

»Es ist immer besser, auch ein kleines Licht anzuzünden, als bloß die Dunkelheit zu verdammen.«

(Chinesisches Sprichwort)

Neben dem Kritischen, Satirischen, Herunterreißenden hat es in fast allen revolutionären Kunstströmungen stets auch das Schöne, Vorbildliche, Aufbauende gegeben. Dafür sprechen in der deutschen Kunst der letzten 250 Jahre bürgerliche Protestbewegungen wie Aufklärung, Sturm und Drang, Jakobinismus, ja zum Teil selbst Klassizismus und Frühromantik, und dann antibürgerliche, proletarische, geistrevolutionäre, kurz: avantgardistische Kunstisten wie Naturalismus, Expressionismus, Bauhaus-Kunst, linke Materialästhetik und sozialistischer Realismus.¹ Die Künstler der bürgerlichen Protestbewegungen kleideten ihre Hoffnungen und Ideale meist in griechisch-winckelmannisierende, aber auch germanisch-altdeutsche Gewänder ein, um so ihrem Wunsch nach einem anderen, besseren Leben jenseits der profitungrigen Konkurrenz- und Prestige-gesellschaft schon in der äußeren Form den Anschein des Erhabenen zu geben. Und auch die sozialistisch oder anarchistisch orientierten Künstler der Arbeiterbewegung und der späteren Avantgarden stellten nicht nur hungernde, notleidende, ihrer menschlichen Würde beraubte Knoten sowie raffgierige, vollgefressene, dicke Zigarren schmauchende Unternehmer, sondern auch kämpfende Arbeiter und Bauern dar, die sie aus dem Stand von Enterbten und Entrechteten in den Stand von Heroen erhoben. Und zwar taten sie das, wie Kollwitz oder Meunier, erst in naturalistischer und dann symbolisch erhöhter Form, aber dann, wie Grosz, Felixmüller, Arntz oder Heartfield, auch auf expressionistisch-avantgardistische Weise. Jedenfalls ließen sie – bei aller niederdrückenden proletarischen Milieuschilderung oder apokalyptisch getönten Menschheitsdämmerung – nicht davon ab, Figuren zu schaffen, die durch ihre positive Haltung das Neue als das Bessere und Schönere verkörpern sollten. Durch solche Bilder wollten sie die mit ihnen Sympathisierenden in dem Gefühl bestärken, sich als Teil der aufsteigenden Klasse zu empfinden und ein verstärktes Solidaritätsbewußtsein, ja einen zur endgültigen Befreiung führenden Kampfswillen zu entwickeln.

Wenn man sich unter diesem Gesichtspunkt einmal die Kunst betrachtet, welche die sogenannte Achtundsechziger Revolte hervorgebracht hat, fällt das Fazit nicht besonders hoffnungserweckend aus. Während es in älteren revolutionären Bewegungen neben der Negation stets auch die Position, neben der Satire stets auch die Utopie gegeben hat, herrscht in fast allen Spielarten der mit dem kritischen Elan der Achtundsechziger sympathisierenden Künstler – von wenigen Ausnahmen wie Karl Timmer und einigen Künstlern der Gruppe »Tendenzen« einmal abgesehen – fast ausschließlich das Kritische, Satirische, Herunterreißende, wenn nicht Kunstlose vor. Zu Anfang dieser Bewegung dominierten vor allem vier Richtungen: 1. ein Vandalismus, der deutlich an die »Kunstlump«-Debatten der frühen zwanziger Jahre erinnert. Wie die Autoren des legendären 15. »Kursbuches« von 1968, allen voran Walter Boehlich, Michael Buselmeier, Yaak Karsunke und Karl Markus Michel, die der bürgerlichen Literatur ein hellaufloderndes »Autodafé« bereiten wollten, ließen



