

compilation. Nonetheless, it is an abundant resource that is a must-read for professionals in cultural management to build the mind-set needed for disrupting neoliberal, patriarchal, heteronormative power structures in the art world, and increase appreciation and acknowledgment for the societal significance of the diverse life-affirming expressions of feminist instituting.

JENNY FADRANSKI*

University of Iceland / School of Humanities

Christian Saehrendt: Kunst im Kreuzfeuer. documenta, Weimarer Republik, Pariser Salons: Moderne Kunst im Visier von Extremisten und Populisten. Stuttgart (Franz Steiner) 2020, 241 Seiten und 24 Abb.

Der 2020 von dem Kunsthistoriker Christian Saehrendt herausgegebene Band *Kunst im Kreuzfeuer*, der sich u.a. ausführlich mit der *documenta* befasst, hat angesichts der aktuellen Diskussionen um antisemitische Darstellungen auf der fünfzehnten Ausgabe der Kassler Ausstellung eine bemerkenswerte Aktualität erhalten.

„Moderne Kunst im Visier von Extremisten und Populisten“, so der Untertitel, weist letztlich auf die Politisierung und Ideologisierung von Kunstdebatten, die mit dem Einsatz der Moderne durchaus charakteristisch sind. Zu diesem Thema hat Saehrendt in den letzten Jahren eine ganze Reihe von mal populäreren, mal wissenschaftlicheren Büchern vorgelegt. Genannt seien für erstere eine Gebrauchsanweisung (*Das kann ich auch! Gebrauchsanweisung für Moderne Kunst*, 2007), den Sprachführer Kunst (*Das sagt mir was: Sprachführer Kunst: Sprachführer Deutsch – Kunst / Kunst – Deutsch*, 2008) oder der Band *Ist das Kunst oder kann das weg? Vom wahren Wert der Kunst* (2016). Alle Bände

* jenny@hi.is

schrieb Saehrendt zusammen mit dem Autor und Kreativdirektor Steen T. Kittl. Einige waren auf dem Buchmarkt durchaus erfolgreich und wurden ins Türkische, Spanische und Chinesische übersetzt. So etwa „Die Brücke“ zwischen Staatskunst und Verfemung: *Expressionistische Kunst als Politikum in der Weimarer Republik, im „Dritten Reich“ und im Kalten Krieg* (2005) und der Band *Kunst im Kampf für das Sozialistische Weltsystem. Auswärtige Kulturpolitik der DDR in Afrika und Nahost* (2017). Saehrendt ist somit mehr als ausgewiesen, wenn es um Fragen der politischen Instrumentalisierung von Kunst geht.

Saehrendt nimmt dabei zunächst eine Vermessung des Feldes vor, auf dem sich die Kontroversen um die Kunst seit der Moderne entwickelten. Diese in der Regel nicht ästhetischen Kontroversen waren ihm nach Begleiterscheinungen des sich herausbildenden modernen Kunstmarkts in Frankreich. Sie folgten einer neuen Aufmerksamkeitsökonomie, die sich Kunstskandalen niederschlug und trugen in seinen Augen gesellschaftliche Wertkonflikte aus zwischen Ideellem und Materiellem, zwischen Staatsräson und individuellen Rechten, zwischen kollektiver Repräsentativität und individuellem Kunstanspruch. Soweit Saehrendts Vorgeschichte der Entwicklung des Kunstmarktes seit dem 19. Jahrhundert, die hier eher knapp gehalten ist (ca. 65 Seiten). Es folgt ein Blick auf die zunehmend ideologisch motivierte Kritik an der Gegenwartskunst in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts bis zur *documenta* als „repräsentative[r] ‚Leistungsschau‘ der Gegenwartskunst in Westdeutschland“ (S. 76), deren einzelne Ausstellungen von Nummer I bis XIV mit ca. 100 Seiten den Schwerpunkt des Bandes bilden. Als eine Art Epilog (ca. 45 Seiten) schließt der Autor eine Auseinandersetzung mit aktuellen Bedrohungen der Kunst durch eine neue Form von Kunstfeindschaft an, die mit Zumutungen wie *Cultural Appropriation* und *Cancel Culture* derzeit das Feuilleton (und das Kunstsystem) dominiert. Zentrale Frage Saehrendts ist dabei die nach den Motiven für Kunstfeindschaft, verstanden „als grundsätzliche Weigerung, die Autonomie der Kunst anzuerkennen“ (S. 11). Saehrendt geht es somit um eine Historisierung und Kontextualisierung von Debatten um künstlerische Freiheit und – dies ließe sich als persönliches Anliegen formulieren – um ein Plädoyer für eine radikale Version von Kunstautonomie.

