Harry Lehmann

KRITIK DER POLITISCHEN KUNST

updategesellschaft spezial

Carl-Auer

Carl-Auer



Für Christine

Harry Lehmann

KRITIK DER POLITISCHEN KUNST

2026

Mitglieder des wissenschaftlichen Beirats des Carl-Auer Verlags:

Prof. Dr. Dr. h. c. Rolf Arnold (Kaiserslautern)
Prof. Dr. Dirk Baecker (Dresden)
Sebastian Baumann (Mannheim)
Dr. Carmen Beilfuß (Magdeburg)
Dr. Michael Bohne (Hannover)
Barbara Bräutigam (Neubrandenburg)
Prof. Dr. Ulrich Clement (Heidelberg)
Dr. Angelika Eck (Karlsruhe)
Prof. Dr. Jörg Fengler (Köln)
Dr. Kai Fritzsche (Berlin)
Torsten Groth (Münster)
Reinert Hanswille (Essen)
Dr. Barbara Heitger (Wien)
Prof. Dr. Johannes Herwig-Lempp (Merseburg)
Prof. Dr. Bruno Hildenbrand (Jena)
Prof. Dr. Karl L. Holtz (Heidelberg)
Dr. Ralf Holtzmann (Schriesheim)
Prof. Dr. Heiko Kleve (Witten/Herdecke)
Dr. Roswita Königswieser (Wien)
Prof. Dr. Jürgen Kriz (Osnabrück)
Prof. Dr. Friedebert Kröger (Heidelberg)
Tom Levold (Köln)
Dr. Dr. Kurt Ludewig (Münster)
Dr. Stella Nkenke (Wien)
Rainer Orban (Osnabrück)
Dr. Burkhard Peter (München)
Prof. Dr. Bernhard Pörksen (Tübingen)
Prof. Dr. Kersten Reich (Köln)
Dr. Rüdiger Retzlaff (Heidelberg)
Prof. Dr. Wolf Ritscher (Esslingen)
Dr. Dirk Rohr (Köln)
Dr. Wilhelm Rotthaus (Bergheim bei Köln)
Prof. Dr. Arist von Schlippe (Osnabrück)
Dr. Gunther Schmidt (Heidelberg)
Prof. Dr. Siegfried J. Schmidt † (Münster)
Jakob R. Schneider (München)
Prof. Dr. Jochen Schweitzer † (Heidelberg)
Prof. Dr. Fritz B. Simon (Berlin)
Dr. Therese Steiner (Embrach)
Prof. Dr. Dr. Helm Stierlin † (Heidelberg)
Karsten Trebesch (Dallgow-Döberitz)
Bernhard Trenkle (Rottweil)
Prof. Dr. Sigrid Tschöpe-Scheffler (Köln)
Prof. Dr. Reinhard Voß (Koblenz)
Dr. Gunthard Weber (Wiesloch)
András Wienands (Berlin)
Prof. Dr. Rudolf Wimmer (Wien)
Prof. Dr. Michael Wirsching (Freiburg)
Prof. Dr. Jan V. Wirth (Meerbusch)
Dr. Silvia Zanotta (Zürich)

Reihe »update gesellschaft«
hrsg. von Matthias Eckoldt
Umschlagentwurf: B. Charlotte Ulrich
Redaktion: Ralf Holtzmann
Layout und Satz: Melanie Szeifert
Printed in Germany
Druck und Bindung: CPI books GmbH, Leck

Erste Auflage, 2026
ISBN 978-3-8497-0655-5 (Printausgabe)
ISBN 978-3-8497-8609-0 (ePub)
© 2026 Carl-Auer-Systeme Verlag
und Verlagsbuchhandlung GmbH, Heidelberg
Alle Rechte vorbehalten

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek:
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über http://dnb.d-nb.de abrufbar.

Informationen zu unserem gesamten Programm, unseren Autoren und zum Verlag finden Sie unter: **https://www.carl-auer.de/**.
Dort können Sie auch unseren Newsletter abonnieren.

Inhalt

Vorwort 7

Politische Kunst 9
- Symbolische politische Kunst 9
- Aktivistische politische Kunst 15
- Reflexive politische Kunst 24

Politisierte Kunst 44
- Überinterpretationen 45
- Framing 58
- Ideologiemaschinen 64
- Postautonomie 71

Modelle 78
- Politische Kommunikation 79
- Ästhetische Kommunikation 93

Nullpunkt Documenta 105
- Avantgarde 108
- Digitalisierung 110

Vormoderne und Moderne 115
- Vormoderne 115
- Moderne 129

Diktaturen und Demokratien 151
- Diktaturen 151
- Demokratien 165

Kunst und Kulturkampf 184
- Hegemonie 184
- Postmoderne 193
- Kulturkampf 198

Text- und Bildnachweise 210

Anmerkungen 214

Literatur 223

To be on the side of people
who are struggling for something
doesn't necessarily mean
you are being political.[1]
Bob Dylan

Vorwort

Was ist bloß mit dem postmodernen Lebensgefühl passiert, dessen Partyslogan bis vor kurzem lautete: *Anything goes and nothing matters?!* Heute hingegen geht vieles nicht mehr: Bilder werden aus Museen entfernt, Romanklassiker umgeschrieben, Künstler aufgrund von Facebook-Kommentaren ausgeladen, Förderprogramme enthalten politische Kriterienkataloge, immer mehr Künstler verstehen sich selbst als politische Aktivisten, und Museen, Theater und Biennalen verschreiben sich einem politischen Programm.

