

Ursula Franke / Josef Früchtl (Hg.)

Meiner

Kunst und Demokratie

Positionen zu Beginn des 21. Jahrhunderts

Kunst und Demokratie

Positionen zu Beginn des
21. Jahrhunderts

Sonderheft des Jahrgangs 2003
der Zeitschrift für Ästhetik
und Allgemeine Kunstwissenschaft

Herausgegeben von

Ursula Franke

und

Josef Früchtl

FELIX MEINER VERLAG
HAMBURG

Im Felix Meiner Verlag erscheinen folgende Zeitschriften und Jahrbücher:

- Archiv für Begriffsgeschichte
- Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft
- Aufklärung. Interdisziplinäres Jahrbuch für die Erforschung des 18. Jahrhunderts und seiner Wirkungsgeschichte
- Dialektik. Zeitschrift für Kulturphilosophie
- Hegel-Studien
- Phänomenologische Forschungen

Ausführliche Informationen finden Sie im Internet unter www.meiner.de.

Zuletzt erschienen als Sonderhefte der ZÄK:

Ursula Franke (Hg.): Kants Schlüssel zur Kritik des Geschmacks (Jg. 2000)

Rudolf Behrens (Hg.): Ordnungen des Imaginären (Jg. 2002)

Bibliographische Information Der Deutschen Bibliothek

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliographie; detaillierte bibliographische Daten sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft

Sonderheft · ISBN 3-7873-1667-1 · ISSN 1439-5886

© Felix Meiner Verlag 2003. Alle Rechte vorbehalten. Dies betrifft auch die Vervielfältigung und Übertragung einzelner Textabschnitte durch alle Verfahren wie Speicherung und Übertragung auf Papier, Transparente, Filme, Platten und andere Medien, soweit es nicht §§ 53 und 54 URG ausdrücklich gestatten. Satz: Jens-Sören Mann. Druck und Bindung: Druckhaus »Thomas Müntzer«, Bad Langensalza. Werkdruckpapier: alterungsbeständig nach ANSI-Norm resp. DIN-ISO 9706, hergestellt aus 100% chlorfrei gebleichtem Zellstoff. Printed in Germany.

INHALT

<i>Ursula Franke / Josef Früchtl</i> : Einleitung	V
---	---

ÄSTHETISCH-POLITISCHE POSITIONEN

<i>Christel Fricke</i> : Kunst und Öffentlichkeit. Möglichkeiten und Grenzen einer ästhetischen Reflexion über die Terrorattacken auf das World Trade Center in New York am 11. September 2001	1
<i>Pamela C. Scorzin</i> : Die US-Flaggenhissung als Engramm und Bildzeichen. Betrachtungen über eine patriotische Ikone in der Medienlandschaft	19
<i>Martin Jay</i> : Soma-Ästhetik und Demokratie. Die politische Dimension der Körperkunst	45
<i>Rüdiger Zill</i> : Reflexe und Reflexionen. Drei Stellungen des Gedankens zur Realität der Magie	63
<i>Hermann Pfütze</i> : Die Künste als Spielraum der Demokratie	83
<i>Jochen Gerz</i> : Im Licht der Kultur. Ein Statement	95

ÄSTHETISCH-ETHISCHE PERSPEKTIVEN

<i>Reinold Schmücker</i> : Kunstkritik als demokratischer Prozeß	99
<i>Bernd Kleimann</i> : Elitismus und Betroffenheitskultur. Zur ethischen Valenz der Kunst	115

SPEZIELLE ASPEKTE

<i>Klaus von Beyme</i> : Die Künstler der Avantgarde und die Demokratie	127
<i>Marie-Luise Raters</i> : Böse Menschen haben keine Lieder. Kann Musik zur Demokratie erziehen?	141
<i>Wolfgang Henckmann</i> : Über die Grenzen der »Kunstverhältnisse«	161

EINLEITUNG

Vor einem voluminösen Begriffspaar wie Kunst und Demokratie scheint die zynische Reaktionsweise die nächstliegende. Denn sie läßt den Umfang der Begriffe kurzerhand auf ein Bonmot zusammenschrumpfen: Demokratie ist nichts als ein ursprünglich griechisches Theaterstück, das im Laufe der Zeit immer trivialer wurde. Demokratie ist demnach nichts weiter als eine Erfindung der Kunst, eine Bühnenveranstaltung, die dem Topos vom *theatrum mundi* untersteht und in dieser Tradition eher despektierlich, bestenfalls milde ironisch betrachtet wird.

Hält man die Begriffe dagegen in einem ersten Zugriff auseinander, drängen sich zwei grundsätzliche Fragen auf: Ist Kunst auf Demokratie angewiesen? Und umgekehrt Demokratie auf Kunst? Zumindest die erste Frage scheint leicht zu beantworten. Denn es genügt ein historischer Rückblick, um ein Nein hinter die Frage zu setzen. An prominenter Stelle hat Friedrich Schiller dies eingestehen müssen. Denn im 10. Brief der *Ästhetischen Erziehung des Menschen* muß er »achtungswürdige Stimmen«, namentlich diejenige Jean-Jacques Rousseaus, zu Wort kommen lassen, die seinem eigenen Begründungsunternehmen, daß es nämlich die Schönheit sei, die den Menschen zur Freiheit führe, den empirischen Boden entzieht. »In der Tat«, so konzidiert er, »muß es Nachdenken erregen, daß man beinahe in jeder Epoche der Geschichte, wo die Künste blühen und der Geschmack regiert, die Menschheit gesunken findet und auch nicht ein einziges Beispiel aufweisen kann, daß ein hoher Grad und eine große Allgemeinheit ästhetischer Kultur bei einem Volke mit politischer Freiheit und bürgerlicher Tugend, daß schöne Sitten mit guten Sitten, und Politur des Betragens mit Wahrheit desselben Hand in Hand gegangen wären.«¹