sich damals auch einige Künstler nicht lumpen und stellten entweder weiße Blätter aus oder versuchten im Sinne von Herbert Marcuses »Great Refusal«-Parolen mit Sprüchen wie »Kunst ist reaktionär« (Abb. 1) von sich reden zu machen. 2. eine betont satirische Richtung, die entweder die ältere Kunst ins Lächerliche herabzog, indem sie der Mona Lisa auf neodadaistische Manier einen Bart umhing oder im Sinne der beliebten »Marx und Maoritz«-Bilderbücher, der »Bloom«-Zeitung Bazon Brocks oder antikapitalistischer »Donald Duck«-Comics hohe, aber auch niedere Werke der älteren Kunst ins Aktuelle der Jetztzeit umfunktionierte, wodurch auch in dieser Richtung von irgendwelchen »positiven« Elementen nicht viel übrig blieb und letztlich eine Kahlschlag-Gesinnung den Sieg davontrug. 3. das Bemühen, im Sinne einer High Camp-Mentalität das bisher als kunstlos oder gar kitschig Geltende – ob nun Hollywoodfilme der dreißiger Jahre, »Gartenlaube«-Illustrationen oder Comics mit Katzenjammer-Kids – zur höchsten Form der Kunst zu erheben. Und 4. ein sich betont engagiert verstehender Ulk, der sich an modernistisch-elitären Strömungen wie der Fluxus- oder Konzeptkunst orientierte, diesen Bewegungen jedoch durch ins Politische gewendete Joseph Beuys-Elemente wenigstens mittels irritierender Titelgebungen eine gewisse »Relevanz« zu geben versuchte.

Wer ehrlich ist, das heißt sich nicht von modischen Illusionen blenden läßt, wird eine solche Bilanz höchst beschämend finden. Leider lassen sich einmal gemachte Fehler nicht im Nachhinein korrigieren. Dennoch sollte man sie nicht einfach übersehen, sondern in aller Entschiedenheit nach den Gründen dieses Versagens fragen, um solche offensichtlichen Fehlleistungen in Zukunft vermeiden zu können. Schließlich wollen wir die Achtundsechziger Bewegung ja nicht beerdigen, sondern aus ihr lernen. Und mit dieser lernbereiten Haltung sollten wir auch an ihre alternativen, feministischen, friedensbetonten, grünen, linksliberalen und linken Folgebewegungen herangehen, die alle vor ähnlichen Problemen stehen und in ihren ästhetischen Bestrebungen ebenfalls dazu tendieren, über dem Niederreißen das Aufbauen, über der Kritik die Utopie zu vergessen. Im Sinne solcher Überlegungen

hat etwa Antje Vollmer bei einer Diskussion über die Documenta 8 in Kassel – die vorgab, sich mit der sozialen Dimension der Kunst auseinanderzusetzen, aber dann doch wieder ins Ästhetische auswich – im Hinblick auf die Kunst der heutigen Linken und Grünen eine höchst provozierende Frage gestellt, auf die zwar keiner der Diskussionspartner eingegangen ist, die aber mir nach wie vor als die entscheidende Frage auf diesem Gebiet erscheint: »Jede frühere Emanzipationsbewegung hat immer auf eine positive Widerstandskultur Wert gelegt, auch in der Malerei, Skulptur, Musik oder sonstwo. Das war beim Bürgertum so, das war bei der Arbeiterbewegung so, das ist eigentlich in allen Revolutionen so. Offensichtlich kennt aber die ökologische Widerstandsbewegung keine positive Widerstandskultur, jedenfalls nicht eine, die sich als solche beschreiben ließe. Sie kann eigentlich nur die Zerstörungsbilder wiederholen. Sie begnügt sich, soweit ich sehe, mit der möglichst genauen Beschreibung eines Zustands, den man dann sinnlich betrauern muß.«²