Ganz offensichtlich haben sich die Künste in den letzten Jahren stark politisiert – was eine ganze Reihe von Fragen aufwirft: Was ist überhaupt »politische Kunst«? Lassen sich Kunst und Politik trennscharf unterscheiden? War nicht schon das Theater in der Antike ein »politisches« Theater? Wie unterscheidet sich die politische Kunst in Diktaturen und in Demokratien? Und wie sinnvoll ist es, von einer »Politisierung der Kunst« zu sprechen, wenn sich die künstlerische Avantgarde selbst als progressive politische Bewegung beschreibt?

Die vorliegende »Kritik der politischen Kunst« versteht sich als eine Kunstphilosophie, die versucht, das opake Verhältnis

von Kunst und Politik mit Unterscheidungen, Modellen und vielen aktuellen Beispielen transparent zu machen.

Das Thema »politische Kunst« ist nicht an und für sich interessant, sondern wird es erst angesichts einer tiefgreifenden Krise liberaler Demokratien. Die Politisierung der Künste ist nur besonders symptomatisch hierfür. Wenn man die politische Kunst besser versteht – so das Versprechen dieses Buches –, dann versteht man auch besser die gegenwärtige Strukturkrise liberaler Demokratien.

Politische Kunst

»Politische Kunst« ist – so wie alle Begriffe, die das Feld des Politischen kreuzen – ein umstrittener Begriff. Es sind vor allem drei Ideen, die hier in der Umgangssprache und in den Kunstdiskursen zirkulieren. Am naheliegendsten ist die Vorstellung, dass »politische Kunst« Kunst sei, die ein politisches Thema verhandelt. In einem engeren Sinne lässt sich »politische Kunst« aber auch als aktivistische Kunst verstehen, die Partei ergreift. Und darüber hinaus trifft man immer wieder auf den entgrenzten Kunstbegriff der Avantgarde, wonach alle Kunst *immer schon politisch* sei. Beginnen wir deshalb mit zwei Beispielen, deren politischer Charakter offensichtlich ist: mit Christos und Jeanne-Claudes *Verhülltem Reichstag* (1995) und Hans Haackes Installation im Reichstagsgebäude *Der Bevölkerung* (2000). Beiden Arbeiten gingen große Parlamentsdebatten voraus, in denen die bekanntesten Politiker des Landes das Verhältnis von Kunst und Politik diskutierten.

Symbolische politische Kunst

Am 25. Februar 1994 wurde im Deutschen Bundestag in Bonn eine Stunde lang darüber debattiert, ob der Reichstag in Berlin vor seinem Umbau vierzehn Tage lang von dem Künstlerehepaar Christo und Jeanne-Claude verhüllt werden darf. Auf der Seite der Befürworter argumentierte Peter Conradi (SPD),

> »dass diese Umhüllung weder die deutsche Geschichte noch das Reichstagsgebäude beleidigt, sondern dass diese

Umhüllung ein schönes künstlerisches Zeichen für unseren Neuanfang in Berlin ist«.[2]

Dietmar Keller (PDS/Linke) stellte das Kunstprojekt in einen größeren kulturhistorischen Kontext und sagte:

»Die Verhüllung ist keine Entwürdigung. Sie ist ein Ausdruck der Ehrfurcht und schafft Freiraum zur Besinnung auf das Wesentliche. In der katholischen Liturgie der Karwoche wird das Kreuz verhüllt, um dann am Höhepunkt des Karfreitags feierlich enthüllt zu werden. In der jüdischen Tradition sind es die Thorarollen, die verhüllt werden, um immer daran zu erinnern, wie kostbar das ist, was sie bergen.«

Auf der Seite der Projektgegner entwickelte Wolfgang Schäuble (CDU) den entscheidenden Einwand:

»Christo selbst wirbt für seine Projekte gerne mit dem Hinweis, dass sich ihre Wirkung auf die Menschen im Voraus kaum berechnen lasse, dass man die Resultate erst konkret vor sich sehen müsse. Es sind Experimente, und daran ist sonst ja auch nichts auszusetzen. Aber, verehrte Kolleginnen und Kollegen, weil der Reichstag eben nicht irgendein Gebäude ist, sollten wir mit ihm gerade keine Experimente veranstalten.«

Interessant ist, dass Schäuble nicht etwa argumentiert, dass von einem verhüllten Reichstag die falsche politische Botschaft ausgehen könnte, sondern dass er stattdessen ganz all-

gemeine Gründe über die Funktion von politischen Symbolen in einer Demokratie vorbringt:

