

Die zwei Wahrheiten der Kommunikation

Kunst und Streit im Zeitalter moralischer Hybridität – Gedanken nach einer Tagung über politische Ikonologie

Von Michael Kröger.

Vorbemerkung: Der Text resümiert u. a. Aspekte von verschiedene Vorträge und Diskussionen der Tagung „Politische Ikonologie. Geschichte und Zukunft der Bildkritik“ von Portal Ideengeschichte in Zusammenarbeit mit dem IfS Frankfurt/M am 26.-28.November 2020. Insbesondere bezieht sich der Text auf die Vorträge von Matthias Bormuth, Horst Bredekamp und Michael Diers.

„Man sieht nur, was man selbst bedacht hat“

So wie diese persönliche Einsicht eine zeitlose Wahrheit anklingen lässt, so lautete sinngemäß wohl eine lebenslang geübte Devise kürzlich verstorbenen großen Kunsthistorikers Martin Warnke (1937 – 2020), wie sie Matthias Bormuth in seinem Vortrag über *Martin Warnke und die Ideengeschichte* auf der Tagung *Politische Ikonologie* im November 2020 in Marburg vorgetragen hat. Nach Auffassung Martin Warnkes konnte eine Begegnung mit der Kunst als eine soziale Institution wohl nur dann fruchtbar sein und gelingen, wenn sie ein gewisses Maß an Obsession für die eigene Geistesgegenwart mit einem Hang zur skeptischen Distanzierung von unerfüllbaren Glaubensansprüchen in Einklang zu bringen versuchte. Warnkes Texte zeichnen sich grundsätzlich durch ein eher behutsames Befragen von Themen und deren Problemen aus und vermeiden so vorschnelle Antworten, die vorrangig den Wissensstand ihrer AutorInnen bestätigen.

Kann es nun heute, bewusst ketzerisch gefragt, um die Frage einer politischen Ikonologie im engeren Sinne gehen, wenn, wie wir in den Sozialen Medien erkennen, sich *das Politische* gerade global in eine Vielzahl visueller Formen von querdenkenden Moralisierungen, einer ästhetischen Beschämung von

Opfern/Minderheiten und den heroischen Banalisierungen von Täter-Helden auflöst, die sich ihrerseits als Opfer 2. Ordnung innerhalb einer gespaltenen Gesellschaft begreifen? Konkreter gefragt: Müssen wir nicht aktueller differenzierend von einer **ästhetischen Moralisierung durch ikonische Bilder** sprechen, wenn, wie gerade heute zu beobachten, uns Bilder zunehmend zu Trägern oder medialen Gegenübern von moralischen Bewertungen machen und sie weniger zu expliziten politischen Botschaften werden?

An Widersprüchen weiter denken

Gegenwart ist insofern ein gegenwärtiger Ausdruck, als man derzeit permanent gegen etwas sein muss oder soll. (aus: Streiflicht, SZ v. 27.11. 2020). Wie schreibt man jetzt in einer historischen Situation und von der Gegenwart in einer gegenwärtigen Kunst? Welche pointierten Sätze, Formeln oder Statements, die Kunsterfahrungen begleiten oder kommentieren, realisieren in dem Moment, in dem wir sie jetzt lesend mitbedenken, eine rückwirkende Evidenz? Die Unsicherheit und Irritation, die mit der KUNST in die Welt kommt, hat Marcel Duchamp einmal sehr treffend und elegant so formuliert: *Der Betrachter erkennt, was der Künstler nicht sieht.* Und wir, die später Hinzugekommenen, müssen jetzt zusehen, welche Konsequenzen wir aus dieser strukturellen Erkenntnis heute ziehen. Je expliziter man heute (s)ein Erkennen zu beschreiben und damit gleichzeitig Transparenz zu gestalten versucht, desto differenzierender können Andere mit diesem Kontext weiter arbeiten. *Open Source*: Schlussfolgern wird heute zu einem Akt des gemeinsamen, sozialen Denkens, indem politische, ästhetische und moralisch-gefühlte Wahrheiten buchstäblich quer zueinander stehen.

