

«So wird abstrakte Kunst gemanagt», verkündete der Kunstkritiker Reinhard Müller-Mehlis 1962 in der Zeitschrift *tendenzen. Blätter für engagierte Kunst*.¹ Sein Artikel war eine Replik auf ein Ereignis, das bereits drei Jahre zurücklag: Unter der Frage «Wird die moderne Kunst gemanagt?» fand Ende Oktober 1959 unter großem Medienecho das erste *Baden-Badener Kunstgespräch* statt,² veranstaltet von den Herausgebern der Zeitschrift *Das Kunstwerk* (Abb. 1). Diese hatten hierbei ein Thema aufgegriffen, das in der bundesrepublikanischen Kunstwelt um 1960 heftig diskutiert wurde: Zur Debatte stand der Vorwurf, der Erfolg der abstrakten Kunst verdanke sich vor allem kunstpolitischem Dirigismus, Interessenspolitik und Günstlingswirtschaft – mithin all dem, wofür der pejorativ verstandene Ausdruck des ‹Managens› stand, der in den späten 50er Jahren zum Mode- und Reizwort avanciert war.³

Mit den Zeitschriften *Das Kunstwerk* und *tendenzen* standen sich im Streit um die abstrakte Kunst zwei Positionen programmatisch gegenüber, deren Antagonismus auch die Debatte um die ‹Kunst-Manager› bestimmte. Hatte die zeitgenössische abstrakte Kunst im *Kunstwerk* eine ihrer wichtigsten publizistischen

BADEN-BADENER KUNSTGESPRÄCHE

In Zusammenarbeit mit der Stadtverwaltung und der Staatlichen Kunsthalle Baden-Baden und mit Beteiligung der Fernseh Abteilung des Südwestfunks Baden-Baden veranstaltet die Redaktion DAS KUNSTWERK ein Kunstgespräch in Baden-Baden, das alljährlich arrangiert werden soll. Das erste Gespräch findet am 30. und 31. Oktober 1959 statt und steht unter dem Thema:

Wird die moderne Kunst gemanagt?

Zu dieser Frage sollen Freunde und Gegner der modernen Kunst Stellung nehmen. Gebeten sind u. a. Prof. Umbro Apollonio, Venedig, Prof. Max Bense, Stuttgart, Prof. Arnold Gehlen, Speyer, Prof. Werner Haftmann, München, Prof. Jean Gebser, Zürich, Daniel Henry Kahnweiler, Paris, Dr. Werner Schmalenbach, Hannover, Albert Schulze-Vellinghausen, Dorsten, Prof. Hans Sedlmayr, München, Egon Vietta, Darmstadt, Prof. Wilhelm Worringer, München, ferner Maler, Bildhauer, Kunstkritiker, Sammler und Museumsleiter.

Interessenten erhalten nähere Auskunft durch

BADEN-BADENER KUNSTGESPRÄCHE, Tagungsbüro AGIS-VERLAG Baden-Baden, Postf. 7

1 Anzeige zum Baden-Badener Kunstgespräch, in: *Das Kunstwerk*, 1959, Bd. 13, Heft 2–3, S. 83. Nicht alle der Geladenen folgten der Einladung.

Plattformen gefunden, verfocht die Zeitschrift *tendenzen. Blätter für engagierte Kunst* eine gesellschaftskritische figurative Kunst und verstand sich als Sprachrohr der linken Kritik an der Abstraktion. Angesichts dieser Konstellation überrascht kaum, dass die Diskussion darüber, ob, inwieweit und in welchem Sinne die abstrakte Kunst ‹gemanagt› werde und wie dies zu bewerten sei, weniger zu einer Diskussion über das ‹Managertum› in der Kunst als zu einem Schlagabtausch zwischen Gegnern und Befürwortern der Abstraktion geriet.

Seitens der gegenwärtigen Kunstgeschichte ist die Debatte meist nur kurssrisch als Unterkapitel in der Auseinandersetzung um Abstraktion und Figuration behandelt worden.⁴ So zutreffend dies ist, greift diese Einordnung doch zu kurz und wird der Komplexität und auch den Widersprüchlichkeiten der Debatte kaum gerecht. Vor allem lässt sie eine Frage offen: Wie ist zu erklären, dass auch nach anderthalb Jahrzehnten Nachkriegsdebatte um die abstrakte Kunst diese noch derart polarisieren konnte, dass jede sachliche und allgemeinere Auseinandersetzung um das ‹Managertum› in der zeitgenössischen Kunst ausgebremst wurde? Und dies, obschon die besten Voraussetzungen für eine solche Debatte gegeben waren, allen Beteiligten bewusst war, wie zweifelhaft die schablonenhafte Gegenüberstellung von ‹Abstraktion› vs. ‹Figuration› der Sache nach war, und die Kunst selbst bereits ganz neue Ansätze bot.

Im Folgenden wird ein differenzierterer Blick auf einige Aspekte dieser viestimmigen Debatte geworfen, der zugleich eine Erklärung für die oben genannten Ungereimtheiten ermöglicht. Dazu werden zwei einander ergänzende Lesarten vorgeschlagen:

erstens als eine verhinderte Grundsatzdebatte um den zeitgenössischen Kunstbetrieb und die Rolle seiner ‹Manager› überhaupt – *verhindert*, weil die Ansätze zu einer solchen Debatte immer wieder von den Grabenkämpfen um ‹Abstraktion› vs. ‹Figuration› torpediert wurden;

zweitens als eine Stellvertreterdebatte, in der diese Grabenkämpfe wiederum vor allem dazu dienten, gesellschaftspolitische Feindbilder gegeneinander auszuspielen. Dies macht zugleich verständlich, weshalb jene Grundsatzdebatte trotz aller vorhandenen Ansätze und guter Gründe letztlich doch nicht geführt wurde.

Von der Ausgangsfrage des ‹Managertums› in der modernen Kunst entfernte sich die Debatte somit gleich in zweifacher Weise: Zum einen war es weniger Gegenstand der Debatte als vielmehr Anlass, einmal mehr die abstrakte Kunst und ihre Förderer zu diskreditieren beziehungsweise zu legitimieren; zum anderen wurde dies wiederum vor allem dazu benutzt, gesellschaftspolitisches Lagerdenken zu pflegen, wobei ‹Abstraktion› und ‹Figuration› am Ende nur noch als mehr oder weniger beliebige Platzhalter dienten. So lässt sich an der Debatte nicht nur exemplarisch zeigen, wie sich Kunstzeitschriften um 1960 programmatisch positionierten und den Verlauf von Debatten mitbestimmten. Deutlich wird dabei auch, wie ihre programmatischen Festlegungen einer konstruktiven Auseinandersetzung mit den fraglichen Themen im Wege standen.