> »So ist ein Bauwerk wie der Reichstag ein politisches Symbol. In solchen Symbolen bündeln sich wie in einem Brennglas die historischen Erfahrungen eines Volkes. Es sind ruhende Pole, Achsen, um die das Mit- und Gegeneinander der politischen Kräfte über Jahrzehnte kreist. Insofern verbinden sie ein Volk auch und gerade im Widerstreit der Interessen, der Ziele und der Überzeugungen. In solchen Symbolen kann sich die innere Einheit eines Volkes verkörpern. Die ganze staatliche Gemeinschaft soll sich in solchen Symbolen wiederfinden können. […] Staatliche Symbole, Symbole überhaupt, sollen einen, sie sollen zusammenführen. Eine Verhüllung des Reichstags – Burkhard Hirsch hat es gesagt – würde aber nicht einen, nicht zusammenführen, sie würde polarisieren.«

Der Einwand lautet im Kern, dass ein Parlamentsgebäude unterschiedlichen Parteien und Bevölkerungsschichten ein gemeinsames Dach bieten muss. Von einem derartigen Symbol sollte man politische Neutralität verlangen können, da es gerade keine bestimmte Politik, sondern den politischen Raum der Demokratie an und für sich repräsentiert. In diesem Sinne hatte auch der eben erwähnte Burkhard Hirsch (FDP) zu bedenken gegeben:

> »Selbst wenn man viele Menschen von dem künstlerischen Wert des Unternehmens überzeugen könnte, was ist dann

eigentlich mit den vielen anderen, zu denen auch ich gehöre, die dadurch das Parlament und unsere Vergangenheit eher unwürdig behandelt sehen?«

Eike Ebert (SPD) spitzte den Einwand noch einmal zu, indem er darauf hinwies, dass das Projekt bei einem Großteil der Bevölkerung auf Ablehnung stoße: »Denn es ist sicherlich kein Populismus, wenn man feststellt, dass 70 Prozent der Bevölkerung in diesem Lande dieses Experiment mit dem Deutschen Reichstag ablehnen.«

Die Reichstagsverhüllung wurde schließlich nach einer namentlichen Abstimmung ohne Fraktionszwang mit 292 Ja-Stimmen zu 223 Nein-Stimmen beschlossen, wobei fast alle Mitglieder der Sozialdemokraten, Linken und Grünen das Projekt bejahten und die Mitglieder von CDU/CSU und FDP sich mehrheitlich dagegen aussprachen. Am Ende spitzte sich der Konflikt auf die Frage zu, ob die Reichstagsverhüllung das politische Symbol des Parlaments – und damit verbunden auch die deutsche Geschichte, die Demokratie und das internationale Ansehen des Landes – aufwerten oder abwerten würde. Dem ganzen Diskurs lag also ein gemeinsam geteiltes politisches Selbstverständnis aller Parteien zugrunde, nach dem das Reichstagsgebäude als sinnbildlicher Ausdruck der Demokratie ein absoluter Wert ist, der nicht relativiert werden darf. Tatsächlich ging es also um die ästhetische Wirkung der Kunstaktion.

Ein Teil der Abgeordneten brachte hierfür die nötige Imagination auf, ein Teil hingegen traute sich ein solches Kunst-

urteil nicht zu und wollte sich aus diesem Grund auf keine »Experimente« einlassen. Es war somit kein genuin politischer Konflikt, sondern eine unterschiedliche Vertrautheit mit moderner Kunst, welche die Abgeordneten spaltete und dazu führte, dass ein Drittel des konservativ-liberalen Lagers für das Projekt und zwei Drittel dagegen stimmten. Das traf umso mehr auf jene 70 Prozent der Bevölkerung zu, die das Projekt laut Umfragen ablehnten. Anders als die Parlamentarier konnten sich die meisten ihr Urteil nicht anhand von Zeichnungen, Modellen oder Fotografien von Christos Arbeiten bilden, sondern ließen sich einfach von der Information leiten, dass der Reichstag »verhüllt« werden soll.

Am Ende sollte Freimut Duve (SPD) mit seiner Prognose recht behalten, der seinen Kollegen zugerufen hatte:

> »Ich habe alle Projekte von Christo überprüft. Überall gab es eine leidenschaftliche Gegnerschaft. Häufig war diese leidenschaftliche Gegnerschaft, etwa in der Stadt Paris, genauso überhöht wie die Leidenschaft von Herrn Schäuble heute Morgen. Hinterher gab es leidenschaftliche, aber entspannte, heitere, liebenswürdige Zustimmung von allen, auch von den Kritikern.«

Der verhüllte Reichstag stieß schließlich sowohl bei der Bevölkerung als auch bei der Presse auf ein begeistertes Echo (Abb. 1).



Abb. 1: Christo und Jeanne-Claude – Verhüllter Reichstag *(1995)*

Dass sich die vielen vorgebrachten Bedenken in der konkreten Anschauung des verhüllten Reichstags verflüchtigten, lag nicht an einem veränderten politischen Klima, sondern an dem Kunstwerk selbst. Es handelte sich nicht um eine beliebige »Verfremdung« aus dem Repertoire der modernen Kunst, die wie im Kubismus das traditionelle Schönheitsempfinden verletzt, sondern um eine romantische Verzauberung des Gebäudes, die man im Prinzip überhaupt nicht negativ erleben konnte.

