

Kunst in öffentlicher Verantwortung

KARIN FRANK V. MAUR

„Nie war die Entfremdung zwischen Kunst und Allgemeinheit größer als heute, und wenn diese Entfremdung und Isolierung der Kunst einerseits in dem Mangel eines umfassenden Gemeinschaftsgefühls der heutigen Gesellschaft, die nur für Arbeit und Zerstreung Sinn bekundet, ihre tiefste Ursache hat, so entspricht ihr auf der anderen Seite eine zunehmende Unsicherheit und Zersplitterung, ein tastendes Hin- und Herschwanken im Reich der Kunst und auf der Seite der Künstler selbst. Beide Faktoren bedingen sich wechselseitig, und die zunehmende Mechanisierung und Nivellierung der menschlichen Gesellschaft muß mehr und mehr ihr Spiegelbild in den Bezirken der Kunst finden, die sich den Einflüssen des rationalen Lebens nicht entziehen kann, oder, wenn sie es tut, in die Einsamkeit verbannt und unbeachtet sieht.“

Diese Diagnose stammt nicht von mir, sondern aus der Feder eines württembergischen Ministerialrats namens Theodor Frey und wurde vor genau 50 Jahren in einem SOS-Appell zur „Kunstpflge in Württemberg“ veröffentlicht¹. Wie stellt sich die Situation ein halbes Jahrhundert später dar? Sind wir überhaupt weitergekommen in der Lösung dieser Problematik? Unser Thema „Kunst in öffentlicher Verantwortung“ läßt sich nur innerhalb jenes von Frey geschilderten Feldes komplexer Wechselwirkung betrachten. Verantwortung meint Einstehen für eine Sache oder Person, sich verantworten für sein Tun gegenüber der Allgemeinheit und deren Wertvorstellungen. In die Nähe dieses aus der aktuellen Kunstdiskussion weitgehend ausgesparten Bezugsrahmens reziproker Verantwortlichkeit sollte das Verhältnis von Künstler und Öffentlichkeit gerückt werden, so wie es sich besonders in den Verflechtungen von Kunst, Markt und Museum spiegelt.

Schon mit dem anscheinend so geläufigen und eindeutigen Begriff „Kunst“ und speziell „moderne Kunst“ geraten wir auf ein höchst ungesichertes Terrain widersprüchlichen Selbst- und Fremdverständnisses, dessen Komplexität nicht nur im Bereich von staatlicher Kunstpflge und akademischer Kunstwissenschaft, sondern gerade auch auf dem Gebiet der Rechtsprechung, etwa in der unterschiedlichen Begriffsbildung von Verfassungsrecht, Strafrecht, Steuerrecht oder Urheberrecht sich abzeichnet. Eine eingehende Erörterung der diversen Erklärungen und Deutungsversuche dessen, was Wesen und Funktion des Kunstwerks sei oder sein soll, würde den Rahmen und das Thema dieses Beitrages sprengen; die gestrige Diskussion hat hier ja einen Vorgesmack geboten. Doch sei erlaubt, noch einmal ganz kurz die Problematik anzudeuten, die sogar schon bei dem scheinbar auf ein Minimum an Übereinkunft basierenden, urheberrechtlichen Definitionsversuch des Kunstwerkes einsetzt. Wenn hier etwa davon ausgegangen wird, Kunst sei „eine mit den Darstellungsmitteln der

¹ Kunstpflge in Württemberg, Sorgen und Wünsche, SOS, hrsg. von der Felix-Schlayer-Stiftung, Stuttgart 1928, S. 11.

bildenden Kunst verwirklichte Schöpfung, die Gestaltung und Individualität aufweist², so ließe sich an den Leitworten ‚Darstellungsmittel der Bildkunst‘, ‚Schöpfung‘, ‚Gestaltung‘ und ‚Individualität‘ eine wertende Eingrenzung feststellen, insofern diese Begriffe seit dem Dadaismus nicht mehr notwendig zum Kunstwerk gehören und für viele Künstler fragwürdig geworden sind: denn auch die Negation von Gestaltung, das Ungestalte und Nichtgestaltete oder vielmehr nicht vom Künstler Gestaltete, wie etwa das „objet trouvé – ein Fundobjekt aus der Natur oder ein Abfallprodukt der Zivilisation – kann, gerade wegen seiner negativen Ästhetik, wegen seiner Anonymität, zum Kunstwerk erhoben oder im Kunstwerk verarbeitet werden. Wenn etwa unser verehrter Joseph Beuys einen Tierkadaver in eine Vitrine legt oder einen Gebrauchsgegenstand wie seine berühmt-berüchtigte Badewanne ausstellt, so ist am Objekt selbst weder sein künstlerischer Gestaltungseingriff noch seine Individualität direkt ablesbar, sondern beides hat sich in den Akt der Selektion verlagert: das Ding wird aus seinem gewohnten Kontext herausgelöst und in einen neuen, vom Künstler intendierten Assoziationszusammenhang überführt; es verliert seine in sich abgeschlossene Formgebung und wird zum Fragment eines kreativen Vorgangs, den Beuys in seinem Werdeprozeß vorführt und der den gegenständlichen Relikten durch den veränderten Gebrauchswert während der Aktion ihren Sinn und ihre Symbolik verleiht. Oder die Gestaltung selbst wird – wie in der Konzept-Art – überhaupt nicht mehr gezeigt, sondern spielt sich nur noch in der Vorstellung ab; der Künstler verzichtet auf die Verbildlichung und beschränkt sich darauf, die konzeptionelle Anleitung schriftlich zu skizzieren, und überläßt es dem Betrachter, ob er sie ausführen will oder nicht.

Das Erdenken, das Gebrauchen, das Verändern, das Entstehen und Vergehen lösen also die überkommene Vorstellung vom einmaligen, in sich geschlossenen, zeitlosen Artefakt ab. Die Beispiele, die sich beliebig fortsetzen ließen, erweisen, daß bereits eine so knapp gefaßte Definition, wie sie Horst Locher für das Urheberrecht vorgeschlagen hat, nicht mehr unbedingt für die Kunst allgemein und dauerhaft verbindlich sein kann.

Der vielzitierte Pluralismus, mit dem man sich schließlich über die Schwierigkeit, ja Unmöglichkeit hinweghilft, die Summe dessen, was Kunst sei, ein für allemal auf einen Nenner zu bringen, betrifft also nicht nur die divergierenden Stiltendenzen, sondern auch Wesen und Funktion des Kunstwerks. Jeder Künstler kann seinen eigenen Kunstbegriff konstituieren und seine eigenen Gesetze schaffen, muß sich dann aber auch gefallen lassen oder kann erwarten, daß er mit seinen eigenen Kriterien beurteilt wird, also mit der Frage: Was hat er gewollt, hat er es erreicht und wie hat er es erreicht. Erst dann kann eine übergeordnete und wertende Befragung ansetzen: Welchen Sinn hat das, was er gewollt und erreicht hat, bringt es nicht nur die Kunstentwicklung, bringt es auch unsere Sensibilität, unser Wissen von der Welt, unsere kritische Wahrnehmung weiter usf. Der Kunstbegriff ist also ständig im Fluß wie die Kunstentwicklung selbst, aus der er hervorgeht. Werner Hofmann, der Leiter der Hamburger Kunsthalle, hat diesen dynamischen Kunstbegriff treffend umschrieben: „Alles ist kunstverdächtig, denn es gibt keinen a priori eingegrenzten Kunstbezirk. Kunst ist vielmehr ein Vereinbarungs-begriff, der im Dialog zwischen Hersteller

² Horst Locher: Das Recht der bildenden Kunst, München 1970, S. 60.

und Empfänger ermittelt wird. Kunst setzt nicht mehr Behauptungen, sie macht Erfahrungsangebote und schlägt Wahlsituationen vor.³⁴

Für die einen ist die pluralistische Physiognomie der zeitgenössischen Kunst das erfreuliche Spiegelbild einer ungehinderten Kreativität und eines nahezu schrankenlosen Freiheitsraumes, während die anderen gerade darin, in dieser Freiheit der Kunstausübung, nichts anderes als ein täuschendes Alibi erblicken, das von den tatsächlichen Ungerechtigkeiten und Repressionsmechanismen des kapitalistischen Systems ablenken soll⁴.