Das Baden-Badener Kunstgespräch 1959. Hintergründe und Konstellationen

Im Zentrum des Folgenden stehen das *Baden-Badener Kunstgespräch* und das Verhältnis der beiden Kunstzeitschriften *Das Kunstwerk* und *tendenzen*, die in der Debatte um die ‹Kunst-Manager› eine tonangebende Rolle spielten. Das *Baden-Bade-*

ner *Kunstgespräch* bildete einen Höhepunkt der Auseinandersetzung um die «Kunst-Manager» und bot mit seinem prominent besetzten Podium zugleich einen Querschnitt der verschiedenen Positionen und Argumente der Debatte.⁵ Unmittelbaren Anlass für die Veranstaltung boten die kritischen Reaktionen auf zwei Ereignisse, die beide den Vorwürfen des Dirigismus, der Manipulation und der Parteilichkeit zugunsten der Abstraktion Vorschub geleistet hatten: zum einen die vermeintlich allzu Abstraktions-freundliche Jurybesetzung für den Kunstpreis der Jugend 1959,⁶ zum anderen die jüngst zu Ende gegangene, ähnlich tendenziöse *II. documenta*.

Den Auseinandersetzungen um die abstrakte Kunst, die den Kunstdiskurs der Nachkriegsjahre in der Bundesrepublik dominierten, verschafften diese Dirigismus-Vorwürfe noch einmal neuen Auftrieb, diesmal unter kunstpolitischen Vorzeichen. War es 1950 auf dem ersten *Darmstädter Gespräch* noch darum gegangen, inwiefern die Formensprache der abstrakten Kunst in der Lage sei, Antwort auf die existentiellen Fragen der Zeit zu geben und das «Menschenbild in unserer Zeit» zum Ausdruck zu bringen,⁷ hatte sich die Perspektive der Diskussion im Laufe der 1950er Jahre zunehmend von der Kunst auf den Kunstbetrieb verlagert. Nicht zuletzt Großausstellungen wie die erste und zweite *documenta* und die *Biennalen* in Venedig rückten die Frage nach den Mechanismen der Etablierung, Durchsetzung und Vermarktung der abstrakten Kunst in den Fokus. Der Dirigismus-Vorwurf, der sich zunächst vornehmlich gegen einzelne «Kunstpäpste» wie Werner Haftmann oder Will Grohmann richtete, dehnte sich Ende der 50er Jahre auf den Kunstbetrieb insgesamt mit seinen verschiedenen Akteuren und Institutionen aus. Nicht mehr nur gegen konservative Ressentiments Ewiggestriger galt es die abstrakte Kunst nun zu verteidigen, sondern auch und vor allem gegenüber dem Vorwurf, die einstige Avantgarde sei längst zur offiziellen Staatskunst geworden. Der Eindruck einer alles dominierenden und kunstpolitisch protegierten Kunst musste umso mehr irritieren und ihr Erfolg umso mehr als manipuliert erscheinen, als sie – ein weiterer Topos der Kunstkritik um 1960 – künstlerisch längst erschöpft schien, erstarrt in dekorativen Manierismen und der Routine einer bloßen «Machart».⁸

Zu den treibenden Kräften der Auseinandersetzung um das «Managertum» in der abstrakten Kunst, nicht nur beim *Baden-Badener Kunstgespräch*, gehörten die Herausgeber und Autoren der beiden Zeitschriften *Das Kunstwerk* und *tendenzen. Blätter für engagierte Kunst*. Letztere wurde zwar erst unmittelbar nach der Veranstaltung gegründet (das erste Heft erschien im Februar 1960), doch der rhetorische Kleinkrieg gegen das *Kunstwerk*, den die *tendenzen*-Autoren in ihrer Zeitschrift kultivierten, hatte ein Vorspiel auf dem Baden-Badener Podium: Dort trafen die Vertreter des *Kunstwerks* – der Verleger und Herausgeber Karl G. Fischer, der Mitbegründer Leopold Zahn, der Redakteur Klaus Jürgen-Fischer und der Kritiker Kurt Leonhard – auf die späteren Mitbegründer und Autoren von *tendenzen*, den Schriftsteller Jürgen Beckelmann und den Schweizer Kunstkritiker Konrad Farner⁹.

Während die Zeitschrift *Das Kunstwerk*, die die Veranstaltung initiiert hatte, die Debatte nach dem *Kunstgespräch* überraschenderweise kaum weiterverfolgte, nahm sich die Zeitschrift *tendenzen* des Themas umso entschiedener an; Müller-Mehlis' apodiktisches «So wird abstrakte Kunst gemanagt» macht dies unmissverständlich deutlich. Drei Monate nach dem *Baden-Badener Kunstgespräch* erst-

mals erschienen, lässt sich die gesamte Zeitschrift geradezu als dessen Fortsetzung sehen. *Tendenzen* definierte und legitimierte sich wesentlich über ihre erklärte Opposition gegenüber der «zur Herrschaft gebrachten» und «offiziös gewordenen» abstrakten Kunst samt deren bürgerlichen «Propagandisten». ¹⁰ Als Repräsentant *par excellence* dieses herrschenden Kunstbetriebs war *Das Kunstwerk* von Beginn an regelmäßig Zielscheibe der in *tendenzen* gepflegten Polemik; entsprechende Invektiven ziehen sich bis in die 1970er Jahre hinein leitmotivisch durch sämtliche Jahrgänge und gehören gewissermaßen zur Redaktionsfolklore. ¹¹