Zum einen schwächte die Verhüllung die Gestalthaftigkeit des Bauwerks, sodass sich nur noch dessen Umrisse im Stoff abzeichneten. Da sich das ästhetisch Erhabene als ein komple-

mentäres Zusammenspiel von Formlosigkeit und Unendlichkeit beschreiben lässt, ließ die Verhüllung den Reichstag auch erhaben erscheinen.[3] Man nahm jetzt umso intensiver die schiere Größe des Gebäudes wahr, das – im Vergleich zur menschlichen Größe – unendlich mächtig wirkte.

Zudem wies der Faltenwurf des Stoffes eine starke Regelmäßigkeit auf. Das verwendete aluminiumbedampfte Polypropylengewebe glänzte nicht nur silbrig im Sonnenlicht, sondern warf auch dunkle Schatten. Durch dieses potenzierte Verhältnis von Ordnung und Kontrasten entstand ein künstliches Ornament, das zudem die ästhetische Erfahrung von Schönheit steigern konnte.[4] So erstrahlte der Reichstag unterm Sommerhimmel von Berlin schöner und erhabener als je zuvor und wurde zu einem Symbol, welches über die Parteigrenzen hinweg die Bevölkerung in ihrer politischen Grundüberzeugung vereinte: dass es gut ist, in einer parlamentarischen Demokratie zu leben. In diesem Sinne handelt es sich beim *Verhüllten Reichstag* um ein Beispiel für *symbolische politische Kunst*.

Aktivistische politische Kunst

Sechs Jahre später, am 5. April 2000, fand im Deutschen Bundestag eine zweite Kunstdebatte statt. Auf der Tagesordnung stand Hans Haackes Projekt *Der Bevölkerung,* für dessen Realisierung am Ende nur eine knappe Mehrheit von zwei Stimmen zustande kam. Im nördlichen Lichthof des Reichstags kann man heute in Leuchtschrift die Worte »Der Bevölkerung« lesen (Abb. 2), welche die Inschrift »Dem deutschen



Abb. 2: Hans Haacke – Der Bevölkerung *(2000)*

Volke« imitieren, die am Westportal des Reichstags angebracht ist.

Darüber hinaus werden die Abgeordneten aufgefordert, jeweils einen Zentner Erde aus ihrem Wahlkreis nach Berlin zu bringen und in den Holztrog auszuschütten, der die Leuchtbuchstaben umgibt. Die Vegetation, die aus den Wurzeln und Samen der mitgebrachten Erde hervorsprießt, sollte sich ohne weiteren menschlichen Eingriff entwickeln.

Anders als bei der Parlamentsdebatte über Christos Kunstaktion, deren ästhetische Wirkung unterschiedlich eingeschätzt wurde, ging es bei der Debatte um Haackes Innenhof-Installation um einen genuin politischen Streit: einen

Streit um die Bedeutung einer politischen Idee, in dessen Zentrum der Volksbegriff stand. Von den Befürwortern des Projekts wurde er negativ und von seinen Gegnern positiv gewertet. Die gesamte einstündige Debatte drehte sich darum, mit überzeugenden Argumenten für die eine oder andere politische Lesart eine Mehrheit im Parlament zu schaffen.

So sagte Hans-Joachim Otto (FDP):

> »In den Erläuterungen zu seinem Projekt bezeichnet Hans Haacke die Giebelaufschrift ›Dem Deutschen Volke‹ als eine nationalistische, exklusive Parole. Das ist nichts weniger als eine Geschichtsklitterung. In Wahrheit wurde die Widmung in einem Akt republikanischer Emanzipation 1915 gegen den Widerstand des Kaisers durchgesetzt und hat deswegen einen verfassungspatriotischen, geradezu partizipatorischen Ursprung. Meine Damen und Herren, wenn Hans Haacke den Begriff des deutschen Volkes noch immer für durch die Propaganda sowohl der NSDAP als auch der SED belastet hält, so übersieht er, dass zumindest die mutigen DDR-Bürger 1989 mit ihrem Freiheitsruf ›Wir sind ein Volk‹ – ein deutsches Volk – diesen Begriff rehabilitiert und ihm seinen demokratischen Klang zurückerobert haben.«

Während Otto das Wort »Volk« in seiner emanzipatorischen Bedeutung stark macht, verknüpft Ulrich Heinrich (FDP) es mit seiner negativ besetzten Geschichte während der Zeit der NS- bzw. DDR-Diktatur. Sein Gegenargument lautet,

»dass es in der deutschen Geschichte einen massiven Missbrauch des Wortes Volk gab und dass genau dieser Missbrauch des Wortes Volk den Künstler veranlasst hat, hier einen Bogen zu spannen zu einer ›Bevölkerung‹«.

An dieser spiegelbildlichen Argumentation sieht man sehr schön, dass ein politischer Streit als Streit um die Bedeutung politischer Begriffe ausgetragen wird.