Kein Zweifel – die für viele verwirrende Vielfalt der aktuellen Kunst ist zwar die logische Parallelentwicklung zu den Differenzierungen und Spezialisierungen, wie sie sich auch in den anderen Wissensgebieten als Folge unserer extrem arbeitsteiligen Lebensordnung ausgebildet haben; aber sie ist auch durch den Warencharakter des Kunstwerks hervorgerufen und gleichsam ästhetischer Reflex einer Überflußgesellschaft, deren Reichtum sie demonstriert. So hat es ein junger, noch unbekannter Künstler in den Anfangsjahren ungemein schwer, zu sich selbst zu finden; denn zuallererst muß er sich einen Namen machen, weil allein sein Name und dessen Bekanntheitsgrad ihm das Qualitätssiegel, das Verkäuflichkeit verspricht, verleihen kann; so trachtet er danach, Novitäten zu kreieren und sich auf irgendeine Weise von den Kollegen, die ja Konkurrenten sind, zu unterscheiden, um die Aufmerksamkeit der Händler, Kritiker oder Museumsleute zu erwecken; dies ist natürlich nicht unbedingt der „Weg nach innen“, sondern verführt sehr leicht zum modischen Gag oder leeren Aktionismus. Der Neuheitswert, den nicht nur der Markt erwartet, sondern der auch einem fortschrittsgläubigen Avantgardismus entspringt, war und ist ja nicht zu allen Zeiten und überall erstes Signum qualitativer Bewertung gewesen – man denke nur an die Ikonenmalerei oder an fernöstliche Kunsttraditionen.

Überdies sieht sich unser junger Künstler heute der Omnipotenz einer anwachsenden Bilder-, Informations- und Sensationsflut der Massenmedien konfrontiert, gegen die er sich mit den herkömmlichen Darstellungsmitteln kaum mehr durchzusetzen vermag. Diese Situation treibt viele zu extremen Äußerungsformen und Materialien, die früher verpönt gewesen wären; diejenigen, die sich nicht nach dem richten, was gerade gefragt ist, resignieren und hoffen auf Nachruhm; einigen gelingt es, aus der veränderten Lage künstlerisches Kapital zu schlagen, indem sie Lücken aufspüren, die weder von den Massenmedien noch vom Markt überflutet sind. Das Esoterische der heutigen Kunstszene, die Abkehr vom Bilden und Bildermachen, der Rückzug in die Land-Art oder der Vorstoß in die Elektronik und Videotechnik sind Versuche, dem Expansionsdrang der Vermarktung und Bewußtseinsindustrie mit ihren Manipulationsmöglichkeiten zu begegnen oder zu entkommen, auch und gerade, wenn sie sich ihrer Mittel bedienen. Daß auch sie meist sehr bald in ihren Schlupfwinkeln aufgespürt und als neue Sensation propagiert werden, fordert die Künstler zu immer kühneren Ausweich- und Überholmanövern heraus. Dem kritischen Ansatz, dem Willen zur Grenzüberschreitung überkommener Normen und zur Infragestellung des Bestehenden, aus dem die Kunst ihre vitale Spannung bezieht, wird ein Gutteil seiner

³ Werner Hofmann: Bildende Kunst heute, in: Meyers Enzyklopädisches Lexikon in 25 Bänden, Band 4, Mannheim 1972, S. 186.

⁴ Vgl. u. a. Martin Jürgens: Der Staat als Kunstwerk, Bemerkungen zur „Ästhetisierung der Politik“, in: Kursbuch 20, hrsg. von Hans Magnus Enzensberger, Frankfurt 1970, S. 119–137.

oppositionellen Brisanz und möglichen Bewußtseinswirkung genommen durch den raschen Prozeß der Adaptation, der Gutes und Schlechtes gleichermaßen erfaßt. Will sich der Künstler dieser nivellierenden Vereinnahmung entziehen, so wird er zu einer Haltung permanenter Verweigerung getrieben, die ihn in ein Abseits führt, in dem er schließlich eingeschlossen bleibt⁵.

Besonders der junge, seiner selbst noch unsichere Künstler wird durch diesen Apparat, auf den er angewiesen ist, wenn er keine Unterstützung erhält, leicht in seiner Entwicklung gestört. Um ihm nach seiner Ausbildung die Chance zu geben, erst einmal ein paar Jahre zu seiner eigenen Ausdrucksform zu finden und sie zu vertiefen, bevor er seine Früchte zu Markte trägt, könnte staatliche Kunstförderung hier einsetzen und den Akademieabgängern nach dem Vorbild der Holländer eine auf zwei bis drei Jahre befristete Beihilfe gewähren, denn die bisherigen Maßnahmen wie die Stipendien für Rom, Florenz oder Paris oder die Fabrikstipendien des Bundesverbandes der Deutschen Industrie reichen bei weitem nicht aus, um die schwierigen Anfangsjahre zu erleichtern. Manche werden einwenden, daß Künstlersein auch heute noch Risiko bedeuten müsse – vergleichbar mit anderen freien Berufen, die es in dieser verwalteten Gesellschaft zunehmend schwerer haben; das wäre wahr, wenn nicht beim Künstler die besondere Anfälligkeit für die geschilderten Einflußnahmen im Hinblick auf seine Arbeit bestünden. So wäre denn unsere viel gerühmte Kunstfreiheit vielleicht tatsächlich nichts anderes als die von der Linken denunzierte „assimilatorische Strategie des kapitalistischen Systems“, die eine kritische Einstellung zwar durchaus zuläßt und fördert, sie aber via Marktabnutzung eiebnert und in folgenlosem Quietismus versanden läßt⁶? Gewiß lassen sich gerade in der Kunst der letzten fünf Jahre Tendenzen feststellen, die das Dilemma von Flucht und Ausweglosigkeit in einer programmatischen Anti-Ästhetik, Bilderfeindlichkeit und unnahbaren Hermetik reflektieren. Sie produzieren eine Art gefährdender Gegenwelt zur übergreifenden Allmacht des sichernden Systems⁷.

Stimmt es denn aber, daß dieser Nonkonformismus durch die marktwirtschaftliche Ordnung konform gemacht würde? Verliert denn ein Kunstwerk dadurch, daß es angeboten und verkauft wird, seine Wirkung völlig? Ist nicht vielmehr durch den Markt Öffentlichkeit hergestellt, in der sie wirken könnte?

Jedenfalls machen die Kapitalismuskritiker diese durch Angebot und Nachfrage oder Bedürfnisweckung und -befriedigung geregelte Form des Waren- und Informationsaustausches auf dem Gebiet der Kunst dafür verantwortlich, daß sich die Wirkung des Kunstwerks nicht sofort in die Tat umsetzt. Hier wird doch im Grunde die Frage tangiert, ob und wie weit sich mit Feder und Pinsel Veränderungen im politischen Kräfte-und-Mächte-Spiel bewirken oder verhindern lassen. Haben die Künstler der

⁵ Vgl. dazu auch Werner Schmalenbach: Kunst und Gesellschaft heute – Abschied von der Kunst?, in: Museen und Kunst, Beiträge für Alfred Hentzen, hrsg. von Hans Werner Grohn und Wolf Stubbe, Hamburg 1970, S. 221.

Schon 1911 wies Clara Zetkin mit folgenden Worten auf den Substanzverschleiß hin, der durch den Marktmechanismus erfolgen kann: „Die Unrast des kapitalistischen Kunstmarktes, der Stachel der Konkurrenz treibt vorwärts, zerstört die äußeren und inneren Vorbedingungen für das Ausreifen großzügiger Werke. Die bildenden Künstler produzieren in fieberhafter Hast für die großen Warenbasare ihrer Kunst.“ Aus: „Kunst und Proletariat“, in: Clara Zetkin, Über Literatur und Kunst, Berlin 1955, S. 105.