Die Herausgeber des *Kunstwerks* ihrerseits kokettierten in Baden-Baden freimütig mit ihrem Ruf als «Manager» der abstrakten Kunst. Als Zeitschrift «über alle Gebiete der bildenden Kunst», wie es im Untertitel hieß, war *Das Kunstwerk* 1946 mit dem Ziel angetreten, «alte Traditionen zu schätzen und am ringenden Neuen fördernd teilzunehmen». ¹² Ungeachtet dieses umfassenden Anspruchs profilierte sich die Zeitschrift allerdings schon bald vor allem als Plattform für zeitgenössische abstrakte Kunst. ¹³ Bereits im ersten Jahr brachte ein Doppelheft mit drei Beiträgen, ergänzt durch ein *Kleines Lexikon abstrakter Maler*, die abstrakte Malerei dem Publikum nahe. ¹⁴ Fortan hatte zeitgenössische abstrakte Kunst einen festen Platz in der Zeitschrift und nahm zunehmend mehr Raum ein, bis hin zu ganzen Themenheften, 1956 etwa zum Tachismus. ¹⁵ Vor allem aber versah die Zeitschrift die abstrakte Kunst mit kunstpolitisch-weltanschaulicher Programmatik. Inbegriff einer unter den Nationalsozialisten verfolgten Kunst einerseits, Gegenpart zum Sozialistischen Realismus andererseits, diente sie der Abgrenzung gegen Rechts wie gegen Links. Als «Bekanntnis zur Freiheit» ¹⁶ beschworen, stand die politisch vermeintlich unvereinnahmbare, übernationale und völkerverbindende «Weltsprache Abstraktion» (Haftmann) dabei für die politische Freiheit des Künstlers ebenso wie für die Autonomie der Kunst. ¹⁷

Dass ausgerechnet *Das Kunstwerk* Veranstalter des *Kunstgesprächs* war und dabei kurzerhand die «moderne» mit der «abstrakten» Kunst gleichsetzte – «die neue, die abstrakte, also die moderne Kunst», wie Fischer bündig formulierte ¹⁸ –, war für die künftigen *tendenzen*-Autoren dementsprechend bereits Teil des auf dem Podium verhandelten Problems und nur ein weiterer Beleg für das «Diktat der Abstraktion». ¹⁹

Verhinderte Grundsatzdebatte

Vor diesem Hintergrund mag wenig verwundern, dass von den beiden Diskussionsfeldern, die sich in der Titelfrage der Veranstaltung überschneiden – um das «Managertum» in der Kunst einerseits, die moderne beziehungsweise abstrakte Kunst andererseits – am Ende Letzteres die Oberhand behielt: Das Schlagwort des «Managertums» diente vor allem als willkommener Aufhänger, um sich einmal mehr als Gegner oder Befürworter der abstrakten Kunst zu positionieren. ²⁰

Zwar bemühte sich der Moderator des *Kunstgesprächs* Max Bense redlich, das Gespräch in eine andere Richtung zu lenken. Gleich zu Beginn stellte er klar, dass das *Kunstgespräch* keinesfalls zu einer Diskussion «über die moderne Kunst» werden sollte. ²¹ Vielmehr solle es in einer «Art Grundlagenforschung» deren «soziologische», «ökonomische» und «politische» Zusammenhänge analysieren; es solle zugleich erweisen, inwieweit «der Vorwurf des Dirigismus ein sinnvoller Vor-

wurf, eine Täuschung oder bloß ein Geräusch auf der Straße ist»;²² und schließlich sollten grundlegende normative Kriterien erarbeitet werden: «[W]ann ist grundsätzlich das Managertum zu verabscheuen [...]? [...] Wer kann zum Manager überhaupt zugelassen werden, wer nicht?» Und: «[...] wenn die anonymen staatlichen Mächte [...], d.h. der politisch-bürokratische Staat auf der einen Seite, die Kirche und das Kapital auf der anderen Seite – wenn die managen, was machen wir damit? Wie nehmen wir dazu Stellung?»²³

Bei seinen Podiumsgästen allerdings stießen diese Fragen auf wenig Resonanz. Sofern sich ihre Stellungnahmen überhaupt auf das «Managertum» selbst bezogen, beschränkten sie sich im Wesentlichen auf «Freispruch» oder «Attacke»²⁴ – je nach Standort. Vor allem aber konnte auch Bense nicht verhindern, dass sich der Fokus der Diskussion immer wieder von der «rein soziologischen Problematik über den Manager in der Kunst [...] in Richtung zur ästhetischen Frage»²⁵ verschob, genauer zu der Frage «gegenständliche – nicht-gegenständliche Kunst»; und dass diese Frage schließlich politisch zugespitzt wurde zum «Problem Kunst im Osten – Kunst im Westen».²⁶ Für diesen Verlauf sorgten die beiden Fraktionen des *Kunstwerks* und der künftigen *tendenzen*-Redaktion gleichermaßen. An Gemeinplätzen wurde dabei auf beiden Seiten nicht gespart. Farnert und Beckelmann erklärten die abstrakte Kunst einmal mehr zum Symptom eines modernen Eskapismus beziehungsweise Werte- und Weltbildverlusts: Ihre Gegenstandslosigkeit sei «nichts anderes» als die «totale Weltbildlosigkeit» einer «nicht-intakten Gesellschaft», so Beckelmanns Diagnose;²⁷ sie diene der «Flucht aus der gesellschaftlichen Wirklichkeit» und als «Opiat» des «spätbürgerlichen Menschen [...] gegen die Angst vor dem Nichts», so Farnerts Variante.²⁸ Dem gegenüber proklamierten die *Kunstwerk*-Vertreter Karl G. Fischer und Klaus Jürgen-Fischer ihrerseits unisono einmal mehr den Sieg der abstrakten Kunst.

Zwar hatte Jürgen-Fischer selbst noch unmittelbar vor der Baden-Badener Veranstaltung im *Kunstwerk* nachdenkliche Töne angeschlagen und Überlegungen angestellt zu den Paradoxien, die die «Verbindung zwischen dem modernen Künstlertum und dem neuzeitlichen Managertum» impliziere.²⁹ So sei angesichts dieser Verbindung die Möglichkeit von Avantgarde prinzipiell fraglich geworden. Denn in einer Zeit, in der das «Provozieren [...] gesellschaftsfähig geworden» sei, künstlerische Rebellion auf allgemeines Einverständnis stoße und «das Wagnis Kunst [...] rasch und bestens organisiert» werde, sei einem der wesentlichsten Merkmale von Avantgarde, dem Nonkonformismus, der Boden entzogen.³⁰

