

Herbert Schade SJ

Monumente oder Medien?

Eine ästhetische Bilanz zur „documenta 6“ in Kassel

Die spektakulären Vorgänge auf der internationalen Ausstellung zeitgenössischer Kunst in Kassel waren verwirrend. Sie haben unsere Orientierung im Bereich des künstlerischen Schaffens eher erschwert als gefördert. Wir sind kaum in der Lage, die „Honigpumpe“ von Joseph Beuys und das „Bohrloch“ von Walter de Maria, das „Video-Cello“ von Charlotte Moormann und die Fotos aus der Regierungszeit Nixons von Les Levins zusammenzusehen. Die Tafelbilder der sozialistischen Realisten Willi Sitte und Werner Tübke und die artifiziellen Ruinen der „Spurensicherer“ Anne und Patrick Poirier können wohl kaum in gleicher Weise das „gesellschaftliche Bewußtsein der Gegenwart“ repräsentieren.

Die Kommentare zur Ausstellung erleichtern zwar unsere Information über Prozesse und Werke der Künstler, machen aber kaum Koordinaten sichtbar. Es fehlen Prinzipien für eine ästhetische Ordnung. So wurden „thematische Ratlosigkeit“ und „Mangel an Konzentration“ festgestellt. Man beklagte den „Tod der Avantgarde“ und ironisierte den „süßen Seim der Medien“. „Tendenzwende“ und „Selbstbesinnung“ hat man auf dieser Ausstellung bemerkt. Das „gestörte Verhältnis von Gesellschaft und Kunst“, der „Kunstaussdruck der eigenen Zeit“ werden in Kassel den Berichten nach sichtbar: Die „documenta 6“ sei die „beste zeitgenössische Kunstaussstellung der Welt“ und zugleich der Inbegriff eines „pervertierten Kunsturteils“. Werke und Interpretationen fordern also zu einer ästhetischen Bilanz auf: Was vollzog sich auf dieser Schau der Objekte und Aktionen, die wir noch immer dem Bereich der bildenden Kunst zuordnen? Wie erklärt sich der Versuch, den Kunstwerkbegriff umzufunktionieren und „Monumente“ durch „Medien“ zu ersetzen?

Die „documenta 5“ mühte sich um die „Befragung von Wirklichkeit“. Aber man mußte schon 1972 in Kassel feststellen, daß wir ein gebrochenes Verhältnis zur Realität besitzen. Die Wirklichkeit ist vermittelt. Die bestimmende Kraft des modernen Schaffens bilden die Medien. Bazon Brock sagte deshalb im Katalog der „documenta 5“: „Die Welt wurde zu einem einzigen großen Bildschirm“¹. Das heißt, das Bild ist die Wirklichkeit. Filme, Fotos und Fernsehen prägen die Gesellschaft. So ergab sich das Thema der folgenden „documenta 6“ wie von selbst: „Medien in der Kunst, Kunst in den Medien“². Diese Situation der Vermittlung aller Informationen ließ das Vorhandene nur noch als „reflektierte Realität“ erscheinen. Der Mensch definierte sich gleichsam als Wesen, das in das „selbstgeschaffene Bewußtsein der Gesellschaft“ eingeschlossen ist.

Ein Experiment von Joch Gerz signalisierte unsere Lage. Im vergangenen Jahr fuhr Gerz sechzehn Tage lang wie blind durch die Sowjetunion. Die Fenster seines Abteils im Zug hatte der Künstler verhängt. Nur einmal am Tag drückte er seine nackten Füße auf eine Schiefertafel ab. Die sechzehn Tafeln waren in Kassel im „Gerz-Raum“ als „Transsibirien-Prospekt“ zu besichtigen: Der ganze Vorgang scheint die zeitgenössische Problematik offenkundig zu machen: Wir sitzen im verhängten Abteil eines fahrenden Zuges und – nehmen nichts wahr. Kunst und Gesellschaft – nicht nur Jochen Gerz – befinden sich auf der „Reise nach Sibirien“. Anders ausgedrückt heißt das, die Erkenntnisvorgänge selbst sind zum Problem geworden.

Zum gesellschaftspolitischen Hintergrund der Gegenwartskunst

Das Dilemma der bildenden Kunst in der Bundesrepublik Deutschland hatte 1974 der nun schon Geschichte gewordene Kongreß „Tendenzwende“ in München mit dem programmatischen Vortrag von Hans Maier „Kunst und Zeit. Bemerkungen zur aktuellen Kunstszene“ aufgezeigt³. Danach gibt der liberale Staat die Kunst frei bis zu einer unbeschränkten Autonomie des künstlerischen Schaffens, ohne ihr noch Aufgaben zu stellen. Diese Freisetzung der Kunst und der Künstlerpersönlichkeit bis ins Subjektivistische bringt jedoch die Kunst in die Gefahr der Fremdbestimmung und liefert sie geradezu der Gruppenmacht aus. Der künstlerische Subjektivismus und Liberalismus erscheint demnach wie eine Vorstufe des politischen Dirigismus. Daß die Pluralität künstlerischer Richtungen unter den Druck der ideologischen Uniformierungsbewegungen geraten kann, machten auch die Vorbereitungen zur Biennale von 1976 in Venedig deutlich. Man war dort seinerzeit im Begriff, die Nationalpavillons zugunsten einer internationalen Politkunst aufzugeben.

Auf der „documenta 5“ nahm die „Privatmythologie“ einen breiten Raum ein. Die Subjektivität der Beiträge führte bis zu jenem „Sonnengott auf Packpapier“, der weder thematisch noch formal von besonderer Qualität war. Man versuchte allerdings damals kaum, die Ausstellung durch eine Kunst politischer Art zu unterlaufen. Dagegen wurde das überkommene Wesen der Kunst auf der „documenta 5“ von 1972 in Frage gestellt: „Kunst ist überflüssig“ las man in großen Buchstaben auf dem Fridericianum in Kassel. Das „Ende der schönen Künste“ war damit publizistisch ratifiziert. An Stelle der „Kunst“, deren Herrschaftsanspruch über „das Schöne“ nahezu 200 Jahre aufrechterhalten werden konnte, sollte „Visuelle Kommunikation“ treten. „Projekt 1974“, eine die „documenta 6“ vorbereitende Ausstellung in Köln, hatte tatsächlich die Malerei eliminiert und dafür Videorecorder und jede Art von Konzept-Kunst installiert⁴. Noch deutlicher profilierte der Titel einer Wuppertaler Ausstellung die Alternativen: „Monumente durch Medien ersetzen“⁵. Der Kunstunterricht wurde inzwischen von einigen zur „ästhetischen Information“ umfunktioniert. Das Bemühen um „Kommunikationsmodelle“ stand im Vordergrund. Zum Leidwesen vieler haben

sich die Beamten der „Kunsthistorik“ inzwischen zu einem Teil auf die „Marmorklippen einer besonnenen Vergangenheit“ und in die „elfenbeinernen Türme des nie alternenden Schönen“ zurückgezogen, während man an anderer Stelle bereits vom Kunstunterricht forderte: „Den Herrschaftsanspruch des Schönen – der Kunst nämlich – einschließlich der ihn bedingenden Interessen transparent zu machen, dabei deren ‚Besonderheit‘, ‚Privatheit‘, ‚Individualität‘, ‚Autonomie‘ und ‚Wert‘ als Vehikel der Schleierung zu entlarven, gehört zu den wichtigsten Aufgaben dieses Unterrichts.“⁶ Ein Teil der Kunsthistoriker nahm die politischen Vorgänge und die Veränderungen in der „Bewußtseinsindustrie“ kaum noch zur Kenntnis. Die Kunstgeschichte und das zeitgenössische künstlerische Schaffen erscheinen wie voneinander getrennt.