Neben der historischen stand auch die aktuelle Bedeutungsdimension des Wortes zur Debatte. Auf der einen Seite hieß es, dass der Volksbegriff Einwanderer aus der deutschen Kultur ausschließe, auf der anderen Seite, dass der Vorwurf unbegründet sei, weil die deutsche Verfassung bereits allen Bürgern die gleichen Rechte zugestehe. Der latente politische Konflikt, der bereits damals in dieser Kunstdebatte ausgetragen wurde, bestand darin, ob Deutschland sich in Zeiten der Globalisierung noch weiterhin als Nationalstaat mit einer spezifisch deutschen Identität definieren solle. Vor diesem Hintergrund wird auch die empörte Reaktion von Volker Kauder (CDU/CSU) verständlich, der in den Plenarsaal rief:

»In dieser Presseerklärung versteigt sich Haacke zu folgender Formulierung: ›Die rassistische Definition, wer zum deutschen Volk gehört, fordert auch heute noch Menschenopfer.‹ Dies ist seine Erklärung für sein Kunstwerk. Eine solche Erklärung zu einem Kunstwerk will ich im Deutschen Bundestag nicht haben. Es geht also um Politik, nicht um Ästhetik.«

Anders als bei Christos Projekt, für das bekanntlich auch ein Drittel der CDU- und FDP-Mitglieder votierten, verlief die Abstimmung bei Haackes Werk strikt entlang der ideologischen Konfliktlinie, welche das linke und das rechte politische Lager trennte. Am Ende stimmten bei 549 abgegebenen Stimmen nur zwei CDU- und drei FDP-Mitglieder für das Projekt und neun SPD-Mitglieder dagegen. Haackes Arbeit ergreift eindeutig Partei im ideologischen Streit um den Begriff des »deutschen Volkes«, weil das Werk den Interpretationsspielraum vorsätzlich einschränkt, den ein Kunstwerk gewöhnlich besitzt.

Es gibt bei Haackes Arbeit keine ästhetische Erscheinung, die wie bei Christos *Verhülltem Reichstag* einen neuen Gehalt generiert. Vielmehr dupliziert die Leuchtschrift »Der Bevölkerung« den politischen Einspruch gegen die Giebelinschrift, wonach das Parlament »Dem deutschen Volke« dienen solle. Die Ästhetik des Werkes affirmiert seine politische Botschaft, sie lässt die »Bevölkerung« in einem schönen Licht erscheinen (Abb. 2). Vermutlich hat sich Haacke hier von Bertolt Brechts Text »Die List, die Wahrheit unter vielen zu verbreiten« inspirieren lassen, wo es heißt:

> »Wer in unserer Zeit *statt Volk Bevölkerung* […] sagt, unterstützt schon viele Lügen nicht. Er nimmt den Wörtern ihre faule Mystik. Das Wort Volk besagt eine gewisse Einheitlichkeit und deutet auf gemeinsame Interessen hin […] Die Bevölkerung eines Landstriches hat verschiedene, auch einander entgegengesetzte Interessen, und dies ist eine Wahrheit, die unterdrückt wird.«[5]

Politische Kunst, die sich wie in diesem Fall eindeutig politisch engagiert und in einem politischen Konflikt Partei ergreift, wollen wir *engagierte politische Kunst* oder kurz *engagierte Kunst* nennen. Es handelt sich hierbei um den Grundbegriff politischer Kunst, mit dem wir im Folgenden arbeiten werden und der sich wohl auch am meisten mit der allgemeinen Vorstellung von »politischer Kunst« deckt. Schon Johann Wolfgang von Goethe meinte: »Sowie ein Dichter politisch wirken will, muss er sich einer Partei hingeben.«[6] Wesentlich an politischer Kunst ist, dass an ihr tatsächlich ein Engagement zum Ausdruck kommt, welches sich daran zeigt, dass sich zwei Konfliktparteien gegenüberstehen. Es gibt keine politische Kunst, wenn der Künstler mit seinem Werk nicht die Unterscheidung zwischen »Freund« und »Feind« trifft und sich in diesem Konflikt positioniert.[7]

Das Kriterium des Engagements liefert zunächst einmal nur eine allgemeine Definition politischer Kunst, die es möglich macht, sie von nichtpolitischer Kunst zu unterscheiden. Wenn aber Arbeiten wie Haackes *Der Bevölkerung* vollkommen in ihrem politischen Engagement aufgehen, dann wollen wir in einem engeren Sinne von *aktivistischer politischer Kunst* sprechen.

Es wird sich zeigen, dass es auch Werke gibt, die ihr politisches Engagement reflektieren und damit ihren politischen Aktivismus transzendieren. Zudem kann das politische Engagement auch von außen, durch Framing und Überinterpretationen, in die Werke hineinprojiziert werden. Engagierte Kunst lässt sich also nicht einfach auf aktivistische Kunst reduzieren; der Begriff lässt offen, wie das Engagement konkret ausfällt.

Politische Künstler gehören wie politische Aktivisten und Politiker zu den politischen Menschen, welche die Welt auf politische Konflikte hin beobachten, in denen die Rollen von Gut und Böse, Links und Rechts oder Fortschritt und Reaktion klar definiert sind. Solche Konflikte lassen sich nicht einfach kreieren, sondern sie müssen bereits vorher existieren und die Gesellschaft spalten, wenn man sie öffentlich diskutiert.

Die engagierte Kunst vermag solche Konflikte lediglich zu artikulieren, indem sie zwei Sichtweisen aufruft, die im Streit liegen, und sich dann durch Titel, Form oder Ausdruck auf eine der beiden Seiten stellt. Bei Haacke manifestieren sich diese konträren Sichtweisen in den beiden Losungen »Dem Deutschen Volke« und »Der Bevölkerung«, während sein politisches Engagement darin besteht, dass er sein eigenes Werk als Korrektiv in den Reichstag integriert hat.