Doch die Frage, was der zeitgenössische Kunstbetrieb für den Begriff und die Möglichkeit von Avantgarde überhaupt bedeute, fand in Baden-Baden ebenso wenig Raum wie die Frage, was sinnvolle Kunstförderung in der Praxis ausmache. Stattdessen wurde die Diskussion zielsicher am Moderator vorbei vom Problem des «Managertums» auf das der abstrakten Kunst verlagert: So wurde aus der erbetenen Stellungnahme zum «Managertum» bei Jürgen-Fischer im Handumdrehen eine Verteidigung der abstrakten Kunst: Diese nämlich brauche sich vor der «Enthüllung», sie sei gemanagt, «nicht zu fürchten», da sie «längst gewonnen» habe; sie könne es sich «seit langem leisten» und falle nicht wie ein «Kartenhaus [...] in sich zusammen», «wenn man ihren publizistischen, ökonomischen und gesellschaftlichen Nerv angreift, wenn man sie für gemanagt hält».³¹ Ohnehin, so Egon Viettas Schützenhilfe, sei der Erfolg der Abstraktion nur eine Frage

von Qualität und «echtem Künstlertum»³² – neben der Behauptung kunststimmender Entwicklungsgesetze eine der damals gängigsten Verteidigungen der abstrakten Kunst.

Damit wurde nicht nur Benses Moderation unterlaufen, sondern zugleich die Chance vertan, die Baden-Badener Veranstaltung zu einer Grundsatzdiskussion über den zeitgenössischen Kunstbetrieb, seine Strukturen und Mechanismen zu nutzen und sich darüber zu verständigen, wie sinnvolle Kunstförderung aussehen könnte. Von einer «verpassten Chance» zu sprechen, mag historisch anmaßend sein, scheint in diesem Fall aber legitim angesichts der vorhandenen Ansätze und Rahmenbedingungen. Denn neben den inhaltlichen Weichenstellungen, wie sie Bense aufgriff, hatte die Debatte auch beste äußere Voraussetzungen, um sich über die Frage einer Monopolisierung der abstrakten Kunst hinaus zu einer Grundsatzdebatte über den Kunstbetrieb und seine Förderstrukturen generell zu entwickeln.

Zum einen brachte die Frage des «Managertums» in der Kunst wie kaum eine andere unterschiedlichste Akteure des Kunstbetriebs zusammen, darunter Künstler, Kunstkritiker, Galeristen, Kunsthändler, Mäzene, Wissenschaftler, Herausgeber, Redakteure, Akademieprofessoren und Jurymitglieder – ein Spektrum, das auch das Baden-Badener Podium spiegelt. Zum anderen wäre auch der historische Zeitpunkt für eine Grundsatzdebatte prädestiniert gewesen: Nach NS- und Besatzungszeit gewissermaßen in die Mündigkeit entlassen, entwickelte der Kunstbetrieb eine geradezu gründerzeitliche Dynamik, die sich nicht zuletzt dem privaten Engagement einzelner Sammler, Mäzene, Kritiker und anderer Kunstvermittler verdankte; Museen, Kunstvereine, Galerien und Kunsthandlungen, auch und gerade für zeitgenössische Kunst, wurden neu gegründet oder wiedereröffnet und lieferten sich einen «Wettbewerb um die Moderne»;³³ eine Inflation privater wie kommunaler Kunstförderpreise hielt Einzug;³⁴ in den Zentren ebenso wie den Provinzstädten engagierten sich Ausstellungen in der Vermittlung moderner Kunst, und auf nationaler wie internationaler Ebene etablierten sich personelle und institutionelle Netzwerke und belebten das «Wechselspiel von Kunst und Kommerz»³⁵. Nicht von Ungefähr war der Begriff des «Managers» in den späten 1950er Jahren auch in der Kunstkritik *en vogue* – meist, aber durchaus nicht nur, mit negativen Konnotationen. Ob tatsächlich ein neuer Typus von Akteuren am Werk war, die man mit dem neuen Anglizismus auf den Begriff bringen konnte, sei dahingestellt. In jedem Fall aber scheint er einer besonderen Sensibilität für bestimmte Phänomene des Kunstbetriebs entgegengekommen zu sein, wie überhaupt neben dem «Manager» auch der «Betrieb» zum Schlagwort der Stunde wurde.

Gute Gründe hätte es also genug gegeben, diese Phase der Neuformierung, Wiederetablierung und -professionalisierung kunstbetrieblicher Strukturen in der noch jungen Bundesrepublik mit einer Diskussion darüber zu begleiten, wie dieser Kunstbetrieb künftig zu gestalten sei: wem darin welche Befugnisse und Einflussmöglichkeiten zustehen sollten, was Kriterien «guter Kunstförderpraxis» sein könnten und wo die Grenzen zwischen Kunstförderung und Dirigismus zu ziehen seien.

Gerade eine solche konstruktive, zukunftsgerichtete Perspektive aber ist in der Debatte um die «Kunst-Manager» auffällig abwesend. Zwar war man sich weitgehend einig, dass der Kunstbetrieb mitsamt seinen Managern wohl oder

übel zur Kunst dazugehöre.³⁶ Doch der Schritt von der Anerkennung dieser Tatsache zur Frage, wie dieser Kunstbetrieb gestaltet werden könne oder solle, blieb aus. Im Gegenteil: Nach der Baden-Badener Podiumsdiskussion stellten die Veranstalter zufrieden fest, dass die Diskussion «das Managertum unseres heutigen ‹Kunstbetriebes› von dem Vorwurf [des Dirigismus], den man ihm macht, nahezu befreit» habe,³⁷ als könne man nun zum Tagesgeschäft zurückkehren. Tatsächlich wurde das Thema im *Kunstwerk* selbst, immerhin dem Veranstalter des Kunstgesprächs, kaum weiterverfolgt.