Wollen wir die ästhetischen Perspektiven gegenwärtigen Schaffens kenntlich machen, müssen wir zunächst die Wende zu einer „nicht mehr schönen Deutungskunst“ beachten und den Versuch beschreiben, die bildende Kunst unter dem Begriff der Medien zu erfassen.

Die Kunst als „Luxustätigkeit der Seele“ und die „Deutungskunst“ als Signatur unserer Sozialräume

Wir haben uns daran gewöhnt, unter dem Wort „Kunst“ etwas Großes, ja Numinoses im Bereich der Architektur, Malerei und Plastik zu verstehen. Das Kunstwerk erhielt im 19. Jahrhundert nicht nur einen autonomen Charakter, sondern auch eine Art absoluten Rang. „Die Kunst“ nahm geradezu den Platz der Religion ein, und das Museum wurde zum Musentempel. Die Kunstbetrachtung erhielt die Qualität eines Gottesdienstes. Der Klassizismus stellte immer wieder die Götter dar, aber von einer Anerkennung der mythischen Realität und einer verbindlichen Verehrung der übermenschlichen Kräfte war wenig zu spüren. Die Neugotik versammelte noch einmal die himmlischen Heerscharen um den Altar. Aber die Nazarener hatten aus der Form Formel gemacht und aus dem Wunder System (W. Worringer). Gott und die Engel waren zu ästhetisch-ätherischen Wesen geworden. Bildungschristentum und Bildungshumanismus traten an Stelle der ehrfurchtgebietenden Einsicht in die Übermacht der dem Menschen vorgegebenen Wirklichkeiten.

Die Bildwelt der Mythologie und der Theologie war – ohne daß es den Künstlern, ihren Auftraggebern oder Betrachtern immer bewußt wurde – verfügbar geworden. Das Wesen der Kunst wurde im „Selbstgenuß“ gesehen. So schrieb Worringer 1908: „Die alte Kunst war ein freudloser Selbsterhaltungstrieb gewesen; nun, da ihr transzendentes Wollen vom wissenschaftlichen Erkenntnisstreben aufgefangen und beruhigt wurde, schied sich das Reich der Kunst vom Reich der Wissenschaft. Und die neue Kunst, die nun entsteht, ist die klassische Kunst. Ihre Färbung ist nicht mehr freudlos wie die alte. Denn sie ist zu einer Luxustätigkeit der Psyche geworden, zu einer von allem Zwang und Zweck befreiten, beglückenden Betätigung innerer bisher gehemmter

Kräfte.“ „Kunst ist für uns nichts mehr und nichts weniger als objektivierter Selbstgenuß (Lipps).“⁷

Diese Definition der Kunst als „Luxustätigkeit der Seele“ und als „objektivierter Selbstgenuß“, der auch der Geniekult eines Lenbach und eines Stuck entsprach, stieß auf den Widerstand der Expressionisten. Merkwürdig blieb, daß auch Werner Haftmann – der erfolgreiche Interpret der modernen Malerei – die Kunst subjektivistisch definiert: „Und da taucht nun am Rande die Frage nach der sozialen Funktion der modernen Kunst auf. Nach dem Gesagten ist es überflüssig, Forderungen aus dem humanitären, sozialen oder religiösen Bereich an sie heranzutragen. Sie hat in einer Gesellschaft, die wesentlich und Rechtens auf Organisation und Steuerung der Massenimpulse und ihrer Befriedigung aus ist, die verschwiegene Zonen des Menschen als einzelnen zu verwalten. Moderne Kunst ist wesentlich ‚l'art pour l'homme‘, Kunst für den einzelnen, und dient der Begegnung der einzelnen Menschen mit dem, was er selbst ist in seiner Gegenwart.“⁸ Diese extremen Positionen forderten geradezu zum Angriff heraus. Man bemerkte deutlich, wie sich Walter Benjamins Prognosen bestätigten: Das Kunstwerk hatte seinen ursprünglichen „Sakralwert“ verloren und in einer langen Entwicklung gegen den „Ausstellungswert“ eingetauscht. Die letzte Stufe bildete eine „Kunst als Ware“.

Den Warencharakter und den Kunstgenuß konnte man nur eliminieren, wenn man die ästhetische Qualität und die Aura des Schönen nicht mehr ins Werk setzte. So entstand die Objekt-Kunst der Dadaisten, der die Pop-Artisten folgten. Die Coca-Cola-Flaschen und die Bierbüchsen, die man ausstellte, besaßen keinerlei Gebrauchswert mehr. Sie hatten aber auch keine künstlerische Form. Als Ausstellungsstücke besaßen sie nur mehr den Charakter einer Mitteilung. Um diesen Mitteilungswert der Dinge geht nun die Diskussion.

Eine gewisse Vollendung in diesem Eliminierungsverfahren von „Schönheit“ zugunsten von Bedeutung haben die Werke des *Joseph Beuys* erreicht. Nach seinen Filz-Fett-Kombinationen, seiner ausgiebig diskutierten „Badewanne“ und seiner „Straßenbahn-Haltestelle“ in Venedig installierte der Professor für Bildhauerei auf der „documenta“ eine 18 Meter hohe „Honigpumpe“. Alle Objekte, Konstruktionen und Arrangements von Beuys sind ganz aus dem Geist der Zeit entworfen, um ihren Ungeist zu überwinden. Das gilt auch von der „Honigpumpe“. Die Pumpe transportiert drei Zentner Honig in Rohren durchs Treppenhaus und läßt schließlich den Honig wieder ins Reservoir zurücktropfen. Das ganze Gebilde ist nicht schön. Es besitzt auch kaum eine ausdrucksvolle Gestaltung im Sinn des Expressionismus. Aber es deutet auf etwas hin, was man kaum realistischer sagen kann: Es gibt einen ewig gleichen Konsum des „Medien-Seims“ im „Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit“, der alles einebnet. Man könnte ein derartiges Gebilde wie ein mittelalterliches Symbol auch gegenteilig verstehen: Der ideale Arbeitsplatz des utopischen Menschen der Zukunft wird einmal paradiesische Formen haben. Er wird zum „Land, in dem Milch und Honig fließen“. Joseph Beuys konnte deshalb zu Recht vom „spirituellen Charakter“ seiner Objekte

sprechen, weil er den Menschen wesentlich als „Bodenstation“ einer anderen Realität begreift.⁹

