

Patrick Werkner, Frank Höpfel (Hg.): Kunst und Staat. Beiträge zu einem problematischen Verhältnis; Wien: Hugert & Roth 2007; 173 S., 4 SW-Abb.; ISBN 978-3-9025-9000-8, € 21,00

Der Vorwurf, dass sich der Staat als Auftraggeber und Käufer zunehmend aus dem Kunstbetrieb zurückziehe, und gegenwärtig „mit seinen finanziellen Mitteln zum weitaus überwiegenden Teil nur mehr als repräsentierender Verwalter historischer Kunstproduktion auftrete“ (7), bestimmt den Einführungsbeitrag von Gerhard Bast. Nachdem der Jurist 1981–1999 als Ministerialbeamter tätig gewesen war, ist er seit 2000 Rektor der Universität für angewandte Kunst in Wien. In dieser Funktion hatte er eine Ringvorlesung angeregt, in der 2005 das wechselvolle Verhältnis von Kunst und Staat thematisiert werden sollte. Denn selbst in der Rolle als Verwalter des künstlerischen Erbes werde, so Bast, „die ursprünglich bildungspolitisch-edukatorische und wissenschaftliche Zielsetzung immer mehr vom Diktat ökonomischer Effektivität verdrängt.“ (7). Zwar garantiere der Staat die verfassungsmäßige Freiheit der Kunst, schreibe „urheberrechtliche Schutznormen“ vor und stelle „die institutionellen Rechtsdurchsetzung zur Verfügung“, der Rest aber sei „Sache der am Markt agierenden Subjekte.“ (8). Dies bedeute zwar, dass sich der Staat weniger der Versuchung ausgesetzt sehe, „Kunst und die Künstler für seine Ziele bzw. die seiner jeweiligen Machthaber zu instrumentalisieren.“ Jedoch, so Bast weiter, stelle sich auch die Frage: „Kann und soll der demokratische Staat – anders als andere Staatsformen vorher – tatsächlich weitgehend darauf verzichten, zeitgenössische Kunst als Mittel seiner Selbstdarstellung, als Gestaltungselement der aktuellen gesellschaftlichen Realität einzusetzen?“ (8).

Die Durchführung der transdisziplinär angelegten Veranstaltung lag in den Händen von Patrick Werkner, Kunsthistoriker an der Universität für angewandte Kunst, und Frank Höpfel, Professor für Strafrecht in Wien und Richter am Kriegsverbrechertribunal in Den Haag. Wie die Herausgeber in der Einleitung (10–19) ausführen, wollen sie mit der Publikation einen „Beitrag zu einem global diskutierten Themenfeld“ bieten (14), das sich in den Konfliktfeldern Kunst und Staat, Religion, Recht und Demokratie, aber auch nationalsozialistischer Kunstraub und Zensur niederschlägt.¹ Besondere Aktualität erfuhr das Thema u. a. durch die Diskussionen, die um die Restitution einer Gruppe von Gemälden Gustav Klimts an die Erben der Eigentümer, die von den Nationalsozialisten enteignet worden waren, stattfanden.

Peter Weibel, der nach seinem Wechsel vom Zentrum für Kunst- und Medientheorie in Karlsruhe seit 2007 an der Universität für angewandte Kunst in Wien lehrt, verfolgt in seinem Essay das Verhältnis von „Kunst und Demokratie“ (31–50). Den Ausgangs-

1 Dazu auch HAIMO SCHACK: Kunst und Recht. Bildende Kunst, Architektur, Design und Fotografie im deutschen und internationalen Recht; Köln 2004. – DIETMAR PAUGER: Art goes Law; Wien u. a.: Böhlau 2005. – EVA BLIMLINGER: Mittäter in der Opferrolle. Die Restitution von Kunst in Österreich, in: *Osteuropa* 56 (2006), 235–245.

punkt dafür sieht er in der griechischen Antike. Dort sei die Idee der Demokratie geboren worden, in deren Folge „die bürgerliche Klasse dem Künstler die Freiheit zugesteht, das ideale Maß des Körpers zu setzen“, wodurch dieser zum Repräsentanten der Selbstbestimmung des Bürgers geworden sei. Denn so wie die Gesellschaft in die Hände der Bürger und ihrer Entscheidungsmöglichkeiten gelegt worden sei, so liege die Darstellung des menschlichen Körpers jetzt in der Entscheidungsoption des Künstlers. „Die Kunst steht also für Demokratie, wenn die Kunst die Freiheit des Bürgers repräsentiert und der freie Bürger in der Demokratie repräsentiert wird.“ (34).