Statt solche Statements einfach zu überlesen oder vor ihnen ins Unverbindliche einer bloß nörgelnden Haltung auszuweichen, die lediglich im liberalen Sinne bereits bestehende Privilegien auf Kosten anderer (meist der unterdrückten Völker der Dritten Welt) auszuweiten sucht, kommen all jene, die sich weiterhin als »engagiert« verstehen, nicht mehr umhin, sich endlich nach den konkreten Ursachen für das Ausbleiben einer »positiven Widerstandskultur« zu fragen. Schließlich genügt es nicht, nur mit elitärer Pose kritizistisch eingestellt zu sein. Vertreter einer solchen Haltung müßten sich auch um Leitbilder eines positiven Handelns und einer anderen, besseren Welt bemühen. Eine aufrechte Ursachenforschung sollte daher die Schuld an der bestehenden Misere im Punkte Kunst nicht nur bei den anderen – der erdrückenden Macht der Massenmedien, den technischen »Sachzwängen« oder den auch die Kunst bestimmenden Marktmechanismen – zuschieben, sondern auch bei sich selber suchen. Und es wäre wichtig, dies auf allen Ebenen – der soziologischen, psychologischen, wirtschaftlichen, ideologischen und ästhetischen – zu tun, um endlich die Frage beantworten zu können, warum die kritische Kunst, von einigen Teilbereichen der feministischen Kunst einmal abgesehen, bisher so wenig Positives oder gar »Schönes« hervorgebracht hat.

Soziologisch gesehen, geht das Ausbleiben einer Sehnsucht nach dem Höheren, Besseren, Schöneren sicher auf die unleugbare Tatsache zurück, daß die meinungsbildenden Vertreter dieser Bewegung fast ausschließlich aus gutbürgerlichen Kreisen stammten. Vor allem in den Anfängen dieser Bewegung, also um 1967/68, setzte sich die überwältigende Mehrheit der antiparlamentarischen und dann antiautoritären Bewegung weitgehend aus den Söhnen und Töchtern der finanziell bessergestellten Schichten der Bundesrepublik zusammen, während die Arbeiterkinder unter ihnen nur eine verschwindend kleine Gruppe von fünf Prozent bildeten. Im Großen und Ganzen waren es damals die Kinder jener wirtschaftswunderlichen Schichten, die nicht die eigene Armut oder der geistige Hunger, sondern eher ein gewisses Ungenügen, ja eine deutliche Übersättigung an den bestehenden Bildungs- und Kulturinstitutionen zur Rebellion trieb. Diese Studenten, die man bereits als Kinder in den Louvre und auf die Akropolis geschleppt hatte, konnten die Mona Lisa und das Erechtheion einfach nicht mehr sehen und neigten daher eher zu einer frechen Tabula-rasa-Gesinnung als zu einer kritischen Aneignung der Vergangenheit oder gar zu utopischen Entwürfen einer neuen Kunst. Für sie war Kultur lediglich »affirmativ«, wenn nicht gar reaktionär und damit etwas, was es abzuschaffen gelte.

Psychologisch und sozioökonomisch gesehen, spielten bei dieser Verweigerungshaltung auch jene aufmüpfigen Elemente eine große Rolle, die damals als »antiautoritär« galten. Als »Autorität« attackierte man um 1968 weniger die Gesellschaft als Ganzes als die Eltern, die Schule und vor allem die Universität, deren Ansprüche – nach Jahren einer wohlbehüteten, liberalen Kindheit – als unnötiger »Leistungsdruck« empfunden wurden. Und zu diesen Ansprüchen zählten auch die traditionellen Gepflogenheiten des bürgerlichen Kulturbetriebs, also die Opern-, Konzert-, Theater- und Ausstellungsbesuche. All dies galt unter den Achtundsechzigern innerhalb der akademischen Jugend plötzlich als rückständig, das heißt nicht poppig und peppig genug. Und so trat – wie in vielen Hochkonjunkturperioden – in der Imagebildung dieser Schichten an die Stelle der E-Kultur eine deutliche Sehnsucht nach dem Leichteingängigen, Genüßlichen, nach den exotischen Reizen der »Wonnen der Gewöhnlichkeit« (Abb. 2). Und diese Sehnsucht führte auf ästhetischer Ebene zu einer steigenden Vorliebe für alle Formen eines gut- und bestbürgerlichen »Slumming« und damit zu einer deutlichen Vorliebe für alles Anarchische, Schmuddelige, Infantile, was zur enormen Beliebtheit des Degenhardtschen Liedes »Spiel nicht mit den Schmuddelkindern« beitrug.

