

Kunst ist Kunst und vieles mehr

Tasos Zembylas (Wien)

Tasos Zembylas: *Kunst ist Kunst und vieles mehr* (S. 260–283)

Die gesellschaftlichen Funktionen der Kunst sind vielfältig. Ausgehend von konkreten Analysen der Zuschreibung des Attributs »Kunst«, der ökonomischen Dimension von Kunstwerken und ihrer Rolle als Katalysator von sozialen Interaktionen konzentriert sich der vorliegende Beitrag auf drei Aspekte der Kunst: Kunst als Artikulation individueller und kollektiver Identitäten und Geltungsansprüche; Kunstwerke als Privatgüter und als kollektive Güter; Kunst als reflexions- und wissensgenerierendes Medium. Diskutiert werden die politische Bedeutung der Ablehnung oder Anerkennung von künstlerischen Geltungsansprüchen, der Zugang zu und die Werknutzungsrechte von künstlerischen Leistungen sowie die Bedeutung der Kunst als Lieferant von Denkanstößen und Innovationen.

Schlagworte: künstlerische Artikulation, Identitäten, kollektive Güter, ästhetische Kompetenz, Reflexion

Tasos Zembylas: *Art is Art and Much More* (pp. 260–283)

The social functions of art are manifold. Based on an analysis of the assignment of the attribute of »art«, of the economic dimension of artworks and of their role as a catalyst for social interaction, the following article focuses on three aspects of art: the function of art as a language and therefore as a means for articulating individual and collective identities that seek public recognition; artwork as private goods and collective goods; and art as a medium for reflection and knowledge creation. The article discusses the political implications of rejecting or accepting demands of art, the access and the right of use of art performance, and the importance of art as a source for discourse and innovation.

Keywords: artistic expression, identities, collective goods, aesthetic competence, reflection

1. Einleitung

Schon seit Entstehung der Kunstsoziologie in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts steht die Frage nach den gesellschaftlichen Funktionen der Kunst im Vordergrund der Bemühungen, Kunst jenseits der holden Sphäre des Transzendentalen zu verorten. In diesem Sinne positioniert sich die Kunstsoziologie aus ihrer Entstehungslogik heraus stets anti-idealistisch. Darüber hinaus ist die kunstsoziologische Perspektive häufig anti-subjektivistisch, weil sie meist nicht von einem autonomen, mehr oder weniger undurchdringlichen Subjekt ausgeht. KünstlerInnen können in unterschiedlichem Grad begabt oder kompetent sein, aber (fast) alle sind Mitglieder eines umfassenden Kollektivs, das ganz allgemein auch als Kunstbetrieb oder Kunstwelt bezeichnet wird, und sie gehen meist einer gesellschaftlich organisierten Tätigkeit – einem künstlerischen Beruf – nach. Ihre Berufsbilder, Arbeitsmethoden, kunstimmanenten Ziele und Leistungskriterien sind nicht Produkt einer monadischen Existenz, sondern haben einen kollektiven Ursprung. Das gilt freilich auch für jene, die sich mit Kunst nebenberuflich beschäftigen.

Gerade das soziologische Postulat »Kunst ist ein integraler Teil unserer Gesellschaft« bringt eine methodologische Schwierigkeit mit sich: Als Bestandteil einer größeren Totalität (Gesamtheit) ist Kunst kein singulärer und isolierbarer Gegenstand, den wir mit Distanz betrachten und analysieren können. Sie ist vielmehr auch Teil dessen, was auch uns selbst als BeobachterInnen, ZeitgenossInnen, SozialwissenschaftlerInnen konstituiert. Immer wenn wir von Kunst sprechen, wirkt in uns jener kulturelle und praktische *Hintergrund*, der Kunst formiert und gesellschaftlich organisiert: ein Amalgam aus kollektiven Erfahrungen, gemeinschaftlichen Praktiken und institutionellen kunstbetrieblichen Strukturen. Damit wäre der Anspruch, die gesellschaftlichen Funktionen der Kunst *umfassend* zu beschreiben und zu analysieren, überhöht. Die sozialwissenschaftliche Analyse ist in der Regel durch die Grenzen unseres Erfahrungshorizonts beschränkt; meinen Bezugsrahmen bilden die kulturelle Tradition im europäischen Raum, der Formationsprozess des modernen Kunstbegriffs und die Einbettung der Gegenwartskunst in ein konkretes Gefüge, das u. a. aus einschlägigen Rechtsnormen, dem Kunstmarkt, der Kunstkritik und dem Ausstellungswesen besteht.

Die Funktionen der Kunst bilden den Schwerpunkt des vorliegenden Heftes. Der Funktionsbegriff ist in der soziologischen Theorie vielfach diskutiert worden. »Funktion« wird hier im Unterschied zum Kausalitätsbegriff bzw. zur Ursache-Wirkungs-Relation als Ausdruck für eine *mehrdeutige* Relation zwischen mehreren Phänomenen oder Ereignissen gebraucht. Das bedeutet, wir können zwischen zwei Phänomenen, z. B. der Entwicklung der Gegenwartskunst und dem ökonomischen Wertbildungsprozess am Kunstmarkt, eine Relation beobachten und beschreiben, die allerdings keine Notwendigkeit darstellt. Kunst kann bekanntlich auch ohne einen Kunstmarkt entstehen. Und wir können Kunst gebrauchen, ohne diese als Reflexionsmedium zu nützen – etwa wenn wir mit dem Ankauf von Kunstwerken gewinnorientierten Spekulationen nachgehen.