Einen besonderen Rang unter diesen „nicht-schönen“ Werken nimmt der „*Erdkilometer*“ des *Walter de Maria* ein. „Der vertikale Erdkilometer“ ist ein tausend Meter tiefes Loch, in das ein fünf Zentimeter dicker zusammengesetzter Messingstab zum Mittelpunkt der Erde getrieben wurde. De Maria sagt: „Der senkrechte Erdkilometer soll die Menschen dazu anregen, über die Erde und ihren Ort im Universum nachzudenken“ (K.1, 200). Dieses „Bohrloch“ oder der „Erdkilometer“ hat eine Flut von Reaktionen hervorgerufen. Zwei von ihnen, die Interpretation von Michael Goos und die Kritik von Peter O. Chotjewitz, mögen hier erwähnt werden. Michael Goos begreift den „Erdkilometer“ als das „Sakrale in uns“. Er schreibt: „Ein Mensch, der sich durch Arbeit ständig veräußert, müßte sich eigentlich seines eigenen Gleichgewichts wegen auch verinnerlichen“, denn „der religiös-archaische Mensch kannte zwei verschiedene Artes des ‚In-der-Welt-Seins‘, deshalb brauchte er für seine profanen, alltäglichen Handlungen von Zeit zu Zeit einen Ort, eine Handlung oder einen Gegenstand, um ihm einen Einstieg in einen ‚anderen Seinszustand‘ zu ermöglichen“. Peter Chotjewitz dagegen sagt: Das Loch „in Frage zu stellen, bedeutet die Infragestellung eines polit-ökonomischen Systems“. Das Loch „ist nur konsequent von Leuten, die tagtäglich ganz andere Sachen nicht nur hinnehmen, sondern auch betreiben: Die Ausbeutung menschlicher Arbeitskraft, den täglichen Faschismus, die imperialistischen Völkermorde“. ¹⁰

Michael Goos spricht also dem „Messingstab“ sakralen Charakter zu und sieht in ihm eine „Heilige Hochzeit“. Chotjewitz kritisiert den Mangel an sozialer Haltung. Für Goos ist das Eintreiben des Metallstabs ein „Opferritus“ des Gebens, den man der Erde schuldig ist, von der der technische Mensch so viel genommen hat. Tatsächlich aber denkt niemand daran, etwa wie ein Mohammedaner seinen Gebetsteppich zu entfalten und in Richtung der „Kaaba von Kassel“ anzubeten. Der „Messingstab“ ist nicht Ausdruck einer ehrfürchtigen Anerkennung göttlicher Kräfte und besitzt nicht den verbindlichen Charakter jener uralten Haltung, die solchen Modellen vom „Mittelpunkt der Welt“ eigen war und die die Römer Religion nannten.

Was ist aber der „Erdkilometer“ dann, der die Attribute einer „heiligen Mitte des Erdkreises“ simuliert? Dieser „Messingstab“ des *Walter de Maria* ist nicht mehr und nicht weniger als Kritik an der technologischen Gesellschaft, die mit einem „mythischen Formapparat“ vollzogen wird. Wie also die klassizistischen Götter des 18. Jahrhunderts beginnen, zu ästhetischen Attrappen einer untergehenden mythischen Welt zu werden, und wie die Spitzbogen der Neugotik Kathedralen vortäuschen, so bemüht der Amerikaner eine uralte sakrale Form zur Gesellschaftskritik. Der Künstler tritt also durch die Herstellung des „Bohrlochs“ mit einem mythischen Anspruch auf, den er nicht erfüllt. Damit öffnet er selbst jeder Kritik Tür und Tor. Und die aufwendige „mythische Apparatur“ ist nur mehr eine Gesprächsanregung. Das Plakat, das neben dem „Bohrturm“ darauf hinwies, daß man mit den 750 000 Mark, die das „Bohrloch“ kostete, 1500 Lehrstellen hätte schaffen können, läßt sich auch nicht wegwischen.

Die „Deutungskunst“ der technologischen Symbole in Kassel weist mit großem Nachdruck auf die Profanierung des modernen Kollektivbewußtseins hin, ist aber nicht in der Lage, der Aporie Herr zu werden und dem religiösen Mangel abzuhelfen. Ähnlich wie diese Versuche, einen „heiligen Ort“ wiederzufinden und damit dem Raum der Menschen Bedeutung zu verleihen, sind auch die Versuche der „Spurensicherer“, eigene Traditionen aufzubauen. Darauf kann hier nicht eingegangen werden. In beiden Unternehmungen wird letztlich die seit Kant anhängige kritische Frage nach dem Wesen der Welt gestellt.

Unter dem Begriff der „Medien“, unter dem die „documenta 6“ in Kassel angetreten ist, wurde das gleiche Problem aufgeworfen: Erkennen wir noch? Wie können wir unser Sehen und unsere Informationen vor Manipulationen und Verfälschungen bewahren? Denn es ist inzwischen jedem klar, daß etwas nicht deshalb wahr ist, weil es gedruckt oder verfilmt ist. Die „Kunst im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit“ (W. Benjamin) steht in besonderer Weise vor der erkenntnistheoretischen Frage.

Vom „autonomen Kunstwerk“ zum „Kunstwerk als Vermittlung“

Es ist bemerkenswert, daß die „documenta 6“ anstelle des üblichen Begriffs der „Kunst“ das generalisierende Wort von den „Medien“ setzt. So erklärt der Leiter der Ausstellung, Manfred Schneckenburger: „Der Mediaspekt bleibt ein archimedischer Punkt, auf den sich das breite Panorama der Gegenwartskunst beziehen läßt, vom Videodschungel des elektronisch enthusiastischen Nam June Paik bis zum vertikalen Erdkilometer Walter de Marias, dessen a-visuelle Konzeptualität eine fast schon therapeutische Gegenposition zum visuellen Totalitarismus unserer Dekade bedeutet“ (K. 1, 17). Es geht dabei „nicht nur um den Begriff der Massenmedien im wissenschaftlichen Sinne, also ‚die Organisation der Presse, des Films, des Hörfunks und des Fernsehens‘, sondern um die Vermittlungsträger selbst: Fotografie, Film, Fernsehen, Illustrierte usw., ergänzt durch die sogenannten ‚neuen Medien‘, angefangen vom Videotape bis hin zur Tonkassette“ (K. 1 21). Dazu versucht man den Begriff „Medium“ zum Generalnenner auch der bildenden Kunst der „documenta 6“ zu machen: „Der Begriff ‚Medium‘ macht hier deutlich, daß neben den ‚neuen Medien‘ auch das klassische Tafelbild, die Grafik, Plastik usw. mehr und mehr als Vermittlungsträger bzw. -instrumente verstanden werden. Das gewandelte Selbstverständnis auch in den klassischen Kunstbereichen macht das deutlich“ (K. 1, 24).