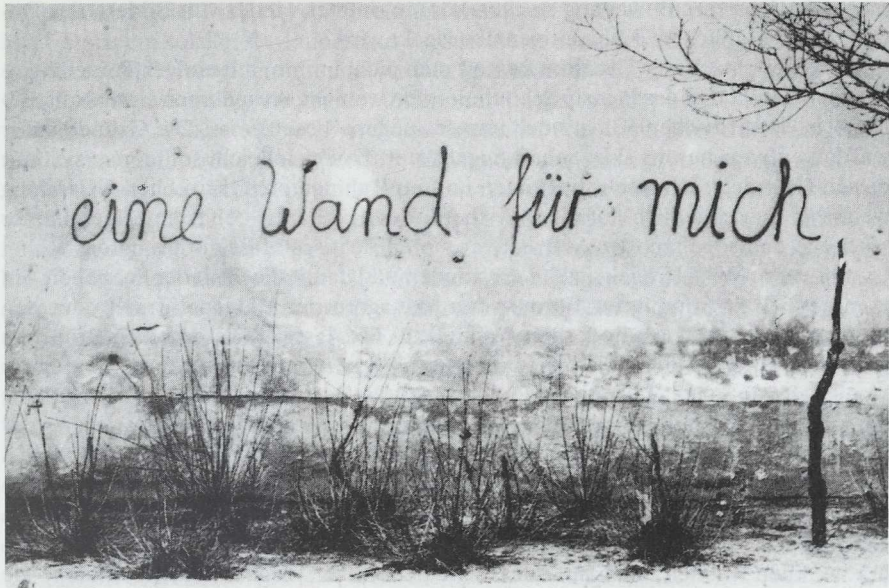
Als dritter Motivationsfaktor, der zu einer Ablehnung alles Hochkulturellen, ja zum Teil aller Kultur überhaupt führte, kommt die seit den frühen fünfziger Jahren allerorten verkündete Diffamierung des »Sozialistischen Realismus« ins Spiel. Im Sinne der immer noch stark nachwirkenden Kalten-Kriegs-Stimmung galt all das, was die Kunst der Ostblockländer und vor allem der DDR zu bieten hatte, in den kunsttheoretischen Debatten der späten sechziger Jahre noch als billigste Schönfärberei, als Art dirigé, als Parteikunst, als SED-Propaganda, was zu einer weiteren Verteufelung der bereits seit 1949/50 einsetzenden Ablehnung des Abbildlichen und