⁶ Ješa Denegri: Sprache und Systeme der Kunst, in: Trigon 75, Internationales Symposium Funktion der Kunst, Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum, Graz 1975, Dokumentation 2, S. 14.

⁷ Vgl. Karl Schmid: Schwierigkeiten mit Kunst, Zürich 1969, S. 17 ff.

Oktoberrevolution wie Rodtschenko, Lissitzky oder Tatlin etwa den Stalinismus verhindern können oder die Künstler der zwanziger Jahre den Faschismus? Der Künstler ist zwar durch seine erhöhte Sensibilität von jeher in besonderem Grade Seismograph des Zeitgeschehens, doch wenn er sich damit nicht mehr begnügen will, wenn er selbst durch seine Arbeit direkt politisch wirksam werden will, so muß er sich einer allgemeinverständlichen Sprache bedienen und verläßt den Boden kunstimmantener Eigengesetzlichkeit. Je unmittelbarer er seine Produktion in den Dienst politischer Aktion, Agitation oder Propaganda stellt, desto mehr macht er sie zum Instrument politischer Zielsetzungen. Wenn aber Werner Hofmann sagt, alles sei kunstverdächtig, so würde die Politik davon nicht auszunehmen sein, und wenn Joseph Beuys sagt, daß schon beim Denken die Kunst beginnt im Sinne eines plastischen Formens von Ungeformtem, so erstreckt sich der von ihm vertretene „erweiterte Kunstbegriff“ auch auf seine Aktion für eine direkte Demokratie, selbst wenn sich sein künstlerisches Tun damit auf die Ebene der Werbung für sein politisches Konzept verlagert hat. Der schon erwähnte Fall Klaus Staeck, der in der Nachfolge von John Heartfield mit den plakativen Medien der Fotomontage und Satire nach dem Vorbild von Spiegel-Titelbildern seine gezielten und massiven Attacken vorbringt, hat die Auseinandersetzung darüber entfacht, inwieweit der Künstler ungestraft das Feld des künstlerischen Ressorts überschreiten darf und ob er dann noch die künstlerische Freiheitsgarantie in Anspruch nehmen darf. Wir geraten hier wieder auf den unsicheren Boden der Definition des Kunstwerks, den wir nun schleunigst verlassen wollen, denn auch ich kann Ihnen für die Judizierung keine Patentformel anbieten.

Während die Aktivität des Kunstmarktes, von der wir ausgingen, ganz auf den raschen Umschlag und Wechsel eingestellt ist, besteht die Aufgabe des Museums im Sammeln, Bewahren, kritischen Sichten und wissenschaftlichen Erschließen. Die Privatgalerien übernehmen im Hinblick auf die Endstation Museum weitgehend die Funktion des Aufspürens von Kunst und besonders von unbekannter Kunst, und sie übernehmen das finanzielle Risiko des Einsatzes für sie. Im allgemeinen sieht es doch so aus, daß erst dann, wenn sich ein Künstler mit seinen Arbeiten über einige Zeit auf dem Markt gehalten hat oder auch gehalten wird, er damit rechnen kann, daß sich die Fachwelt für ihn interessiert. Selbstverständlich liegt in dieser Schrittmacherfunktion des Kunsthandels, dem sich die Kunstkritik häufig zugesellt, eine Manipulationsgefahr; doch sollte man gerade den deutschen Galeristen zugute halten, daß sie in ihrer überwiegenden Mehrheit mit großem persönlichem und finanziellem Engagement und viel Kennerschaft Vorleistungen für die junge Kunst erbringen, die sich keineswegs immer auszahlen – das zeigen die zahlreichen Konkurse der letzten Jahre. Da gerade die kapitalschwachen Galerien in den kleineren Kommunen und ländlichen Regionen eine wichtige kulturelle Aufklärungsarbeit leisten, wäre sogar zu überlegen, ob der Staat hier nicht auf dem Wege steuerlicher Erleichterungen, wenn nicht durch Ankäufe, Hilfestellung bieten könnte.

Obwohl es natürlich auch unter den Kunsthändlern einflußreiche Spekulanten gibt, täuscht man sich oft über Ausmaß und Bedeutung z. B. des künstlerischen Hochpreitschens und Stützens von Marktgrößen, die meist nur kurzlebig sind. Hier bilden gerade die Museen ein wichtiges Regulativ, da sie ja nicht nur durch die Beschränktheit ihrer Mittel zur Vorsicht angehalten sind, sondern durch ihren Auftrag zur möglichst objektiven Prüfung und Begründung ihrer Ankäufe von vornherein eine kritische Auswahl des Angebots vornehmen.

Indem das Kunstwerk vom Markt ins Museum wandert, verliert es ein für allemal seinen Warencharakter. Allein schon durch den immanenten Bezugsrahmen, die historische Perspektive und den maßstabsetzenden Anspruch des Museums wird es zum Artefakt, zum Dokument der Kunstgeschichte. Daß hier natürlich der Entscheidungsfindung und deren Fehlbarkeit oder Unfehlbarkeit ein besonderes Gewicht beigemessen wird, liegt auf der Hand. Daher spielt die Frage, wer und wie über Kunst entschieden wird, eine zentrale Rolle. Objektive Kriterien wie Innovationsgrad, Intensität des Ausdrucks, Eigenart der Stilprägung, Verhältnismäßigkeit der Mittel, Ausgewogenheit von Inhalt und Form, Stellenwert im Werk und in der Epoche lassen sich zwar formulieren, aber wie in allen Geisteswissenschaften ist bei der Beurteilung im wesentlichen ein Erfahrungswert am Werke. Durch den intimen und ständigen Umgang mit Originalen und durch die Kenntnis des entwicklungsgeschichtlichen Ablaufs kristallisiert sich nach und nach ein Qualitätsgefühl heraus, das freilich an den Phänomenen der Gegenwart ständig neu befragt und erweitert werden muß. Natürlich werden dabei auch persönliche, temperamentsbedingte und weltanschauliche Vorlieben ins Gewicht fallen, doch entscheidend ist, daß die Gesamtheit der Aspekte sorgfältig abgewogen, rational überprüft und begründet werden kann. Je länger man sich mit Kunst beschäftigt, desto mehr Vergleichsbeispiele hat das optische Gedächtnis gespeichert, so daß sich gleichsam ein innerer Maßstab entwickelt, der ermöglicht, daß Qualität und Rang eines bestimmten Objekts mehr oder weniger rasch einzustufen sind. Daß dabei Übereinkunft möglich ist, erweist sich z. B. bei Diskussionen mit Kollegen, die mit einer bestimmten Epoche besonders vertraut sind.

Jedenfalls solle der Museumsankauf eingedenk der Verantwortung für die anvertrauten Steuergelder und für die Instanzbedeutung, die ihm beigemessen wird, möglichst eingehend erwogen werden, natürlich auch in erster Linie hinsichtlich der Echtheitsfrage, die durch Expertengutachten und restauratorische Analysen zu prüfen sind, oder hinsichtlich des Erhaltungszustandes und etwaiger Übermalungen. Was den Kauf von zeitgenössischer Kunst angeht, so ist die Beurteilung durch die noch im Fluß befindliche Entwicklung besonders heikel. Kriterien entwickeln sich ja erst aus einem gewissen zeitlichen Abstand und aus der Überschau. Daher kann das Museum sich entweder darauf beschränken, erst aus einem Abstand von ungefähr zehn Jahren nach Entstehen eines Werks zur Erwerbung zu schreiten, was dann meist mit erhöhten Kosten verbunden ist, oder aber, wenn es sich für aktuelle Kunst engagiert, sollte es sich in stärkerem Maße um die Frühentdeckung von Talenten selbst kümmern und den direkten Kontakt mit den Künstlern pflegen. Da aber die Quote der Fehlentscheidungen auch dabei wesentlich höher sein kann als bei Erwerbungen älterer, gesicherter Kunstwerte, wäre erstrebenswert, daß ein gewisser Prozentsatz des Ankaufsbudgets gezielt für experimentelle Arbeiten eingesetzt werden kann, vielleicht verbunden mit der Möglichkeit des Tausches innerhalb eines Zeitraumes von fünf Jahren. Größere Flexibilität auf dem Sektor aktueller Kunst würde nicht nur den preisgünstigeren Einkauf gewährleisten, sondern auch die Einflußdominanz des Handels und die Preisspirale dämpfen.