Diese Veränderungen im „Selbstverständnis der Kunst“ erläutert Jan Leering: „Die Form, in der die Probleme gestellt und gelöst werden, bestimmt den Inhalt, ja ist der Inhalt des Kunstwerks. Damit erfährt das Bezugssystem des Kunstwerks eine tiefgehende Änderung: Es weist das Kunstwerk nicht mehr auf die Elemente jenseits seines Selbst hin, sondern die Kunst ist sich selbst in ihrer eigenen Problematik genug“ (K. 1, 25). Obwohl der traditionelle Kunstwerkbegriff durch diese Neufassungen wei-

terhin in Frage gestellt wird, wird der Eigenwert der Kunst durch Jan Leering noch einmal übersteigert. Der Künstler, dessen Kunst „sich selbst in ihrer eigenen Problematik genug“ ist, wird in ästhetische Reservate eingeschlossen. Er verkündet zwar noch „Botschaften“, aber als „Privatmythologie“, als „Prophet in eigener Sache“. Wie sehr die Kunst ihr Wesen verändert hatte, sah man schon an der Vervielfältigung des Numinosen: „Tatsächlich ist die Kunst insgesamt – und also auch die Malerei – durch eine Inflation von Trivialmythen erst jetzt aus den Tempeln herausgedrängt worden, die sie einmal besetzt hielt“, schreibt Lothar Romain im Katalog der „documenta 6“ (K. 1, 31). Man hat also weiterhin den pseudosakralen Anspruch der Kunst abgebaut. „Das kann und soll zu einer unverstellten Kommunikation führen, weil die künstlerischen Arbeiten nicht Totem ihrer Schöpfer sind, sondern Hinweise über sich selbst nur in sich selbst tragen“ (K. 1, 31).

Der Wandlungsprozeß von dem Wort der „Kunst“ zu dem Begriff der „Medien“ läßt sich zusammenfassend so beschreiben: Die Kunst vermittelte in alter Zeit die Botschaft eines Weltbilds und einer damit verbundenen Hierarchie. In der Moderne hat sich der Künstler an die Stelle der sakralen Ordnung gesetzt und gleichfalls „Botschaften“ vermittelt. Diese „Botschaften“ sind jedoch „Privatmythologien“. Mit Hilfe des „Medienbegriffs“ soll der Versuch des Künstlers, sich zum Botschafter eines Numinosen zu machen, überwunden werden. Seine Kunst soll zum „Medium“ werden, das heißt zu einer „gesellschaftsstiftenden Sache“. „Das Medium ist die Botschaft.“ Dieser Satz von Marshall McLuhan soll auch die bildende Kunst neu prägen. Danach ist das Kunstwerk wesentlich „Kommunikationsmodell“.

Das Wesen einer „Ästhetik als Vermittlung“ hat Bazon Brock wie folgt beschrieben: „Ästhetik ist keine eigenständige wissenschaftliche Fachdisziplin, sondern Praxis der Vermittlung oder Praxis der Aneignung . . . In einem Wissenschaftsverständnis aber, das die Wissenschaft im Hinblick auf die Bewältigung der Lebensanstrengung von Menschen versteht, ist die Ästhetik als Vermittlung sogar Avantgarde jeder Wissenschaft . . ., denn sie wird tatsächlich für alle Handlungsbereiche konstitutiv.“¹¹

Es hat sich also nicht nur der Begriff der „Kunst“ und ihre Funktion geändert. Vielmehr offenbart die „documenta 6“ in Kassel einen grundverschiedenen Ansatz im Selbstverständnis des Menschen. Das aber gibt ihr die besondere – um nicht zu sagen einzigartige – Bedeutung. Unter den Vorzeichen von „Kunst“ oder „Medien“ werden elementare Veränderungen im Bewußtsein der Menschen sichtbar. Das, was man in alten Zeiten als „Kunst“ schuf, diente dazu, „Denk-Male“ oder „Erinnerungszeichen“ zu errichten, um die Rückbindung der Gesellschaft zu symbolisieren. Man schuf „*Monumente*“. Das, was man auf der „documenta 6“ in Kassel aufstellt, sind „*Medien*“, „Dinge, die etwas vermitteln“. Die Vermittlung ist dabei nicht in der Vertikale, also vom Himmel auf die Erde, zu verstehen, wie bei den mythischen Vorstellungen der alten Völker oder dem Sprachgebrauch der Religionen, sondern als Vermittlung unter den Menschen. Wir sagen dafür heute „Kommunikationsmodelle“.

Ursache für diese Thematik bildete die Erfahrung der technischen Medien, Presse,

Rundfunk und Fernsehen. Der beherrschende Charakter dieser „Bewußtseinsindustrie“ ließ die Künstler spontan reagieren. Dabei erkannte man mit großer Sicherheit die beiden neuralgischen Punkte der „Medien“. Den ersten empfindlichen Punkt bildete die Unsicherheit über den Wirklichkeitscharakter des Reproduzierten. Ist das, was wir hören und sehen, denn überhaupt real geschehen oder nur inszeniert? Oder anders ausgedrückt: Wann ist das „Reproduzierte“ wahr? Damit war die erkenntnistheoretische Frage, die schon seit längerer Zeit von der bildenden Kunst gestellt wurde, thematisch gemacht. So formulierte Manfred Schneckenburger sehr zu Recht: „Muß in einer Gesellschaft, die sich mehr und mehr zur Mediengesellschaft entwickelt, das Nachdenken über die Bedingtheit der Medien nicht fast zwangsläufig werden?“¹² Den zweiten Punkt des künstlerischen Schaffens bildet die Frage nach der sozialen Qualität des Kunstwerks. Wie muß der Künstler schaffen, um die Gesellschaft zu erreichen? Es ist die aufregende Frage nach der Monumentalität des Kunstwerks, die man seit dem beginnenden 19. Jahrhundert immer wieder gestellt hat. Nachdem aus den „Monumenten“ ästhetische Attrappen geworden sind, mußte man konsequenterweise „Monumente durch Medien ersetzen“.

Zur erkenntniskritischen Thematik der technischen Medien, Foto und „Video“

Im Zeitalter einer „sekundär vermittelten Welt“ (M. Schneckenburger, K. 1, 17), in dem die „Bildinflation“ der Illustrierten, der Filme und des Fernsehens jede Orientierung nahezu unmöglich macht, ist es verständlich, daß der „Selbsterhaltungstrieb vor dem Bildersturm“ (L. Romain, K. 1, 23) wach wird. Dieser „Selbsterhaltungstrieb vor dem Bildersturm“ äußert sich auf der „documenta“ in Kassel in einer umfassenden Medienkritik. Die umfängliche Fotoausstellung, die zahlreichen Filme, Bandaufnahmen und Videowiedergaben verfolgen fast durchweg die Aufgabe, uns auf Sehgewohnheiten aufmerksam zu machen und diese Wahrnehmungskonventionen zu durchkreuzen. Die „geschlossenen Systeme von Abbildwirklichkeiten“ (Bazon Brock, K. 1, 20) sollen aufgesprengt werden. Die Frage nach der „Identität“ bzw. „Nicht-Identität“ der Bilder wird gestellt. Ein Beispiel dafür bietet die Einbeziehung der Fotografie in die Kunstaussstellung.