Die zweite Frage scheint demgegenüber nicht so einfach zu beantworten. Ob Demokratie auf Kunst, auf eine, wie auch Schiller sagt, »ästhetische Kultur« und im weiteren auf ästhetische Erfahrung angewiesen sei, hängt davon ab, was man einerseits unter Demokratie, andererseits unter ästhetischer Erfahrung und Kultur versteht. Demokratie ist, seit ihren griechischen Ursprüngen, Volksherrschaft. Zum Volk gehören in unseren Zeiten aber nicht nur die männlichen, freien, erwachsenen Bürger einer Polis, sondern alle erwachsenen Bürgerinnen und Bürger eines Staates. »Wir sind das Volk« ist seither der Ruf, der an diejenigen ergeht, die im Namen des Volkes zu herrschen vorgeben, und dieses Wir umfaßt tendenziell alle. Wiederum seit Rousseau sind demokratische Prinzipien grundsätzlich durch die Herrschaft von Freien und Gleichen über sich selbst bestimmt, durch eine Autonomie und Pluralismus implizierende Selbstorganisation der Gesellschaft, die idealtypisch nach der »liberalen« und »republikanischen« (bzw. heutzutage »kommunitären«)

¹ Friedrich Schiller: *Sämtliche Werke, Bd. 5: Erzählungen. Theoretische Schriften*, hg. von Gerhard Fricke und Herbert G. Göpfert, München 1959, 598 f.

Variante unterschieden werden kann. Während sich das liberale Modell auf die rechtsstaatliche Normierung der Wirtschaftsgesellschaft konzentriert, um den ihre Eigeninteressen verfolgenden Bürgern die Freiheit von äußerem Zwang zu sichern, konzentriert sich das republikanische Modell, gegen den Staatsapparat gerichtet, auf die politische Meinungs- und Willensbildung, mithin auf die kommunikative Vereinigung der Bürgerinnen und Bürger, die allerdings von gemeinwohlorientierten Tugenden abhängig gemacht wird.² Eine demokratische *Kultur* kann entsprechend als Habitualisierung dieser demokratischen Prinzipien definiert werden. Durch den Rückbezug auf Tugenden und kommunikativ bewirkte Vereinigungen steht dabei das republikanisch-kommunitäre Demokratieverständnis der Idee einer demokratischen Kultur näher. Denn beiden ist es um ein Netzwerk von Assoziationen, Institutionen und Öffentlichkeiten *unterhalb* der Ebene des Staates zu tun. Andererseits bleibt dieses Demokratieverständnis dieser Kulturidee doch insoweit auch fern, als sie nicht an so etwas wie einer kulturellen Substanz festhält. Ist die Demokratie, das heißt die Idee der kommunikativen Selbstorganisation, einmal zur Kultur geworden, das heißt zur individuell wie kollektiv geprägten Lebensform, lassen sich keine substantiellen Gemeinsamkeiten mehr auf Dauer stellen. Keine bestimmte Idee des »guten Lebens«, keine Wertorientierung ist dann vor Kritik sicher, nicht einmal die der Demokratie selber. »In diesem Sinne ist die moderne Demokratie wesentlich transgressiv und ohne festen Boden.«³

Zumindest Richard Rorty zögert nicht, der modernen Demokratie daher auch das Prädikat des Ästhetischen zu verleihen. Denn die ästhetische Sphäre ist für ihn (und nicht nur für ihn allein) diejenige, die dem Konzept einer metaphysischen oder transzendental gesicherten, jenseits kultureller Standards angesiedelten Wahrheit am fernsten steht. Man kann demnach die »nazistischen und marxistischen Feinde des Liberalismus« nicht dadurch widerlegen, »daß man sie gegen eine Wand aus Argumenten zurückdrängt«, denn es zeigt sich, »daß die Wand, gegen die er gedrängt wird, nur ein anderes Vokabular, eine weitere Art ist, Dinge zu beschreiben. Dann zeigt sich, daß die Wand nur eine gemalte Kulisse ist, wieder nur ein Menschenwerk, ein Bühnenbild für die Kultur. Eine ästhetisierte Kultur wäre eine, die nicht darauf beharrt, daß wir die echte Wand hinter den gemalten Wänden finden, die echten Prüfsteine der Wahrheit im Gegensatz zu Prüfsteinen, die nur kulturelle Artefakte sind.«⁴

² Vgl. Jürgen Habermas: *Drei normative Modelle der Demokratie*, in: ders.: *Die Einbeziehung des Anderen – Studien zur politischen Theorie*, Frankfurt/M. 1996, 277–292. Aus der wechselseitigen Kritik des liberalen und republikanischen Modells entwickelt Habermas des weiteren als drittes das diskurstheoretische, prozeduralistische Modell einer »deliberativen Politik«.

³ Albrecht Wellmer: *Bedingungen einer demokratischen Kultur – Zur Debatte zwischen »Liberalen« und »Kommunitaristen«*, in: ders.: *Endspiele – Die unversöhnliche Moderne, Essays und Vorträge*, Frankfurt/M. 1993, 61; vgl. auch 64 f.

⁴ Richard Rorty: *Kontingenz, Ironie und Solidarität*, Frankfurt/M. 1989, 99.