Über die Funktionen der Kunst sprechen zu wollen, setzt eine Klärung oder zumindest eine Diskussion über den Kunstbegriff voraus. Was also ist Kunst? Es gibt Kanonisierungsprozesse und es ist daher anzunehmen, dass Personen, die in unserem Kulturkreis erzogen wurden, wissen, dass die »Mona Lisa«, die »Goldberg-Variationen« oder der »Faust« als Kunstwerke gelten. Wir kennen also eine Reihe von Gegenständen, die als paradigmatische Beispiele fungieren und den Gebrauch des Kunstbegriffs steuern. Zugleich wissen wir Bezug nehmend auf die Kunst- und Kulturgeschichte der letzten hundert Jahre, dass der Kunstbegriff vielfältig, komplex und mitunter kontrovers geworden ist. Die Suche nach einer geschlossenen (Wesens-)Definition des Kunstbegriffs muss deshalb konsequenterweise vergeblich bleiben. Wir sollten vielmehr unsere Aufmerksamkeit auf die verschiedenen Kontexte richten, in denen die Unterscheidung zwischen Kunst und Nichtkunst eine praktische Relevanz hat: im Urheberrecht und in der staatlichen Kunstförderungspraxis, in den Kunstmärkten und im Nachfrageverhalten der RezipientInnen bzw. KäuferInnen, im Ausbildungswesen, in der Kunst- und Kulturpublizistik, im Ausstellungs- und Aufführungsbetrieb.

In diesem Sinne sollten wir uns auf den Umgang und sozialen Gebrauch von Gegenständen und Handlungen konzentrieren, die einen künstlerischen Geltungsanspruch erheben (Zembylas 1997). Diese Begriffsbestimmung ist *praxisorientiert*: Sie berücksichtigt die Definitionsmacht mehrerer Instanzen und ist offen für inhaltliche Veränderungen bezüglich der Unterscheidung von Kunst und Nichtkunst. Selbstverständlich spielen normative Kriterien eine Rolle bei der Anerkennung eines Gegenstands oder einer Handlung als Kunst – das Feld der Praxis ist normativ und der Kunstbegriff ist ein bewertender Begriff, denn die Zuschreibung des Attributs »Kunst« schafft einen materiellen und immateriellen Mehrwert: Mit »Mehrwert« meine ich, dass die Zuschreibung des Kunstwerk-Status eine Sonderstellung für das jeweilige Artefakt schafft. Damit werden besondere Geltungs- und Schutzansprüche wirksam, die etwa im Urhebergesetz definiert werden.

Wenn wir solche normativen Kriterien aus der sozialen Praxis interpretativ herausarbeiten, kommen wir bald zu der Einsicht, dass ästhetisch-normative Kriterien mit konkreten materiellen und immateriellen Interessen verbunden sind. Aus diesem Grund ist die bekannte These, Kunst sei eine soziale Tatsache (*»fait social«*), zwar nicht von der Hand zu weisen, aber ergänzungsbedürftig. Die moderne Kunst hat sich, worauf Adorno (1992/1970, 16, 340) und in einer anderen Art und Weise Bourdieu (1999/1992, 103–114) hinweisen, historisch eine relative Autonomie erkämpft, und zwar von unmittelbaren Eingriffen der Obrigkeit sowie hinsichtlich ihres inhaltlichen und formalen Fokus. Daher ist eine einfache Determinationsvorstellung im Sinne, dass eine gesellschaftlich dominante Kraft (Politik, Ökonomie, soziale Klassen) die Entfaltung der Kunst bestimmen würde, nicht haltbar.

Kunst schafft sich immer wieder selbst. Diese Behauptung beruht auf der einfachen Beobachtung, dass KünstlerInnen während des Schaffensprozesses Ideen für neue künstlerische Arbeiten generieren bzw. dass die systematische Auseinandersetzung mit künstlerischen Leistungen produktive Aneignungsvorgänge beim Individuum auslöst. Also: Kunst erzeugt Kunst, aber sie erzeugt auch vieles mehr. Kunst hat als symbo-

lisches Medium eine Artikulations- und in der Folge eine Kommunikationsfunktion – sie drückt aus, zeigt an, deutet hin, verbildlicht und versinnlicht Ideen, macht etwas erfahrbar, ruft Erlebnisse hervor (Luhmann 1995, 224, 227). In der Folge wird sie zum Katalysator sozialer Interaktionen, die mitunter konflikthaft sein können (Zembylas 2004). Eben deshalb ist Kunst – wie auch immer wir den Kunstbegriff verstehen – stets eine öffentliche Angelegenheit, weil sie Themen aufgreift und an kollektive Erfahrungen und Inhalte anknüpft, die viele Menschen berühren. Eine öffentliche Angelegenheit ist Kunst auch deshalb, weil sie Gegenstand von Tauschprozessen ist. Als ökonomisches Gut verliert ein Kunstwerk dabei nicht seine symbolische Dimension. Der Preis von Vincent van Goghs letztem Ölgemälde »Kornfeld mit Krähen« (1890) mag in den nächsten Jahren steigen oder auch fallen, dessen ungeachtet bleibt das Werk ein berührendes Bild der inneren Fragilität eines Menschen, der auch mein Nächster sein könnte. Es ist gerade die intensive und produktive Auseinandersetzung mit der symbolischen Dimension eines Werkes, die seine ökonomische Bedeutung mit beeinflusst – freilich kann das auch umgekehrt der Fall sein. Wir können also in den meisten Fällen eine Wechselwirkung zwischen ökonomischen und ästhetischen Bewertungsprozessen beobachten (Klein 1993, Pommerehne/Frey 1993/1989).

Aufgrund der hier skizzierten Überlegungen über die soziale Relevanz der Unterscheidung zwischen Kunst und Nichtkunst, über das Oszillieren von Kunstwerken zwischen einer symbolischen und ökonomischen Dimension sowie über die Rolle der Kunst als Katalysator von kognitiven und sozialen Prozessen konzentriert sich der vorliegende Artikel auf folgende Aspekte bzw. Funktionen der Kunst:

1. Kunst als *Artikulation individueller und kollektiver Geltungsansprüche* (Kap. 2);
2. Kunstwerke im Spannungsfeld zwischen zwei Existenzen als *Privatgüter und als kollektive Güter* (Kap. 3);
3. Kunst als *reflexions- und wissensgenerierendes Medium* (Kap. 4).