Zeitgemäßen Ausdruck finde dieser Anspruch in der Netzkunst und der Netzkommunikation. Sie sei „im Augenblick die eindeutigste Handlungsplattform, welche das geschlossene System des ästhetischen Objekts der Moderne radikal in das offene System der Handlungsfelder der Nachmoderne transformiert.“ (44). Sie stelle die Wirklichkeit nicht mehr in Medien dar, sondern erhellte die Konstruktionsmethoden von Wirklichkeit. Dem Künstler falle die Aufgabe der Übersetzungsarbeit zu, der individuellen Interpretation von Geschichte und Ereignissen. Welche Rolle diesem von Künstler produzierten Werk zukomme, bestimmten dann die übrigen Mitglieder der Gemeinschaft. Weibel betrachtet Kunst als „Ergebnis eines sozialen Konsenses zwischen der Hypothese eines Individuums, das das soziale Feld der Kultur mit seinen geistigen und handwerklichen Fähigkeiten und Leistungen betreten möchte, und den Wächtern, den sozialen Instanzen, die dieses Feld konstituieren.“ Und weiter: „Was gesehen und was nicht gesehen wird, ist dem einzelnen Individuum durch seine Lebensform, die Geschichte seiner Kultur und durch seine soziale Realität, in der er lebt, aufgezwungen. [...] Das, was gesehen wird, wie auch, wie gesehen wird, sind Folgen der sozialen und kulturellen Konditionierung.“ (49).

Dass dieses Ergebnis, so interessant für manchen Leser dabei auch die Hinführung von Polyklet über die *artes liberales* und *artes mechanicae*, Diderots Lehre in der *Encyclopédie*, Erläuterungen über Vertrags- und Handlungsfreiheit sowie über die Marktführerschaft von Microsoft sein mag, nicht wirklich neu ist und seit vielen Jahren zum Standard kunstgeschichtswissenschaftlicher Einführungsliteratur gehört,² muss nicht eigens erinnert werden. Dass Weibels Formulierung von der „Kunst als soziale Konstruktion“ (44) die Bücher von J. Wolff (*The Social Production of Art*, 1981) sowie von Peter L. Berger und Thomas Luckmann (*The Social Construction of Reality*, 1966) vorausgehen, sagt er selbst; fast schon trivial, weil mittlerweile längst selbstverständlich, klingt in diesem Zusammenhang das von ihm zitierte Wort von Mark Rothko: „*Art is a form of social action*“ (48f.). Überzeugend ist seine Erläuterung, dass der Rezipient der Bildkommunikation und Netzkunst zu deren Mitgestalter geworden ist, „Kunstwerke [...] also ganz und gar das Gegenteil von autonomen Werken“ sind. Weibel spricht von „Beobachter-Relativität“ (46). Hier sind andere Forschungen und Analysen von Netzkunstwerken zwischenzeitlich noch einen Schritt über Weibels

2 Z. B. H. BELTING U. A. (HG.): *Kunstgeschichte. Eine Einführung*; Berlin: Reimer 1986. Dort z. B. die Beiträge von H. BELTING (Das Werk im Kontext), W. KEMP (Kunstwerk und Betrachter: Der rezeptionsästhetische Ansatz), N. SCHNEIDER (Kunst und Gesellschaft).

Feststellung hinausgegangen. Sie argumentieren, dass Netzkunst die Schwelle der bloßen Wissensvermittlung überschreitet und dadurch in eine Situation der subjektgebundenen Entstehung von Wissen voranschreitet.³

Peter Potz, Vorstand des Instituts für Rechtsphilosophie, Religions- und Kulturrecht an der Universität Wien, betrachtet das Konfliktfeld im Verhältnis von Kunst, Religion und Recht (51–68). Die Verbindung der Themenfelder sei so alt wie diese selbst. Dabei bezeichne die „Ausdifferenzierung von Religion und Kunst“, wie sie in der Geschichte Europas zu beobachten sei, keine europäische Besonderheit, sondern ein Charakteristikum der europäischen Moderne. Die Trennung von Religion und Kunst begründe keineswegs die Autonomie der Kunst. Und auch müsse „die Anerkennung der Autonomie der Kunst noch nicht die Trennung von Kunst und Religion bedeuten.“ (51 f.)