*

Schauen wir uns noch ein zweites Beispiel für aktivistische Kunst an, das diesmal nicht in einer liberalen Demokratie, sondern während der kurzen Schwächephase eines totalitären Regimes entstanden ist. Der Akteur war in diesem Fall das russische Künstlerkollektiv Voina (was übersetzt »Krieg« heißt), von dem nur wenige Mitglieder namentlich bekannt waren, das insgesamt aber aus über 60 Mitgliedern bestand. Die Gruppe wurde 2007 gegründet und ist mit dem hierzulande bekannten Zentrum für Politische Schönheit vergleichbar, das etwa zur gleichen Zeit entstand.

Voina stellte sich dezidiert in die Tradition des Moskauer Aktionismus und malte im Juni 2010 innerhalb von 23 Sekunden einen Riesenphallus auf die Liteiny-Brücke in St. Petersburg (Abb. 3 oben). Das Ganze passierte genau in dem Moment, als wie jede Nacht ein Brückensegment hochgeklappt wurde, sodass die Überseeschiffe in die Stadt einfahren konnten. Die Beteiligten wurden sofort verhaftet, aber das Spektakel ließ sich nicht mehr stoppen: Der 65 Meter lange Phallus begann sich langsam – und von beiden Seiten bestens beleuchtet – mit der Klappbrücke in den Nachthimmel aufzurichten. Dieses »Fuck you« war an jene Damen und Herren adressiert, die das benachbarte Gebäude ihren Arbeitsplatz nennen: die Mitarbeiter des russischen Inlandsgeheimdienstes FSB, der Nachfolgeorganisation des berüchtigten »Komitees für Staatssicherheit«, kurz KGB (Abb. 3 unten). Inzwischen befindet sich Russland wieder auf dem Weg in eine Diktatur, in der alle Kunst als politisch wahrgenommen wird und monumentale Protestgesten wie dieser Brücken-Phallus lebensgefährlich sind.

Die Kunstaktion von Voina gehört sicherlich zu den spektakulärsten Beispielen der aktivistischen Kunst, was vor allem an ihrem gesellschaftlichen Kontext liegt. In einer illiberalen Gesellschaft, für die der Geheimdienst mit seiner finsteren Vergangenheit sinnbildlich steht, steigert sich die Intervention zu einem Symbol der Ablehnung des gesamten politischen Systems – eine Wirkung, die sich in liberalen Demokratien so nicht erzielen lässt.



Abb. 3: Aktion des Künstlerkollektivs Voina, Liteiny-Brücke in St. Petersburg am 14. Juni 2010

Reflexive politische Kunst

Es gibt politische Künstler, die von starken politischen Motiven getrieben sind, bei denen sich aber im Kunstwerk die künstlerische Fantasie gegen die politischen Intentionen durchsetzt. Die Arbeiten beginnen, ihre eigene politische Agenda zu reflektieren, und transzendieren damit ihr politisches Engagement.

Reflexive politische Kunst referiert auf unterschiedliche gesellschaftliche Kontexte und wird damit extrem voraussetzungsreich. Sie bildet keinen eigenen Kunststil oder Ismus aus, sondern manifestiert sich in singulären Kunstwerken, die ihre Formenkombinationen selbst organisieren und sich entsprechend kaum planen lassen. Man kann allenfalls reflexive Strategien unterscheiden, mit denen diese Werke ihre eigene Parteilichkeit hinter sich lassen. Im Folgenden wollen wir zumindest drei dieser Strategien darstellen, die aber alle nicht garantieren können, dass in einem konkreten Werk der Schritt von der aktivistischen in die reflexive politische Kunst gelingt. Oft muss hier der glückliche Zufall zu Hilfe kommen.

*

Politische Kunst ist ein Genre, das auf eine bestimmte politische Wirkung zielt und dieses Ziel auch bei der Mehrheit ihrer Rezipienten erreicht. Der Grund für diese Treffsicherheit liegt darin, dass die Kunst die Leitdifferenz des Politiksystems in ihre Werke einbaut und in einer recht eindeutigen Weise wahrnehmbar macht: die Unterscheidung von Links und Rechts, die von weiten Teilen der Bevölkerung sofort

erkannt wird. Es gibt viele Missstände in der Welt, die im blinden Fleck der Politik liegen und nicht die Form eines politischen Konflikts angenommen haben. Politische Kunst muss hingegen auf eine gesellschaftliche Auseinandersetzung rekurrieren, die vom politischen System bereits codiert wurde – nur so kommt die Politik in die Kunst.