Dabei gab es in dieser Zeit durchaus Ansätze zu solchen Grundsatzfragen der Kunstförderung. Beispielhaft dafür sind die Auseinandersetzungen um Sinn und Zweck oder «Fug und Unfug»³⁸ der zahllosen neu gestifteten oder wiederbelebten Kunstpreise. Keineswegs ging es dabei immer speziell um die Frage nach einer Bevorzugung abstrakter Kunst. Neben der Forderung nach mehr Transparenz standen meist generelle Fragen nach Bestimmung und Zielsetzung, nach Preiskriterien, Vergaberichtlinien und Fördergrundsätzen zur Debatte: Nachwuchsförderung oder Auszeichnung namhafter Persönlichkeiten? Unterstützung bedürftiger Künstler oder Förderung der Künste allgemein? Auszeichnungen von Werken oder von Personen? Davon zeugen die mehrfachen Umbenennungen und Neujustierungen kommunaler Kunstpreise³⁹ ebenso wie die Kontroversen um die Förderpolitik des Kulturkreises im Bundesverband der Deutschen Industrie, eine der meistgeschmähten Fördereinrichtungen dieser Jahre überhaupt. Berühmt wurde Hans Magnus Enzensbergers öffentliche Abrechnung mit «Meine[n] Herren Mäzenen».⁴⁰ Darin warf er nicht nur die Frage der Verhältnismäßigkeit auf (angesichts des Pops der Preisverleihungen einerseits, der bescheidenen Preisgelder andererseits), sondern zielte zugleich auf die zwiespältige Rolle der Preisstifter zwischen Förderung und Selbstprofilierung und brachte damit eine grundsätzliche Problematik von Kunstförderung zur Sprache. In Baden-Baden hingegen, wo das Agieren des Kulturkreises ebenfalls mehrfach angesprochen wurde, diente dieses bezeichnenderweise nur als weiteres Beispiel für die angeblich bevorzugte Förderung abstrakter Kunst.

So wurde die von Bense angemahnte Grundsatzdiskussion über das ‹Managertum› im zeitgenössischen Kunstbetrieb immer wieder von den Frontstellungen im Streit um die abstrakte Kunst eingeholt.

Dieser Verlauf des *Baden-Badener Kunstgesprächs* erscheint auf den ersten Blick umso frappierender, als sich die Diskutanten darüber im Klaren waren, dass die Oppositionsbildung ‹abstrakt› vs. ‹gegenständlich› ebenso problematisch war wie die Gleichsetzung von ‹moderner› mit ‹abstrakter› Kunst: Schließlich wurden diese Schablonen den verschiedenen Spielarten abstrakter wie gegenständlicher Kunst samt ihren ‹halbabstrakten› Zwischenstufen offenkundig kaum gerecht.⁴¹ Doch statt folgerichtig davon Abstand zu nehmen und sich um Differenzierung zu bemühen, wurde weiter beharrlich mit dem Schema ‹abstrakt› vs. ‹gegenständlich› operiert. Erst recht nicht wurde der Schluss gezogen, dass mit dessen Fragwürdigkeit auch der Vorwurf, allein ‹die abstrakte Kunst› werde bevorzugt gefördert, auf tönernen Füßen stand. So bestätigte man letztlich nur das Haftmann'sche Diktum «Die Kunst ist abstrakt geworden»,⁴² statt es, wie vorgesehen, kritisch zu hinterfragen.

Bemerkenswert ist dies auch deshalb, weil sich zum Zeitpunkt der Debatte «die künstlerische Avantgarde längst in andere Richtungen bewegt»⁴³ hatte.

Gruppierungen und Strömungen wie ZERO, die Gruppe SPUR, die Pop Art oder auch Yves Kleins Aktionen erprobten bereits neue Wege jenseits gängiger Klischees (abstrakter) beziehungsweise (gegenständlicher) Kunst – was in Baden-Baden jedoch völlig unberücksichtigt blieb. Die abstrakte Kunst ihrerseits war 1959 längst nicht mehr so (neu), wie Karl G. Fischer behauptete, sondern «schon museumsreif», wie bereits Zeitgenossen konstatierten.⁴⁴ Klaus Jürgen-Fischer selbst räumte ein, dass die abstrakte Kunst für die Kunstwelt selbst «vielleicht schon [ihre] Aktualität verloren» habe.⁴⁵

Umso mehr stellt sich die Frage, wie die beharrliche Fixierung auf die abstrakte Kunst in der Debatte um die (Kunst-Manager) zu erklären ist. Gewiss hat der Dirigismus-Verdacht den Streit um die Abstraktion um 1960 noch einmal entschieden angeheizt. Weshalb aber war er ein derart willkommener Anlass, diesen Streit mit ungebrochener Vehemenz fortzusetzen, statt, was sich angeboten hätte, ihn zum Anlass zu nehmen, über die Strukturen und Mechanismen des Kunstbetriebs grundsätzlicher nachzudenken? Der Verweis auf anhaltende Ressentiments gegenüber der Abstraktion, wie er immer wieder angeführt wird, verlagert nur das Problem und führt im Kreis. Denn unklar bleibt, ob die Ressentiments gegenüber der abstrakten Kunst den Dirigismus-Vorwurf, oder ob umgekehrt dieser die Ressentiments schürte. Abgesehen davon wiederholt man nur die allzu einfache Argumentation jener Zeitgenossen, die jegliche Kritik an der Abstraktion auf irrationale Vorbehalte und provinzierische Intoleranz reduzierten.

Stellvertreterdebatte

Der Blick auf die Protagonisten der Auseinandersetzung und ihre weltanschaulichen Positionierungen legt eine andere Erklärung nahe: dass es sich nicht zuletzt um eine Stellvertreterdebatte handelte, die sich vor allem aus den virulenten gesellschaftspolitischen Lagerkämpfen nährte, die sich im Namen von (Abstraktion) und (Figuration) ausfechten ließen – eine Debatte, die immer weniger mit Kunst, aber umso mehr mit der Pflege gesellschaftspolitischer Feindbilder unter den Vorzeichen des Kalten Krieges zu tun hatte. Als ästhetische Kategorien von zweifelhaftem Wert, boten sich (Abstraktion) und (Figuration) als ebenso wohletablierte wie ideologisch aufgeladene Chiffren für eine derartige politisch-moralische Indienstnahme umso mehr an. Hatte sich die Kunst auch weiterentwickelt, die mit diesen Etiketten assoziierten ideologischen Lager hätten aktueller nicht sein können.