Richard Potz erläutert dies, jedoch bergen die Ausführungen des Juristen darüber wie die Religion die Kunst in den Dienst nimmt, wie Religion die Grenzen der Kunst normiert oder wie Kunst – vor allem im 19. Jh. – zum Religionsersatz wurde, keine neuen Erkenntnisse (54–57). Interessant ist hingegen die Ausführung zu der Frage, inwieweit im Hinblick auf den Schutz eines religiösen Kunstdenkmals das „Verhältnis zwischen funktionalem und musealem Denkmalschutz“ zu berücksichtigen ist. Vor dem Hintergrund des Österreichischen Denkmalschutzgesetzes bedeute dies, „dass die Berücksichtigung sich wandelnder kultisch-liturgischer Bestimmungen nicht als störendes Element staatlichen Kulturschutzes zu betrachten sind, sondern als eine zu beachtende Sachgesetzlichkeit funktionalen Denkmalschutzes.“ (57 f.) Wenn es durch das seit der Vormoderne zunehmend konfliktreichere Verhältnis zwischen Religion und Kunst zu einer Kollision grundrechtlich geschützter Bereiche komme, sei „der Staat dazu verpflichtet, das jeweilige eigengesetzlich bestimmte Selbstverständnis zum Ausgangspunkt jeder ordnenden und fördernden Maßnahme zu nehmen.“ Dabei gehe es „um die Frage nach der Definitionsmacht des Staates.“ Denn auch wenn der Staat „hinsichtlich der Umschreibung des Grundrechtsbestandes grundsätzlich keine Zuständigkeiten besitzt, so kann und muss er doch seine Aufgabe als Konflikt lösende Instanz jedenfalls auf der Ebene der Grundrechtschranken einbringen.“ Und dazu gehöre, „eine Verabsolutierung des Freiheitsgedankens in einem Bereich auf Kosten anderer Rechtsgüter zu verhindern.“ (59.)

Der Jurist erläutert dies an einigen konkreten Fällen aus der Rechtsprechung, die aufzeigen, dass sowohl österreichische wie europäische Instanzen „bei Entscheidungen von Konflikten zwischen Kunstfreiheit und den in der Religionsfreiheit verankerten Gefühlen von Seiten des Künstlers ein beachtliches Maß an Rücksichtnahme verlangen.“ (65 f.) Um die Rolle des Staates im Konfliktfeld zwischen Religion und Kunst zu umschreiben, spricht Richard Potz mit Walter Leisingers Wort vom „Abwägungsstaat“.⁴ Dort könne zwar – so die nicht ganz unerwartete Abschlussbemerkung

3 THOMAS METTEN: Wissen und Netzkunst (*studies in european culture*, 3); Weimar: VDG 2005.

4 WALTER LEISINGER: Der Abwägungsstaat. Verhältnismäßigkeit als Gerechtigkeit; Berlin 1997.

des Juristen – „planbare Rechtssicherheit zu kurz kommen.“ Was die Betroffenen jedoch „im demokratischen Rechtsstaat erwarten dürfen, ist eine sorgfältige Abwägung aller Argumente, ist ein transparenter öffentlicher Diskurs.“ (66)