Jede Zeit operiert mit großen Leitideen oder zumindest groben Begriffsrastern. Ob zuerst *Autonomie*, dann *Aura* und später *Autoreflexion*: Immer wieder bestätigt uns die Begegnung mit Kunst, dass es die eine ästhetische Theorie/Rezeptions/Weltsicht nicht mehr gibt, nicht mehr geben kann, weil der Anteil der Skepsis, die mit dem heutigen Prestige, unserer heutigen Verehrung von exklusiver Kunst in die Welt gekommen ist, am Ende überwiegt. Skepsis, also die Kunst an der Kunst selbst Widersprüche und Widersprüchliches zu entdecken und angemessen zu formulieren,

beinhaltet die Intuition, dass es die Auseinandersetzung ist, die die Fruchtbarkeit kritischer Ideen fördert und fordert – und nicht etwa die Entwicklung mächtiger Methoden oder innovativer Erfindungen, die ein Leben lang ihre Gültigkeit bewahren und ihre Anwender in bequemer Sicherheit wiegen. Skepsis vermittelt sich so als ein Lebensgefühl, das uns implizit und im Hintergrund lauend mit den aktuellen Wahrheiten des Lebens *nicht* versöhnt – gerade auch wenn sie nur in Andeutung und in sorgfältig grundierten Hintergründen eines Bildes in anderen Bildern aufscheinen.

Kunst, die gelingt, widerspricht ihrem eigenen Wahrheitsanspruch und polarisiert, indem sie die Mehrheitskommunikation in Frage stellt und ein ästhetisches Minderheitenvotum in Anschlag bringt.

Man kann zu Recht, mit Martin Warnke gesprochen, nicht mehr ohne Skepsis an die Kunst glauben, sondern nur im aktiven Streit mit ihren gefährlichen Zumutungen oder gegen sie leben. In diesem Sinne wirkt Kunst lebendig, insofern sie sich nicht ins Abseits der Geschichte stellt, sondern versucht so nahe wie möglich, die Kraft der Distanzierung, die Kunst innewohnt, ihren Konsumenten bewusst zu machen. Die erfolgreichste Idee, die in den letzten Jahrzehnten zur Verlebendigung von Kunst geführt hat, führte sie gleichzeitig auch in den Raum des skeptischen Bewusstseins jenseits ihrer selbst.

Dieses Moment lässt sich im Rückblick auch in der jüngeren Geschichte der Kunstgeschichte zu entdecken: In dem historischen Moment, in dem die Kunstgeschichte – in den achtziger / neunziger Jahren des XX. Jahrhunderts – den *Kontext* als leeren Raum ihrer Selbstbeschreibungen entdeckt, gab es kein Halten mehr, sondern „einen geistigen Dammbbruch“, wie Alexander Perrig exemplarisch in seinem Kunststück-Band über die Paradiestür von Lorenzo Ghiberti 1987 schrieb und dort detailliert untersuchte, „warum ein Künstler den Rahmen sprengte“.

Die (methodische) Frage nach der Kontexthaltigkeit von Kunst, die um diese Zeit Thema auch der Kunsttheorie wurde, entwickelte sich sozusagen zum Gegenteil des

von der Kunstgeschichte errichteten Elfenbeinturms, indem wenige Spezialisten über die Zukunft von Ideen und über Ideen des Zukünftigen entscheiden. Als Teil einer nach vorne offenen Gegenwart von Kommunikation eröffnet ein Kontext dessen Nutzern die Aussicht, noch zu Lebzeiten die Nachgeschichte eines Werkes zu beeinflussen. Wer als Autor und Gestalter einen umstrittenen Kontext so einzigartig zu inszenieren weiß, der lebt nicht nur mit seiner Gegenwart, sondern setzt Maßstäbe, die (zumindest eine Zeitlang) gültig bleiben. So gesehen leben wir heute in einer Zeit, in der wir uns staunend an das Phänomen einer existenziellen Skepsis gegenüber dem Glauben erinnern – aber gleichzeitig auch schon mit einem Fuß in der Zukunft stehen.