Unbedingt abzulehnen ist jedoch die von Wirtschaftsexperten gelegentlich erhobene Forderung der Verkaufsmöglichkeit von gesammeltem Museumsgut. Hier haben verheerende Beispiele in den vergangenen Jahrzehnten gezeigt, daß damit der zeitgebundenen Einschätzung vergangener Kunstepochen, der individuellen Prioritätensetzung oder politischen Bewertung Tür und Tor geöffnet wären. Denn die Sammlung eines Museums ist ein gewachsener Organismus, an dem sich auch die

Wandlungen des Zeitgeschmacks einschließlich seiner Fehleinschätzungen ablesen lassen und die daher auch von dokumentarischer Bedeutung für die Rezeptionsgeschichte sind.

Man braucht als abschreckendes Beispiel nicht den einmaligen und monströsen Vorgang des nationalsozialistischen Bildersturms und Ausverkaufs vor 40 Jahren anzuführen. So wurde z. B. nach dem Kriege in Niedersachsen mehr Museumsgut veräußert, als durch die Aktion „Entartete Kunst“ konfisziert wurde⁸. Fast jedes Museum findet in seiner Geschichte Fälle, in denen unter aktuellem Dringlichkeitsvorwand Verkäufe getätigt wurden, die sich als unwiederbringliche Verluste herausstellten. So etwa ließ zu Beginn des vorigen Jahrhunderts der erste Großherzog von Baden den Heilspiegel-Altar von Conrad Witz, ein Hauptwerk der mittelalterlichen Malerei, in Basel als „schlechte War“ verkaufen⁹. Heute bildet der berühmte Witz-Altar eine ganz besondere Attraktion des Kunstmuseums Basel, übrigens des gleichen Museums, das 1939 mit Hilfe der Kantonalregierung die Gelegenheit ergriff, um 19 Hauptwerke moderner Kunst zu erwerben, die zwei Jahre zuvor als „Entartete Kunst“ aus deutschen Museen entfernt worden waren¹⁰. Aber auch die unterlassenen Erwerbungen dokumentieren Fehleinschätzungen, so etwa der Verkauf der berühmten Sammlung niederländischer und altdeutscher Malerei der Gebrüder Boisseré 1828 an den König von Bayern, nachdem sie zuvor acht Jahre auf Staatskosten in Stuttgart ausgestellt war¹¹. Die gelegentlich als Unterlassungssünde apostrophierte Abwanderung einer Malewitsch-Kollektion aus Biberach nach Amsterdam im Jahre 1958 ist von den Prioritäten der Nachkriegszeit her durchaus verständlich; damals schien es vordringlicher, erst einmal die großen Lücken, die der Krieg und zuvor die Aktion „Entartete Kunst“ gerissen hatten, zu ergänzen und durch den Ankauf der Sammlung Moltzau 1959 einen Grundstock für die Moderne Abteilung der Staatsgalerie Stuttgart zu legen. Allerdings kommt hinzu, daß man dem russischen Konstruktivismus damals in Deutschland noch nicht jene Bedeutung beimaß, die ihm heute allgemein entgegengebracht wird.

Ob die Sammelpolitik eines Museums mehr in Richtung der Ergänzung oder des Aufbaues neuer Abteilungen vorgeht, hängt vom Budget, von der Struktur des vorhandenen Bestandes und von den Spezialgebieten des jeweiligen Museumsleiters und seiner Mitarbeiter ab. Jedenfalls sollten sich die Museumsleiter in stärkerem Maße um eine überregional konzipierte Schwerpunktbildung bemühen, denn gerade auf dem Gebiet der klassischen Moderne bahnt sich eine gewisse Uniformierung der öffentlichen Sammlungen an – jede hat inzwischen ihren Nolde, ihren Kirchner, ihren Picasso, ihren Klee –, nur die Qualitäten differieren je nach Geschmack, Finderglück und finanzieller Reichweite. Dahinter steht das didaktische Konzept des beispielhaften Belegstücks zur Dokumentation einer kunstgeschichtlichen Epoche; doch in

⁸ Vgl. Gert von der Osten: *Museum für eine Gesellschaft von morgen, Ansätze*, Köln 1971, S. 31.

⁹ Vgl. Jan Lauts: *Zur Geschichte der staatlichen Kunsthalle und ihrer Sammlungen*, in: *Katalog Alte Meister bis 1800*, Textband, Karlsruhe 1966, S. 14. Vgl. auch Richard Bellm: *Die künstlerische Szene*, in: *Republik im Stauerland, Baden-Württemberg nach 25 Jahren*, hrsg. von Theodor Eschenburg und Ulrich Frank-Planitz, Stuttgart 1977, S. 178.

¹⁰ Vgl. Georg Schmidt: *Die Ankäufe „Entarteter Kunst“ im Jahre 1939*, in: *Georg Schmidt, Schriften aus 22 Jahren Museumstätigkeit*, Basel 1964, S. 6–10.

¹¹ Vgl. Bruno Bushart: *Meisterwerke der Stuttgarter Staatsgalerie*, Honeff 1956, Einführung S. 18/19.

heutiger Zeit, wo die Distanzen sich verringern, wäre eine gezielte Spezialisierung auf bestimmte Sammelgebiete oder Stilgruppen sicherlich sinnvoller.

Geplante Erwerbungen, die über eine gewisse Minimalsumme hinausgehen, müssen mit schriftlicher Begründung beim Kultusministerium beantragt werden; bei den Lotto-Mitteln, die in Baden-Württemberg für Ankäufe von Spitzenwerken vorgesehen sind, stimmen die Direktoren aller fünf Landesmuseen und ein Vertreter des Kultusministeriums ab. Die staatlichen Museen haben im allgemeinen eine größere funktionelle Autonomie als die kommunalen Museen, die vom Gemeinderat abhängig sind. Möglichkeiten der politischen Einwirkung durch die Trägerinstanz gibt es in beiden Fällen, und immer bestimmt die Art der Beziehungen zwischen politischen Instanzen und Öffentlichkeit indirekt auch die Beziehungen zwischen Museum und Öffentlichkeit. Das Publikum, also die Nutzer des Museums, hat dagegen im allgemeinen nur geringe Einwirkungsmöglichkeit auf die Arbeit der Museen, z. B. durch die Presse oder durch Stellungnahmen in Besucherbüchern. Diese relative Autonomie garantiert die möglichst objektive Erfüllung einer der zentralen Aufgaben des Museums: die Erhaltung und wissenschaftliche Erschließung von Kulturdokumenten unabhängig von der wechselnden Bewertung, die sie im jeweiligen Kontext von Industriegesellschaften erfahren¹².

Sie sichert auch eine langfristige Planung und Unabhängigkeit von Einflußnahmen durch diverse Interessengruppierungen. Gleichwohl wäre vorstellbar, daß bei den Ankaufskommissionen der Museen, ähnlich wie bei den Kunstvereinen oder etwa den Schweizer Museen, auch Vertreter der kunstinteressierten Öffentlichkeit und der Künstler herangezogen würden, was zwar die Funktionsfähigkeit und Entscheidungsfindung erschwert oder sogar die qualitative Wahl beeinträchtigen kann, was aber einer größeren Transparenz und Bürgernähe dienen würde. Bei Museen, die einen Förderkreis haben, gewinnt dieser durch seine gewählten Vorstände gewisse Mitwirkungsmöglichkeiten bei der Museumsarbeit. Jedenfalls könnte und sollte das Museum seine Funktion auch darin sehen, eine Stätte der Begegnung und lebendigen Kommunikation zwischen Künstlern und Bürgern zu werden.

