliebigkeit und letztlich Phantasielosigkeit getreten ist – selbst auch Folge ihres Endes – und dem utopischen Hoffnungswillen des Menschen nur noch eine Karikatur von Heimat gibt. Schwerlich möchte man dem Gedanken Glauben schenken, der Mensch könne wirklich ohne Kunst auskommen: das Leben wäre zur materiellen Armut auch geistig arm, grau, Farbe würde fehlen. Allein, der Mensch ist ein phantasierendes Wesen, fähig zum Tagtraum, zur Utopie, aber prinzipiell mit soviel Realitätssinn, daß er zu unterscheiden weiß, wo die Linie zwischen Wunsch und Wirklichkeit verläuft – ohne sich aber das Wünschen verbieten zu lassen. In guter Kunst hatte solche Phantasie immer ihren Ort, ohne Fluchtpunkt zu sein; gelungene Kunst zeigt den Grundriß der Utopie mit Baugelände im

Ernst Bloch hatte 1934 festgestellt, daß ein wesentlicher Erfolg der Nazis darin bestand, sich der – dann auch künstlerischen – Formen der fortschrittlichen Kräfte bedient, zumindest im Sumpf der Wunschträume gewählt zu haben: rote Fahne, Arbeiterlieder, auch Hakenkreuz als Sonnen-

Diesseits – schlechte Kunst lügt das Blaue vom Himmel, prahlt mit Utopistischem, aber verschiebt alle Realisierung des Möglichen auf den Sanktnimmerleinstag. Utopische Phantasie ist also nicht nur durch das Ende der Kunst in Frage gestellt – zuwenig Hoffnungs- und Wunschaum –, sondern auch durch die Kunst, die wie die Hexe bei Hänsel und Gretel ins Knusperhäuschen lockt – ein Phänomen, daß sich mit den falschen Realitäten der Medien paart.

Dagegen bleibt aber die These wach, daß der Mensch von der Kunst nicht lassen wird: Immer wieder begegnen wir uns doch, wie wir selbst vom Kitsch angezogen werden, vom Nippes, schmalziger Melodie oder dem Bild, dessen Verklärungsgewalt wir uns durch und durch bewußt sind, dem wir aber doch träumend nachhängen. Es wurde schon festgestellt, daß solche Phantasiekraft längst in der Werbung benutzt wird: durchschaut, doch trotzdem und gerade gekauft. Das beunruhigt, zeigt aber in letzter Instanz, daß selbst in dem Schein der Warenwelt offenbar nur ganz viel Unabgegoltenes eingeschleppt ist: Es sind ja nicht nur falsche Bedürfnisse, die hier verkauft werden, sondern zumeist die richtigen in falscher Verpackung, Glücksversprechen mit Grünem Punkt gewissermaßen. So erweist sich die Utopie als Kontinuum der Kunst, der gelungenen wie schlechten; eine Rettung der Kunst vor ihrem Ende, eine Wiederbelebung braucht als Lungenmaschine die Phantasie: In der Utopieentwurfsmöglichkeit atmet alle Kunst. Doch solche Rettung macht kaum Sinn um der Kunst willen – das sei vorläufig noch den Adepten des Kulturbetriebs überlassen. Jede Sorge um die Kunst kann nur eine um den Menschen sein. Die Kunst ist als Großraum der Utopie zu verteidigen, dies aber nur, solange es Menschen gibt, die auch ihre Utopien zu verteidigen gewillt sind.

symbol, sowie Tausend-jähriges Reich, das ja eigentlich eine biblische Utopie ist. Die Frage ist, ob dieses von den reaktionären politischen Kräften zurückgeholt werden kann. Die Mode der Jugendkulturen versucht dies durch vermeintlichen – sagen wir einmal – *Counter-Symbolism*: die Verwendung von Signets und Schriftzügen der Industriekonzerne mit abgewandeltem Inhalt: Fuck wie Ford geschrieben, Anal wie Aral, Cocain wie Coca-Cola. Auch die Punkbewegung hatte anfänglich aus undurchsichtigen, vermeintlich provozierenden Gründen Hakenkreuze getragen (die Sex Pistols stellten schnell fest, daß ein bestimmtes Maß an Provokation Geld bringt; andere, wie die Naziband The Exploited, wußten dann auch schnell mit gezielter Hakenkreuzverwendung Profit zu machen). Schon damals wurde solche *Pseudoprovokation* von Künstlern – und nicht politischen Aktivisten, die künstlerisch tätig waren – gestützt. Oehlen operiert ganz ähnlich, wenn er Hakenkreuz und Hitlerkopf verwendet: er macht dies, um die Fachwelt zu provozieren, als Künstler.