In dem Hauptkapitel zur *documenta*, die Saehrendt zufolge als Gegenmodell sowohl zu den sozialistischen Leistungsschauen *Allgemeine Deutsche Kunstausstellung* in Dresden (ab 1972 *Kunstausstellung der DDR*) als auch zur NS-Ausstellung *Entartete Kunst* entworfen wurde, wird diese als „Seismograph für kunstfeindliche und antimoderne

Ressentiments“ untersucht (S. 79). Dass sich gerade die *documenta* dafür eignet und dieser eine gewisse Mitschuld zugesprochen werden müsse, liegt nach Saehrendt in der provozierenden Macht einzelner Kuratoren bzw. der *documenta* insgesamt mit ihrer Funktion als Podium einer globalen Kunst-Bourgeoisie. Hier stellt der Autor insbesondere seit der *X. documenta* einem hegemonialen Diskurs als Spektakel heraus, der er eine „Abkehr von musealen, unterhaltsamen und eher unpolitischen Ausstellungen“ attestiert. Diese Entwicklung sei verbunden mit einer klaren Hinwendung „zu linker Theorie, poststrukturalistischer Philosophie, Antikolonialismus und Kapitalismuskritik“ (S. 135). Bemerkenswert seien dabei weniger die häufig zugrunde gelegten politischen Ideologeme als vielmehr die Tatsache, dass gerade die *documenta* ungeachtet allen kritischen Anspruchs eine zentrale Position im globalen Kunstmarkt einnehmen konnte und dezidiert zur Kommerzialisierung der Kunst beitrug. Diesen Befund unterlegt Saehrendt mit vielen Beispielen. Es gehe auf der *documenta* weniger um konkrete gesellschaftliche Reformen als um Moralisierung und ökonomische Interessen, wie an der Debatte um den Ankauf eines Obeliskens, Objekt der *XIV. documenta* durch die Stadt Kassel, gezeigt werden könne. Der Autor argumentiert dabei, dass auf der *documenta XIV* der Anspruch auf Skandalfähigkeit und Polarisierungskraft weniger über die Kunstwerke und deren Qualität, als über Ressourcenverschwendung und Inkompetenz des Managements erzielt wurde (S. 154). Dass dieses ‚Verfahren‘ mit der *documenta XV* noch gesteigert werden sollte, scheint eine nachträgliche Bestätigung von Saehrendts These zu liefern.

Neben diesen aktuellen, gleichwohl symptomatischen Kontroversen auf und um die *documenta* weist Saehrendt auf eine grundlegende Problematik moderner Kunst. Er stellt dabei im Anschluss an Konrad Liessmann eine „Theorieabhängigkeit“ seit den frühen Avantgarden fest und eine damit einhergehende Intellektualisierung und Politisierung, letztlich eine Ideologisierung, durch die Kunstwerke nicht mehr selbsterklärlich seien. Verstärkt wurde diese Entwicklung ihm nach durch eine prinzipielle Ambivalenz, da Kunst mit eindeutigen politischen Aussagen leicht als Propaganda entlarvt werden könne, somit der Kunstcharakter verloren ginge, weshalb Künstler gewissermaßen gezwungen seien, mit Verfremdungen und Uneindeutigkeiten zu operieren (S. 158).