Freilich scheint Rortys Konzeption allzusehr auf die Verwischung von Unterschieden angelegt. Es bietet sich insofern an, das Prädikat des Ästhetischen im engeren Sinn für die Kultur zu beanspruchen.⁵ Das Ästhetische gilt dann lediglich als ein *spezifisches Element* der demokratischen Kultur, nicht mehr als mit ihr identisch. Eine demokratische Kultur lebt von der alltäglichen Realisierung demokratischer Prinzipien, zuoberst der Prinzipien von Autonomie und Pluralismus, und das impliziert: sie lebt von der kommunikativ bewirkten Assoziation der Akteure, denn Freiheit und Gleichheit sind mit Gewalt und äußerem Zwang nicht vereinbar. Die ästhetische als *Element* einer demokratischen Kultur zu konzipieren, bedeutet dann zunächst nicht mehr, als daß die holistisch verstandene (demokratische) Kultur die symbolisch verstandene (ästhetische) umfaßt. Die symbolisch-ästhetische darüber hinaus als *spezifisches Element* einer demokratischen Kultur zu konzipieren, erfordert des weiteren aber eine Begründung dafür, daß und, wenn ja, in welchem Maße eine auf kommunikativer Assoziation beruhende Lebensform der ästhetischen Sphäre bedarf, einer Sphäre, die darauf spezialisiert ist, ästhetische Erfahrungen (vor allem an Kunstwerken) zu ermöglichen. Und diesbezüglich kann man argumentieren, daß eine demokratische Kultur als kommunikative Assoziation eine Lebensform ist, mit der man sich darauf festlegt, sowohl untereinander als auch gegenüber anderen Lebensformen die Einstellung zu pflegen, sich irritieren und damit möglicherweise belehren zu lassen. Sie verpflichtet also zu intra- wie interkultureller Kommunikationsbereitschaft. Die Bereitschaft nun, sich mit anderen zu verständigen, sich von ihnen irritieren zu lassen und ihre Überzeugungen und Erfahrungen eventuell zu den eigenen zu machen, hängt, wie man weiter argumentieren kann, nicht einzig und allein, aber doch auch von der Fähigkeit ab, ästhetische Erfahrungen machen zu können. Und zu dem, was eine ästhetische Erfahrung auszeichnet, läßt sich gewiß Verschiedenes anführen, aber eines scheint zumindest unter Bedingungen der Moderne, also seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert, unstrittig, nämlich daß sie auf Innovation, auf Neues oder, heideggerianisch gesprochen, auf ›Welterschließung‹ hin *angelegt* ist. In diesem relativierten und differenzierten Sinne also kann man behaupten, daß eine demokratische Kultur auf ästhetische Erfahrung angewiesen ist. Die ästhetische Erfahrung wäre dann gewiß keine hinreichende, wohl aber eine förderliche, vielleicht sogar eine notwendige Bedingung für eine demokratische Kultur.

Dieses Bedingungsverhältnis ließe sich auch etwas anders formulieren. In den demokratisch verfaßten Gesellschaften unserer Gegenwart wird nämlich ein Konflikt virulent, der im Prinzip der Moderne, wie Hegel es herausstellt, der Subjektivität, schon angelegt ist. Einerseits verlangt demnach jede und jeder einzelne zunehmend

⁵ Vgl. Josef Früchtl: *Demokratische und ästhetische Kultur – Folgen der Postmoderne*, in: Thomas Schäfer/ Udo Tietz/ Rüdiger Zill (Hg.): *Hinter den Spiegeln – Beiträge zur Philosophie Richard Rortys*, Frankfurt/M. 2001, 280 ff.; ders.: *Ästhetische und städtische Demokratisierung*, in: *Lebensraum Stadt*, hg. von Ernst Helmstädter/ Ruth-Elisabeth Mohrmann, Münster 1999, 129 ff.

nach allseitiger Selbstbestimmung und darüber hinaus auch Selbstverwirklichung, andererseits ist diese Selbstverwirklichung durch die aller anderen beschränkt. Die Frage, wie sich Individualität und Allgemeinheit verbinden lassen, ist, erkenntnistheoretisch gesprochen, auch diejenige, wie Objektivität auf der Basis von Subjektivität begründet werden kann. Und es ist diese erkenntnis-, moral- und gesellschaftstheoretische Frage, die der Ästhetik als einer Disziplin der Philosophie von Anfang an, seit der Mitte des 18. Jahrhunderts, vertraut ist. In dieser Zeit etabliert sie sich als philosophische Kritik des Geschmacks, und es ist daher ganz treffend, mit Luc Ferry von der »Erfindung des Geschmacks im Zeitalter der Demokratie« zu sprechen.⁶

Ferry zeichnet in drei Schritten, von Platon über Kant zu Nietzsche, eine fortgesetzte Subjektivierung der Welt und damit einen fortgesetzten Weltverlust nach. Je mehr der Bereich des Ästhetischen zur bloßen Erlebnissphäre des Subjekts wird, desto mehr kommt es auch zu einem ästhetischen Objektivitätsverlust. Schön oder ästhetisch gelungen ist schließlich nur noch das, was ein beliebiges Subjekt als schön oder ästhetisch gelungen empfindet. Ferry läßt keinen Zweifel daran, daß Kant nicht nur historisch eine Mittlerposition einnimmt. Denn dieser hat in seiner *Kritik der Urteilskraft* für eine Beantwortung der grundlegenden erkenntnis-, moral- und gesellschaftstheoretischen Frage zumindest die Elemente bereitgestellt. Über den Geschmack läßt sich demnach streiten, weil es zwischen der bloß privaten und der allgemeinen, paradigmatisch der (natur-)wissenschaftlichen Gültigkeit eines Urteils noch eine dritte Gültigkeitsform gibt: die der Intersubjektivität, der unter gewissen normativen Bedingungen herbeigeführten Einigung zwischen Subjekten. Weil diese Einigung im Normalfall so schwer herzustellen ist, theoretisiert Kant die Sphäre der Intersubjektivität im Rahmen der Ästhetik bekanntlich auch unter dem Begriff des Gemeinsinns. Im ästhetischen Urteil soll sich demnach ein Sinn für das allen Gemeinsame zeigen, denn erst auf dieser Basis kann man argumentativ streiten.⁷

Aus einer kritischen gesellschaftstheoretischen Sicht kann man diese Zusammenhänge auch so darstellen, daß die Sphäre des Ästhetischen bei Kant und im »bürgerlichen« Denken generell gerade deshalb so zentral ist, weil sie Gemeinschaft auf einem eher emotionalen Niveau herzustellen verspricht, während die durch Marktkonkurrenz und Klassenteilung gekennzeichnete Sozialordnung ansonsten nur auf dem abstrakt-rationalen Niveau einer Prinzipienmoral und des Rechts zusammengehalten werden kann. »Das ist«, wie Terry Eagleton zusammenfaßt, »eine erstaunlich optimistische und zugleich eine bitter pessimistische Aussage. Denn sie stellt einerseits fest: ›Wie wunderbar, daß sich menschliche Einheit gerade im Innersten des Subjekts und in dessen scheinbar unberechenbarsten und launen-

⁶ Luc Ferry: *Der Mensch als Ästhet – Die Erfindung des Geschmacks im Zeitalter der Demokratie*, Stuttgart/Weimar 1992, vgl. zum Folgenden bes. 5 ff., 11 ff., 34 ff.