Diese Funktionen sind leicht begreiflich, wenn man beispielsweise über die Bedeutung von öffentlichen Kriegsdenkmälern oder über die Rolle der Musik aus dem jeweiligen Ursprungsland von MigrantInnen nachdenkt. Ebenfalls provoziert die Allgegenwärtigkeit kultureller Ikonen (wie etwa da Vincis »Mona Lisa«, Warhols »Marilyn Monroe«, »She loves you« oder »Help« von den Beatles) die Frage nach der kulturellen Aneignung solcher Werke. Und, um ein Beispiel für die dritte Funktion zu erwähnen, es ist schwer von der Hand zu weisen, dass die Absurdität des Lebens der Landstreicher Estragon und Wladimir in Becketts Theaterstück »Warten auf Godot« oder die explosive Aggressivität von George und Martha in Albees »Wer hat Angst vor Virginia Woolf?« Lebensszenarien vorstellen, die verallgemeinerbar sind.

Diese Aufzählung soll freilich keinesfalls suggerieren, diese drei Funktionen seien die wichtigsten. Denn: Kunst ist ein multifunktionales gesellschaftliches Phänomen, weil sie sich in einem komplexen System von kollektiven (ökonomischen, sozialen, politischen, kulturellen) und individuellen Bedürfnissen befindet. Daher ist es sinnvoll, die funktionale Beziehung der Kunst zu verschiedenen gesellschaftlichen Bereichen

und Prozessen (zu politischen Machtstrukturen, zur Wirtschaft, zu kognitiven Strukturen und Wahrnehmungsgewohnheiten, zur Präferenzbildung und zum Rezeptionsverhalten, zur Geschlechterasymmetrie) zu untersuchen, so wie es viele KunstsoziologInnen tun.¹ Die Auswahl dieser Funktionen ist dennoch nicht zufällig: Sie alle leiten kulturpolitische Fragen ein, die im laufenden Text sowie im Schlusskapitel wiederholt aufgegriffen und diskutiert werden.

2. Kunst als Artikulation individueller und kollektiver Geltungsansprüche

2.1 Kunst im öffentlichen Raum und politische Interessen

Kunst ist eine symbolische Form bzw. eine Artikulationsform, die eine bestimmte Aufgabe erfüllt: Sie wirkt bei der Formation und Gestaltung von Wirklichkeitskonstrukten mit (Identitäten, kollektives Gedächtnis, Mythen – siehe Goodman 1978). Die Statue eines Herrschers, ein öffentliches Denkmal, eine Konzertaufführung im Rahmen eines offiziellen Staatsbesuchs, ein Ölgemälde im Büro einer Rechtsanwältin sind Beispiele für Kunstwerke, die durch ihren konkreten *sozialen Gebrauch* mit bestimmten Bedeutungen und Konnotationen belegt und gesellschaftlich instrumentalisiert werden (Hofmann/Mühleisen 2005). Diese symbolische Dimension der Kunst wird von den politisch dominanten Eliten immer schon argwöhnisch betrachtet: Versuchte Kontrolle und Einflussnahme auf die Produktion und Distribution von ästhetischen Symbolen begleiten die Geschichte der Kunst seit Jahrtausenden.

Individuelle wie auch kollektive Identitäten stützen sich häufig auf Entstehungsgeschichten und narrative Vergangenheitskonstrukte. In diesem Sinne ist Erinnerung, die noch dazu öffentlich deklariert wird, ein brisantes Ereignis. *Er-innerung* ist Besinnung auf ein Inneres; sie bezieht sich auf etwas Gewesenes, ist aber selbst etwas Gegenwärtiges. Durch die Erinnerung zeigen wir, was wir von einem Ereignis aktuell wissen bzw. wissen wollen. Die Artikulation von Erinnerung ist folglich eine Demonstration des aktuellen »Ich« oder »Wir«; sie ist ein identitätsstiftender Akt, weil »das, was ich war« Auskunft über »das, was ich bin« gibt. Die öffentliche Artikulation von Erinnerung ist problematisch, weil mehrere Subgruppen einer Gemeinschaft unterschiedliche ideale Selbstbilder haben, und dies macht kollektive Identitätskonstrukte und Identitätssymbole umstritten. Identitätsdifferenzen zeigen sich also u. a. auch in differenten Erinnerungen. Die Entstehungsgeschichte mancher öffentlichen Mahnmale veranschaulicht beispielhaft die unterschiedlichen Erinnerungspolitikern (Menkovic 1999, Schlittenhelm 1996).

Ich möchte hier als Fallbeispiele zwei öffentliche Denkmäler in Wien erwähnen, die die Rolle Österreichs während des Nationalsozialismus thematisieren: Alfred Hrdlickas »Mahnmal gegen Krieg und Faschismus« am Albertinaplatz (1988) und Rachel Whitereads »Mahnmal für die jüdischen Opfer des Naziregimes« am Judenplatz (2000).

¹ Für eine übersichtliche Darstellung aktueller Fragestellungen in der Kunstsoziologie siehe Zolberg (1990) und Alexander (2003). Weiters möchte ich auf ESA – Research Network for the Sociology of the Arts (<http://www.esa-arts.net>) hinweisen.