Als weiteres Problem identifiziert Saehrendt den Distanzaufbau der Kunstakteure gegenüber dem Publikum, das bestenfalls als Expertenpublikum Akzeptanz fände, nicht aber als Spektakelpublikum. In diesem Zusammenhang müsse die Kritik an Vermittlungsprogrammen und

deren ausbleibende Wirkung, was eine stärker ethnische wie soziale Diversität des Publikums angeht, durchaus ernstgenommen werden (S. 161). Durch die Stillstellung kunstferner Milieus, die einerseits per Vermittlungsprogrammen kontrolliert, andererseits diskursiv per „Vokabular, Syntax und Code“ aus dem Expertendiskurs ausgeschlossen würden (S. 162), verstärkte sich das Distinktionspotential des Kunstsystems. Moderne Kunst bliebe – so die weitere Argumentation – ein Distinktionsmittel von Oberschicht und Bildungseliten. Umso verwunderlicher erscheint es Saehrendt, dass ungeachtet dieses Elitismus die moderne Kunst und mit ihr der Kunstmarkt nur bedingt in den Fokus einer klassenkämpferischen, antikapitalistischen Linken gelangt sei.

Saehrendt interessieren nun die Reaktionen, die Ressentiments gegenüber der zeitgenössischen Kunst, die er historisch seit dem späten 19. Jahrhundert und durch das 20. Jahrhundert sowie über die politischen Extreme (rechts wie links) hindurch verfolgt. Als Ursachen werden benannt: Erwartungsenttäuschung (statt Unterhaltung und Entspannung erfährt der Betrachter Anstrengung und Verwirrung); eine irritierende Preisbildung auf dem Kunstmarkt bzw. eine illegitime Kommerzialisierung; eine Ausgrenzung aufgrund mangelnder Bildung; Angst vor Blamage; ein Gefühl von Machtlosigkeit – Kunstaneignung dient durchaus auch als Herrschaftsstrategie bzw. Machtdemonstration.

Vor diesem Hintergrund könne Vandalismus als eine nonverbale Reaktion auf Kunst, als eine Form sozialen Protests erscheinen, und zwar als Methode innerhalb einer globalen Ökonomie der Aufmerksamkeit (S. 177), darüber hinaus aber als Reaktion auf eine Kulturalisierung von Ungleichheit, bei der gerade die sogenannte Biennale-Kunst eine zentrale Rolle spiele, basierend auf einem „generellen Kunstbegriff, der diskursiv-konzeptuell orientiert ist und mit dem klassischen Werkbegriff kaum noch etwas zu tun hat.“ (S. 180) Saehrendts These: in der Kunst manifestiere sich eine Spaltung der Gesellschaft, an die wiederum Extremisten und Populisten anknüpfen (S. 181).

Und damit ist man bei dem Schlusskapitel, in dem sich Saehrendt mit aktuellen Bedrohungen von Kunst auseinandersetzt, wobei er in geringem Maße – zumindest derzeit – Gefahren durch die europäischen Rechtspopulisten erkennt. Gefahren, und dafür liefert Saehrendt eine ganze Reihe von Beispielen, bestünden eher in ideologisierten Konzepten, die – häufig unter dem Vorwurf der kulturellen Aneignung – zu Varianten des Cancelns führen, hinter dem Gesinnungsgemeinschaften stehen, die Forderungen erheben und auf die Beseitigung von tatsächlichen oder hypostasierten Missständen drängen. Mit Hilfe von Medien und

einer komplexitätsreduktiven Personalisierung von komplexen Vorgängen und Strukturen läge die Lösung in öffentlicher Entschuldigung und Resozialisierung (S. 204). Diese Skandalisierung könne zwar positiv als Errungenschaft freier pluralistischer Gemeinschaften verstanden werden (S. 204), würde aber durch inflationären Gebrauch zum Problem. Zum einen diene der Skandal häufig als Masche oder auch als bloßes Marketinginstrument in der Aufmerksamkeitsökonomie, zum anderen der Durchsetzung von Machtpositionen. Und hier sieht Saehrendt die eigentlichen Gefahren für die Kunstfreiheit. Skandalisiert wurden zwar auch früher schon blasphemische oder pornographische Bildmotive (Parzinger 2021), eine neue Art von Gefahr für die künstlerische Freiheit sieht Saehrendt vor allem im Agieren identitätslinker Aktivistinnen mit ihren essentialistischen Kategorien und Ordnungsmodellen wie dem der ‚Identitätsgerechtigkeit‘. Diese erscheint ihm als ein wirkungsmächtiges Konzept, welches symbolisches Kapital und gesellschaftliche Anerkennung bereitstellen könne (S. 213) und das letztlich auf eine engagierte bzw. –bemüht man eine ältere Kategorie – parteiliche Kunst (S. 214) hinauslaufe, bei der universale Werte wie künstlerische Autonomie oder auch nur Meinungsfreiheit zumindest partiell als obsolet angesehen würden.