Überhaupt war bisher zu viel von Museen und Galerien die Rede und zu wenig von der großen Unbekannten, dem Publikum, das heute mehr umworben wird als je zuvor in der 200jährigen Geschichte öffentlicher Sammlungen. Zweifellos haben Kunst und Museen an Popularität im Bewußtsein der Öffentlichkeit gewonnen. Diese Steigerung dokumentieren die wachsenden Besucherzahlen sowohl bei den erwähnten Kunstbasaren als auch bei den Ausstellungen der letzten Jahre. Für 1977 läßt sich nicht nur der unglaubliche und bisher einmalige Zustrom von 700 000 Menschen zur Stuttgarter Staufer-Ausstellung anführen, der durchaus irrationale Gründe hat (Stichwort: Suche nach einem deutschen Mythos), auch die Europarat-Ausstellung „Die zwanziger Jahre“ in Berlin mit 350 000, die Documenta in Kassel oder die gegenwärtige Cézanne-Ausstellung in New York mit einer halben Million zeugen für die steigende Resonanz und Attraktivität von Kunst in unserer Zivilisation.

So hat auch der von der Bundesregierung in Auftrag gegebene Künstler-Report 1975 das überraschende Ergebnis erbracht, daß nur knapp elf Prozent der Bevölkerung Kunst für überflüssig halten, während sie für die übrigen 90 Prozent verschieden-

¹² Vgl. Denkschrift Museen, Zur Lage der Museen in der Bundesrepublik Deutschland und Berlin (West), hrsg. von der Deutschen Forschungsgemeinschaft, Boppard 1974, S. 32.

artige Bedürfnisse erfüllt oder erfüllen soll. Eine Mehrheit von 65 Prozent erwartet von Kunst vor allem „Entspannung, Unterhaltung, Freizeitverschönerung“ (wie zu erwarten war, lästern die Konsumgegner!).

Doch ihnen stehen immerhin 37 Prozent gegenüber, die sich von Kunst „Belehrung, Anregung zum Nachdenken, Schulung des Sehens“ versprechen. 24 Prozent wollen Aufklärung über unsere heutige Wirklichkeit, und für nicht weniger als 17 Prozent sollen sich die Künstler für Benachteiligte einsetzen. Ganze 40 Prozent fordern „Kunst soll die Umwelt, unsere Städte menschlicher, farbiger, schöner gestalten“¹³. Im ganzen eine Bilanz, die erweist, daß die Öffentlichkeit alles andere als desinteressiert oder unaufgeklärt ist; ihre breite Mehrheit weist der Kunst eine Aufgabe zu, die sich mit der Devise „Hebung der Lebensqualität“ zusammenfassen läßt.

Selbst wenn mehr als die Hälfte erwarten, daß Kunst „den Alltag vergessen“ machen soll, so ist dies ein ebenso legitimes wie altes Verlangen, das nicht nur als „Opium für das Volk“ abgetan werden muß.

Das durch den Leistungsdruck der Arbeitswelt gesteigerte Bedürfnis nach Entspannung, die durch Rationalisierung, Technisierung und Anonymität dringender werdende Suche nach Identifikation, Phantasie, Traum, unbekanntem Erfahrungen – also tatsächlich ein Streben nach Evasion in künstliche Paradiese – hat eine lange Tradition, ist weltweit verbreitet und keineswegs nur auf westliche Länder beschränkt – wie anders wäre gerade die in den Ostblockstaaten laut werdende Suche nach den sogenannten gehobenen Konsumgütern, ja Luxusgegenständen, die durch ihre ästhetische Aufmachung den grauen Alltag verschönern, zu verstehen?

Kunst hat mit sensitivem Genießen, mit Verfeinerung der Sinne, mit Schauen zu tun, und die Befriedigung der Schaulust, der vom Optischen und Haptischen ausgelösten „sensations“, ist der Anfang aller Beschäftigung mit ihr. Das rein ästhetische Gefallen und Vergnügen an dem Spiel von Farben und Formen – nennen Sie es dekorativ – ist eine primäre Eigenschaft der Bildkunst. Bei den Deutschen tritt dann sehr bald das Interesse am dargestellten Thema in den Vordergrund, aber es muß ja nicht sogleich der erhobene Zeigefinger dahinterstehen. Raffinierte und gekonnte Dekoration ohne Tiefsinn ist eine der Brücken zu einem tieferen Verständnis von Kunst. Und überdies gibt es die Möglichkeit der geistreichen und heiteren Belehrung, die sich seit dem Zeitalter der Aufklärung immer mehr verflüchtigt zu haben scheint – wo sind die Watteaus oder Hogarths von heute? Viel zu wenig bemühen sich die deutschen Künstler, diese Ader zu nutzen und auf gehobenem Unterhaltungsniveau oder auf den Flügeln des Humors ein bestimmtes Lebensgefühl auszudrücken oder Mißstände zu decouvrieren; daß hier ein Bedarf ist, bekundet der sonst kaum erklärliche Trend zur naiven Kunst.

Überhaupt ist die von den Museen gepflegte Scheidung zwischen „hoher“ und „niederer“ Kunst nicht unschuldig daran, daß noch immer – worüber die Besucherfrequenz alleine nichts aussagt – die überwiegende Mehrzahl derer, die an kulturellen Aktivitäten teilnimmt und Museen besucht, das sogenannte Bildungsbürgertum ist. Studenten und Hochschulabsolventen stellen 27 Prozent der Besucher, obwohl ihr Anteil an der Gesamtbevölkerung weniger als fünf Prozent beträgt¹⁴. In den letzten Jahren wurde zwar durch verstärkte Öffentlichkeitsarbeit und Didaktik versucht, die Zugänglichkeit zu erleichtern, Barrieren abzubauen, die „Schwellenangst“ zu min-

¹³ Vgl. Karla Fohrbeck, Andreas Johannes Wiesand: Der Künstler-Report, München-Wien 1975, S. 29–72.

¹⁴ Vgl. Denkschrift Museen, op. cit. Anm. 12, S. 37.

dern, doch ist es bisher noch nicht gelungen, das Vorurteil, Kunst sei ein elitärer Zeitvertreib, zu entkräften.

Als ich diese Zeilen schrieb, fragte ich aus Neugier unsere Zugehfrau, ob sie schon mal im Museum war. Erst zögernd und fast beschämt, dann lebhaft kam die Antwort: Ja, einmal, als sie mit ihrem Mann in Holland war und mit der Reisegruppe ins Amsterdamer Rijksmuseum geführt wurde. Seither freue sie sich immer, wenn sie im Fernsehen oder in einer Illustrierten eines jener Bilder, die sie damals gesehen hatte, wiedererkenne. Leider hätten sie sonst nie Zeit für so etwas gehabt.

Auffallend und typisch an unserem Fall, daß dieses Ehepaar während einer Ferienreise und durch Gruppenführung erstmals in ein Museum kam – daß jemand sie also hinführen mußte. Ist es da so belächelnswert, meine Damen und Herren, wenn in der DDR Betriebsangehörige gruppenweise in die Museen geschleust werden? Solche Führungen, die bei uns in geringem Maße auch der DGB und einzelne, viel zu wenige Unternehmen organisieren, mögen drüben mit ideologischer Indoktrination verbunden sein; aber selbst dann kann auf die Eigenwirkung der Kunstwerke vertraut werden. Jedenfalls kommt ohne einen äußeren Anstoß die Begegnung mit Kunstwerken bei den meisten nie zustande.

Wenn unsere Zugehfrau freilich sähe, daß das Museum ihrer Heimatstadt Stuttgart, das sie noch nie besuchte, eine täuschend echt nach dem Leben gebildete Putzfrau des Amerikaners Duane Hanson beherbergt – so würde sie wahrscheinlich zunächst mit Empörung reagieren, würde es als Beleidigung empfinden, daß man ihresgleichen so im häßlichen Arbeitskittel mit Putzlumpen und Eimer und sogar mit den Krampfadern in den Beinen darstellt; während die Fachleute noch diskutieren, ob dieser Abguß nach dem lebenden Modell Kunst sei oder nicht, würde sie sich aber ebenso wie ihre Kolleginnen, die im Museum arbeiten, sehr bald mit dieser Figur identifizieren, und vielleicht wäre auch sie ein wenig stolz, daß ihr Berufsstand plötzlich ins Zentrum des Interesses rückt, daß ihr Alltagsdasein kunst- und museumswürdig geworden war.