⁷ Vgl. Ursula Franke (Hg.): *Kants Schlüssel zur Kritik des Geschmacks – Ästhetische Erfahrung heute – Studien zur Aktualität von Kants »Kritik der Urteilskraft«*, Hamburg 2000, bes. die Diskussion zwischen Jürgen Stolzenberg, Jens Kulenkampff und Christel Fricke.

haftesten Reaktionen, nämlich im Geschmack auffinden läßt!« Und andererseits: ›Wie schrecklich prekär und unsicher muß die Solidarität unter den Menschen sein, wenn sie sich letzten Endes in nichts Verlässlicherem festmachen läßt als in den Phantastereien ästhetischer Urteile!«⁸ Auch Eagleton verfiel also, ähnlich wie Ferry, die These, daß wir durch die Kategorie des Ästhetischen Aufschluß erhalten über nicht-ästhetische Themen, nämlich über die Moderne und ihre sozialen, politischen wie ethischen Probleme, soziologisch konkreter sogar über den Kampf des Bürgertums um politische Hegemonie.

Es gibt noch weitere kunstphilosophische Positionen, die für die Relevanz der Kunst und der ästhetischen Erfahrung für die Demokratie plädieren. Zu ihnen gehört vor allem John Dewey, der die kommunikative und damit zivilisierende Kompetenz der ästhetischen Erfahrung herausstellt: »Zivilisation ist unzivil, weil menschliche Wesen in nicht-kommunizierende Sekten, Rassen, Nationen, Klassen und Gruppen geteilt werden.«⁹ Zu ihnen gehört auch Arthur C. Danto, der zwar nicht in Kunst überhaupt, aber in der »posthistorischen«, vom Pluralismus statt vom Hegelschen Fortschrittsgedanken getragenen Kunst des 20. Jahrhunderts ein Modell der Demokratie erblickt. Denn den Kunstbewegungen der 1960er Jahre ging es ihm zufolge auch um das »Niederreißen gesellschaftlicher Grenzen«. Nicht nur sollte die Trennlinie zwischen hoher und niedriger Kunst überwunden werden, sondern auch die zwischen den Geschlechtern und Klassen, »und zwar aus der Perspektive einer politischen Utopie, die ein ›Paradise Now‹ forderte, wie ein Stück des ›Living Theatre‹ es nannte.« »Warhols Ansicht, alles könne Kunst sein, stellte in gewisser Hinsicht ein Modell für die Hoffnung dar, jeder Mensch könne sein, was er nur wolle, sobald die die Kultur definierenden Grenzen überwunden seien.«¹⁰

Aber selbstverständlich hat sich kunstphilosophisch auch eine antidemokratische Position formiert. Einer ihrer berühmtesten Repräsentanten ist gewiß Thomas Mann. Ein Politiker, so lauten damals seine nicht zuletzt gegen seinen Bruder Heinrich gerichteten polemischen Klassifizierungen, ist ein »Manifestant und Tumultant, ein Menschenrechtler und Freiheitsgestikulant«. Sein Reich ist der französisch geprägte Westen Europas, wohingegen der Künstler seinem Innersten nach im Deutschen verwurzelt ist. Der Künstler trägt in den *Betrachtungen eines Unpolitischen* »dürrerisch-faustische Wesenszüge«, zeigt eine »metaphysische Stimmung« und ein »Ethos von ›Kreuz, Tod und Gruft«.¹¹ Dieser Künstler, der so drastisch und heute so klischeehaft deutsche Züge trägt, kann kein Politiker sein. Politik muß ihm und dem Deutschen überhaupt fremd sein. Thomas Mann frönt damit jenem typisch deutschen Gegensatz in der Kulturkritik, nach dem sich Kultur und Zivi-

⁸ Terry Eagleton: *Ästhetik – Die Geschichte ihrer Ideologie*, Stuttgart/Weimar 1994, 79; vgl. auch 1 u. 3.

⁹ John Dewey: *Kunst als Erfahrung*, Frankfurt/M. 1988, 388.

¹⁰ Arthur C. Danto: *Kunst nach dem Ende der Kunst*, München 1996, 15 u. 16 f.

¹¹ Thomas Mann: *Betrachtungen eines Unpolitischen*, Frankfurt/M. 1993, 399 u. 106; vgl. auch 39 f., 99, 240, 499.

lisation, Bildung und Demokratie, Geistesaristokratie und individualistische Masse, schließlich sogar Deutschtum und Verwestlichung hierarchisch gegenüberstehen. Zu Recht, so kann man konzedieren, kritisiert er, daß der fundamentaldemokratische Gedanke die Gefahr einer Politisierung aller Bereiche des Lebens mit sich führt und die Demokratisierung von Kunst und Kultur in die Abschaffung ihrer Autonomie münden kann, so daß alles Geistige am Ende nur noch nach seiner Verwertbarkeit und Instrumentalisierbarkeit im Dienste des Staates oder des Volkes beurteilt wird. Kants Analytik des Ästhetischen hat, speziell mit ihrer Formel von der Zweckmäßigkeit ohne Zweck, für diese Kritik den Grundstein gelegt. Aber sie speist sich offensichtlich auch aus jener bildungsbürgerlichen Attitüde des ausgehenden 19. Jahrhunderts, die sich selbst in der Einbildung genießt, die Bildung erlaube es, sich von den Banalitäten der Welt abzuwenden und höhere oder tiefere Erklärungen für alles Profane zu finden. Statt das Politische primär politisch zu erklären, zelebriert diese Attitüde dann eine romantisch-spekulative Deutung, in der Treffendes und Überzogenes, Erhellendes und Abstruses eine klebrige Verbindung eingehen. Die ›Ästhetisierung der Politik‹, soweit wäre Thomas Mann mit Walter Benjamin wohl noch einmal rechtzugeben, darf nicht mit einer ›Politisierung der Ästhetik‹ gekontert werden. Beide lassen sich aber auch nicht durch eine bildungsbürgerliche und letztlich romantische Privilegierung der Ästhetik in die Schranken verweisen. Wer die Kunst, überhaupt die Kultur als Sphäre des Geistigen, zum Höchsten erklärt, dürfte weder einer modernen Gesellschaft noch einem modernen Vernunftbegriff gerecht werden.