Gerhard Luf, stellvertretender Leiter des Instituts für Rechtsphilosophie, Religions- und Kulturrecht an der Universität Wien, erörtert in einem spitzfindigen Beitrag „rechtsphilosophische Aspekte der Kunstfreiheit“ (69–82). Ausgangspunkt ist die strukturelle Überforderung des Rechts durch die Kunst. Ist es doch die Kunst, „die seit jeher und in der Moderne in zunehmendem Maße ein Sensorium für die Abgründigkeit des Normalen, Durchschnittlichen zu artikulieren sucht und damit zum Ärgernis, eben auch zum Ärgernis des Rechts wird.“ (72). Ausgerechnet das Recht aber soll die Kriterien bereitstellen, „die diese kritische Funktion des Kunstwerks gegenüber gesellschaftlicher Normalität in den Schutzbereich grundrechtlich gesicherter Freiheit hinein nimmt“, muss diese Aufgabe aber „in Form juristischer Typizität lösen.“ Die daraus folgende „Grundspannung“ zwischen Recht und Kunst könnte bereits an dem Punkt scheitern, an dem ein juristisch verwendbarer Begriff der Kunst definiert werden muss, obwohl doch in juristischen Fachkreisen unstrittig zu sein scheint, „dass es nicht Sache des Staates und seiner Organe sein kann, eine inhaltsbezogene Definition von Kunst und damit eine Abgrenzung gegenüber nicht schutzwürdiger Nicht-Kunst vorzunehmen.“ (72). Auch die Überzeugung von einem „offenen Kunstbegriff“ hilft da nicht weiter. Sie verschärft die Situation dann, wenn das Ziel des künstlerischen Schaffens gerade darin besteht, die Unterscheidung von Kunst und Nichtkunst in Frage zu stellen. Dennoch müsse der Staat handeln, und zwar gerade deshalb, um „die Wahrnehmung der grundrechtlich gebotenen Schutzfunktion künstlerischer Freiheit“ zu ermöglichen, das Dilemma zwischen einer Definition von Kunst und dem Schutz der Freiheit von Kunst zu lösen. Einen Ausweg sieht Luf in der Möglichkeit, Kunst als einen „kommunikativen Begriff“ (77) zu verstehen. Unter dieser Voraussetzung könne dem Künstler zugemutet werden, „seinen Intentionen im Prozess gesellschaftlicher Auseinandersetzung jene Anerkennung zu verschaffen, dass sie sich in strukturell verfestigter Form zu dokumentieren vermag. Gelingt es ihm nicht, diese Form der Anerkennung zu erreichen, oder aber er strebt sie gar nicht an, so fällt er in der Tat aus dem Schutzbereich der Norm heraus.“ Dass dieser Vorschlag insofern nicht ganz unproblematisch ist, da die Kriterien dieser Bewertung nicht definiert sind, übergeht Luf, oder er übersieht, dass er das Problem nur verlagert hat. Denn woran ließe sich die „Anerkennung“ einer Künstlerin oder eines Künstlers messen? An der Anzahl von Ausstellungen, von Berichten, verkaufter Werke, dem Jahresumsatz? Wer legt Anzahl und Höhe fest? Ist der Bericht in einer anerkannten internationalen Zeitschrift mehr Wert als die Nachricht in der Lokalpresse? Würden diese Kriterien zu Grunde gelegt, müssten wir uns dann nicht fragen lassen, ob beispielsweise die Malerei der Impressionisten überhaupt dem „Schutzbereich der Norm“ zuzurechnen sei, da deren Ausstellung 1874 im Atelier des Fotografen Nadar am Boulevard des Capucines in Paris nach den Schätzungen von Emil Zola doch insgesamt nur ca. 3.500 Besucher erlebten, während die gleichzeitig offizielle und der

gesellschaftlichen Anerkennung entsprechende Ausstellung der Akademie, der Salon im Louvre, ca. 400.000 Besucher hatte.⁵ Oder zählt die posthume Situation, in der Impressionisten auf Versteigerungen Höchstpreise erzielen, während viele der damaligen Salonkünstler zwischenzeitlich bedeutungslos geworden sind? Dann wäre die Situation umgekehrt zu denken, und möglicherweise manche Teilnehmer des Salons nicht mehr dem „Schutzbereich der Norm“ zuzurechnen.

Der zweite Aspekt der Überlegungen Lufs kreist um das Problem der rechtlichen Schranken der Kunstfreiheit. Da dies ein „sehr komplexes Feld juristischer Dogmatik“ sei, schlägt er als Ausweg einen *favor libertatis* vor. Der ermögliche keine „Schrankenfreiheit“, sondern eine „Zweifelsregel“, die im Anschluss an Beiträge von W. Berka (1983) und Th. Öhlinger (1985) fordert, „dass von einer grundsätzlichen, aber widerlegbaren Vermutung für einen Vorrang der Kunst auszugehen ist. Die Begründungslast trägt somit derjenige, der die Beschränkung der Freiheit behauptet.“ (80). Die Theorie klingt raffiniert. Dass es dabei „immer wieder zu Überforderungen der rechtlichen Praxis“ komme, werde sich – so der Jurist Luf – „nicht verhindern lassen. Sich um diese Anforderungen permanent zu bemühen, gehört aber zu einer liberalen Rechtskultur“ (80).