Obwohl also faktische Zugänglichkeit durchaus geebnet ist, stehen Vorurteile und Bildungssperren nach wie vor im Wege, um auch diejenigen Schichten, die nur Volksschulbildung haben, zu erreichen. Denn ohne Vorwissen und intensive Auseinandersetzung sind die meisten künstlerischen Phänomene nicht zugänglich. Aber alle Vermittlungsbemühungen, die freilich im Bereich der schulischen und außerschulischen Bildung erheblich intensiviert werden sollten, stoßen an eine Grenze, die in der Natur der Sache liegt: Wo die Kunst selbst sich der Zugänglichkeit verweigert, wo sie sich um Verständlichkeit nicht kümmert, wo sie sich im Spezialistischen einkapselt, wird sie immer mehr zur Resonanzlosigkeit verurteilt. Die programmatische Ablehnung eines Teils der Jugend gegenüber den sogenannten Bildungsgütern liegt vornehmlich daran, daß die zeitgenössischen Kunstphänomene – wie sie sich in den Museen darstellen – ihre Lebensprobleme kaum tangieren oder verarbeiten, daß es tatsächlich Produkte des Überbaues sind, denen der Basisbezug weitgehend fehlt. Der von den Jugendlichen häufig geäußerte Vorwurf „Mir sagt das nichts“ zeugt zwar einerseits von einer passiven Erwartungshaltung, daß sich das Kunstwerk ohne jede eigene Anstrengung „ad hoc“ zu erschließen habe, andererseits trifft er aber auch den Kern der heutigen Rezeptionsproblematik, die bei einem großen Teil junger Leute zu vollkommenem Desinteresse führt. Denn das, was nach den Qualitätsvorstellungen der Fachwelt zu den höchsten Gütern der menschlichen Kultur zählt, ist nicht selten so weit entfernt von dem, was die Jugend angeht, daß man ihre achselzuckende

Reaktion nicht verübeln kann. Sie hat sich inzwischen eine eigene Kultur geschaffen, die man eher verächtlich Subkultur nennt – jene Gruppen, die z. B. das Volkslied wiederentdecken oder die ihre eigenen Straßendichter haben, deren Lyrik oder Manifeste sie in ihren Broschüren drucken¹⁵ –, eine spontan entstandene Bewegung, die man mit der Vorsilbe Sub- bereits sprachlich in die tiefere Etage eingestuft und von vornherein zu ignorieren können glaubt, obwohl aus solchen Aktivitäten ungeahnte, vitale Erneuerungskräfte entspringen. Würde man solche Initiativen unter den Jugendgruppen mehr unterstützen, so würden vielleicht weniger von ihnen ins politische Extrem gedrängt.

Denn im Grunde können alle imponierenden Statistiken nicht darüber hinwegtäuschen, daß für einen beträchtlichen Teil unserer Massengesellschaft Kunst eben doch keine zentrale Funktion hat, keine echte Verankerung im Humus des Lebensnotwendigen, und auch die in der Enquete genannten Motive weisen der Kunst ja eher wünschenswerte Zusatzfunktionen als essentielle Erfüllung zu. Wenn wir ehrlich sind, ist der Stellenwert, den Kultur in der Bundesrepublik einnimmt, objektiv zwar hoch, aber subjektiv, auf den einzelnen und seine Teilnahme bezogen oder auf die Verteilung innerhalb der Bevölkerung, stellt sich die Lage weniger rosig dar, als es die Befragungen glauben machen. Wer wollte denn auch schon zugeben, daß er Kunstbanause ist! Vielmehr scheint es doch so, daß man sich hierzulande die Kunst zwar leistet und keineswegs knausert – nicht umsonst ist man ja die zweitgrößte Handelsnation der Welt und ein Staat mit hohem Bruttosozialprodukt und Lebensstandard –, daß man sich Kultur eben leistet wie einen Pelzmantel, sie aber nicht wirklich braucht, braucht im Sinne des Existentiellen, nicht des Materiellen oder Repräsentativen. Werden die Künstler nicht immer noch von vielen argwöhnisch als eine Rasse für sich betrachtet, die man gerne in ihren Reservaten sieht, in Ausstellungen und Museen, wo sie ungebunden ihre Spiele treiben dürfen? Stimmt nicht auch ein bißchen der Vorzeigestus, besonders mit dem Seitenblick nach drüben: Seht her, wir können es uns leisten, wir können es vertragen, daß sich einige von uns mit unserer Billigung und Unterstützung über uns lustig machen und uns kritisieren, freilich in dem umgrenzten Bezirk einer Art Narrenfreiheit.

Schon der Ausdruck „Freiheitsräume“ besagt, daß es ausgesparte Enklaven sind, daß aber keine durchgehende „Interaktion“ von Kultur und Gesellschaft mehr stattfindet – gerade hier setzt ja Beuys mit seinem integrierenden Kreativitätskonzept an.

Im Grunde läuft das ganze Dilemma der Entfremdung auf die alte Frage hinaus: Soll die Kunst zum Volke gehen oder nicht vielmehr umgekehrt? Thomas Mann hat sie 1947 programmatisch aufgeworfen, dann aber sehr eindeutig beantwortet. In Kapitel XXXI seines Romans „Doktor Faustus“ läßt er Adrian Leverkühn, den Komponisten, sagen: „Ist es nicht komisch, daß die Musik sich eine Zeitlang als ein Erlösungsmittel empfand, während sie doch selbst, wie alle Kunst, der Erlösung bedarf, nämlich aus einer feierlichen Isolierung, die die Frucht der Kultur-Emanzipation, der Erhebung der Kultur zum Religionsersatz war – aus dem Alleinsein mit einer Bildungselite, ‚Publikum‘ genannt, die es bald nicht mehr geben wird, die es schon nicht mehr gibt, so daß also die Kunst bald völlig allein, zum Absterben allein sein wird, es sei denn, sie fände den Weg zum ‚Volk‘, das heißt, um es unromantisch zu sagen: zu den Menschen? (. . .) Die ganze Lebensstimmung der Kunst, glauben Sie mir, wird sich ändern, und zwar ins Heiter-Bescheidene – es ist unvermeidlich, und es ist ein Glück.

¹⁵ Vgl. Irmgard Bontinck: Kritik der etablierten Kultur, Unesco-Report, Wien 1977.

Viel melancholische Ambition wird von ihr abfallen. (. . .) Sie selbst wird wieder in sich die Dienerin sehen an einer Gemeinschaft.“ So Adrian Leverkühn. Darauf entgegnet der Erzähler Serenus Zeitblom mit apodiktischer Ablehnung dieser hoffnungsvollen Zukunftsperspektive: „Kunst ist Geist, und der Geist braucht sich ganz und gar nicht auf die Gesellschaft, die Gemeinschaft verpflichtet zu fühlen – er darf es nicht, meiner Meinung nach, um seiner Freiheit, seines Adels willen. Keine Kunst, die ‚ins Volk geht‘, die Bedürfnisse der Menge, des kleinen Mannes, des Banausentums zu der ihren macht, gerät ins Elend, und es ihr zur Pflicht zu machen, etwa von Staats wegen, nur eine Kunst zuzulassen, die der kleine Mann versteht, ist schlimmstes Banausentum und der Mord des Geistes. Dieser, das ist meine Überzeugung, kann bei seinen gewagtesten, ungebundensten, der Menge ungemäßes Vorstoßen, Forschungen, Versuchen gewiß sein, auf irgendeine hochmittelbare Weise dem Menschen – auf die Dauer sogar den Menschen zu dienen¹⁶.“

Ohne sich eindeutig mit einer der beiden Positionen seiner Romanfiguren zu identifizieren oder eine Lösung anzubieten, hat Thomas Mann den fundamentalen Antagonismus Kunstleben, Kunst-Öffentlichkeit noch einmal weit aufgerissen. Kunst als Spezialgebiet des Geistes könne, ja dürfe sich nicht auf die Gesellschaft, die Gemeinschaft verpflichtet fühlen, weil dies ihren qualitativen Niedergang bedeute. Doch die Entwicklung der vergangenen Jahrzehnte und das Unbehagen an der gegenwärtigen Situation geben der Warnung von Adrian Leverkühn, der das drohende Absterben der Kunst durch ihre hochmütige Selbstisolierung voraussah, zumindest tendenziell recht.