Ein prägnantes Beispiel hierfür ist *Safe Passage* (2016) von Ai Weiwei. Der chinesische Künstler hatte 14.000 Schwimmwesten an den Säulen des Berliner Konzerthauses befestigen lassen, zwischen denen ein Schlauchboot mit der Aufschrift »Safe Passage« hing (Abb. 4). Die Installation besaß eine politische Botschaft und forderte auf dem Höhepunkt der Migrationskrise in Deutschland eine sichere Überfahrt für Flüchtende im Mittelmeer. Der politische Konflikt, ob man für oder gegen eine Willkommenskultur ist, war in der Öffentlichkeit präsent, und das Werk lässt keinen Zweifel daran, auf welche Seite sich der Künstler in dieser Frage stellt. Insofern handelt es sich bei *Safe Passage* um ein klares Beispiel für engagierte politische Kunst.

Nur wenige Meter Luftlinie vom Konzerthaus entfernt fand im selben Jahr auch eine Protestaktion der rechtsextremen Identitären Bewegung statt, deren Mitglieder das Brandenburger Tor erkletterten und dort weithin sichtbar ein Spruchband entrollten, auf dem »Sichere Grenzen – Sichere Zukunft« stand (Abb. 5). Man stößt hier genau auf den entgegengesetzten politischen Appell, der von Ai Weiweis Konzerthaus-Installation ausgegangen war. Es wäre sicherlich überzogen, diese Spiegelbildaktion zur politischen Kunst zu



Abb. 4: Ai Weiwei – Safe Passage *(2016)*



Abb. 5: Protestaktion der Identitären Bewegung (2016)

erklären, aber sie wurde wie eine Performance inszeniert und macht deutlich, wie sehr heute die Grenzen zwischen politischer Kunst und politischem Aktivismus verschwimmen. In beiden Fällen geht es um die symbolische »Besetzung« von Bauwerken im öffentlichen Raum mit einer politischen Botschaft.

Die hier zutage tretende Unschärfe zwischen politischem Aktivismus und politischer Kunst ist ein Erbe der Konzeptkunst, die im Grenzfall auf das Herstellen von Werken verzichtet und sich auf das Ausstellen von »Konzepten« beschränkt. Ein solches »Konzept« wird gewöhnlich in Form eines Textes, einer Losung oder als Werktitel präsentiert. So hat auch Ai Weiwei für sein Projekt nur die Ideen geliefert und war bei der Ausführung der Arbeit selbst nicht vor Ort. Mit dem Aufkommen des Konzeptualismus bleibt nur ein Restkriterium übrig, anhand dessen sich aktivistische Kunst und politischer Aktivismus unterscheiden lassen, nämlich ob die Aktionen überhaupt noch einen Bezug zu einem Kunstkontext besitzen. Bei der Konzerthaus-Installation war das sicher der Fall, bei der Protestaktion auf dem Brandenburger Tor definitiv nicht. Wäre letztere aber von einer identitären Künstlergruppe veranstaltet worden, dann würde man auch sie zur politischen Kunst zählen.

Das Feuilleton hat *Safe Passage* im Februar 2016 einhellig als politischen Aufruf für eine sichere Flucht über das Mittelmeer verstanden und auch über den Entstehungskontext dieser Arbeit berichtet: Es handelte sich um eine Auftragsarbeit der *Cinema for Peace Foundation* für ihren all-

jährlich in Berlin stattfindenden Benefiz-Abend, bei dem diesmal der »wertvollste Flüchtlingsfilm« prämiert wurde. Für die Prominenz wurde eigens der rote Teppich ausgerollt, und es ist sicherlich kein Zufall, dass Ai Weiwei die Besucher in High Heels, Abendkleid und Smoking unter dem Schlauchboot hindurch ins Konzerthaus flanieren ließ. Damals ist niemandem aufgefallen – es lässt sich zumindest kein Hinweis unter den vielen Berichten darauf finden –, dass »Safe Passage« eben nicht nur »Sichere Überfahrt« heißt, sondern dem Gala-Publikum zugleich einen sicheren Weg, am Flüchtlingselend vorbei, in den Festsaal wies. Es ist diese abgründige Ambivalenz, welche die Installation zu einem hintersinnigen Werk macht und sie von jener aktivistischen Kunst unterscheidet, die bloß eine politische Haltung propagiert.

Später, nach der Prozession über den roten Teppich, als die Glamour-Stars an ihren Tischen im Konzerthaus saßen, fand noch eine spektakuläre Performance statt, die von der Öffentlichkeit als solche nicht wahrgenommen wurde. Ai Weiwei hatte unter jeden der Stühle ein Päckchen mit einer Rettungsfolie legen lassen, die sich die Reichen, Schönen und Guten dieser Welt in einem mimetischen Akt der Solidarität mit den Flüchtenden um die Abendgarderobe legen sollten. Und natürlich trug man die goldenen Folien mit Noblesse und Eleganz. Es gab zwar einige Stimmen wie im *Stern*, die sich über diese »bodenlose Geschmacklosigkeit«[8] echauffierten, aber auch hier hat offenbar niemand den Künstler preisen wollen, der diese denkwürdige Performance inszeniert hat: Die High Society legt sich ein goldglänzendes

Folienmäntelchen um und macht aus der Wohltätigkeitsveranstaltung eine kleine Krönungsmesse ihrer selbst (Abb. 6). Ai Weiwei hat ein auratisches Foto von dieser Veranstaltung dann auf seinem Instagram-Account gepostet.[9]