Bezeichnend für diesen Stellvertretercharakter sind zunächst die inhaltlichen Verschiebungen innerhalb der Debatte:

So verlagert sich in Baden-Baden die Perspektive nicht nur von der Frage des (Managertums) auf die Frage (abstrakt) – (gegenständlich) und von dort auf die Frage Kunst diesseits – Kunst jenseits des Eisernen Vorhangs; sondern auch vom Für und Wider um die abstrakte Kunst auf die Frage der Motive und Interessen ihrer Förderer: Während Jürgen-Fischer die Gesinnungsfrage mit Bezug auf die abstrakte Kunst als irrelevant abtat («Der moderne Künstler und der moderne Manager brauchen die Enthüllung ihrer Sitten und Gesinnungen nicht zu fürchten.»⁴⁶), rückte Beckelmann sie umso stärker in den Vordergrund. Die abstrakte Kunst wird in seiner Argumentation zum mehr oder minder willfähigen Spielball der Funktionseleiten und ihrer Eigeninteressen: Gerade aufgrund ihrer harm-

losen Unverbindlichkeit und Inhaltslosigkeit werde die abstrakte Kunst den «Stützen einer nicht-intakten Gesellschaft [...] immer angenehmer» und «immer mehr zur offiziellen Kunst einer Gesellschaft [...], die vom Künstler nicht behelligt werden möchte».47 So sei es «kein Wunder, daß ausgerechnet Industrielle die gegenstandslose Malerei fördern», da von deren Seite keine Kritik zu befürchten sei.48

Nicht auf das «Managertum» in der Kunst als solches zielte mithin die Kritik, aber auch nicht allein darauf, dass die falsche Kunst gemanagt werde, sondern darauf, dass die falsche Kunst von den falschen Leuten aus den falschen Motiven gefördert werde. Als Stein des Anstoßes diene dabei nicht allein die abstrakte Kunst als Kunstform, sondern vor allem das, wofür sie und ihre Förderer in den Augen ihrer linken Kritiker standen: das saturierte Bürgertum, den Opportunismus der «Stützen der Gesellschaft» und überhaupt den kapitalistischen Westen schlechthin.

In *tendenzen* setzte sich diese Stoßrichtung fort und geriet in Müller-Mehlis' *So wird die abstrakte Kunst gemanagt*-Artikel von 1962 zu einem kapitalismuskritischen Rundumschlag – gegen die «Praktiken des monopolistischen Managements» des «modernistischen Kunsthandels» samt der «ebenfalls monopolisierte[n] Kunstkritik», die bei der Vermittlung einer lediglich «Bequemlichkeit und Unterhaltung» dienenden Kunstrichtung «nach dem Gesetz jedes privatkapitalistischen Marktes: nach dem Verlauf von Angebot und Nachfrage» vorgingen und dies auch noch offen zugäben.49

Zwar ist die moralisch-ideologische Aufladung der abstrakten Kunst, die sie mehr als andere Kunstformen zu einem Politikum machte, bekanntlich ein Charakteristikum der Nachkriegsdiskussion um die Abstraktion generell. Im Fall der «Managertum-Debatte» allerdings – und dies vor allem rechtfertigt die Rede von einer «Stellvertreterdebatte» – verselbständigte sich dies zunehmend, so dass «die abstrakte Kunst» schließlich nur noch als mehr oder weniger beliebige Variable fungierte.

Symptomatisch dafür ist zum einen das Festhalten an angestammten Feindbildern und Argumentationsmustern, als diese bereits an Bedeutung verloren hatten: So mokierte sich Müller-Mehlis noch 1964 in *tendenzen* über die «Konjunktur-Abstrakten»,50 als von einer Konjunktur der abstrakten Kunst nur noch bedingt die Rede sein konnte. Immerhin hatte mit Pop Art und Neuer Figuration der Gegenstand wieder nachdrücklich Einzug gehalten in die Kunst – wenn auch nicht in der von *tendenzen* favorisierten Form. Umgekehrt insistierten Verfechter der Abstraktion ebenso hartnäckig auf deren Aktualität, und Kurt Leonhard verteidigte die besondere Förderung der abstrakten Kunst 1959 noch mit den gleichen Argumenten von Wiedergutmachungs- und Nachholbedarf, wie sie bereits zehn Jahre zuvor gängig waren.51

Bezeichnend ist zum anderen die zunehmende Beliebtheit, mit der die Bezeichnung «abstrakt» auf alles angewandt wird, das sich als Gegner eignete. So zählt Müller-Mehlis unter jene «Konjunktur-Abstrakten» ohne Umschweife auch Mitglieder der Gruppe SPUR und Uwe Lausen, «das liebste Kind der Münchner Galerie Friedrich & Dahlem»52 – Künstler also, die sich ihrerseits dezidiert vom abstrakten Establishment abgrenzten. Letztlich richtete sich die Ablehnung gegen «alle kommerziell Erfolgreichen und vom Kunsthandel Abhängigen»,53 wie Müller-Mehlis selbst en passant einräumte, unabhängig von ihrer jeweiligen Kunst-

richtung. An der Inkonsistenz dieser Haltung, mit der man sich auf die fortwährende Erfolglosigkeit der eigenen Sache festlegte, der man doch erklärtermaßen zum Erfolg verhelfen wollte, schien sich *tendenzen* dabei nicht zu stören.

Zugleich bestätigte die Zeitschrift, was Egon Vietta bereits auf dem *Baden-Badener Kunstgespräch* feststellte: dass sich der «hartnäckige intolerante Zweifel» an der abstrakten Moderne auch gegen das richtete, «was als abstrakt gilt und gar nicht abstrakt ist, als suchte man einen Sammelbegriff für das, gegen das man auf alle Fälle opponieren kann. Ich frage, ob das nicht im letzten der Geist ist.»⁵⁴

Im selben Maße, in dem die Bezeichnung «abstrakt» zu einer beliebig zu füllenden Worthülse geworden war, war auch die abstrakte Kunst selbst als Gegner austauschbar geworden. Kaum etwas macht dies deutlicher als die Kritik von *tendenzen* an der Gruppe SPUR. Und kaum etwas macht zugleich deutlicher, wie fragil die ideologischen Fronten waren: Denn ironischerweise repräsentierte SPUR nicht nur die «Neue Figuration», sondern stand auch der linken «Situationistischen Internationale» um die Künstler Guy Debord und Asger Jorn nahe – was sie für *tendenzen* freilich nicht weniger suspekt machte: Denn die SPUR-Künstler hätten zwar «ihren Marx gelesen», seien aber doch nur bourgeoise Möchtegern-Revolutionäre und Nutznießer des kommerziellen Kunstbetriebs und ihrer «kapitalistischen Galerie van de Loo».⁵⁵

Die Gelegenheit zu einer zugleich kritischen und konstruktiven Auseinandersetzung um den Kunstbetrieb und die Rolle seiner Akteure wurde letztlich von beiden Seiten verspielt: von den Abstraktions-Verfechtern des *Kunstwerks*, indem sie die Rolle der «Kunst-Manager» bagatellisierten; von ihren Kontrahenten aus dem Umfeld von *tendenzen*, indem sie sich aufs Opponieren versteiften. Auch Beckelmanns und Müller-Mehlis' berechtigte Frage, inwieweit es sich bei der Förderung abstrakter Kunst um Ablenkungsmanöver handelte, ging in diesem Konfrontationskurs unter. Dass das Eintreten für die Abstraktion in der Nachkriegszeit mitunter eine «entlastende und (selbst-)reinigende Funktion» erfüllte,⁵⁶ rückt erst in jüngster Zeit wieder in den Fokus der kunsthistorischen Forschung.