Was also ist zu tun? Die Spezialisierung weitertreiben und zementieren oder vielleicht doch auf einer neuen Ebene die Annäherung versuchen? Obwohl die Distanz nie ganz überbrückt werden kann, ohne daß die Kunst tatsächlich ihr Bestes, nämlich ihren vorausweisenden und vorauseilenden Entwurfscharakter, verliert, könnte sie sich – auch ohne qualitative Einbußen – mehr um eine verständliche Sprache bemühen und sich Problemen annehmen, die in stärkerem Maße den Bedürfnissen der Allgemeinheit entsprechen. Denn wem nützt es, wenn die Botschaft eines Kunstwerkes so verklausuliert wird, daß sie selbst von Spezialisten nicht mehr entziffert werden kann? Die Notwendigkeit einer Überbrückung ist längst erkannt; und daß ein Teil der Künstler gerade an Lösungen arbeitet, wird in diversen Kunstäußerungen, die z. B. den Betrachter zum Mitwirkenden machen, sichtbar. Hier ist ein Gärungsprozeß im Gange, der sich auch in den tiefgreifenden Selbstbefragungen reflektiert.

Doch solche Annäherungen können nicht nur vom Künstler geleistet werden. Die öffentliche Hand und die Institutionen der Vermittlung haben die Aufgabe erkannt. Daß sie z. T. an Lösungen aktiv arbeiten, zeigen die Ansätze der Öffentlichkeits- und Bildungsarbeit auch im Bereich des Ausstellungswesens, wo man das Problem teilweise mit didaktischer Überfrachtung zu lösen sucht, die ihrerseits wieder vom primären Erlebnis des Kunstwerks ablenkt.

Den Willen zur Integration dokumentieren auch die Museumsprojekte der letzten Jahre, die eine Revision des alten, statischen, besonders auf Konservierung bedachten Konzepts anstreben. Radikalste Neuschöpfung ist das im vorigen Jahr eröffnete „Centre Pompidou“ in Paris, jene gigantische Maschinerie der Kunstvermittlung, die

¹⁶ Thomas Mann: Doktor Faustus, Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn erzählt von einem Freunde, Roman, Berlin 1960, S. 346.

mehr an einen gehobenen Jahrmarkt als an ein Museum denken läßt. Bei aller Kritik, die vor allem das Museumstechnische und den nationalen Repräsentationsanspruch des Baues angeht, ist hier beinahe erreicht, was als Utopie vorschwebte: Abbau der Schranken zwischen Museum und Massengesellschaft, zwischen hoher und niederer Kunst und den Kunstgattungen untereinander, zwischen Alltag und Fest. Der ungeheure Besucherzulauf scheint dieser Konzeption recht zu geben. Die Frage ist nur: ist diese Betriebsamkeit, dieses alle Künste umfassende Totalkunstwerk, dieses grandiose Spektakel der einzige Weg zur Überwindung der Schranken? Schadet sie nicht auch der künstlerischen Substanz, weil die Konkurrenz der Künste hier leicht dazu führt, mehr auf billigen Knalleffekt und rasche Rezeption bedacht zu sein, und wird diese Messeatmosphäre und permanente Aktion dem Bedürfnis nach Vertiefung gerecht? Zumindest das Pariser Centre ist ein möglicher Weg, wenn auch ein sehr extremer. Wir haben uns gerade an diesem Beispiel Gedanken zu machen, ob die Öffnung des Museums nicht auch auf andere Weise erfolgen kann und ob nicht auch – besonders heute – eine Zwischenform gefunden werden kann, die Dynamik und Bewahrung, Aktion und Meditation, Belehrung und Spiel vereint. Jedenfalls geht das Neubauprojekt der Staatsgalerie Stuttgart, von dem Engländer James Stirling entworfen, in die entgegengesetzte Richtung – weg von der offenen Hallenarchitektur hin zum gestalteten Baukunstwerk, dem das Bergende mehr am Herzen liegt als die Zerstreuung und das dem Kunstwerk seine „im Zeitalter der technischen Reduzierbarkeit“ verlorene „Aura“ wiedergewinnen will¹⁷. Die Frage ist nur, ob in dieser Rückwendung zum musealen Ursprungsgedanken des „ästhetischen Tempels“, die sich auch in Stirlings klassizistischen Architekturzitaten äußert, die Lösung zu suchen ist, da man ja gerade diese Konzeption eigentlich überwinden wollte.

So spiegelt sich auch in der Museumslandschaft die widersprüchliche Auffassung vom Wesen der Kunst und die Suche nach Antworten auf die veränderten Formen und Bedürfnisse. Die Lösung also hieße: der Kunst aus ihrer Isolierung zu verhelfen und sie wieder stärker in den Bereich des Lebensnotwendigen zu integrieren. Daß dies freilich nicht von Staats wegen dirigiert werden kann, ist klar; doch hat der Staat ja einen Auftrag, für die Kunst zu sorgen, für ihre Freiheit und Lebensfähigkeit, und es kommt darauf an, wie er diesen Auftrag jeweils deutet und erfüllt. In den letzten Jahren wurde unter Kunstförderung im wesentlichen materielle Subvention verstanden. Sie betraf vor allem das Ansammeln von Kunstgütern und die individuelle Begabtenförderung via Stipendien und Preisen.

Die Frage der gerechten Streuung bei der Kunstförderung wird immer umstritten sein, denn sie steht im Widerspruch zur selektiven Begabtenauswahl. Je nach politischer Couleur liegt bei den Ländern das Gewicht entweder mehr auf dem Gebiet der Breitensubvention oder auf der gezielten Eliteförderung. Die Frage, wie und was bei der Subvention Priorität hat, hängt von der Diagnose der gegenwärtigen Situation und einer daraus zu entwickelnden Leitlinie ab, die ihrerseits nicht frei ist von parteipolitischen Zielen. Um nur ein Beispiel für unterschiedliche Akzentsetzung herauszugreifen, für Erwachsenenbildung schwanken die Zuwendungen zwischen 3,9 Prozent in Baden-Württemberg und 34 Prozent in Nordrhein-Westfalen. Insgesamt gaben Bund und Länder beispielsweise 1971 nicht weniger als 2,5 Milliarden DM für Kultur aus. Das hört sich imponierend an, bedeutet aber nur 0,27 Prozent

¹⁷ Walter Benjamin: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, Frankfurt 1963, Edition Suhrkamp 28, S. 9–51.

des Sozialprodukts¹⁸. Angesichts der wachsenden Kulturbedürfnisse scheint die Forderung nach drastischer Erhöhung dieser Mittel gerechtfertigt, und für ihre Verteilung läßt sich ein langer Katalog von Verbesserungsmöglichkeiten und Wünschen anführen – von der Starthilfe zur Altersversorgung, von der Intensivierung der schulischen zur außerschulischen Bildung, von der Förderung jugendlicher Kulturaktivitäten zur Förderung privater Sammlungs- und Stiftungsinitiativen – um nur einige Stichworte herauszugreifen.

Was aber in den letzten Jahren besonders vernachlässigt wurde, war die Schaffung sinnvoller Aufgaben für die Künstler. Dies ist nicht so sehr im Sinne einer materiellen Unterstützung, als vielmehr im Sinne einer moralisch-geistigen Zielvorstellung gemeint. Der Künstler von heute leidet ja an seiner Funktionslosigkeit im gesellschaftlichen Kontext, und viele fangen mit der negativen Freiheit, alles tun und lassen zu können, nicht viel an. Statt der Freiheit von Bindungen könnte die Freiheit zur Übernahme von Aufgaben im Blickpunkt stehen.