Kenntnisreich und fundiert analysiert die Kunsthistorikerin Birgit Schwarz in einem Beitrag über „Hitlers Museumspolitik und ihre Auswirkungen bis heute“ die besondere Situation Österreichs bei den Zurückstellungen von Kunstwerken, die von den Nationalsozialisten enteignet worden waren (82–99). Bald nachdem die Deutsche Wehrmacht 1938 in Österreich einmarschiert war, sicherte sich Hitler im „Führervorbehalt“ das Vorrecht, „auf alle beschlagnahmten Kunstsammlungen als erster zuzugreifen und deren Verteilung persönlich zu bestimmen.“ Entgegen den Interessen des Reichsfinanzministeriums, das die Kunstgegenstände verkaufen wollte, hatte der „Führervorbehalt“ Hitlers „die Grundlage dafür geschaffen, dass die Kunstwerke aus der jüdischen Vermögensmasse herausgezogen und als Reichsbesitz direkt an die Museen überwiesen werden konnten. Die beschlagnahmten Kunstwerke wurden den österreichischen Museen von Hitler ‚geschenkt‘.“ (88, 89). Die Verwaltung der beschlagnahmten und eingezogenen Kunstwerke oblag dem Institut für Denkmalpflege in Wien. Auch nach Kriegsende wurden die Werke wiederum der staatlichen Denkmalbehörde übergeben, diesmal von der amerikanischen Militärverwaltung und mit dem Auftrag, die Rückstellung an die rechtmäßigen Eigentümer durchzuführen. Als aber viele der Besitzer, die nun im Ausland lebten, ihr Eigentum aus Österreich ausführen wollte, war dies wegen des österreichischen Ausfuhrverbotsgesetzes von Kunstwerken nicht möglich. Es war nach dem Ende des Ersten Weltkrieges erlassen worden und hatte bereits 1938 verhindert, dass die Werke aus Österreich vor den Nationalsozialisten in Sicherheit gebracht werden konnten. „Die Lösung, die der Präsident des Bundesdenkmalamtes, Otto Demus, damals fand, war, dass die Ausfuhrgenehmigung für die Sammlung nur erteilt wurde, nachdem sich

5 JOHN REWALD: Die Geschichte des Impressionismus; Köln 1982, 217.

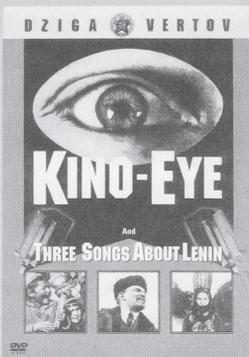
die Eigentümer zu Widmungen an österreichische Museen bereit erklärt hatten.“ (95) Seitdem befanden sich diese Kunstwerke in den österreichischen Sammlungen und Bundesmuseen. Erst 1998 beschloss der Nationalrat der Republik Österreich das so genannte „Kunstrückgabegesetz“ für Kunstgegenstände, die im Zuge oder als Folge der NS-Zeit in österreichische Bundesmuseen gelangt waren. Mehrere österreichische Bundesländer verabschiedeten entsprechende Landesgesetze, so dass zwischen 1998 und 2004 rd. „4.170 Objekte“ zurückgestellt wurden. (97).

Im Resümee ihres spannenden Beitrages stellt Birgit Schwarz fest: „Das Denkmalamt führte – und das ist soweit ich sehe singular – auch nach dem Krieg und zum Teil mit denselben Personen die Restitution durch. Aufgrund der Überzeugung der Beteiligten, weiterhin im Sinne des nationalen Kunstschutzes legitimiert zu sein, kam es dann nach dem Kriege zu den erzwungenen Widmungen an österreichische Museen, welche die Folgen des NS-Kunstraubes bis in die Gegenwart prolongierten.“ (98).

Ernst Strouhal, Kunsthistoriker an der Universität für angewandte Kunst, verfolgt unter dem Titel „Sichtschutz“ Gedanken zur „Erinnerung an das Vergessen.“ (100–118). Er kritisiert den halbherzigen Umgang und die mangelnde Bereitschaft zur Aufarbeitung mit der nationalsozialistischen Vergangenheit in Deutschland und Österreich im Bereich der Kunst und deren Rezeption. Ausgangspunkt ist die Ausstellung zu Arnold Breker, die 2006 in Schwerin stattfand, anfänglich als „Tabubruch“ galt (101), tatsächlich aber in einer Harmonisierung des Interesses „an historischer Differenzierung in den Geschichtswissenschaften [...] mit den Interessen der Kulturindustrie“ mündete. (102). Die Rede, in der Martin Walser anlässlich der Verleihung des Friedenspreises des Deutschen Buchhandels 1998 das Projekt des Holocaust-Mahnmals in Berlin kritisiert hatte, gilt Ernst Strouhal als „Katalysator und Kipunkt“ des Wechsels „von der reinen Opfer- zu einer scheinbar übergeordneten Erzählperspektive“ (102). In Wien sei seit Ende der 80er Jahre zwar der „Eindruck eines seltsamen Wetteiferns im Visualisieren von Erinnerungen an den Holocaust im öffentlichen Raum“ zu beobachten. Jedoch mache ein Blick auf die verschiedenen Denkmäler und Inschriften deutlich, „dass in den 90er Jahren die Dichotomie von Opfern und Tätern nicht mehr in der derselben Weise gilt wie vorher. (106, 107). Strouhals Stellungnahme ist eindeutig: „Bestand in Österreich zunächst die Notwendigkeit eines Diskursverbotes zwecks Identitätsproduktion, um sich selbst die Rolle des Opfers des Nationalsozialismus und des neutralen und vor allem harmlosen Zwerges zu verleihen, so setzte, nachdem diese Rolle gegen Ende der 80er Jahre nach innen und außen kaum noch aufrechtzuerhalten war, die inflationäre Kulturalisierung (Inklusion) ein. In der Erinnerungskultur der Gegenwart wird der Kampf um Geschichte partikularisiert (und damit der Widerstreit um ihre Konstruktion sinnlos) bzw. im Betriebssystem der Kultur jede Praxis der Zeichenproduktion in das identitäts- und sinnstiftende Schema des Diskurses gezwungen. [...] Aus dem Kampf um Geschichte ist ein Rummel um Erinnerungen geworden.“ (109).

Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie

FOTOGESCHICHTE



Stefanie Diekmann (Hg.): Fotografie im Dokumentarfilm

Der Dokumentarfilm arbeitet häufig mit Fotos: er zeigt sie vor (wie Beweismaterial) oder begutachtet sie (wie Fundstücke).

Er handelt von der Fotografie, indem er ein fotografisches Bild in den Blick rückt und davon ausgehend eine Erzählung entwickelt. Aber er handelt ebenso von ihr, indem er sie »einsetzt«, »verwendet«. Dieses Themenheft untersucht, ausgehend von einzelnen Filmen, das komplexe Verhältnis der beiden Medien.

Mit Beiträgen von Stefanie Diekmann (Bern/Berlin), Karin Gludovatz (Berlin), Simon Rothöhler (Berlin), Kathrin Kollmeier (München/Berlin), Birgit Kohler (Berlin), Matthias Christen (Berlin), Volker Pantenburg (Berlin), Ekkehard Knörer (Berlin), Katharina Sykora (Berlin/Braunschweig), Matthias Wittmann (Wien).

FOTOGESCHICHTE · Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie · Heft 106 · Winter 2007 · 80 Seiten · zahlreiche Abb. in S/W · 20 Euro · Abonnement: 64 Euro

Bestellung und Information

www.fotogeschichte.info

Scharfsinnig äußert Daniela Hammer-Tugendhat, Professorin für Kunstgeschichte an der Universität für angewandte Kunst, in ihrem Beitrag über „Kriegerdenkmäler“ einige „kritische Gedanken zum Opferdiskurs“ (119–135). Neben Ausführungen zur Entstehung und Rezeption des Kriegerdenkmales in Salzburg (1929) gilt ihr Interesse Karl Friedrich Schinkels Neuer Wache in Berlin (1816–1818), die nach wechselvoller Geschichte 1994 zur *Zentralen Gedenkstätte der Bundesrepublik Deutschland* bestimmt worden war, wozu dort eine von Harald Haacke (1993) vierfach vergrößerte Bronzeplastik *Mutter mit totem Sohn* nach Käthe Kollwitz aufgestellt wurde.

Das Original der kleinen, 38,5 cm hohen Gruppe ist 1937 entstanden und steht im Käthe Kollwitz Museum in Berlin. Obwohl das ursprüngliche Werk keine „mütterliche Opferhaltung“ (127), sondern die Trauer der verzweifelten Mutter über den im Ersten Weltkrieg verlorenen Sohn thematisiere, werde durch die Neuinterpretation im Kontext der Bedeutung des Gebäudes der Gedanke vom Opfer für den Staat anschaulich gemacht. „Die Figur der sich beugenden Frau, die über ihren im Krieg getöteten Sohn trauert, soll als Mutter, als profanierte Madonna zum neuen nationalen Leitbild werden, unter dem alle Opfer und alle Täter gleichermaßen aufgehoben sein sollen.“ Zu Recht kritisiert die Autorin an dieser Stelle, dass mit der Gedenkstätte nur das Opfer der Söhne, nicht das der Töchter betrauert wird.

Und weiter: „Trotz aller Schmerzen soll die Frau Vorbild sein, sich aus Staatsräson in das angeblich unausweichliche fügen, die Söhne in den Krieg schicken und danach über Mord und Tod trauern, Verwundete pflegen und erneut gebären. Das Frauenbild, das propagiert werden soll, ist klar: Opferbereite Mutter, zu jedem Leiden für den Staat bereit [...]“ Und dies bedeute, so die schonungslose Schlussfolgerung von Daniela Hammer-Tugendhat: „Ein Frauenbild, das nahtlos an das Weiblichkeitsbild des Nationalsozialismus anschließt.“ (128).