Zukunft braucht Herkunft hieß es bei Odo Marquard in einem Essay aus dem Jahr 1988 (in: Odo Marquard, *Zukunft braucht Herkunft*. Philosophische Essays. Stuttgart 2015, S. 234 ff.). Heute könnte es angemessener heißen *Zukunft ist Ankunft*. Doch wer oder was ist heute unter uns angekommen?

Vielleicht, um wieder mit Warnke zu sprechen, eine erweiterte Form von nachdenklich gewordener Skepsis, die bewusst Formen von streitbaren neuen Fragen an die Herausforderungen und begrifflichen Leerstellen der nächsten Gesellschaft zu stellen versucht. Gleichwohl: Hinter all den smarten und wohl kalkulierten, geschönten und schön-schrecklichen Bildern heutiger Gegenwarten lauert die Chance der Zweitverwertung: der kalte, wohlfeile Blick ihrer zeitgenössischen KuratorInnen und KritikerInnen.

Skepsis - „von wegen“

Eine neue Arbeit von Thomas Rentmeister aus dem Jahr 2020 zeigt uns einen alten trashig wirkenden Wohnwagen, in dessen Innerem eine Neonschrift eine sprachliche Wendung verkündet, die weder Botschaft, politisches Sinnbild noch moralische Warnung sein will, aber dem Werk seinen Titel gibt, der sich direkt an seine NutzerInnen wendet: „**von wegen**“ ...





Abb. Thomas Rentmeister, *von wegen*, 2020 Wohnwagengehäuse, Schotter, Neonschrift, ca. 196 x 330 x 280 cm, Ausstellungsansicht Gasteig, München 2020 - Fotos: Bernd Borchardt

Wer als Betrachter hier spontan reagiert und gleich mit einer vorschnellen, vernünftigen Interpretation dieser Arbeit zur Stelle ist, der wird unmittelbar vom Künstler enttäuscht: *von wegen* – wenn es mit der Kunst so einfach wäre...

Wer als Kunsttheoretiker gerne in theoretischen Formeln argumentiert und mit diesen seine Unsicherheit zu verstecken versucht – wie etwa Odo Marquardt, der 1997 in einem Vortrag über „Skepsis in der Moderne“ (Odo Marquardt, *Skepsis in der Moderne. Philosophische Studien*. Stuttgart 2007, S. 40 – 54) äußert: *Skeptiker ist einer, weil er mehrere, mindestens zwei Seelen in seiner Brust hat* – ein derartig schlauer Skeptiker kann auch gegenüber Rentmeisters Arbeit nur scheitern: jeder Versuch dieser Arbeit eine zeitgenössische, ästhetische oder politische argumentierende Botschaft zu unterschieben, der wird scheitern. Skepsis besteht,

mit Marquardt gesprochen, in der Entfaltung eines Sinns für die Widersprüchlichkeit von Aufklärung. Wie ein gegenwärtiger Bildakt mit einer moralisch argumentierenden oder zumindest implizit formulierten Positionierung des Einzelnen zusammenhängen kann, war und ist eine offene und umstrittene Frage, die sich perspektivisch besonders in Horst Bredekamps luzider Befragung der tieferen Dimensionen einer zeitgenössischen politischen Ikonologie abzeichnete.

Von wegen: Kunst, die so tut als würde sie fiktive Wahrheiten verbreiten kalkuliert auch ein, dass ein Gegenteil eine Wahrheit formulieren und damit zwei Wahrheiten zur Geltung bringen kann.