Es ginge somit in den aktuellen Debatten um die Grenzen der Kunst weniger um diskursive Ethik qua Argument, sondern um Machtpositionen. In Anschluss an Sandra Kostners Konzept einer „identitätslinken Läuterungsagenda“ erkennt Saehrendt auch im Feld der Kunst ein Wirken von Schuld-Unternehmern, die moralischen Gewinn erstreben, und von Opfergruppen mit Kompensationsansprüchen, und seien es Quotierungen. Unterstützt von Agenda-Wissenschaftlern gehe es per deduktiven Verfahren und Diskursprägungen nebst kollektiven Essentialismen um die Durchsetzung einer politisch-gesellschaftlichen Agenda auch im Feld der Kunst (S. 218). Ressourcen seien dabei unterstellte Diskriminierungen, dramatisierte rechtsextreme Bedrohungen und eine aus der Gegenwart heraus kolonialisierte Geschichte, die von der „identitätslinken Läuterungsagenda“ argumentativ in Form von Killerphrasen höchst erfolgreich eingesetzt würden (S. 220). Und hier sieht Saehrendt die Hauptgefahr für die Kunst insgesamt: eine unheilige Allianz aus identitätslinker Läuterungsagenda und legalistischem Islamismus (S. 224), deren Einfluss sich in vorsorglicher Selbstzensur bereits abzeichnet und die letztlich zu einem schleichenden Verlust von künstlerischer Freiheit führe.

Abschließend betrachtet handelt es sich um eine sehr gut geschriebene, mit vielen Beispielen und Anekdoten anschaulich gehaltene Studie,

die in den wesentlichen Zügen gut argumentiert ist. Zu diskutieren wäre allerdings die etwas unterbelichtete symbolische Bedeutung von Kunst, weshalb man auch verstärkte Angriffe von rechtspopulistischer Seite auf die gesellschaftlichen Eliten per Kunstkritik oder -zerstörung nicht ausschließen sollte. Und auch Saehrendts Konzept der Autonomie der Kunst, er vertritt einen radikalen Ansatz, ließe sich diskutieren, denn eine derart radikale Autonomie von Kunst wurde lediglich vereinzelt von Künstlern in Anspruch genommen, beispielsweise in der deutschen Frühromantik, in der französischen Moderne um 1850 oder von den historischen Avantgarden. Immer schon wurde Kunst durch ästhetische, konfessionelle, politische, ökonomische Maximen reglementiert, sodass die radikale Autonomie, die hier vertreten wird, ihrerseits leicht als ein Ideologem identifiziert werden könnte. Doch dies soll der insgesamt wichtigen und lesenswerten Studie, die Saehrendt vorgelegt hat, keinen Abbruch tun, zumal er sich mit diesen Ausführungen differenziert auch mit aktuellen kunst- und kulturpolitischen Positionen auseinandersetzt, in denen es nicht zu selten zu Relativierungen der Gefahren für Kunst bzw. Künstler kommt (hierzu auch Rauterberg 2018).

Parzinger, Hermann (2021): *Verdammt und vernichtet. Kulturzerstörungen von Alten Orient bis zur Gegenwart*. München: Beck.

Rauterberg, Hanno (2018): *Wie frei ist die Kunst? Der neue Kulturkampf und die Krise des Liberalismus*. Berlin: Suhrkamp.

STEFFEN HÖHNE**

** steffen.hoehne@hfm-weimar.de