Im Gegensatz zur traditionellen Bildherstellung durch Malerei und Grafik entsteht „die Fotografie in einem Apparat, in einer Maschine“ (K. 2, 13). Die Außenwelt wird also automatisch, ohne das kreative Eingreifen des Menschen abgebildet. Diesem Umstand verdankt die Fotografie ihren dokumentarischen Charakter. Das „Kamera-Auge“ sieht flächig. Der Mensch erfaßt sein Gegenüber mit zwei Augen räumlich aus einer Unzahl von Perspektiven. Künstlich erscheint die Grauschablone der Fotografie und artifiziell ihre Buntheit. Mit Hilfe ihrer dokumentarischen Qualität ist die Fotografie in der Lage, eine „autonome, von der sichtbaren Wirklichkeit abgehobene Ersatzwirklichkeit“ (W. Dadek) zu erzeugen (K. 2, 14).

Allen diesen Fotos eignet der „Lidschlag der Geschichte“ (K. Honnef). Der „erstarrte Moment der Vergangenheit“ ist dem Lichtbild wesentlich. Das Foto gibt durch seine eigentümliche Verschmelzung eines konkreten Ortes mit einer konkreten Zeit jedem Lichtbild den Charakter des „Da-Gewesenen“ (R. Barthes). Malerei dagegen entfaltet auch das historische Motiv als „eigenständiges Ereignis“ (K. 2, 22 f.). Die komplexe „Raum-Zeit-Verbindung, deren Treibsatz der unumstößliche Authentizitätsanspruch der Fotografie ist, bringt die melancholische Dimension hervor“ (K. 2, 23). So wird Fotografie eine Art „Totenbeschwörung“ (S. Kracauer mit Marcel Proust, K. 2, 25). Aufregend sind die Ergebnisse dieser erkenntniskritischen Einsichten zum Thema „Lichtbild“ in Kassel, wenn wir dazu die große Ausstellung „Malerei und Photographie im Dialog“ im Kunsthaus Zürich von diesem Jahr zur Kenntnis nehmen, die wir vor allem Erika Billeter und J. A. Schmoll gen. Eisenwerth verdanken. Wir erfuhrn dabei, „daß es kaum einen großen Meister des 19. Jahrhunderts gegeben hat, der sich nicht einmal in seinem Leben von der Photographie hätte verführen lassen“. ¹³

Der Realismus als malerische Bewegung und die Erfindung der „Daguerrotypie“ am Beginn des 19. Jahrhunderts besitzen also einen gemeinsamen Wurzelgrund. Wir können deshalb in diesen Ausstellungen eine der künstlerischen Tradition gegenüber völlig veränderte Art des Sehens bemerken. Während man in der Vergangenheit die Welt und den Menschen von einer inneren Struktur oder einem Kanon her erfaßte, ging man jetzt von der äußeren Erscheinung aus. Die fundamentalen Unterschiede werden vor allem durch einen Vergleich mit der griechischen Kunst sichtbar.

Die griechische Kunst, die auch heute noch als Höhepunkt der Erfassung der äußeren Erscheinung des Menschen und seiner klassischen Gestalt gilt, ging nicht von der sichtbaren Erscheinung aus, vielmehr steht am Anfang des griechischen Schaffens der „geometrische Stil“, das heißt ein Formkanon, der abstrakte Grundordnungen und kosmologische Proportionen mit der Figur zusammen sah. Kretische Darstellungen haben sogar den Organismus nach einem Doppelaxt-Schema gebildet, das die Mondphasen symbolisiert. Der Mensch wurde also von innen her als „Mikrokosmos“ verstanden. Erst in einer Jahrhunderte dauernden künstlerischen Entwicklung, die über die archaische Pfeilerhaftigkeit und den klassischen Kontrapost führte, gelangte man zu der Erfassung des Momentanen und Naturalistischen, die den Illusionismus der hellenistischen Spätzeit charakterisieren. Das tragende Element dieses griechischen Menschenbilds aber blieb sein „Kanon“, seine Struktur als „Mikrokosmos“.

Der Anfang der modernen Kunst zeigt gerade durch die Parallelität von malerischem Realismus und Erfindung der Fotografie den Unterschied zu den alten Vorstellungen. Mit dem beginnenden 19. Jahrhundert setzt ein „technisches Sehen“ ein, das in der äußeren Erscheinung Ursprung und Norm erhält. Die menschliche Gestalt wird nicht mehr nach der Ordnung der Gestirne gebildet, sondern so, wie man sie sieht oder zu sehen glaubt, eben naturalistisch im Sinn des Erscheinungsbilds. Eigentlich sieht aber der Mensch nicht so, denn in sein Sehen fließen seine Tradition und seine persönliche Emotion mit ein. Über unser Sehen verdanken wir dem Hegelpreisträger Ernst Gom-

bruch und Rudolf Arnheim grundlegende Erkenntnisse¹⁴. Vor allem aber ist hier der Begriff des „technischen Sehens“ zu erwähnen, den der Archäologe Ernst Buschor besonders erklärt hat¹⁵. Vergleichbar mit einer Kamera ist diese Art der Wahrnehmung ein Sehen mit isolierter und isolierender Optik. Es ist isoliert von den „Herzkräften“ des Menschen und trennt den Ausschnitt der Wahrnehmung aus dem Ganzen der Welt und den geistigen Bezugssystemen heraus.

Der Realismus des 19. Jahrhunderts, der Ausschnitte des Sichtbaren aus Welt und Geschichte isoliert, und der Künstler, der sich am Foto orientiert, bestätigen dieses „technische Sehen“. Diesem Trend leistet die zeitgenössische Kunst Widerstand, indem sie unsere von der Kamera geprägten Sehgewohnheiten demaskiert. Der Vorgang der Desillusionierung wird in den Video-Experimenten besonders eindringlich dargestellt. Unter „Video“ versteht man die elektronische Aufzeichnung von Bildern und ihre Wiedergabe auf Monitoren. Dabei gibt es nicht nur eine Vervielfältigung von Bildern, sondern die Möglichkeit, Bild und Realität zu vergleichen.