2.1.1 Fallbeispiel: Alfred Hrdlickas »Mahnmal gegen Krieg und Faschismus« (1988)

Die Erfahrungen der Ereignisse während des »Ständestaates« (1933/34–1938) und des Nationalsozialismus (1938–1945) sowie die daraus gewonnenen Einsichten waren bei den Überlebenden grundverschieden: Manche sahen das Jahr 1945 als »Stunde Null« und als Anlass für einen radikalen Neuaufbau der österreichischen Gesellschaft. Andere hingegen bemühten sich, eine Kontinuität zwischen dem, was vor dem Krieg war, und dem, was nach dem Krieg kommen sollte, herzustellen. Die einen wollten die »Werte des Abendlandes« verteidigen und das Volk vor »Schmutz und Schund« schützen. Die anderen orientierten sich primär an modernen Symbolen und waren dementsprechend traditionsfeindlich eingestellt (Orter 1998). Diese Spaltung im österreichischen Kulturleben und in der Politik war bis in die späten 1990er-Jahre manifest. Aus diesem Kontext heraus erklärt sich auch der Grundkonflikt bei der Konstitution einer österreichischen Identität (Haller 1996).

Im Jahr 1988 – das Gedenkjahr sowohl für den Anschluss Österreichs an das Deutsche Reich als auch für das »Novemberpogrom« 1938 – galt in der von der Moskauer Deklaration 1943 geprägten »offiziellen Geschichtsdarstellung« der Zweiten Republik immer noch die Annexionstheorie und »Opferthese«. Ein Abrücken von dieser Ansicht schien politisch schwierig: Der damalige Bundespräsident Kurt Waldheim leugnete seine einschlägige Vergangenheit; die regierende SPÖ, die sich in einer großen Koalition mit der ÖVP befand, wiederum hatte Schwierigkeiten, sich konsequent und überzeugend von ehemaligen NationalsozialistInnen zu distanzieren und eine richtige Sprache zu finden sowie sich zur Mitschuld vieler ÖsterreicherInnen und klarerweise vieler SPÖ-Parteimitglieder zu bekennen.

Die Errichtung eines Denkmals für die Opfer des Faschismus war allerdings bereits Jahre zuvor geplant worden. Die Wiener Stadtregierung beauftragte den Bildhauer Alfred Hrdlicka mit der Errichtung eines Antikriegs-Denkmal. Der in den frühen 1980er-Jahren amtierende Kulturstadtrat Helmut Zilk entschied sich gemeinsam mit dem Künstler für den Albertinaplatz als Ort für das Mahnmal. Das Denkmal sollte an alle Opfer des Zweiten Weltkrieges erinnern. Am Albertinaplatz stand bis kurz vor Kriegsende ein großes Wohnhaus, das nach einem Bombenangriff 1945 zur Grabstätte hunderter ZivilistInnen wurde. Diese Erinnerungspolitik passte also in gewisser Weise zur offiziellen Geschichtsauffassung, wonach »wir alle Opfer waren« (Rabinovici 2000, 31 – 32). Auf den als Mahnmal aufgestellten Granitblöcken sind Fragmente verschiedener Körper sichtbar: dazu zählen eine im Stehen gebärende Frau, ein Soldat mit Gasmaske und einem Dolch in der Hand, das Gesicht eines Toten mit aufgerissenen Augen und Kinder. Der Künstler bezieht sich hier auf die Sinnlosigkeit des so genannten Heldentods, auf die Widerstandskämpfer sowie auf die zivilen Opfer der alliierten Luftangriffe. Weiters befindet sich am Boden kniend eine aus Bronze gegossene Figur, die einen straßenwaschenden Juden repräsentiert. Den Abschluss des Mahnmals bildet ein teilweise glatt geschliffener Granitstein, in den die erste Regierungserklärung vom 27. April 1945 eingemeißelt ist, die als Geburtsstunde der Zweiten Republik gilt.

Trotz des einstimmigen Beschlusses des Wiener Gemeinderats im Jahr 1983 und trotz der Tatsache, dass das Monument eine gewisse Konformität zur offiziellen Erinnerungspolitik aufweist, war das Werk umstritten und die VertreterInnen von ÖVP und FPÖ blieben der Einweihung des Denkmals am 24. 11. 1988 fern. Die Kritik bezog sich nicht nur auf die Person des Künstlers – Hrdlicka war Mitglied der KPÖ und beteiligte sich an den Protesten gegen die Präsidentschaftskandidatur Kurt Waldheims –, sondern auch auf die für manche unangemessene Lage des Mahnmals, nämlich hinter der Staatsoper, gegenüber der Albertina, in der Nähe der Hofburg und der Kapuzinergruft, also in einem touristisch hoch frequentierten Gebiet. Die jüdische Gemeinde Wiens war ebenfalls sowohl mit der ästhetischen Gestaltung (v. a. mit der Figur des erniedrigten Juden) als auch mit dem Ort des Mahnmals unzufrieden (zur Dokumentation des Falles siehe Jenni 1993).

2.1.2 Fallbeispiel: Rachel Whitereads »Mahnmal für die jüdischen Opfer des Naziregimes« (2000)

Wegen der Beispiellosigkeit der Massenvernichtung der europäischen JüdInnen forderte die jüdische Gemeinde schließlich ein gesondertes Holocaust-Mahnmal. Ausgehend von einer Initiative Simon Wiesenthals schrieb einige Jahre später die Gemeinde Wien einen internationalen Wettbewerb aus und beauftragte nach einem Auswahlverfahren durch eine Jury im Jahr 1996 die britische Künstlerin Rachel Whiteread mit der Errichtung des Mahnmals für die 65.000 ermordeten österreichischen JüdInnen.

Dieses Projekt wurde nach zahlreichen Verzögerungen durch verschiedene Gruppen (AnrainerInnen, StadtpolitikerInnen vorwiegend der ÖVP und FPÖ, eine Gruppe von StadtarchäologInnen, Teile der jüdischen Gemeinde) erst im Herbst 2000 realisiert. Die Debatten rund um dieses Mahnmal waren vielfältig; ich werde mich hier lediglich auf die identitätsstiftenden Aspekte konzentrieren.

Whitereads aus Beton angefertigte Arbeit stellt eine nach außen gekehrte Bibliothek dar, also einen quasi negativen Abdruck von Buchregalen. Das Buch steht als Symbol für die jüdische Kultur und für die Erinnerung, die zahllosen Buchexemplare repräsentieren die große Zahl der Holocaust-Opfer.