Doch auch aus einer ungleich nüchterneren Perspektive als derjenigen Thomas Manns läßt sich auf verschiedene markante Unterschiede zwischen den Bereichen der Kunst und der Demokratie hinweisen. So erfordert die moderne demokratisch organisierte Politik Überzeugungsarbeit mittels Argumentation, nicht nur mittels Rhetorik, und sie macht es nötig, prinzipiell Kompromisse einzugehen. Sie basiert ebenso auf der Herrschaft der Majorität wie der formalen Egalität. Kunst dagegen, so kann man nahezu einvernehmlich hören, beruht argumentativ wesentlich auf Evidenzerfahrungen, auf Sinnlichkeit und Sinnfülle. Sie verachtet den Kompromiß, das Mittlere wie das Mittelmaß, und setzt ganz auf Radikalität und Extremismus. Sie unterstellt sich nie der Mehrheit, sondern dringt geradezu feindselig und diktatorisch auf Alleinherrschaft. Zumindest hält sie sich, wenn Kant recht haben sollte, schwebend zwischen der Überzeugung des Einzelnen und der Allgemeinheit. Und schließlich setzt sie zumindest auf der Seite der Produktion nicht die Gleichheit, sondern ganz im Gegenteil die Ungleichheit der Subjekte voraus; ›Originalität‹, nicht ›Egalität‹ ist ihr permanent-revolutionärer Schlachtruf.

Die Beiträge dieses Sammelbandes beziehen auf unterschiedliche, differenzierte und in der Regel indirekte Weise zu den hier einleitend vorgestellten grundsätzlichen Markierungen Position. Sie wurden, mit Ausnahme des Beitrags von Pamela C. Scorzin, verfaßt für den Kongreß »Kunst und Demokratie«, den die Deutsche

Gesellschaft für Ästhetik im Sommer 2002 in Berlin veranstaltet hat. Das einschneidende Ereignis des 11. September 2001 hat dem Kongreßthema dabei eine unerwartete und herausfordernde Bedeutung verliehen. Daher stehen die Beiträge von Christel Fricke und Scorzin am Anfang.

Die Beiträge, die eine *ästhetisch-politische Position* beziehen, reflektieren das prekäre Verhältnis von Kunst und Demokratie sowohl im zeitgenössischen Horizont der Ereignisse des 11. September 2001 als auch im Kontext der Globalisierung, deren mediale, durch Politik, Wirtschaft, aber auch durch Kunst geprägte Spur die Lebens- und Erlebniswelt der Menschen bereits zu Beginn des 21. Jahrhunderts nachhaltig verändert hat.

Christel Fricke nimmt die aufs heftigste umstrittene Behauptung von Karlheinz Stockhausen, die einstürzenden Twin-Towers seien das größte Kunstwerk aller Zeiten, zum Anlaß, »Möglichkeiten und Grenzen einer ästhetischen Reflexion« über die Terrorattacken auszuloten. Sie argumentiert nicht moralisch, bezieht jedoch die im Grundgesetz der Bundesrepublik Deutschland verankerte und garantierte »Freiheit der Kunst« ein. Die einem demokratischen Kulturverständnis gemäße Kunstfreiheit wird anhand einschlägiger Beispiele aus der Gegenwartskunst erörtert. Demgegenüber schließt Fricke von vornherein aus, daß das »apokalyptische« Ereignis des Angriffs auf das World Trade Center überhaupt ein künstlerisches Potential gewinnen kann. Sie erhärtet ihre These argumentativ im Rahmen einer Gegenüberstellung, genauer der Konfrontation von Kunst und Wirklichkeit.

Pamela C. Scorzin sucht die »buchstäblich ungeheuerliche« Wirksamkeit des »scheinbar nicht-künstlerischen« Fotos zu verstehen, das der Pressefotograf Thomas E. Franklin nach der Terrorattacke von der US-Flaggenhissung auf dem Ground Zero machte und das um die ganze Welt ging. Scorzin spannt ein material- und detailreiches Netz kunsthistorischer Verknüpfungen auf, in dem sie den Symbol- und Erinnerungswert des Fotos akzentuiert. In diesem facettenreichen Gewebe wird der Wandel vom »aktuellen profanen Nachrichtenbild zum alltäglichen rituellen Gebrauch als nationalem Sinnbild und zeitloser (patriotischer) Ikone« untersucht. Scorzin weist das Motiv des Bildes als ein Engramm, ein dem kollektiven Gedächtnis eingeschriebenes überzeitliches Bildzeichen aus.

Rüdiger Zill bietet eine medientheoretische Erörterung über das Verschwinden der Grenzen zwischen Fiktion und Realität. Dabei geht es Zill, der die Vernetzung ausdrücklich zu einem Stilmittel seiner Schreibart macht, weniger (wenngleich auch) um die Macht der (Film-)Bilder als um die Macht unserer künstlerischen, wissenschaftlichen und politischen Bilddiskurse. Literarische und visuelle Bilder und Bilddiskurse werden im Blick auf Woody Allens »The Purple Rose of Cairo« und im Licht (und Gegenlicht) des alten Pygmalion-Mythos oder der Karlsruher Ausstellung »Iconoclash« (2002) vorgeführt, bei der »das kunsthistorische Interesse an den magischen Praktiken traditioneller Bilder mit den Magie-Diskursen zusammenggeführt wurde«. Zill beleuchtet auf diesem Hintergrund das Vokabular der politischen Debatten um die Demontage des Berliner Lenin-Denkmal in Berlin-

Friedrichshain im Jahre 1991, stellt die Frage nach dem ontologischen Verständnis, das diese moderne »Bilderstürmerei« motiviert und markiert die Aufgabe einer kritischen Metaphorologie.