Eine Pointe von Kunst liegt in ihrer widersprüchlichen Kraft, zu polarisieren – so könnte man gerade den Zeitgeist in Kunst und Politik um 2020 kennzeichnen – und diesen eben nicht als zeitgeist-unabhängige Wahrheit darstellen. Ein relevanter Kontext von Kunst ist heute eine pulsierende Konstellation, die sich gleichzeitig nähert und entfernt und so lebendig und zeitgenössisch aktiv bleibt. Es kann dabei geschehen, dass ein so streitbarer Künstler wie Christoph Büchel ein gesunkenes Flüchtlingsschiff auf der Biennale Venedig 2017 als Mahnmal seiner Zeit positionierte – ihm aber demonstrativ Kunstcharakter absprach; noch im Nachhinein führt die Wahrnehmung dieses Schiffes zu einer sublimen Art des *ästhetischen Fremdschämens* – eine eigenartige Erfahrung, die, wie Michael Diers in seinem eindringlichen Vortrag betonte, das Publikum bis heute in einer ambivalenten Zone zwischen moralisch aufgeladener Entrüstung und einer ästhetischen Irritation über den Kunstcharakter des Schiffes belässt.

In welcher Gegenwart leben wir heute eigentlich, in der man einerseits versucht, noch im Bild etwas von einer Ungerechtigkeit dieser Welt zu erkennen und andererseits einsehen muss, dass Bilder heute immer auch von einem leeren Raum umgeben sind, in dem sich extrem widersprüchliche moralische Bewertungen nicht mehr auf einen gemeinsamen Nenner bringen lassen. Die permanente Medialisierung der Bilder beansprucht heute alle möglichen und immer intensiver auch moralischen und nicht-moralische Werte und zersplittern dabei in

Wahrnehmungen, die den Glauben an das herrschende politische System unterwandern und diesem Prozess keine substantielle Visionen mehr entgegen setzen können.

Die Geburt der Kunstscham

Es kommt tendenziell offenbar nicht mehr so sehr auf die politisch verhandelbare Wahrheit von Kunst und ihren Werkcharakter an, sondern auf deren ästhetische Präsenz: diejenige Konstellation, in der sich etwas überraschend Fremdartiges so fremd und nachdrücklich darstellt, dass es entweder gar nicht als solches wahrgenommen wird (wie die readymades Duchamps, die erst nach Jahrzehnten in den Kunstolymp aufstiegen) oder einzelne Arbeiten wie Rentmeisters „von wegen“, die in ihrer subtilen Ironie und ihrer Offenheit ihre Betrachter stören, insofern sie ihnen den Boden der Selbstgewissheit entziehen. Das Kunstwerk von heute, schrieb Werner Hofmann 1988 in der FAZ (*Die Allgegenwart des Kunstwerks*), ist *total verfügbar* geworden. Und mehr denn je zuvor in der Geschichte, ist es zu einem Medium der Selbstbespiegelung, zu einem Format der Irritation und zu einem lebendigen Dokument seiner selbst erzeugten Paradoxie geworden. Es zwingt uns, den schönen Schein eines Werks, das immer mehr auch zur Konsumware geworden ist, nicht nur zu würdigen, sondern auch in seiner jeweiligen historischen Aktualität neu zu offenbaren und zu entziffern.

Kunst und Kunstproduktion leben heute sowohl von Übertreibung und Popularisierung als auch von deren Migration in andere, scheinbar kunstfremde eher politische und neuerdings kunstmoralisch aufgeladene Bereiche sozialer Konflikte. So wie seit einiger Zeit der Begriff des *Siegerkünstlers* (Wolfgang Ullrich) den Kunstbereich vereinnahmt hat, lässt sich umgekehrt auch die Erfahrung von *Kunstscham* feststellen – die Erfahrung des Publikums, dass man – trotz oder auch wegen einer allgemein zunehmenden popularisierenden Vermittlung von Kunstwissen – einen eigenständigen Zugang zur autonomen Kunst selbst nicht mehr realisieren kann. Die Kunst ist in ein historisches Zeitalter des moralisch-ästhetischen Hybriden eingetreten, in dem es die sogenannten Laien permanent und immer mehr überfordert und die Kunstinsider immer mehr dazu antreibt und triggert, nach neuen