Die Bibliothek ist als Kubus gestaltet, die Flügeltüren lassen sich nicht öffnen, so bleibt das Innere, die Trauer und die Erinnerung an die Massenvernichtung, für Außenstehende nicht zugänglich. Auch in diesem Fall standen der Ort sowie die ästhetische Form, weniger aber die Auseinandersetzung mit der Vergangenheit im Mittelpunkt der öffentlichen Debatten. Das Material Beton schien den KritikerInnen zu alltäglich, billig und daher unwürdig, die minimalistische Form des Mahnmals »nichtssagend«, »banal«, »wie eine Garage« (siehe Dokumentation des Falls in Wiesenthal 2000, 9–21, 50–70 und 246–252). Unbeantwortet im medialen Diskurs blieb die Frage, für wen das Mahnmal sein sollte, nämlich für die in Wien lebenden JüdInnen als Stätte der Trauer oder für die anderen ÖsterreicherInnen zur Schließung einer Erinnerungslücke.

2.1.3 Kommentar

An beiden Beispielen zeigt sich, dass die Bildung eines Konsenses über die Art der Erinnerung und ihrer Intentionalität kaum möglich ist – die Gegenwartsgesellschaft ist zu heterogen, um eine solche Einigkeit herstellen zu können. Öffentlich artikuliert Erinnerung stellt also sowohl eine *Herausforderung* als auch eine *Provokation* dar; sie macht Dissens sichtbar und entflammt vorhandene Konflikte von Neuem. Solche Konflikte können gewaltsam ausgetragen werden – die Verlegung des Rote-Armee-Denkmal in Tallinn (Estland) Ende April 2007 beispielsweise führte zu mehrtägigen Auseinandersetzungen zwischen Protestierenden und Polizei mit hunderten Verletzten. Es liegt in gewisser Weise an der jeweiligen gesellschaftlichen Situation, der politischen Kultur und an den Medien, wie kollektive Identitätsansprüche, die nach symbolischer und praktischer Anerkennung streben, in der politischen Realität aufgenommen, debattiert und integriert werden.

Ein Denkmal bietet bestenfalls die Möglichkeit, Diskussionen hervorzurufen, die den gesellschaftlichen Dissens über die Erinnerungspolitik sichtbar machen. Solche Diskussionen können positive Effekte haben, nicht primär im Sinne einer Vergangenheitsbewältigung, sondern indem sie die Kultur des zivilgesellschaftlichen Streits pflegen und verbessern. *Denkmale*, die keinen Anstoß zum Denken (mehr) geben, verdienen diese Bezeichnung nicht.

2.2 Ästhetische Symbole und die Konstitution des Selbst

Auch wenn in modernen Gesellschaften Kunst vorwiegend als individualisierter und höchst eigentümlicher (Selbst-)Ausdruck gesehen wird – siehe auch Urheberrecht² –, hat sie nach wie vor ein hohes (gesellschaftliches) Identifikationspotenzial. Das zeigt sich nicht nur bei Kunst im öffentlichen Raum, wie die Kontroversen um Mahnmale beispielhaft enthüllen, sondern auch besonders deutlich bei jenen Kunstformen, die eine Teilhabe durch Mitwirkung (z. B. Mitsingen bei Popkonzerten) fördern. Mitwirkung und Nachahmung (etwa in der Musik durch das Mitsingen oder Nachspielen) unterstützen Aneignungsprozesse, so dass die dazugehörige Kultur (Lebensstil, Werte, Verhaltensformen, Kleidung ...) als etwas Eigenes empfunden wird.

Die RezipientInnen werden nicht passiv angesprochen bzw. berührt – sie interagieren vielmehr mit ästhetisch-sinnlichen Symbolen. Ästhetische Symbole haben einen Angebotscharakter (manchmal auch einen Aufforderungscharakter) und dienen daher als Identitäts- und Unterscheidungsmerkmal, als Dokumente für das je eigene In-der-Welt-Sein, für Minderheiten als Mittel des Widerstands gegen Assimilation, für Jugendliche als Abgrenzungsform, um ihre Identität, Werte und weltanschauliche Haltung zur Schau zu stellen (Hall/ Jefferson 1976, Hemetek 2001, 518–522). Diese

2 »Werke im Sinne dieses Gesetzes sind eigentümliche geistige Schöpfungen auf den Gebieten der Literatur, der Tonkunst, der bildenden Künste und der Filmkunst« (§1(1) UrhG, BGBl. Nr. 111/1936 i. d. F. der UrhG-Novelle 2003). Das Adjektiv »eigentümlich« meint, dass Kunstwerke per Definition (neben auch anderen Merkmalen) einen Bezug zur innersten Persönlichkeit und zu den individuellen geistigen-seelischen Regungen der UrheberInnen aufweisen müssen. Andere geistige Leistungen wie z. B. technische Erfindungen werden anderen Verwertungsrechten (etwa dem Patentrecht) zugeordnet.

Funktion ist auch der Musikindustrie nicht entgangen, so dass sich die Vermarktung der Populärmusik gezielt darauf bezieht (Ziehe 1998/1986, Lazimbat 1998). Was Pierre Bourdieu (1997/1979, 61) die Distinktionsfunktion der Kunst nannte, nämlich die Möglichkeit der Individuen, ihre soziale Position durch ihre kulturellen Präferenzen und Praktiken zu kommunizieren, lässt sich erweitern, weil Kunst, wie bereits erwähnt, vielfältige soziale *Geltungsansprüche* artikuliert.