2 Titelblatt (1979)

der damit korrespondierenden Verherrlichung des Gegenstandslosen, sprich: Freiheitlich-Anarchischen in der westdeutschen Kunst führte. Die gleiche Ablehnung des Positiven oder Schönen ergab sich aus der längst überfälligen Bewältigung der faschistischen Malerei. Auch hier schütteten die Achtundsechziger das Kind häufig mit dem Bade aus und verdammten nicht nur die Pseudoabbildlichkeit und Pseudoschönheit der nationalsozialistischen Kunst, sondern die Abbildlichkeit und Schönheit schlechthin. Jene, die dabei bis zu linksliberalen oder linken Positionen vorstießen, verstanden fortan unter »kritisch« meist etwas Häßliches, aufmüpfig Hingesudteltes, während sie alles Wohlgestaltete von vornherein als »affirmativ« abqualifizierten. Aufgrund dieser Entwicklung wurde der Begriff des Autoritären im linken Lager zusehends mit dem Begriff des Totalitären, ja Normativen, Gesellschaftlichen, Staatlichen, Parteigebundenen an sich gleichgesetzt. All das galt um 1968 als »negativ besetzt«, wie Theodor W. Adorno bereits in den fünfziger und frühen sechziger Jahren geschrieben hatte. Positives konnte sich dementsprechend in diesem Umkreis in der Folgezeit nur noch als Negation, als abstrakte Leitbildlosigkeit oder antiutopische Haltung äußern, um nicht sofort in den Verdacht des Ideologischen zu geraten. Obwohl schon um 1970 einige Linke eine solche Reduktion des Positiven ins rein Negierende als eine unhaltbare Aporie anzugreifen versuchten, wurde dieses Verdikt gegen die Abbildlichkeit auch später immer wieder mit psychologischen, soziologischen oder sozioökonomischen Konzepten aufgeladen. Und daraus entstand eine Ästhetische Theorie, in der – im Zuge der konsequenten Abwehr des Staatlichen, Massenhaften, Kollektiven – allein das Subjektive eine positive Rolle spielen konnte, während alle übersubjektiven Faktoren – begünstigt durch die systemimmanenten Individuationskonzepte des »Freien Westens« – notwendig der Verdammung anheimfielen. Doch nicht nur das. Diese Entwicklung behinderte zugleich die Entstehung einer breitgefächerten Alternativbewegung und begünstigte statt dessen eine fortschreitende Zersplitterung des bestehenden Widerstandspotentials. Das zwangsläufige Ergebnis waren jene kleinen Gruppen und Grüppchen, die sich seit Mitte der siebziger Jahre auf den Slogan »The Personal is the Political« beriefen, der zwar noch immer eine gewisse ideologische Sprengkraft enthielt, jedoch in der gesellschaftlichen Praxis zu einer fortschreitenden Schwächung und schließlich Auflösung der anfangs relativ geschlossenen Phalanx der außerparlamentarischen Opposition führte. Indem das liberale Subjekt zum historischen Subjekt erklärt wurde, kam letztlich – wie auf ökonomischem, sozialem und politischem Gebiet – auch auf ästhetischem Sektor das marktwirtschaftliche System, das von Anfang an auf Freiheit und Ausbeutung beruht hatte, endlich zu sich selbst, ohne noch mit irgendwelchen tiefgreifenden Alternativen konfrontiert zu werden.

Daran haben selbst die feministischen, homosexuellen, friedensbetonten oder ökologischen Strömungen der späten siebziger und frühen achtziger Jahre nicht viel geändert. Auch sie blieben weitgehend im Rahmen einer liberal-kapitalistischen Gesinnung befangen und flauten daher nach modisch-kooptierten Blütezeiten wieder ab. Sogar diese Bewegungen haben keine nennenswerte neue Ästhetik oder gar Widerstandskultur entwickelt, die in einem effektiven Gegensatz zum herrschenden System der undemokratischen Aufspaltung in eine krude Massenmedienkultur und eine forciert subjektivistisch-elitäre E-Kultur steht. So hat es zwar Ausstellungen mit homosexueller Kunst gegeben, in denen jedoch – im Gegensatz zu den bewußt »schönen« Bildern der Jahrhundertwende auf diesem Gebiet – weitgehend das Graf-



3 Wandspruch in Berlin-Moabit (1982)

fithaft-Hingekritzelte (Abb. 3) oder Szenen der »Neuen Wildheit« im Vordergrund standen, um so in altbewährter Bürgerschreckmanier die Vertreter der »autoritären« Form der Heterosexualität mit einer betont häßlichen Abortwand-Kunst zu schockieren.³ Anstatt sich im Sinne einer wirklichen Alternative an eine human-schöne Behandlung dieses Themas heranzuwagen, dominierte hier wiederum das Provokative, ja Rotzige. Das gleiche gilt für weite Bereiche der grünen Kunst, die selbst da, wo sie einmal in harmonisch-schöner Form – wie etwa der Darstellung einer von der rasant fortschreitenden Industrialisierung noch nicht verschandelten Landschaft – auftritt, selbst von vielen Vertretern der eigenen Bewegung sofort als sentimental, als kitschig, als »heile« Welt angegriffen wird. Auch in diesen Bereichen herrscht daher weitgehend das bewußt Dreckige, Scheußliche, Niederdrückende vor, als wolle man die dargestellte Gesellschaft so vehement wie nur möglich mit ihrem eigenen Dreck konfrontieren. Das ist als Kritik durchaus berechtigt. Doch welche andere, bessere Welt wird auf solchen Bildern, die lediglich ex negativo oder dystopisch argumentieren, eigentlich anvisiert? Warum soll man sich engagieren oder gar kämpfen, wenn einem auf solchen Bildern überhaupt nicht gesagt wird, wie die Alternative zu der hier geschilderten Welt der totalen Naturverhunzung aussehen soll? Ja, selbst der Feminismus hat bisher, obwohl er sich noch am intensivsten um eine neue, alternative Ästhetik bemühte, die von der Literaturwissenschaft auch auf die Kunstwissenschaft übergriff, nur in Ausnahmerecheinungen oder Randphänomenen eine Kunst entwickelt, die sich mit gutem Gewissen neben die positive Kunst älterer Revolutionen oder Alternativbewegungen stellen ließe. Auch die feministische Malerei und Grafik verharrt weithin im Bereich des Kritischen, Satirischen, Provokativen oder bewußt Schockierenden, wodurch das revolutionäre Ele-