Martin Jay wendet sich dem politischen Potential der Körperkunst zu. Er knüpft an die Ideen des amerikanischen Pragmatisten John Dewey an, der im 20. Jahrhundert das Potential der ästhetischen Erfahrung für seine »Vision von Demokratie« geltend machte und forderte, daß die Kunst »die elitäre Welt der Museen und Privatgalerien hinter sich lassen und Teil des Alltags der Massen« werden solle; die kantische Auffassung der ästhetischen Erfahrung als wesentlich kontemplativ würde so außer Kraft gesetzt. Die »Plausibilität« der Auffassung Deweys wird von Jay durch einen Rekurs auf die Soma-Ästhetik insbesondere der 80er und 90er Jahre des 20. Jahrhunderts geltend gemacht. Jay geht es nicht um die künstlerische Qualität oder Nichtqualität der Körperkunst, die er im Blick auf irritierende, auch schockierende, Installationen und Bilder beschreibt. Er akzentuiert vielmehr die Intentionen der Künstler und Künstlerinnen, die ihre Körper als Mittel einsetzen, um Tabus zu brechen und durch performative und transgressive Aktionen, die aggressive Verletzung von Schamgrenzen, repressive Vorstellungen und Vorurteile der bürgerlichen Gesellschaft, insbesondere auch über die Beziehungen der Geschlechter, zu attackieren. Jay führt differenzierte Argumente für seine These an, daß die Körperkunst, die sich »im permissiven Klima einer Enklaven-Öffentlichkeit« nähre, ein wesentliches Moment der demokratischen Kultur ausmacht und sie fördert.

Hermann Pfütze fokussiert die Gefahren und Chancen einer demokratischen Kultur im Horizont der Endzeitprognosen und Katastrophenängste, die er als Folgen der sich gegenwärtig vollziehenden wirtschaftlichen und kulturellen Globalisierung auffaßt. Er skizziert im Blick auf das künstlerische Handeln das Profil eines Gegenentwurfs und macht die Lücke im System geltend – die Kunst als Spielraum der Demokratie. Am herausragenden Beispiel der Dichtung und des Selbstverständnisses der dänischen Schriftstellerin Inger Christensen wird vorgeführt, inwiefern sich der, durch künstlerisches Handeln stimulierte, »Schritt ins Freie und Ungewisse« als eminent politisch erweist. Er ist mit der tatsächlich »abwegigen« Erfahrung verbunden, daß das »Räderwerk« der gesellschaftlichen Zwänge in der Demokratie »kein blindes Schicksal, sondern selbst anfällig für Lücken und Spielräume ist«.

Mit *Jochen Gerz* kommt im Kreise der Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler ein Künstler zu Wort. Gerz, dessen künstlerische Arbeit eine Lücke im Räderwerk »bespielt«, betont in seinem Statement »Im Licht der Kultur« die Verschiedenheit von Demokratie und Kunst in der Moderne, aber auch das ihnen Gemeinsame – »beide sind nur denkbar als eine Aktivität, als Engagement«. Heute, in der Gegenwart, so Gerz, sind beide gleichermaßen präsent, das führe zur Gleichgültigkeit des Bürgers, des Wählers, des Publikums. Demokratie und Kunst drohen beide in der »Saturiertheit« zu verschwinden. Sie konstituieren als »unscheinbare Pixel der Kultur das globale Bewußtsein«. Dieser Zustand von Demokratie und Kunst im »Zeitalter der Bewußtseinsindustrie« interessiert den Künstler Gerz. In seinem Statement

formuliert er die sich daraus für ihn ergebende Forderung einer ›Wiedergeburt‹, einer »Reinkarnation der Kunst aus Autor, Betrachter und Werk«. Im Licht dieser künstlerischen Position eines radikal erweiterten Autorenbegriffs, verbunden mit der Vision vom Bürger als einem politischen Menschen, ist seine künstlerische Arbeit zu sehen, die nicht zuletzt auch der Konzeption von Mahnmalen gilt (vgl. die Abbildungen S. 97 f.).¹²

Eine *ästhetisch-ethische Perspektive* verfolgen Reinold Schmücker und Bernd Kleimann, wenn sie die entscheidende Frage nach der Relevanz, nach dem »Wozu« der Kunst in demokratischen Gesellschaften aufwerfen. Eine Antwort, die überzeugend oder zumindest plausibel ist, liege ebensowenig auf der Hand wie sich auch die Relevanz des Ästhetischen für die demokratische Kultur nicht ohne weiteres ausmachen lasse. Die Relevanzfrage gehen die Autoren, die beide für eine Differenzierung des überkommenen Kunstbegriffs eintreten, unterschiedlich an.

Reinold Schmücker unternimmt es, die Bewertung, die Kunstkritik als demokratischen Prozeß zu verstehen. Für die Bewertung von Kunst sei eine differenzierte Analyse und Berücksichtigung der Funktionen, die der Kunst beigemessen werden können (Erkenntnisfunktion, therapeutische Funktion, kunstästhetische Funktion etc.), ebenso unerlässlich wie die Erörterung der Frage nach der Differenz zwischen einem Kunstwerk und einem Alltagsgegenstand. Jedes allgemeine Werturteil über ein Kunstwerk – so Schmückers These – wird »immer auch diejenige Hierarchisierung von Kunstfunktionen widerspiegeln, die dem Urteilenden vor dem Hintergrund seines jeweiligen Welt- und Selbstverständnisses angemessen erscheint«. Darin bereits liege ein demokratisches Moment, weil das Nachdenken und der Streit über den Rang der Kunstfunktionen auch die Frage betreffe, wie »die Gesellschaft geordnet sein soll, in der wir leben«.

Bernd Kleimann problematisiert die ethische Relevanz der Kunst heute sowohl im Blick auf die Kunstproduktion als auch auf die Kunstrezeption. Die Gegenüberstellung von »Betroffenheitskult« und »Elitismus« gibt die Folie für die Überlegungen ab, die er über das Verhältnis von Kunst und Demokratie anstellt. Prinzipiell allen zugänglich, stelle die Kunst einen »Katalysator der demokratischen Willensbildung« dar, ein »Medium unserer Selbstverständigung«. Kleimann diskutiert die Frage, ob wir für ein gelingendes Leben so etwas wie die Erfahrung von Kunst brauchen, im Rahmen seines nachdrücklichen Plädoyers für die Orientierungsfunktion, die der Kunst für das Handeln zukomme.