2.2.1 Anerkennung oder Zurückweisung

Nun, *wer* erhebt solche Geltungsansprüche? Und *wie* reagiert die politische Öffentlichkeit darauf? Hier sind wir bei dem Problem der Anerkennung und gesellschaftlichen Wertschätzung künstlerischer Artikulationen. Die Unterscheidung von Kunst und Nichtkunst sowie von Kunst als Teil einer anerkannten »Hochkultur« oder als Teil einer »Trivialekultur« ist keinesfalls wertneutral. Sie ist vielmehr sozial relevant, weil sie monetäre und nichtmonetäre Bewertungen impliziert bzw. auslöst – man denke an die Tantiemenverteilung durch die Verwertungsgesellschaften oder an den österreichischen Künstler-Sozialversicherungsfonds.³

Die Bedeutsamkeit der Anerkennung einer kreativen Leistung als Kunst oder Nichtkunst lässt sich am Beispiel des Wiener Aktionismus aufzeigen. Als Günter Brus, Hermann Nitsch, Otto Mühl und Rudolf Schwarzkogler ihre ersten Aktionen in den frühen 1960er-Jahren durchführten, waren sie Außenseiter der Wiener Kunstszene. Als junge, »radikale« Künstler vertraten sie im Geiste eines modernistischen Anti-Akademismus eine Anti-Ästhetik. Nicht das Schöne und Erhabene, nicht das Sittliche oder Fromme, keine Spiritualität und Kontemplation, sondern die Grenzüberschreitung, der Tabubruch, das Orgiastische, das Hässliche, Gewaltsame, Häretische, Blasphemische, Vulgäre, Aggressive sollten ihre Kunst auszeichnen. Der Staat ließ solchen »Spinnern« nicht viel Freiraum und das damalige Rechtssystem kannte noch keine explizite verfassungsrechtliche Kunstfreiheitsgarantie – diese wurde 1982 eingeführt (Art. 17a Staatsgrundgesetz/ StGG). Das alte, strenge Strafgesetz von 1945 (StG) wurde erst 1974 durch das neue Strafgesetzbuch (StGB) abgelöst und die damalige Richterschaft war weitgehend wertkonservativ eingestellt – das lässt sich aus der Rechtsbegründung in einschlägigen Fällen ersehen, wo die Richter die Rettung der »moralischen Ordnung« der österreichischen Gesellschaft als ihre Pflicht ansahen (siehe z. B. Oberlandesgericht/ OLG-Wien 25. 2. 1969, 12 Bs 39/ 69). Die Anwendung von Rechtsnormen wie der »Herabwürdigung österreichischer Symbole« (§ 299a StG) oder der

3 Für die Tantiemenverteilung durch die Verwertungsgesellschaften ist die Zuordnung einer künstlerischen Darbietung (z. B. in E-Musik oder U-Musik) für den Berechnungscodex ausschlaggebend. Auch der österreichische Künstler-Sozialversicherungsfonds tendiert dazu, MusikerInnen dann als KünstlerInnen anzuerkennen, wenn sie eine künstlerische Befähigung vorweisen können, »deren wichtigstes Kennzeichen darin besteht, dass sie nicht ausschließlich durch Lernen bzw. Übung erworben werden kann«. Wenn die Tätigkeit allerdings als zu gewerblich orientiert eingestuft wird, etwa wenn Unterhaltungsmusik bei Tanzveranstaltungen, Heurigen u. ä. angeboten wird, werden MusikerInnen nicht als KünstlerInnen im Sinne des Künstler-Sozialversicherungsgesetzes anerkannt. Siehe dazu das unveröffentlichte, interne Dokument: Künstler-Sozialversicherungsfonds (Hg.) (2001) *Kriterienkatalog für die Kurien*. Wien.

»gröbliche(n) und öffentliches Ärgernis verursachende(n) Verletzung der Sittlichkeit oder der Schamhaftigkeit« (§ 516 StG) fiel ihnen leicht und bedurfte ihrer Ansicht nach keiner eingehenden Begründung, geschweige denn einer Rechtsgüterabwägung.

Schon eine der ersten öffentlichen Aktionen, das »Fest des psychophysischen Naturalismus« (1963) rief die Ordnungswächter zu einer »Gegen-Aktion«: Etwa eine halbe Stunde nach Beginn der Kunstaktion – Nitsch schlug eben auf ein von der Decke herabhängendes totes Lamm mit einem Eisenhaken ein – traten 20 Polizisten in den Raum und beendeten die Veranstaltung. Otto Mühl und Hermann Nitsch wurden wegen Übertretung des Schmutz- und Schundgesetzes, Verletzung der Sittlichkeit und Störung der öffentlichen Ordnung zu 14-tägigem Arrest verurteilt. Als Günter Brus 1965 im Rahmen seiner Selbstbemalungsaktionen einen »Wiener Spaziergang« vor der Wiener Hofburg unternahm, wurde er prompt wegen Störung der öffentlichen Ordnung verhaftet. Der Aufsehen erregendste Prozess im Zusammenhang mit dem Wiener Aktionismus war die Verhandlung über die Performance »Kunst und Revolution«, die 1968 im Neuen Institutsgebäude der Universität Wien stattfand. Günter Brus, gänzlich entkleidet, verrichtete kleine und große Notdurft, verschmierte seinen Körper mit Exkrementen, onanierte und sang dabei die österreichische Bundeshymne, während Otto Mühl, ebenfalls die Bundeshymne singend, einen weiteren Akteur, der Gedichte vorlas, mit einem Ledergurt auspeitschte.

In all diesen Gerichtsfällen verneinten die Richter ohne große Debatten den Kunstcharakter der Aktionen und warfen den inkriminierten Künstlern vor, künstlerische Absichten vorzutäuschen, um ihren »kriminellen Trieben« und »Zersetzungstendenzen« nachzugehen, »deren Ziel die Zerstörung des freien demokratischen Österreichs« sei (OLG-Wien 25. 2. 1969, 12 Bs 39/69). Solche Begründungsfiguren – das Fehlen eines »ehrlichen künstlerischen Strebens« (Oberster Gerichtshof/OGH 11. 1. 1972, 10 Os 191/71, EvBl 1972/196), die Zuschreibung von pathologischen Persönlichkeitsmerkmalen (so Heinrich Gross in seinem psychiatrischen Gutachten über Günter Brus 1968) – finden sich in mehreren Rechtssprechungsakten bis in die 1980er-Jahre wieder.