Eine aufschlußreiche Videoinstallation auf der „documenta 6“ verdanken wir Richard Kriesche: „In zwei identischen Räumen sitzen Zwillinge. Je eine Kamera zeichnet in einem Raum einen Zwilling auf. Beide lesen in Walter Benjamins ‚Die Kunst im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit‘. Das von der Kamera aufgezeichnete Bild wird vom Monitor im anderen Raum wiedergegeben. Zwei scheinbar identische Situationen sind nicht identisch“ (K. 2, 310). Der Betrachter identifiziert nämlich unwillkürlich das Mädchen auf dem Bildschirm mit dem daneben sitzenden Mädchen und nicht mit dem Mädchen aus dem anderen Raum, wie es die Aufzeichnung von Kriesche tatsächlich tut. Nam June Paik kontrastierte das artifizielle Bild mit der Natur, indem er eine Reihe von Videorecordern in einen Blumengarten setzte. Man kann die verschiedensten Kombinationen des Mediums beobachten. Einfach ist noch die Trennung von Ton und Bild. Seltsam aber wirkt es, wenn man als Besucher der Kölner Ausstellung 1974 einen Raum betritt und kurze Zeit danach sein eigenes Herkommen im Videorecorder sehen muß. Der Besucher gewinnt den Eindruck, die Vergangenheit habe ihn eingeholt. Was war, ist plötzlich wieder gegenwärtig.

Besonderen Eindruck machte in Kassel ein Video-Ensemble aus vier Monitoren von der Japanerin Shigeko Kubota: „Duchampiana-Akt, die Treppe herabsteigend“. Marcel Duchamp, der „Patriarch des Dadaismus“, hatte im Jahr 1912 sein berühmtes Bild „Akt, die Treppe herabsteigend“ gemalt. In diesem Bild wird das Nacheinander des körperlichen Bewegungsablaufs zu einem Nebeneinander im Rahmen des Tafelbilds umkomponiert. Kubota benutzt das Motiv zu ihrer „Video-Skulptur“: „Auf den vier Monitoren dieser Treppen-Skulptur wird die scheinbare Bewegung des statischen Bildes von Duchamp durch die elektronische Reihung von Fotografien in kleine Phasen zerlegt und zugleich verbunden und als Ablauf sichtbar gemacht. Die elektronische Bildcollage wird mittels Synthesizer in abstrakte Bildbewegung aufgelöst. Die Wiederholung des ‚Aktes, eine Treppe heruntersteigend‘ auf vier Monitoren auf vier Treppenstufen geht so in eine stufenlose elektronisch-mentale Bewegung über“ (K. 2, 312).

Das Eigenartige der Videoinstallation besteht in dem Nebeneinander von der perspektivisch verschieden anvisierten Gestalt, so daß wie im facettierten kubistischen Bild mehrere Raumvorstellungen zusammen gesehen werden. Die farbig zerlegte Figur wird vergleichsweise von einem Licht getragen. Die Bewegung und damit der Zeitablauf wiederholen sich und kehren zum Anfang zurück. So werden Raum und Fläche, Farben und Licht, Nacheinander und Simultaneität – wie Goldgrund und Aura – zu einer elektronischen Ikone mit „technologischem Ewigkeitsbezug“ umstilisiert. Es geht also nicht nur um erkenntniskritische Vorgänge. Ein Grund, warum man auf der „documenta 6“ immer wieder die „Medien“ in den Vordergrund rückt, besteht darin, daß man das Publikum erreichen will. Dieses Problem aber wird in der konventionellen Kunstgeschichte unter dem Begriff des „Monumentalen“ behandelt.

Der gesellschaftsstiftende Charakter des Kunstwerks und die
„technische Monumentalität“

Im Frühjahr 1976 fand in Wuppertal die Ausstellung statt, die den Titel trug: „Monumente durch Medien ersetzen“. Diese Ausstellung und der einleitende Aufsatz von Johann Heinrich Müller bemühten sich um eine Kritik des überkommenen Kunstwerkbegriffs. „Die Zwecklosigkeit heiligt das Monument“, so erklärte Müller, wohl im Anschluß an die Definition des Schönen von Immanuel Kant: „Schönheit ist die Form der Zweckmäßigkeit eines Gegenstandes, sofern sie ohne Vorstellung eines Zweckes an ihm wahrgenommen wird.“ Diese Auffassung des großen Philosophen vom „interesselosen Gegenstand“ und der „Zwecklosigkeit des Kunstwerks“ steht am Beginn des Ästhetizismus des 19. Jahrhunderts. Man kann diese Eigenschaften auch an Denkmälern des 19. und 20. Jahrhunderts beobachten. Viele klassizistische Statuen werden von einer „leeren Monumentalität“ geprägt. Sie wirken wie Attrappen antiker Kunst.

Allen Kunstwerken der Geschichte gegenüber läßt sich der Satz von der „Zwecklosigkeit der Monumente“ jedoch nicht aufrechterhalten. Denn die alten Monumente, ob man die Pyramiden, Tempel oder Kathedralen darunter versteht, sind nicht von dieser ästhetisierenden Zwecklosigkeit und der Stilimitation geprägt. Vielmehr besitzen sie gesellschaftsstiftenden Charakter. Dieser gesellschaftsstiftende Charakter läßt sich nicht nur aus der sozialen Funktion der Tempel, Basiliken und Kathedralen ableiten, sondern vor allem aus der Konformität des Kunstwerks mit dem Kosmos. Sehr wahrscheinlich entstand nämlich das Monumentale in der alten Kunst aus der ganzheitlichen Weltanschauung des mythischen Menschen. So wird bei den Ägyptern, den hervorragenden Initiatoren des Monumentalen, selbst das Bild des Menschen zu einem Exponenten der kosmischen Liturgie. Der Wandcharakter der ägyptischen Schreitfiguren, die kosmische Definition der Architektur, die künstlerischen Wiederholungen des Aufgangs von Tag und Nacht und der Rhythmen der Jahreszeiten, die Einbeziehung von Tod und Auferstehung in das Kunstwerk geben diesen Monumenten jenen Ewigkeitscharak-

ter, den eine irgendwie geartete Proportion oder gar eine hybride Größenordnung nicht zu gewährleisten vermögen. Die Kunst war von dem Gesetz eines bildgewordenen Kosmos geprägt.

Nachdem diese Monumentalität verloren war, suchte man sie durch das „Ägyptische“ oder „Gotische“ im Sinn von Stilimitationen zurückzugewinnen. Diese Art könnte man „ästhetische“ oder „leere Monumentalität“ nennen. Ihr entspricht der Kunstbegriff einer „interesselosen Schönheit“. Dieser „leeren Monumentalität“ haben die zeitgenössischen Künstler und Theoretiker auch auf der „documenta“ den Kampf angesagt. Aber auch der moderne Künstler will das Publikum erreichen und die Gesellschaft mitformen. Wir können hier absehen von der Forderung nach einer „Monumentalpropaganda“, die Lenin gestellt hat und die in der ideologischen Monumentalität einiger kommunistischer Staaten Ausdruck fand. Die Möglichkeit des Künstlers im Westen, seine Werke dem Publikum nahezubringen, ist der Markt. Der Künstler der liberalen Demokratie braucht ein „Forum“. Dieses „Forum“ für den Wettbewerb stellen nicht nur die Ausstellungen und die Galerien dar. Vor allem bilden die Massenmedien ein solches Forum für die Öffentlichkeit.