Weitere Beiträge widmen sich *speziellen Aspekten* der ästhetisch-politischen wie auch der ästhetisch-ethischen Dimension der Kunst in ihrem Verhältnis zur Demokratie.

Klaus von Beyme hat signifikante Aussagen zum politischen Selbstverständnis der Avantgarden des 20. Jahrhunderts zusammengetragen, die, führte man sie im Detail

¹² Vgl. Hermann Pfütze: *Unsichtbar – versenkt – im Traum – Mahnmale und öffentliche Skulpturen von Jochen Gerz*, in: *Merkur* H. 575 (1997), 128–137.

weiter aus, ihre intellektuelle Sprengkraft wohl noch eindringlicher erweisen würden. Es entsteht ein schillerndes Bild der politischen oder auch gänzlich unpolitischen Einstellungen herausragender, wirkungsmächtiger Künstler der Avantgarden zwischen 1905 und 1935, also in den Jahren vor und zwischen den Weltkriegen des 20. Jahrhunderts bis zum »Rechtsruck der Weimarer Republik« und der »beispiellosen Emigration der Avantgarde nach 1933«. Die vehement polemisch und eindrucksvoll ungeschützt geäußerten Meinungen der Künstler über Politik und Demokratie gehen z.B. auf die Erinnerungen des russischen Schriftstellers Ilya Ehrenburg zurück, die von Beyme neben privaten Briefen, Tagebüchern oder Manifesten von Künstlern und Künstlergruppen, wie der *Brücke* oder dem *Blauen Reiter*, heranzieht und pointiert charakterisiert und kommentiert. Das gebrochene Verhältnis vieler Avantgarde-Künstler zur Demokratie wird ebenso offenkundig wie die »Attitüde des apolitischen Künstlers«, aber auch das Eintreten z.B. der Dadaisten für eine Neugestaltung der Gesellschaft.

Marie-Luise Raters thematisiert und problematisiert die Möglichkeiten und Grenzen einer ästhetischen Erziehung zur Demokratie durch Musik. Raters erörtert die politische Relevanz ästhetischer Erziehung im Blick auf die »anspruchsvolle« Musik Arnold Schönbergs und der Schönbergsschule und setzt sich kritisch mit der Auffassung von Thomas Mann auseinander, der in seinem Roman *Doktor Faustus* die Struktur der 12-Ton-Musik mit der Struktur demokratischer Gesellschaften verglich und diese Musik »nicht etwa als Mittel einer Erziehung zur Demokratie, sondern vielmehr als Mittel der Abschreckung von der Demokratie« ansah. Demgegenüber greift Raters zur Verteidigung ihrer These der Relevanz der Neuen Musik für die Erziehung zur Demokratie auf theoretisches Rüstzeug zurück, das, hierzulande weniger bekannt, von dem englischen Ästhetiker Bernard Bosanquet bereits vor mehr als hundert Jahren bereitgestellt worden ist. Raters stellt Bosanquets – fragmentarisch geliebenes – Modell der »Erziehung durch anspruchsvolle Kunst« als Modell der »Erziehung zur Demokratie« zur Diskussion und problematisiert dabei die Frage, inwieweit die Rezeption oder auch die Ausübung von anspruchsvoller Musik geeignet ist, jene Fähigkeiten auszubilden, die »man als Mitglied einer demokratischen Gesellschaft im 21. Jahrhundert braucht«.

Wolfgang Henckmann stellt in den Mittelpunkt seiner Überlegungen den Begriff der Kunstverhältnisse, den seinerzeit der Direktor des Instituts für Ästhetik und Kunstwissenschaften der Akademie der Wissenschaften der DDR, Peter H. Feist, als ein »Paradigma kunstwissenschaftlicher Forschung« beschrieben hat. Die Frage nach den Grenzen der Kunstverhältnisse erörtert Henckmann als systematische Frage, die mit dem bis heute umstrittenen Problem der Autonomie der Kunst etwas zu tun habe. »Kunstverhältnisse« bezeichnen die Beziehungen zwischen Künstlern, Werken und Rezipienten innerhalb einer Gesellschaft, sie sind von anderen gesellschaftlichen Verhältnissen (ökonomischen, wissenschaftlichen, politischen usw.) abzugrenzen, mit denen sie jedoch auch vielfach verschränkt sind. Drei Aspekte werden hervorgehoben: Die Einordnung des Kunstprozesses in die Gesellschaft,

der kommunikative Grundzug der Kunst und die von Walter Benjamin bereits geforderte »Demokratisierung der Kunstszene«. Das »Prinzip der Parteilichkeit« der Künste und der Literatur wird von hier aus in seiner die Kunstverhältnisse wesentlich prägenden und die Kulturpolitik in der sozialistischen Gesellschaft der DDR bestimmenden Tendenz kritisch beleuchtet.

Die Herausgeber danken Patrick Klebe und Niels Barenhoff für ihre umsichtige und engagierte Unterstützung.