So war die Baden-Badener Podiumsdiskussion, die der Prolog zu einer Grundsatzzdebatte um den Kunstbetrieb und seine Förderstrukturen hätte werden können, am Ende doch nur wenig mehr als ein Epilog zur Nachkriegsdebatte um das Politikum «abstrakte Kunst».

Es bleibt ihr Verdienst, knapp ein Jahrzehnt vor 1968 zumindest im Ansatz Fragen aufgeworfen zu haben, die die akademische Kunstgeschichte erst viel später als Untersuchungsgegenstand entdeckte: nach der Rolle und den Funktionsweisen des Kunstbetriebs, nach Deutungsmonopolen und den heteronomen Interessen, die mit der Förderung bestimmter Kunstformen verfolgt wurden.

Anmerkungen

- 1 Reinhard Müller-Mehlis, «So wird abstrakte Kunst gemanagt», in: *tendenzen. Blätter für engagierte Kunst*, April 1962, Bd. 3, Nr. 14 (Teil I), Juli 1962, Nr. 15 (Teil II), Oktober 1962, Nr. 16 (Teil III), unpaginiert.
- 2 Schriftlich dokumentiert in *Wird die moderne Kunst ‚gemanagt‘? Baden-Badener Kunstgespräche 1959*, Baden-Baden/Krefeld 1959.
- 3 Ob die abstrakte Kunst tatsächlich so dominant war, wie in der Debatte unterstellt, ist in der Forschung umstritten; vgl. dazu Walter Grasskamp, «Etablierung und Kritik. Die sechziger Jahre», in: *Mäzene, Stifter und Sponsore. Fünfzig Jahre Kulturkreis der deutschen Wirtschaft. Ein Modell der Kulturförderung*, hg. v. dems. u. Wolfgang Ullrich, Ostfildern-Ruit 2001, S. 33–47.
- 4 Vgl. Christoph Zuschlag, «Die theoretischen Diskurse über moderne Kunst in der Nachkriegszeit», in: «So fing man einfach an, ohne viele Worte». Ausstellungswesen und Sammlungspolitik in den ersten Jahren nach dem Zweiten Weltkrieg, hg. von Julia Friedrich u. Andreas Prinzing, Köln 2013, S. 18–25. Zum Kunstgespräch siehe auch Sabine Fastert, *Spontaneität und Reflexion: Konzepte vom Künstler in der Bundesrepublik Deutschland von 1945 bis 1960*, Berlin 2010, S. 226–229.
- 5 U.a. hatte man die Kunsthändler und Sammler Daniel-Henry Kahnweiler und Karl Ströher gewinnen können sowie als Theoretiker Arnold Gehlen und Theodor W. Adorno, dessen Beitrag in Abwesenheit verlesen wurde. Unter den weiteren Teilnehmern waren Kunstkritiker, Galeristen, Künstler und Kunsthistoriker.
- 6 Öffentlich ausgetragen wurde der Streit in der FAZ im Sommer 1959; die Redaktion des *Kunstwerks* berichtete darüber in ihrem «Kleinen Tageskalender einer kunstpolitischen Auseinandersetzung» in: *Das Kunstwerk*, August/September 1959, Bd. 13, Heft 2–3, S. 79. Einige der Beteiligten nahmen auch am *Baden-Badener Kunstgespräch* teil.
- 7 *Das Menschenbild in unserer Zeit*, hrsg. i. A. des Magistrats der Stadt Darmstadt und des Komitees Darmstädter Gespräch 1950 von Hans Gerhard Evers, Darmstadt 1950.
- 8 Curt Schweicher, «Wenn die Macht in der Malerei Macht gewinnt», in: *Die Zeit*, 9. September 1960, Nr. 37, S. 8–9.
- 9 Dessen Beitrag allerdings in Abwesenheit verlesen wurde.
- 10 *Tendenzen*, Februar 1960, Bd. 1, Nr. 1, S. 14; April 1960, Nr. 2, S. 1; Bd. 4, Juni 1963, Nr. 21, unpaginiert.
- 11 Selbst in redaktionelle Hinweise fanden sie Eingang: «tendenzen kann vorerst nur zweimonatlich erscheinen, weil wir keinen ‚Pakt mit der Gesellschaft‘ geschlossen haben,» ließ man im ersten Heft vom Februar 1960 wissen (S. 2), unter Anspielung auf Jürgen-Fischers *Kunstwerk*-Beitrag «Fazit eines Unbehagens» von 1959, in dem dieser vom «Pakt» des modernen Künstlers «mit der Gesellschaft» gesprochen hatte – ein Beitrag, der im selben *tendenzen*-Heft unter der Überschrift *Fazit des Behagens* noch einmal aufgespießt wird.
- 12 [O. A.], «Künstler und Gegenwart», in: *Das Kunstwerk*, 1946/1947, Bd. 1, Heft 1, S. 6.
- 13 Wenn sie dieser auch nicht derart ausschließlich verpflichtet war, wie *tendenzen* gern insinuierte.
- 14 *Das Kunstwerk*, 1946/1947, Bd. 1, Heft 8/9.
- 15 *Das Kunstwerk*, 1956, Bd. 9, Heft 5.
- 16 Heinz Trökes, «Moderne Kunst in Deutschland», in: *Das Kunstwerk*, 1946/1947, Bd. 1, Heft 7, S. 73–75, hier S. 74.
- 17 Vgl. dazu auch Dorothee Wimmer, «Die ‚Freiheit‘ der Kunst im westlichen Nachkriegsdeutschland: «Das Kunstwerk» als Forum der Kunstgeschichte», in: *Kunstgeschichte nach 1945*, hg. v. Nikola Doll u. a., Köln 2006, S. 137–147.
- 18 Kunstgespräch 1959 (wie Anm. 2), S. 58.
- 19 Vgl. ebd., S. 23–24, S. 45; vgl. Müller-Mehlis 1962 (wie Anm. 1).
- 20 Woran die Veranstalter nicht unschuldig waren, die zwar einerseits keine Debatte über die moderne Kunst wünschten (vgl. *Kunstgespräch* 1959 [wie Anm. 2], S. 11), andererseits aber ausdrücklich deren «Freunde und Gegner» zum Gespräch luden (s. Abb. 1).
- 21 *Kunstgespräch* 1959 (wie Anm. 2), S. 11.
- 22 Ebd., S. 12.
- 23 Ebd., S. 57.
- 24 Ebd., S. 98–99.
- 25 Ebd., S. 56–57.
- 26 Ebd., S. 99.
- 27 Ebd., S. 26–27.
- 28 Ebd., S. 49–50.
- 29 Klaus Jürgen-Fischer, «Fazit eines Unbehagens», in: *Das Kunstwerk*, August/September 1959, Bd. 13, Heft 2–3, S. 30–64, hier S. 30.
- 30 Ebd.
- 31 *Kunstgespräch* 1959 (wie Anm. 2), S. 65, S. 66, S. 64.
- 32 Vgl. ebd., S. 23, S. 94–95.
- 33 Daniela Wilmes, Wettbewerb um die Moderne: zur Geschichte des Kunsthandels in Köln nach 1945, Berlin 2012.
- 34 Für einen Überblick siehe die Broschüre *Deutsche Kunstpreise 1946–1961*, hg. v. Deutschen Kunstrat und der Deutschen Sektion der Internationalen Gesellschaft der Bildenden Künste, 2., ergänzte Auflage, Mainz 1962.
- 35 Martin Schieder, Im Blick des anderen: die deutsch-französischen Kunstbeziehungen 1945–1959, Berlin 2005, S. 12.