Natürlich kann es sich nicht um staatliche Lenkung, um Eingriffe in Inhalte und Formen der Kunst oder Nivellierung von Stil- und Zielunterschieden handeln; gleichwohl kann die öffentliche Hand, sowohl die Länder als auch die Kommunen, mehr tun, um die Künstler zu animieren, im Bereich der Arbeitswelt mitzuwirken. Daß viele sich sogar nach solchen Aufgaben sehnen, bekundet nicht nur die Resonanz und Effektivität der Fabrikstipendien des BDI, sondern auch Stellungnahmen wie die von Gerhard Wind: „Die für den Künstler und das künstlerische Werk produktivste Form des Mäzenatentums ist sicherlich der sinnvolle Auftrag, da hier ‚Förderung‘ mit einer Leistung belohnt wird und gleichzeitig sich der Künstler in einer vorgegebenen oder selbstgewählten Aufgabe durch sein Werk darstellen kann.“¹⁹

Die bisher einzige Form staatlicher Kunstförderung, die mit konkreter Aufgabenstellung verbunden ist, sind die sogenannten „Kunst am Bau“-Projekte, d. h. zwei Prozent der Bausumme für öffentliche Gebäude, die mehr als 150 000 DM kosten, können (erst in einigen Ländern ist dies bereits in ein Müssen umgewandelt) für künstlerische Gestaltung vergeben werden.

Hier sind in den letzten Jahren Millionenbeträge ausgegeben worden, ohne daß sie im allgemeinen Stadtbild maßgeblich in Erscheinung getreten wären. Da sich auf diesem Gebiet ein sehr weites Aufgaben- und Darstellungsfeld für Künstler bietet, sollte die Vergabe dieser Projekte überlegter gehandhabt werden. Dies betrifft die gesetzliche Regelung und Anwendung auf ausnahmslos alle öffentlichen Bauvorhaben einschließlich Tiefbau, Garten- und Landschaftsbau, Platzgestaltung und Verkehrsplanung, Ausgestaltung von Verwaltungsgebäuden, Erholungszonen, Kantinen, Hausfassaden etc., und es betrifft besonders die Art der Mitwirkung des Künstlers, der nicht erst herangezogen werden sollte, wenn der Bau steht, sondern von vornherein mit den Trägern, Architekten und Nutzern an der Planung mitarbeiten könnte. Außerdem könnten durch Erhöhung der Mittel und Einbeziehung mehrerer Künstler für ein Großprojekt die Aufgaben erweitert werden, was insbesondere dann fruchtbar sein

¹⁸ Vgl. „Künstler“, Erste Bundesausstellung BBK, Dokumentation, Stuttgart 1977, S. 79 (basierend auf dem Bericht: Die Ausgaben der Länder für Kunst- und Kulturpflege 1970–1976, Statistische Veröffentlichungen der Kultusministerkonferenz Nr. 53, 1976).

¹⁹ Jahresring 76–77, Literatur und Kunst der Gegenwart, Im Auftrag des Kulturkreises im Bundesverband der Deutschen Industrie e. V. herausgegeben von Rudolf de la Roi, Hans Bender, Eduard Trier, Gustav Stein und Volker Neuhaus, 23. Jahrgang, Stuttgart 1976, S. 58.

kann, wenn es sich um verschiedenartige Gestaltungsbereiche handelt – Außen- und Innengestaltung, Architektur und Landschaftsgestaltungen etc. –, deren Ausführung je nach Eignung an verschiedene Künstler zu vergeben wäre.

Weitere Anreize könnten dem Künstler geboten werden, um im sozialen und pädagogischen Sektor tätig zu werden: etwa in Altersheimen, Kindertagesstätten, Jugendhäusern, Waisenhäusern, Krankenanstalten, Gefängnissen und Resozialisierungszentren, wo seine Hilfe bei der Weckung kreativer Fähigkeiten und Ausdrucksmöglichkeiten besonders sinnvoll eingesetzt werden kann. Aber hier stoßen wir an Grenzen, denn nicht jeder Künstler hat die Neigung oder Fähigkeit, mit Menschen umzugehen; im Gegenteil, häufig tendieren sie eher zur Isolation, zur Introspektion, zum Narzißmus.

Oft bewegt sich ihre Produktion mehr im Bereich einer Art Grundlagenforschung, die sich nicht oder noch nicht zur Anwendung auf den genannten Gebieten eignet. Für diese Grundlagenforscher unter den Künstlern käme eine gezielte Projektförderung in Frage, die die Finanzierung von speziellen Vorhaben, wie etwa die Entwicklung und künstlerische Erprobung neuer Materialien und Medien, unterstützt. Außer den Fabrikstipendien des BDI für Bildhauer bietet die IBM hier ein gutes Beispiel, indem sie Künstlern die Möglichkeit gibt, mit Computern und Elektronik zu arbeiten. Doch ist schwerlich einzusehen, warum es nicht auch für die bildende Kunst ähnliche Einrichtungen gibt wie die Deutsche Forschungsgemeinschaft oder die Max-Planck-Gesellschaft für die Wissenschaften. Auf diesem Sektor könnten die öffentliche Hand und die Industrie in stärkerem Maße aktiv werden, um den Modellcharakter der künstlerischen Arbeit zu aktivieren und für die Probleme Zukunftsgestaltung zu nutzen.

Schließlich sind auch die Fernsehanstalten der Bundesrepublik aufgerufen, ihr Engagement für die Kultur und speziell die bildende Kunst zu intensivieren. Fast ist es beschämend, welch geringen Stellenwert sie dem Kunstleben widmen, sowohl was die Berichterstattung angeht als auch die Bildungsarbeit oder die direkte künstlerische Nutzung des Mediums durch Künstler. Mit seiner von keinem anderen Medium erreichbaren Breitenwirkung könnte das Fernsehen erheblich dazu beitragen, das Defizit an Information und Verständnis für Kunst zu verringern. Künstlerfilme sieht man in der bundesdeutschen Television so gut wie überhaupt nicht, und wenn, in seltenen Fällen, dann werden sie vor Mitternacht ausgestrahlt. Da die Fernsehanstalten viel weniger als Zeitungen und Zeitschriften auf Werbeeinnahmen angewiesen sind, könnten sie der Kunst – nach dem Vorbild der BBC – breiteren Raum in ihrer Programmgestaltung gewähren. Eine nachahmenswerte Idee zur Mitarbeit und Vermittlung von Kunst hat der NDR, der seine Sendebilder neuerdings von Malern gestalten läßt, in Gang gesetzt.

An konkreten Vorschlägen zur Verbesserung der gegenwärtigen Situation fehlt es nicht. Wichtiger scheint mir, daß der Staat eine neue Einstellung zur Kunst findet, daß er sie von einem rein tolerierenden und materiell subventionierenden Distanzverhältnis in ein aktives lebendiges geistig-kritisches Engagement überführt. Denn es gilt einer Gefährdung entgegenzuwirken, die neulich von dem Architekten Frei Otto angedeutet wurde: „Die westdeutsche Kunstszene ist eine der freiesten der Welt. Aber man engagiert sich nicht. Man ist unkritisch. Alles kann passieren. Diese Freiheit der Kunst ist durch Interesselosigkeit gefährdet“²⁰.

²⁰ Frei Otto: Brutalismus in Stuttgart?, in: Stuttgarter Zeitung, 23. September 1977.

Und es gilt auch, das Wort des Schweizers Karl Schmid zu entkräften, der sagte, daß der Staat die Kunst nicht brauche, daß seine Kraft sich aber darin erweise, daß er sie dennoch trage²¹. Die Frage ist, ob Staat und Öffentlichkeit nicht doch in einem tieferen Sinne der Künstler bedürfen, auch und gerade wenn sie das gesicherte System herausfordern, sie nötig haben zur Selbstkritik, zur Standortüberdenkung, zur Regeneration, als Wegbereiter der Evolution, als Schrittmacher der Zukunft.

²¹ Vgl. Gert von der Osten: *Museum für eine Gesellschaft von morgen, Ansätze*, Köln 1971, S. 94 (Wörtliches Zitat von Karl Schmid).