Die Einrichtung der Gedenkstätte wurde bekanntlich heftig kritisiert. Die Autorin erinnert daran, dass sich der Protest gegen ein Mahnmal richtete, das keinen Unterschied zwischen Opfern und Tätern macht. Das Gedenken an die ermordeten Jüdinnen und Juden, an die Kämpferinnen und Kämpfer im Widerstand und die vielen anderen Opfer des Nationalsozialismus bleibt unberücksichtigt, der Krieg wird nicht in Frage gestellt (124 f.).

In der Hauptsache aber kritisiert sie die Umdeutung des ursprünglichen Werkes von Käthe Kollwitz, die als Künstlerin, als Pazifistin und Kriegsgegnerin, mit hohem Ansehen in der DDR, durch die Neuinterpretation eines ihrer Werke in einem Baudenkmal, das die DDR als Mahnmal gegen Faschismus und Nationalsozialismus verstanden hat, nun für die gesamtdeutsche Politik dienstbar gemacht wird. Indem Daniela Hammer-Tugendhat aufzeigt, wie Kunst zum Mittel für Politik umgedeutet wird, dringt sie tief zum Kern der Problemstellung des Bandes vor.

Leon Botstein, Kulturhistoriker, Dirigent und seit 2003 Musikdirektor des Jerusalem Symphony Orchestra, beklagt in seinem Beitrag zur „Musikkultur zwischen Autonomie und Instrumentalisierung“ (136–147), dass sich der Staat seit dem Ende des 20. Jahrhunderts aus seiner „traditionellen Rolle als Förderer der Musik zurückziehe.“

Die Konzert- und Opernhaustradition sei nahezu bedeutungslos geworden. „In fragmentarischer Form überlebt sie als Touristenattraktion in Europa. Diese touristische Rolle wurde von der ungeheuren Zunahme des Interesses an klassischer Musik im Fernen Osten verstärkt.“ (146). Andererseits – dies der reizvolle Gedanke des Essays – biete die „vergleichsweise Armut und Irrelevanz der heutigen Musikkultur“ Gelegenheit dazu, „eine Musik zu schaffen und zu erleben, die kompromisslos als Medium von Freiheit, Individualität und Dissens dient.“ (147).

Manfred Wagner, Professor am Institut für Kunstwissenschaften, Kunstpädagogik und Kunstvermittlung der Universität für angewandte Kunst, stellt die Frage nach „dem Staat als Kunstprotektor“ (148–160). Seit dem Ende der Französischen Revolution und der darauf folgenden gesellschaftlichen und politischen Veränderungen, habe sich eine Form von Staatsprotektionismus entwickelt, dessen Entwicklung er unter dem Aspekt der Kunst und dem der Gesellschaft verfolgt. Dazu erinnert er zunächst daran, dass sich Künstlerinnen und Künstler „in der Regel nicht um Staatsformen“ kümmern. Der Künstler ist meist sich selbst verpflichtet, er arbeitet ohne Auftrag, für eine „anonyme Klientel“. Auch habe die Kunst „eine Vorliebe für Extreme“ (149–151). Eine Kunst, die politisch korrekt ist, existiere nicht. „Kunst besitzt keine demokratische Legitimation“ (152).

Neben privaten Aufträgen erfolgt die Finanzierung der Künstler meist über staatliche Subvention, d. h. Aufträge der öffentlichen Hand oder Stipendien. Zur besseren Regelung wurden in Österreich in den vergangenen Jahrzehnten dazu Gesetze erlassen. „Diese Gesetze betrafen einerseits die Freiheit der Kunst, die allerdings durch die bestehenden bürgerlichen Rechte ihre Grenzen erhält, andererseits die Förderung der Kunst“ (155). In der Praxis, so die Ausführungen von Manfred Wagner weiter, seien diese Gesetze aber wirkungslos geblieben. Stattdessen sei „eine Bürokratisierung der Kunstszene“ entstanden. Dies gehe soweit, „dass heute eigentlich der Künstler selbst der Letzte ist, der von der Subvention etwas hat. Viele vorgeschaltete Institutionen, Galerien, Sekretäre, Präsidenten, Verbände und Kuratoren stellen quasi den Künstler hintan und bedienen sich selber an diesen Mitteln.“ (156)