Aber wie lässt sich ein »ehrliches künstlerisches Streben« feststellen? Ist es beispielsweise sachlich gerechtfertigt, KünstlerInnen, die stark kommerziell orientiert arbeiten – etwa Andy Warhol in den 1970er-Jahren – ein »ehrliches künstlerisches Streben« und in der Folge die Kunsteigenschaft ihrer Werke absprechen? Oder warum ist eine künstlerische Tätigkeit »unehrlich«, wenn sie beispielsweise Werke mit expliziten sexuellen Darstellungen herstellt bzw. verbreitet? Die Anwendung dieses Terminus auf inkriminierte Kunst und in der Folge die Untersagung solcher öffentlicher Aktionen und ihrer Verbreitung erfolgte durch eine ebenfalls sehr großzügige Interpretation des Tatbestands »berechtigtes Ärgernis« bzw. »Eignung zur Ärgerniserregung«. Man könnte hier von »Prozeduren der Ausschließung« sprechen (Foucault 1977/1971, 11).

Erst in den 1970er-Jahren begann sich die Toleranzschwelle gegenüber Abweichung (Devianz) und Nicht-Mainstream-Identitäten (etwa gegenüber Homosexuellen) zu erhöhen. Dieser Wandel zeigt sich auch exemplarisch bei einem Verfahren gegen Hermann Nitsch 1981. In einer Ausstellung im Rahmen des Steirischen Herbstes präsentierte Nitsch Fotodokumentationen über seine Aktionen, auf denen Personen teils

nackt, teils in Messgewändern, manche gekreuzigt und mit Blut und Tiergedärmen bedeckt zu sehen waren. Nach einer Anzeige eines ÖVP-Bundesratsmitglieds wurde die Ausstellung polizeilich geschlossen (Resch 1994, 73–79). Monate später stellte die Staatsanwaltschaft Graz das Verfahren mit der Begründung ein, dass die Darstellung zwar Ärgernis erregt habe, dieses aber kein berechtigtes nach §188 StGB (»Herabwürdigung religiöser Lehren und Symbole«) sei. Weiter führte die Staatsanwaltschaft an, dass es keine Angelegenheit von Gerichten sei, den künstlerischen Wert eines Werkes zu beurteilen und neue künstlerische Wege, mögen es auch Irrwege sein, mit strafrechtlichen Mitteln einzuschränken (zit. in: Mayerhofer 1984, 201). Dieser Stellungnahme entspricht auch die geltende Rechtslehre, wonach die Kunstfreiheitsgarantie (Art. 17a StGG) dem Staat indirekt untersagt, den Kunstbegriff normativ zu definieren (Neisser 1983 und Oberster Gerichtshof/ OGH 11. 10. 1988, 1 Ob 26/ 88). Die rasche Aberkennung des Kunstcharakters, wie sie in der Vergangenheit erfolgte, diene also nicht nur zur Begründung von verschärften Strafen, sondern auch zur symbolischen Demütigung der inkriminierten KünstlerInnen.

3. Kunstwerke im Spannungsfeld zwischen zwei Existenzen: als Privatgüter und als kollektive Güter

3.1 Urheberschaft und Eigentumsrechte

Während die bisher vorgelegten Überlegungen zu den Funktionen der Kunst sozial- und kulturwissenschaftlich waren, muss für die Thematisierung der ökonomischen Funktion von Kunstwerken eine neue, politisch-ökonomische Argumentation aufgebaut werden. Kunstschaffende – in der Folge auch UrheberInnen genannt – haben einen gesetzlich anerkannten und geschützten Anspruch auf geistiges Eigentum und ein absolutes Monopol hinsichtlich der Veröffentlichung und Nutzung ihrer Werke. Ein Werk – laut Urhebergesetz §1 (1) ist »Werk« weitgehend gleichbedeutend mit »Kunstwerk« – kann veräußert werden und seine Werknutzungsrechte sind übertragbar. Durch exklusive Werknutzungsrechte und die damit geschaffene Knappheit entsteht eine *spezifische* Marktsituation. (Kunst- und Kulturmärkte gab es selbstverständlich auch vor der Einführung des Urheberrechts im 19. Jahrhundert.)

Sobald Kunstwerke in einen Tauschprozess eintreten, erhalten sie eine ökonomische Funktion; diese wird durch das geltende Recht verankert und politisch abgesichert. Die Sachherrschaft, die aus dem Eigentumsbegriff ableitbar ist, bleibt bei Kunstwerken allerdings eingeschränkt, denn der ureigene Anspruch der UrheberIn auf geistiges Eigentum⁴ ist in der kontinental-europäischen Rechtstradition unveräußerbar und nicht übertragbar. Das Urheberpersönlichkeitsrecht schränkt also das materielle Eigentumsrecht ein, insofern als nicht nur das Namensrecht unantastbar ist, sondern es auch niemandem gestattet ist, ein Werk zu verändern, zu überarbeiten, zu entstellen oder gar zu zerstören, wenn keine ausdrückliche Genehmigung der UrheberIn vorliegt.

4 Der Begriff des »geistigen Eigentums« war vor dem 18. Jahrhundert in unserer Rechtstradition unbekannt, denn »Eigentum« bezog sich stets auf materielle und niemals auf immaterielle Güter.