Diesem Umstand hat man auf der „documenta 6“ in Kassel besonders Rechnung getragen. Der Künstler „brauchte den Einsatz fotografischer und elektronischer Medien, um die gewünschte Ubiquität (die Allgegenwart) herzustellen. Die Fernsehübertragung ermöglichte die Unabhängigkeit von einer zeitlichen Abfolge und das gleichzeitige Erlebnis von Ereignissen an verschiedenen Orten. Raum und Zeit werden überwunden, wenn zur Eröffnung der „documenta 6“ auf den Fernsehschirmen rund um die Welt Beuys, Paik und Davies ihre jeweils achtminütigen Performances (d. h. Selbstdarstellung) vorführen, die per Satellit übertragen werden sollen. „Die Vorstellungen gewinnen durch die Übertragung eine neue Ereignisqualität“ (K. 1, 24). Diese neue Qualität besteht in dem Gesellschaftsbezug. Der Künstler, dessen Werke in den Massenmedien vervielfältigt werden, erhält eine größere Effizienz, bedeutendere Absatzchancen und auch eine stärkere Prägekraft für die Gesellschaft. Er bildet das Kollektivbewußtsein. Das aber taten zu einem Teil die alten Monumente.

Die Frage bleibt nur, ob die Integration der Massenmedien in die künstlerischen Vorgänge oder die Einbeziehung der Werke der bildenden Künstler in die Massenmedien zu Recht besteht. Dieses Problem stellt sich nicht nur wegen der Gefahr der Manipulation und Repression. Wer bestimmt denn, was in Kassel ausgestellt wird und was abgelehnt wird? Wer entscheidet, wessen Werke im Fernsehen ausgestrahlt oder im Rundfunk kommentiert werden? Hier öffnet sich ein weites Feld erbitterter politischer, wirtschaftlicher und ideologischer Kämpfe.

Viel mehr noch macht diese Problematik eine der bedeutendsten Persönlichkeiten der „documenta 6“ selbst offenkundig. Joseph Beuys sagt nämlich nicht wie die meisten anderen: „Monumente durch Medien ersetzen“, sondern: „Medien durch Monumente ersetzen“¹⁶. Durch diese dialektische These wird die ganze Polarität der zeitgenössischen Kunst sichtbar. Denn obwohl Beuys durchaus den Wert und die Bedeutung der

Massenmedien anerkennt, beweist der Satz, daß sich dieser Bildhauer nicht mit einer „technischen Monumentalität“ von Massenmedien begnügt.

Tatsächlich stehen wir im künstlerischen Bereich nicht vor der Alternative „Monumente oder Medien“. Vielmehr geht es um die Erarbeitung einer verbindlichen Sprache, die den „Monumenten“, also den Schöpfungen der bildenden Kunst, und den „Medien“ gemeinsam sein sollte. Die Theoretiker sprechen von einer „Mediengrammatik“, das heißt, von einem „verbindlichen Regelsystem“ von Zeichen, das eine Verständigung möglich macht¹⁷.

Zur „Mediengrammatik“ und zur „Bildsprache der Welt“

Diese Frage nach der „Mediengrammatik“ entsteht aus dem zeitgenössischen Kommunikationsproblem: Sind Informationen möglich, die alle Menschen erreichen? Denn die Gesellschaft zerfällt immer mehr. Das sehen wir nicht nur an den wachsenden politischen Differenzen; selbst innerhalb der Kirchen gibt es starke Gegensätze. Wir nennen diese Tendenz zu verschiedenartigen Ansichten „Pluralismus“. In den künstlerischen Prozessen hat man von „Privatmythologien“ gesprochen.

Wir begrüßen es alle sehr, wenn Bundespräsident Walter Scheel bei der Eröffnung der 25. Ausstellung des Deutschen Künstlerbunds in der Paulskirche in Frankfurt erklärte: „Unser Staat verbietet es sich grundsätzlich, in diesen Freiraum der Kunst einzugreifen. Wir gehen davon aus, daß die Kunst ein Bereich ist, in den der Staat nicht hineinzuregieren habe, weil die Freiheit des kreativen Schaffens Ausdruck dessen ist, was wir unter Freiheit überhaupt verstehen.“ Gerade diese Freiheit aber führt – wenn keine gemeinsamen verpflichtenden Normen da sind – zu einem Zerfall. Die Auffassungen der einzelnen können nicht in gleicher Weise wahr und richtig sein. Nach Ausweis der zeitgenössischen Kunstszene zeigen die „Privatmythologien“, die bis ins Nihilistische und Absurde gehen, die Problematik dieser liberalen Prinzipien, so sehr ihr freiheitlicher Charakter besticht.

Bei der Suche nach einer „Mediengrammatik“, d. h. nach einer Sprache und einem Regelsystem internationaler Verständigung, kommen wir zu einem merkwürdigen Ergebnis. Die Sprache, die alle Menschen verstehen, ist nicht das Englische oder das Russische. Auch eine Kunstsprache wie „Esperanto“ vermag uns nicht weiterzuhelfen. Die Sprache, die überall in gleicher Weise verstanden wird, ist die Bildsprache der Welt. Religionsgeschichtler wie Mircea Eliade haben gezeigt, daß der Mitteilungscharakter der Welt ein für alle Religionen mehr oder weniger verbindliches Zeichensystem darstellt. C. G. Jung und viele Psychologen mit ihm beobachteten in den Träumen und in den innerpsychischen Vorstellungen ein vergleichbares Bildreservoir, das sie Archetypen nannten. Belege für diese archetypische Welt entnehmen die Psychologen nicht zuletzt der Kunstgeschichte. Auch in der „documenta 5“ und „6“ (1972 und 1977) finden sich zahlreiche Beispiele für derartige elementare archetypische Formen. Wilhelm

Tübke, einem bedeutenden Maler der DDR, ist es gelungen, diese uralten, oft christomorphenen Formsymbole der „Pieta“, des „Engels“ oder des „Gekreuzigten“ zu einem Bildvokabular oder einer „Mediengrammatik“ im Dienst des „sozialistischen Humanismus“ künstlerisch zu fassen. Es ist wohl keine Frage, daß das umfassendste Verständigungsmittel nicht die Nationalsprachen sind, sondern daß der Mitteilungscharakter der Welt, die gemeinsame Bildvorstellung aus der Schöpfung, die Grundlage für eine internationale „Mediengrammatik“ bietet.

Literarisch läßt sich diese elementare „Mediengrammatik“ im „Sechstageswerk“ der Genesis in besonderer Weise aufzeigen. Dort finden wir die grundlegenden Vokabeln jeder Anthropologie: Himmel und Erde, Sonne und Mond, Licht und Finsternis, Pflanzen und Tier, Mann und Frau und den unrückführbaren Ursprung der freien Entscheidung zwischen Gut und Böse. Diese kosmisch-anthropologische Wirklichkeit bildete die Grundlage für die „Tora“, d. h. das Gesetz.