ment, das in dieser Bewegung stecken könnte, immer wieder von Bildern des Destruktiven, Häßlichen, Kehrseitigen überdeckt wird.

Angesichts dieser Situation kommt man nicht umhin, mit einiger Trauer zugeben zu müssen, daß das Prinzip Schönheit – von wenigen Ausnahmen einmal abgesehen – in der kritischen Kunst noch immer »negativ besetzt« ist. Die Gründe dafür wurden anfangs bereits skizzenhaft angedeutet. Doch vielleicht sollte man sich mit diesen Gründen nicht mehr begnügen und im Rahmen einer kritischen Gesinnung weiterhin ausschließlich auf einer Ästhetik des Häßlichen beharren. Noch immer wird von den sogenannten Alternativen unter »kritisch« fast durchweg das Rohe, Ungeformte, Wild-Hingekritzelte verstanden und damit die Welt der Schönheit – in kommerziell korrumpierter Form – den Managern der Reklamefirmen oder den Auftraggebern der postmodernen Architektur überlassen. Diese beiden Branchen verstehen unter Schönheit lediglich etwas, was sich finanziell ausschlagen oder reklamehaft zur Schau stellen läßt. Für sie steht das Positive fast durchweg im Dienst der materiellen Bedürfniserweckung, das heißt der ständigen Akzelerierung der ökonomischen Expansionsrate, des steigenden Konsums und damit eines rücksichtslosen Raubbaus an der Natur, der zu dem gegenwärtigen Selbstmordkurs in allen industriell entwickelten Ländern geführt hat. All jene, die diesen Kurs nicht nur im Zeichen von Freiheit und Ausbeutung für sich auszunutzen versuchen, müssen daher auf allen Ebenen, auch auf der Ebene der Kunst, Wege und Mittel finden, wie sich diese Entwicklung effektiv aufhalten läßt. Und dazu wird im Rahmen der kritischen Bewegungen auch eine Rückbesinnung auf das Positive nötig sein, falls ihre Kritik nicht einfach als Privilegienerweiterung verstanden werden soll.

Daß zur inhaltlichen Füllung solcher positiven, in die Zukunft weisenden Zielsetzungen irgendwelche liberalen Berufungen auf jene Freiheit, die seit dem Sieg der Gironde zur allgemeinen Befreiung in den Kapitalismus geführt hat, nicht mehr ausreichen dürften, sollte in den letzten Jahrzehnten – angesichts der ökologischen Folgeerscheinungen dieser ökonomischen und sozialen Verfreiheitlichung – immer klarer geworden sein. Ideologische Konzepte, die sich lediglich als »kritisch« verstehen, sind in einer Welt, in der die Meere absterben und uns die Luft zum Atmen ausgeht, zwangsläufig obsolet geworden. Aber auch Konzepte, die das Positive lediglich im Sinne des Freiheitlichen verstehen, die also innerhalb der sogenannten Massengesellschaft lediglich das Individuelle akzentuieren, sind ebenso anachronistisch geworden. Ja, ein Individualismus, der allein auf Selbstverwirklichung drängt, nur ein liberales Ego-Boosting im Auge hat oder gar sich infantil zur Schau stellt, ist heute fast das Schlimmste, da er in seinem Privategoismus den »freiheitlichen« Umgang mit der Natur lediglich befördert. Man könnte fast umgekehrt sagen: Was es heute zu destruieren gilt, ist gerade diese Form des selbtherrlichen Subjektivismus mit all ihren konsumakzelerierenden Konsequenzen. Ein Pochen auf Individualität, Identität, Authentizität usw. ist heute nicht mehr kritisch, sondern ein systemimmanenter Bestandteil einer sich als »frei« verstehenden Gesellschaft, die ihre einzige Rechtfertigung darin sieht, dem »Selbstbereicherungsdrang des Einzelnen so wenige Schranken wie nur möglich entgegenzustellen«, wie es Ludwig Erhard im Hinblick auf die Bundesrepublik einmal formuliert hat.⁴