Der Feststellung, dass hier Änderungsbedarf besteht, wird niemand widersprechen. Und man wird Manfred Wagner zustimmen, dass die Voraussetzungen dafür in einer „Aktivierung der Gesellschaft“ zu suchen sind. Mit dem Blick auf die österreichische Geschichte, insbesondere die Auftragspraxis des Hauses Habsburg (153), bedeute dies eine entsprechende Vergabe von Aufträgen und die Gleichstellung von Künstlern mit anderen Auftragnehmern. Dazu müssten allerdings einerseits die Künstlerinnen und Künstler bereit sein, Arbeitsleistung für ihre Gesellschaft zu erbringen, andererseits die Gesellschaft diese Leistung auch angemessen honorieren wollen. Manfred Wagner schlägt deshalb vor, ein Bewertungssystem für Kunst zu etablieren, das analog dem der Wissenschaftsevaluierung funktioniert. „Auch die Beurteilung von künstlerischen Leistungen kann, wie in der *Scientific Community*, weltweit an einschlägige Fachleute vergeben werden.“ In der Folge könnten Gesellschaft und Kunst „verstärkt in eine Partnerschaft eintreten“ (159).

Ergänzt werden die Beiträge aus den Bereichen Jura, Kunst- und Kulturwissenschaft durch „einen visuellen Beitrag“ von Alfredo Jaar. Er hatte die Ringvorlesung 2005 mit einem dreitägigen Workshop in Wien eröffnet, und stellte aus der Serie *The Gramsci Trilogy* (2005/06) unter dem Titel *Infinite Cell* (2005) Fotos von Gefängniszellen und Gefängnisgitterwänden zur Verfügung. Sie entsprechen nach den Worten der Herausgeber „ganz dem situationsbezogenen Ansatz der eigenen künstlerischen Arbeit“ des chilenischen Künstlers (12), „in dessen Werk“, wie es in der biografischen Angabe heißt, „stets die Zusammenhänge von Politik und Ästhetik thematisiert werden.“ (163).

Der Band berührt eine der zentralen Frage künstlerischer Entwicklung der Moderne und der Gegenwart.

Völlig ungeklärt, weil überhaupt nicht thematisiert, bleibt, was oder wer den überhaupt der Staat ist, insbesondere in der Form einer modernen Demokratie. Ein Beitrag dazu hätte man in dem transdisziplinär orientierten Band erwarten dürfen, zumal die Vorlesungsreihe, wie die Herausgeber Patrick Werkner und Frank Höpfel betonen, auf Anregung des Rektors der Universität für angewandte Kunst, Gerald Bast, „im Kontrast zu den verschiedenen Aktivitäten stehen sollte, die das so genannte „Gedankenjahr“ 2005 in Österreich bringen würde“, womit in Österreich an das 60jährige Bestehen der Zweiten Republik, an 50 Jahre Staatsvertrag mit den Alliierten des Zweiten Weltkrieges und schließlich auch an die 10 Jahre Mitgliedschaft in der Europäischen Union erinnert wurde (10).

Das Buch birgt mehr Fragen als Lösungen, vereint aber gerade dadurch, wenngleich manchmal etwas ausufernd, selbstverständlich auch von unterschiedlicher Qualität, anregende Essays (Peter Weibel, Ernst Strouhal, Leon Botstein) und fundierte Beiträge (Birgit Schwarz, Daniela Hammer-Tugendhat). Interessant, im Ergebnis freilich nicht unerwartet, sind die Ausführungen der Juristen (Richard Potz, Gerhard Luf), die einräumen mussten, dass die Rechtssprechung zu einer in der Praxis brauchbaren Definition, was Kunst sei, nicht in der Lage ist. Insbesondere Manfred Wagners differenzierten Überlegungen zu einer „Aktivierung der Gesellschaft“ im Umgang mit Kunst und Künstlern ist zuzustimmen. Jedoch setzt dies voraus, dass sich die modernen, an Ökonomie und Mehrwert orientierten Gesellschaften wieder stärker über Rolle und Bedeutung von Kunst klar werden, die zweifellos zu mehr eignet als zur Beschickung von Events. Berücksichtigt werden muss auch, dass in einer Gesellschaft mit gleichen Bildungschancen die Schule die Grundlagen dafür legen muss. Schließlich stellt sie die erste Begegnung junger Menschen mit dem Verhältnis von Staat und Kunst dar, nimmt diese Aufgabe derzeit aber nur begrenzt wahr, da sie selbst in der Krise steckt. Fazit zum Buch: Stoff zum Nachdenken.

LUDWIG TAVERNIER
Universität Koblenz-Landau
Campus Koblenz