Diese Bildkategorien lassen sich selbstverständlich nicht in einer naiven Objektivität restaurieren, wie es kirchliche Kreise im 19. Jahrhundert versuchten. Die Forschungsergebnisse der Naturwissenschaften und der kritische Ansatz von Immanuel Kant müssen berücksichtigt werden. In der Malerei sind die Grundlagen für eine derartige „künstlerische Relativitätstheorie“, d. h. einen personal-zeitgenössischen Entwurf der archetypisch-biblischen Bildwelt, von Marc Chagall zu einem Teil schon erarbeitet. Im kirchlichen Bereich hat Karl Rahner vor allem mit dem Begriff des „Existentials“ die personalen Voraussetzungen für den transzendentalen Charakter dieser Vorstellungen philosophisch-theologisch begründet. Hugo Rahner verdanken wir die Untersuchungen der Inhalte der überkommenen Symbolik. Es bleibt jedoch das Verdienst von Hans Urs von Balthasar, in seiner „Theologischen Ästhetik“ die künstlerischen und erkenntnistheoretischen Grundlagen für eine solche Bildsprache oder „Mediengrammatik“ geschaffen zu haben. Allen diesen Unternehmungen ist die Einsicht gemeinsam, daß ein nur „technisches Sehen“ oder einseitig naturwissenschaftliches Denken die besonderen anthropologischen Fundamente für die zeitgenössische Gesellschaft nicht legen kann. So ist wohl auch der Satz von Georg Lukács aufzufassen: „Wissenschaft ist eine Desanthropomorphisierung des Erkenntnisgegenstandes, während die Kunst gerade anthropomorphisiert.“¹⁸

Die widersprüchlichen und umstrittenen Werke und Vorgänge der „documenta 6“ in Kassel führten uns also weit über momentane Vorgänge der Kunstszene hinaus; denn das Schaffen der zeitgenössischen Künstler vollzieht sich in der Dialektik von „erkenntniskritischen“ Experimenten und einem Dasein in einer „zweiten Wirklichkeit“. Der Versuch, aus den geschlossenen „Bildhöhlen“ der Film- und Fernsehräume und den privaten Vorstellungswelten auszubrechen, charakterisiert das Machen der Künstler. Sie wollen heraus aus dem „verhängten Abteil“ des Zuges, der nach „Sibirien“ fährt. Alle versuchen, „Realität“ zu erreichen, und zwar eine Realität, die unbezweifelbar ist, eine Wirklichkeit, die nicht von den Managern der Wirtschaft oder den Funktionären der Parteien manipuliert werden kann, eine Realität, die von den Institutio-

nen und offiziellen Vertretern der Religionen und Kirchen nicht zurechtgebogen wird. Jeder Organisation und vor allem jeder Politik steht der moderne Künstler kritisch gegenüber. Unaufhörlich befragt er die Instanzen und Produkte moderner Bewußtseinsindustrie nach ihrer Glaubwürdigkeit und nach ihrem Wirklichkeitsgehalt.

Dieser Aufbruch der zeitgenössischen Kunst, man mag sie unter den alten Vorzeichen von Malerei und Plastik befragen oder unter dem generalisierenden Nenner der „Medien“ untersuchen, besitzt eine säkulare Dimension. Entscheidend wird dabei sein, inwieweit der Künstler das „technische Sehen“ einordnet und den „Mitteilungscharakter der Welt“ wieder anerkennt. Die Geschichte ist in der Natur verankert. Gesellschaftliches Bewußtsein hat seinen Urgrund in dem, was die Alten Schöpfung nannten. Dort finden wir die Inkunabeln jeder Mediengrammatik und die Bezugssysteme unseres Daseins; denn der Mensch ist an der Sache genormt, nicht an den Konventionen. Oder wie Martin Buber es ausdrückt: „Auf eine anthropologische Erfassung der Kunst dürfen wir nur hoffen, wenn wir der Abhängigkeit des Menschen vom Seienden Rechnung tragen.“¹⁹

ANMERKUNGEN

¹ Katalog „documenta 5“ (Kassel 1972) 2, 3. – Dem Aufsatz liegt ein Abendstudio des Südwestfunks zugrunde (Redaktion: Gerhard Adler).

² Kataloge „documenta 6“, 3 Bde. (Kassel 1977), zitiert: K. 1, K. 2 und K. 3.

³ Tendenzwende? Zur geistigen Situation der Bundesrepublik. Hrsg. v. C. Podewils (Stuttgart 1975) 59–74.

⁴ Kunst bleibt Kunst. Aspekte internationaler Kunst am Anfang der 70er Jahre (Köln 1974) 12.

⁵ Kunst- und Museumsverein Wuppertal 1976.

⁶ H. K. Ehmer, Visuelle Kommunikation. Beiträge zur Kritik der Bewußtseinsindustrie (Köln 1971) 8.

⁷ W. Worringer, Abstraktion und Einfühlung. Ein Beitrag zur Stilpsychologie (München 1959) 182, 179.

⁸ W. Haftmann, Malerei im 20. Jahrhundert. Tafelband (München 1955) 31.

⁹ J. Beuys, Jeder Mensch ein Künstler. Gespräche auf der „documenta 5“ 1972, aufgez. v. C. Bodenmann-Ritter (Frankfurt 1975) 66.

¹⁰ H. Wackenbarth, Kunst und Medien. Materialien zur „documenta 6“ (Kassel 1977) 216, 235.

¹¹ Bazon Brock, Ästhetik als Vermittlung. Arbeitsbiographie eines Generalisten, hrsg. v. K. Fohrbeck (Köln 1977) 6 f.

¹² H. Wackenbarth, a. a. O.

¹³ Malerei und Photographie im Dialog von 1840 bis heute. Ausstellung im Rahmen der Junifestwochen vom 13. Mai bis 24. Juli 1977, Zürich. Katalog 7.

¹⁴ E. H. Gombrich, Kunst und Illusion. Zur Psychologie der bildlichen Darstellung (Köln 1967); R. Arnheim, Kunst und Sehen (Berlin 1965); ders. Zur Psychologie der Kunst (im Druck).

¹⁵ E. Buschor, Technisches Sehen (München 1952).

¹⁶ K. Gallwitz, Beuys – Gerz – Ruthenbeck. Biennale 76 Venedig, Deutscher Pavillon. Katalog (Frankfurt 1976) 36.

¹⁷ H. D. Baumann, Über die Verbindlichkeit der künstlerischen Mediengrammatik, in: Kunst und Medien (Anm. 10) 106–122, bes. 115.

¹⁸ Ebd. 114; G. Lukács, Ästhetik, Bd. 1 (Neuwied 1972).

¹⁹ M. Buber, Der Mensch und sein Gebild, in: Die Neue Rundschau 66 (1955) 2.