Wer heute als »kritisch« auftritt, mußte demnach eine Gesinnung propagieren, die über die falsche Hochschätzung des subjektiven Faktors hinausweist. Zu einer solchen Gesinnung gehört eine Zielvorstellung, die im Sinne Ernst Blochs nicht nur

die herkömmliche Freiheit, sondern auch eine neue Form der »Ordnung« akzentuiert.⁵ Doch ein solcher Ordnungssinn wird sich erst dann entwickeln, wenn wir jenseits der subjektiven Identität eine soziale Identität ins Auge fassen, die auf einem Gesellschaftssystem beruht, dessen ökonomische Basis nicht mehr ein rein profit- und konkurrenzorientiertes Wirtschaftssystem ist. Nur dann wird auch die Kunst wieder fähig sein, Bilder zu entwerfen, die von den zentralen Problemen unserer Gesellschaft, also den Problemen der Mehrheit und nicht nur den Problemen der Minderheiten ausgehen. Die grüne Bewegung ist eine solche Bewegung – und es ist höchst bedauerlich, daß sie noch immer keine diesbezügliche Ästhetik entwickelt hat. Wer in diesem Bereich überhaupt ästhetische Fragen aufgreift, beruft sich fast immer auf das Beuys'sche Konzept, daß jeder Mensch ein potentieller Künstler sei, das in seinem unverbindlichen Liberalismus längst obsolet geworden ist. Man könnte daher sagen: Erst wenn die Grünen tatsächlich »grün« und die Sozialdemokraten tatsächlich »sozial« zu denken beginnen, statt sich ebenfalls in den Sog der liberalen Konsummentalität der Ersten Welt hineinziehen zu lassen, wird es wieder eine Grundlage für eine positive Kunst geben. Bis dahin müssen wir uns, ob wir es wollen oder nicht, mit den kritischen Äußerungen der vielen und der Vorschein-Ästhetik der wenigen begnügen. Hoffentlich bleibt das nicht so bis zum vielbeschworenen Tag der ökologischen Irreversibilität. Denn dieser rückt täglich näher.

Anmerkungen

- 1 Vgl. meinen Aufsatz: Das Konzept »Avantgarde«. In: Faschismus und Avantgarde. Hrsg. von Reinhold Grimm und Jost Hermand, Königstein 1980, S. 1-19.
- 2 Mit grünen Augen betrachtet. Eine Diskussion über Kunst und ihre Verantwortung in der Gesellschaft anlässlich der Documenta 8 in Kassel. In: Öko-Kunst? Zur Ästhetik der Grünen. Hrsg. von Jost Hermand und Hubert Müller, Berlin 1989, S. 89.
- 3 Vgl. Frauenliebe Männersache. Bilder und Dokumente zur »Homosexualität« in Deutschland. Hrsg. von Alexandra Pätzold, Marburg 1984.

- 4 Vgl. mein Buch: Kultur im Wiederaufbau. Die Bundesrepublik Deutschland. 1945-1959, München 1986, S. 251 ff.
- 5 Vgl. Ernst Bloch: Freiheit und Ordnung. Abriß der Sozialutopien, New York 1946, S. 11 ff.

Fotonachweis

- 1 Richard Hiepe: Die Kunst der neuen Klasse, Gütersloh: Bertelsmann, 1973, S. 5.
- 2 Ästhetik und Kommunikation, Heft 35, 1979.
- 3 Kunstforum, 1982, Heft 6, S. 30.