und überraschenderen Möglichkeiten ästhetischer Distinktion und Differenzierung Ausschau zu halten. Je mehr sich Einzelne wünschen, im Gespräch mit den KunstschöpferInnen etwas vom Geheimnis ihrer Werke zu erfahren, desto mehr geraten diese in einen inneren Konflikt: Kunst ist ein Medium, das, so kommunikativ es sich auch nach außen gibt, sich nach innen verschließen muss, um seine Legitimation nicht aufzugeben. Also gilt ein skeptischer Imperativ: *Betrachte auch das Gegenteil – selbst das, was selbst ein Künstler nicht sieht. Gerade auch dann, wenn die moralisch getriggerte Kommunikation der Gesellschaft inzwischen mindestens zwei konträre Wahrheiten darstellen kann.*

Wahrheiten auf Zeit - Streitmähler der Zukunft

„Gedenken ist ein Bestandteil der Herstellung von kultureller Identität in religiöser, ethnischer und politischer Hinsicht ...was für eine Identität soll jedoch das Gedenken an Niederlagen und historische Schuld erzeugen? Ist es eine neue Art von Identität, einer Teilhabe am anderen, an der Möglichkeit auch anders zu sein und anders zu werden?“ Solche freischwebenden Gedanken an die Möglichkeiten eines neuen offenen Denkens notierte Beat Wyss 1999 in seinem hellsichtigen Essay „*Kunst und Denkmal. Die Geschichte eines ästhetischen Problems*“ (Beat Wyss, *Die Wiederkehr des Neuen*, Hamburg 2007, S. 297 ff.). Vorschnell, wie man als Aufgeklärter gleich denkt, möchte man hier eine frühe Ahnung heutiger rechter Querdenkerei vermuten. Doch das wäre verfehlt: Denkmäler und Kunstwerke verhalten sich offenbar in jeder Hinsicht quer zum herrschenden Geist der Gegenwart – und vor allem: sie wollen streitbar sein, wollen falsch gedeutet werden können, wollen die Fruchtbarkeit von mehrschichtigen Missverständnissen ausnutzen. Denkmäler, Bilder und Sätze werden immer dann streitbar, wenn sie deren autonome Teil- Wahrheiten auf Zeit nicht behindern, sondern fordern und fördern. Denkmäler waren und sind heute vor allem *zeitbedingte Streitmähler* – und vor allem der spätere Umgang mit ihnen aktiviert unangenehme Fragen: Wann werden vor allem Opfer wie heute überhaupt noch sichtbar; und wenn sie tendenziell unsichtbar sind, wie könnte man an sie erinnern? Betrachter können heute von Künstlern entsprechend angestiftet zu Tätern werden; Künstler werden im Namen ihrer Werke kurzerhand zu Opfern der Geschichte gemacht oder kurzerhand als Täter moralpolitisch ausgegrenzt. Die Zeit ist heute

deshalb reif für Auseinandersetzungen oder Zumutungen, die uns künftig bevorstehen werden. Gemeinsames Thema dieser kommenden Streitfälle ist jeweils der umstrittene (kunstreligiöse) Glaube an die eigene oder fremde (politisch-ästhetische) Identität.

Warum sollten KünstlerInnen der nächsten Zukunft nicht *Streitmäler* entwickeln können, in denen die Täter der Geschichte als die Opfer ihres Handelns und die Opfer nicht als Akteure neuer Zukünfte verhandelt werden? Dem Ideal eines produktiven, das heißt die engen Grenzen der einzelnen Disziplinen überwindenden, Streits gehen wir nicht aus dem Weg, indem wir uns allzu vorsichtig auf unsere Skepsis zurückziehen, wohl aber sind wir skeptisch gegenüber allen bisherigen Idealen und Prophetien geworden, um alle Möglichkeiten zu testen, die den Streit als Ernstfall der Geschichte und ihrer Bilder als Ausgangspunkt nehmen. Nicht mehr, aber und eben auch nicht weniger.

Dr. Michael Kröger arbeitet als freier Autor und Kurator in Osnabrück. Promotion 1985 über „Städtefotografie des 19. Jahrhunderts“ bei Franz Joachim Verspohl.