Münster in Westfalen, im August 2003

Ursula Franke / Josef Früchtl

KUNST UND ÖFFENTLICHKEIT

Möglichkeiten und Grenzen einer ästhetischen Reflexion über die Terrorattacken auf das World Trade Center am 11. September 2001

Von Christel Fricke

Philosophische Ästhetik, die sich u.a. mit den Fragen danach beschäftigt, was für den künstlerischen Status und die ästhetische Qualität eines Gegenstandes konstitutiv sei, ist ein undankbares Geschäft. Dies gilt insbesondere dann, wenn sie sich anheischig macht, ästhetische Erfahrung kognitivistisch zu verstehen und intersubjektiv gültige Maßstäbe für den künstlerischen Status eines Gegenstandes und dessen ästhetische Qualität zu verteidigen. Zwar kann sie sich zu diesem Zweck auf so eminenten Philosophen wie Kant und Hegel berufen, die der Ästhetik in ihren philosophischen Systemen einen prominenten Platz angewiesen haben. Jedoch kann sich die philosophische Ästhetik, und darin unterscheidet sich ihre Lage von der der Erkenntnistheorie oder der Moralphilosophie, nicht auf einen entsprechenden vortheoretischen Konsens in der öffentlichen Meinung berufen. Daß wir, wenn es um Wahrheit und deren irrtumsfreie Erkenntnis und wenn es um Moral und Recht und allgemein anerkannte und weitgehend befolgte Regeln absichtlichen Handelns geht, jeweils einen allgemeinen Konsens benötigen, steht außer Frage, denn dieser Konsens ist für das friedliche Zusammenleben von Menschen in einer Gesellschaft unverzichtbar. Dies gilt ganz unabhängig von den kontroversen Antworten auf die Frage, ob der in einer Gesellschaft herrschende Konsens in Sachen Wahrheit, Moral und Recht mehr ist als eine kulturelle, historisch kontingente Errungenschaft. Wo es jedoch um Fragen der Kunst und der ästhetischen Qualität geht, hat sich kein vortheoretischer Konsens in der öffentlichen Meinung herausgebildet. Zwar tendiert jeder erst einmal dazu, seinen persönlichen Geschmack im allgemeinen und seinen Kunstgeschmack im besonderen auch für einen oder gar den guten Geschmack zu halten und entsprechend zu erwarten, daß andere seine ästhetischen Vorlieben teilen.¹ Im ästhetischen Streitfall über den Kunststatus eines Gegenstandes und dessen ästhetische Qualität (für die oft auch noch das Mißverständnis provozierende Etikett der Schönheit verwendet wird), beruft sich aber fast jeder

¹ Von wem soll die Rede sein, wenn von niemand bestimmtem die Rede ist? Nur von männlichen oder nur von weiblichen Personen? Oder soll immer ausdrücklich von allen die Rede sein? Die traditionelle und unser stilistisches Empfinden für die deutsche Sprache prägende Lösung gilt nicht mehr als politisch korrekt. Ich versuche es mit einem Verfahren nach amerikanischem Vorbild, d.h. ich bediene mich abwechselnd aller drei Lösungen und nehme dabei gewisse stilistische Härten in Kauf.

alsbald auf seinen persönlichen Geschmack und verzichtet darauf, zu einer intersubjektiv gültigen Entscheidung des Streitfalls zu gelangen. Im Gegenteil: Wenn sich Philosophinnen und Philosophen bemühen, intersubjektiv gültige Standards für den künstlerischen Status eines Gegenstandes und dessen ästhetische Qualität zu verteidigen, so stoßen sie in der öffentlichen Meinung oft auf Widerstand. Nicht nur verzichten die meisten im Streitfall darauf, ihren persönlichen Geschmack für intersubjektiv verbindlich zu halten; umgekehrt verbitten sie sich auch jede äußere Einmischung in Angelegenheiten ihres persönlichen Geschmacks. Letztlich hat der persönliche Geschmack seinen Ort in einer Privatsphäre, für deren individuelle Gestaltung niemand sich öffentlich rechtfertigen will. Daß die meisten Werke der zeitgenössischen Kunst dem subjektiven Geschmack vieler Menschen nicht entsprechen, motiviert diese nicht etwa dazu, die Maßstäbe ihres Geschmacks in Frage zu stellen, sondern dazu, diesen Werken die Anerkennung ihres künstlerischen Status zu verweigern.

Neben den philosophischen Verfechterinnen intersubjektiv gültiger ästhetischer Maßstäbe sind es die Kunstschaffenden, die sich mit einer Verortung der ästhetischen Fragen nach der Kunst und ihrer ästhetischen Qualität in Privatsphären schwerlich abfinden können. Schließlich ist es ihr Anspruch, mit ihren Werken nicht nur den subjektiven Geschmack dieser oder jener Individuen oder gesellschaftlichen Gruppen zu befriedigen, sondern künstlerischen Maßstäben zu genügen, deren Geltung unabhängig ist von jedwedem lediglich subjektiven Geschmack.² Wer nun – sei es als Philosophin oder Kunstschaffende – den ästhetischen Formalismus ablehnt und die Auffassung vertritt, daß Kunstwerke wesentlich Zeichen seien und daß die ihnen angemessene Rezeption einen Akt ästhetischer Reflexion und Interpretation einschließe, muß vor dem Hintergrund der geschilderten, in der Öffentlichkeit vorherrschenden ästhetischen Vorurteile mit dem folgenden Problem rechnen: Die Kunstschaffenden können Rezipientinnen und Rezipienten ihrer Werke nur in der Öffentlichkeit finden. Sie fordern von der Öffentlichkeit eine Bereitschaft, ihre Werke als ästhetische Zeichen zu verstehen, ästhetisch über sie zu reflektieren. Diese Bereitschaft ist in einer Öffentlichkeit, die dazu tendiert, ästhetische Fragen in der Privatsphäre des subjektiven Geschmacks zu verorten, kaum vorhanden. Ohne diese Bereitschaft besteht jedoch die Gefahr, daß die Werke der Kunstschaffenden gar keine Gelegenheit finden, das ästhetische Zeichenpotential, das sie haben oder haben mögen, zu entfalten. So wie eine Äußerung, die von einer Sprecherin als Zeichen zum Zweck der Mitteilung einer Bedeutung gemacht wird, dabei aber nur auf taube Ohren stößt, in ihrem Zeichenpotential ungenutzt bleibt und keine

² Die These, daß künstlerische Maßstäbe unabhängig seien von dem subjektiven Geschmack von Individuen oder gesellschaftlichen Gruppen, impliziert nicht die Behauptung, diese Maßstäbe seien in ihrer Geltung universal und ahistorisch. Sie ist vielmehr kompatibel mit dem Verständnis dieser Maßstäbe als intersubjektiv gültiger kultureller Errungenschaften, die historischem Wandel unterliegen.