Abb. 6: Ai Weiwei – Publikumsperformance im Kontext von Safe Passage *(2016)*

Wie alle Kunst, so entfaltet auch die politische Kunst ihren Gehalt erst in der Rezeptionsgeschichte. In Zeiten einer starken politischen Polarisierung, in denen es wie heute besondere Anreize gibt, politische Kunst zu produzieren, existieren

mindestens genauso starke Motive, solche Arbeiten eindimensional auf ihre politische Aussage hin zu lesen. Die Politisierung der Gesellschaft erfasst den Wahrnehmungsapparat, sodass man im Februar 2016 allein Ai Weiweis politisches Engagement sehen konnte, nicht aber, dass er der engagierten Schickeria den Spiegel vorhält. Die instinktive Furcht aller Beobachter, hinter die plakative Oberfläche solcher Werke zu schauen, ist durchaus berechtigt. Was man da sehen könnte, relativiert und schwächt das klare politische Bekenntnis, das jedem in einem politisierten sozialen Umfeld abgefordert wird.

Es gibt politische Kunst, die ihr Wesensmerkmal – das Parteiergreifen – im dreifachen Hegel'schen Sinne wieder »aufhebt« (sprich negiert, bewahrt und erhebt). Ai Weiweis Schwimmwesten-Installation ist eben nicht nur ein politischer Appell, sondern sie führt, zusammen mit der Goldfolien-Performance, die Doppelmoral einer Kulturelite vor, die sich öffentlichkeitswirksam für die gute Sache engagiert. Diesen Vorwurf haben sicherlich viele der geladenen Gäste nicht verdient, aber sie waren, als sie sich das goldene Mäntelchen umlegten, Geiseln der Kunst.

Auf jeden Fall ist es Ai Weiwei mit dieser Intervention gelungen, den Fokus von *Safe Passage* zu verschieben. Die Arbeit zwingt den Betrachter unmittelbar zur Parteinahme, macht aber dann einen gesellschaftlichen Widerspruch in seiner ganzen Abgründigkeit sichtbar. Insofern könnte man hier auch von einer dialektischen politischen Kunst sprechen, die – wie alle politische Kunst, die ihre eigene Parteilich-

keit reflektiert – ein Nachleben haben kann. *Safe Passage* verwandelt sich im Auge des Betrachters in ein Zeitbild der Geschichte.

*

Die Biennale 2024 in Venedig war eine Megaausstellung der aktivistischen politischen Kunst, die sich einmal mehr zum Ziel gesetzt hatte, die Kunst indigener Kulturen in den globalen Kunstkanon zu inkludieren. Entsprechend konnte man eine große Menge von Bildern und Skulpturen aus Amerika und Afrika betrachten, die eine traditionelle Bildästhetik aufwiesen und einem mythologischen Bildkonzept folgten, das auf kleinen Schrifttafeln erklärt wurde. Die Präsentation allein verwandelte diese Arbeiten aber noch nicht in politische Kunst, sondern es war erst das kuratorische Konzept, das die Werke in einem politischen Konflikt verortete: dem Konflikt zwischen der Ausbeutung indigener Völker und der westlichen Welt (so wie dieser Konflikt heute von postkolonialistischen Theorien rekonstruiert wird).

Neben dieser Art von aktivistischer Kunst konnte man auf der Biennale aber auch noch einige Arbeiten der reflexiven politischen Kunst bewundern. So bespielte die 1988 aus Leningrad geflohene und seitdem in Wien lebende Dissidentin Anna Jermolaewa den österreichischen Pavillon, wo ihre Arbeit *Rehearsal for Swan Lake* (2024) gezeigt wurde. Zu sehen war einerseits eine Videoleinwand, auf der in Endlosschleife Ballettproben liefen, andererseits betrat zu festgesetzten Zeitpunkten die ukrainische Ballerina Oksana Ser-

Text- und Bildnachweise

Im Buch werden Textteile aus zwei bereits publizierten Essays verwendet:

- »Politisierung der Künste«. In: *Lettre International,* Heft 131, Dezember 2020, S. 56–61.
- »Kunst, Freiheit, Moral«. In: *Lettre International,* Heft 135, Dezember 2021, S. 24–33.

Folgende Bilder werden im Buch abgebildet:

Abb. 1 Christo und Jeanne-Claude: Verhüllter Reichstag, Berlin (1971–1995); Foto: Wolfgang Volz / © Christo Foundation / VG Bild-Kunst

Abb. 2 Hans Haacke: Der Bevölkerung (2000); Foto: Geoprofi Lars (Ausschnitt) / CC BY-SA 4.0 (creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0) / commons.wikimedia.org

Abb. 3 Aktion des Künstlerkollektivs Voina, Liteiny-Brücke in St. Petersburg am 14. Juni 2010; © Voina Group

Abb. 4 Ai Weiwei: Safe Passage (2016); © [030] Magazin - www.berlin030.de

Abb. 5 Protestaktion der Identitären Bewegung (2016); Foto: Paul Zinken / picture alliance / dpa

Abb. 6 Publikumsperformance von Ai Weiwei im Kontext von Safe Passage (2016), Konzerthaus Berlin, 15. Februar 2016; Foto: Sophie Albers Ben Chamo (Ausschnitt) / picture alliance / dpa