- 36 Vgl. *Kunstgespräch* 1959 (wie Anm. 2), S. 12.
- 37 Ebd., S. 8; vgl. S. 98–99.
- 38 Gerhard Schön, «Fug und Unfug der Kunstpreise», in: *Süddeutsche Zeitung*, 15./16. Dezember 1956.
- 39 Exemplarisch ist das Lavieren beim Kunstpreis der Stadt München. Der Preis war 1957 zunächst von *Kunstpreis* in *Kunstförderpreis* umbenannt worden und sollte «jüngeren Kräften» bzw. Künstlern, «die nicht dem Alter[,] sondern ihrem Schaffen nach als jung bezeichnet werden können» zukommen (Brief Kulturreferent Stadtrat Herbert Hohenemser an Franz Roh, 19. Mai 1961, Deutsches Kunstarchiv Nürnberg (DKA), NL Roh, Franz, I,B–18, bzw. nicht adressiertes Schreiben Hohenemser vom 2. Mai 1958, Stadtarchiv München, Kulturamt 1272). 1961 wird der Preis erneut umbenannt, in *Preis zur Förderung der Literatur (Musik, Malerei, etc.)* – diesmal um zu signalisieren, dass «der Begriff ‹Förderung› nun nicht mehr den Preisträger, sondern die Kunstgattung meint», es keine Altersbegrenzung mehr gebe und vor allem, dass der Preis «unter keinen Umständen als Unterstützung für notleidende Künstler gedacht» sei (Brief Herbert Hohenemser an Franz Roh, 19. Mai 1961 [wie diese Anm. oben]).
- 40 Zuerst ausgestrahlt im Bayerischen Rundfunk, Nachtstudio; abgedruckt in: Hans Magnus Enzensberger, *Einzelheiten*, Frankfurt am Main 1962, S. 197–202.
- 41 Vgl. ebd., S. 22–23, S. 24, S. 45–46, S. 91.
- 42 Werner Haftmann, «Einführung», in: *II. documenta 59. Kunst nach 1945. Bd. 1 Malerei*, Köln 1959, S. 11–19, hier S. 17.
- 43 Zuschlag 2013 (wie Anm. 4), S. 25.
- 44 Klappentext zu Franz Roh, *Streit um die moderne Kunst*, München 1962, S. 2.
- 45 *Kunstgespräch* 1959 (wie Anm. 2), S. 62.
- 46 Ebd., S. 65.
- 47 Ebd., S. 27.
- 48 Ebd.
- 49 Müller-Mehlis 1962 (wie Anm. 1), Teil II, unpaginiert – An Unterstellungen und Pauschalisierungen standen die *Kunstwerk*-Vertreter dem freilich kaum nach: Farners und Beckelmanns Einlassungen tat Fischer in Baden-Baden als «Ladenhüter aus der Klamottenkiste der marxistischen Vokabulatur» ab (*Kunstgespräch* 1959 [wie Anm. 2], S. 60), und Zahn verdrehte ihre Kritik an der Abstraktion etwas maliziös zu Sympathie für den Sozialistischen Realismus – eine Unterstellung, gegen die sich Beckelmann entschieden verwahrte (vgl. ebd., S. 91).
- 50 Reinhard Müller-Mehlis, «Das Ende von etwas», in: *tendenzen*, April 1964, Bd. 5, Nr. 26, unpaginiert.
- 51 Kurt Leonhard, «Kritik der Kritik zur II. documenta», in: *Das Kunstwerk*, 1959, Bd. 13, Heft 2–3, S. 64.
- 52 Müller-Mehlis 1964 (wie Anm. 50), unpaginiert.
- 53 Ebd., unpaginiert.
- 54 *Kunstgespräch* 1959, S. 22–23.
- 55 [O. A.], «Gruppe Spur/München», in: *tendenzen*, Februar 1961, Bd. 2, Nr. 7, S. 18–19, hier S. 18. Diese kritische Haltung hielt *tendenzen*-Autoren wie Beckelmann und Müller-Mehlis allerdings nicht davon ab, in den 60er Jahren regelmäßig auch für die zutiefst bürgerliche Zeitschrift *Die Kunst und das schöne Heim* zu schreiben.
- 56 Christian Fuhrmeister, «Statt eines Nachworts: Zwei Thesen zu deutschen Museen nach 1945», in: Friedrich/Prinzing 2013 (wie Anm. 4), S. 234–239, hier S. 238.