BesitzerInnen von Kunstwerken bzw. die InhaberInnen von Nützungsrechten haben – sofern keine anderen Vereinbarungen vorliegen – allerdings in der Regel die Entscheidungsmacht, zu bestimmen, ob und wie ein Werk der Öffentlichkeit zugänglich gemacht wird. (In Österreich endet der urheberrechtliche Schutz 70 Jahre nach dem Tod der UrheberIn; für Werke mit mehreren MiturheberInnen 70 Jahre nach dem Tod des bzw. der letzten lebenden MiturheberIn; bei musikalischen Aufnahmen endet der Leistungsschutz 50 Jahre nach der Aufnahme.)

Die Bildung von Monopolen durch die Übertragung von exklusiven Werknutzungsrechten führt zu zwei provokanten Fragen: »Wem gehört ein Kunstwerk?« und »Wer darf es nützen?« Es ist nicht damit getan, festzuhalten, dass ein Kunstwerk derjenigen Person gehört, die es geschaffen hat, bzw. nach einer Veräußerung derjenigen, die es rechtmäßig erworben hat, weil die Infragestellung des tradierten Eigentumsanspruchs andere Intentionen verfolgt. UrheberInnen sind in ein kreatives Milieu eingebettet. Sie orientieren sich an Konventionen und Vorbildern und tauschen sich in der Regel intensiv mit anderen Personen aus, so dass viele TheoretikerInnen dazu neigen, kreative Prozesse nicht einzelnen Individuen, sondern einem Kollektiv zuzuschreiben (Becker 1986). Ein weiteres Argument gegen eine reduktionistische Auffassung der Urheberschaft wurde von der Kritik an der idealistischen Subjektphilosophie vorgebracht, also durch die Zurückweisung der Vorstellung eines autonomen, schöpferischen Ichs, das sich aus seiner Innerlichkeit (»Seele« oder »Geist«) heraus künstlerisch originell und authentisch artikuliert (Foucault 1988/1969).

3.2 Nutzungsrechte und Monopole

Zusätzlich zu dieser theoretischen Argumentation soll die Hinwendung unserer Aufmerksamkeit auf die Realität des Kunstbetriebs unser Verständnis der Problematik – der Infragestellung von Eigentums- bzw. Monopolansprüchen – vertiefen. Wenn KomponistInnen, MusikerInnen oder SchriftstellerInnen heute ein Werk veröffentlichen möchten, benötigen sie faktisch einen Kooperationspartner, der über professionelle Vertriebsstrukturen verfügt. Wer hingegen ein Buch oder eine Musik-CD im Selbstverlag veröffentlicht, hat kaum Zugang zu den Großhändlern (Grossisten) sowie zu einzelnen Buch- und Musikhandlungen, und es ist höchst unwahrscheinlich, dass KunstkritikerInnen einen Artikel über ihr Werk in einer Zeitung oder Fachzeitschrift unterbringen können.

Um die Vertriebsstrukturen des Kulturbetriebs nützen zu können, wenden sich UrheberInnen nolens volens an ProduzentInnen (Verlage, Musik- oder FilmproduzentInnen, IntendantInnen) oder sonstige MediatorInnen (Galerien, Agenturen) in der Hoffnung, die kunstinteressierte Öffentlichkeit und die KonsumentInnen effektiver zu erreichen. Die Verträge (Produktions- oder Vertriebsverträge), die zwischen UrheberInnen und ProduzentInnen abgeschlossen werden, beziehen sich auf die Werknutzungsrechte, wobei das österreichische Urhebergesetz zwei Arten von Nutzungsrechten nennt: die Werknutzungsbewilligung (eine beschränkte und somit nicht-exklusive Nutzungslizenz) und das Werknutzungsrecht (eine umfassende nicht eingeschränkte, weltweit und bis zum Ende der gesetzlichen Schutzdauer geltende exklusive Nutzungs-

lizenz) – siehe UrhG §§14–18a, §24, §26. Zwischen den UrheberInnen und den ProduzentInnen bzw. MediatorInnen besteht allerdings eine eindeutige Verhandlungsasymmetrie – eine Ausnahme bilden die »Stars«, die eine gewisse Verhandlungsmacht haben und die Vertragsgestaltung mitbestimmen können.

Die Tatsache, dass fast alle UrheberInnen sämtliche Werknutzungsrechte den ProduzentInnen übertragen, ist ein klares Indiz dafür, dass die ProduzentInnen die Vertragsbedingungen einseitig festsetzen und dass die KünstlerInnen keine andere Möglichkeit haben, als den vorgelegten Vertrag zu unterschreiben. Ihr Entscheidungsspielraum ist durchaus gering, weil sich die Vertragsbedingungen bei anderen ProduzentInnen nicht wesentlich unterscheiden. Mit dem Vertragsabschluss erhalten die ProduzentInnen uneingeschränkt alle Nutzungsrechte und sie gestatten den UrheberInnen, sich mit geringen Prozentanteilen am Absatz zu beteiligen. Entscheidend dabei ist, dass die ProduzentInnen (Musiklabels, Verlage u. a.) ein *Monopol* für die gesamte Dauer des urheberrechtlichen Schutzes erwerben. Die UrheberInnen werden faktisch enteignet – »enteignet« klingt drastisch, aber wir müssen uns bewusst sein, dass die UrheberInnen keinen Zugriff mehr auf ihr Werk haben (siehe auch Tschmuck 2007 oder 2008). Diese Schaffung eines Monopols ist noch problematischer, wenn wir bedenken, dass es in den meisten Kunst- und Kulturmärkten – insbesondere bei Kopienmärkten (Film, Musik, Buch) – durch die monopolistische Konkurrenz und die relativ hohen Produktions- und Transaktionskosten⁵ zu oligopolistischen Marktsituationen kommt. Ein Oligopol existiert dann, wenn wenige AnbieterInnen, die sehr viele Kulturschaffende unter Vertrag haben, über große Marktanteile verfügen. Solche oligopolistischen Märkte entstehen häufig – stark vereinfacht formuliert –, wenn die Produktions- oder Vertriebskosten sehr hoch sind (etwa im Fernsehsektor) oder wenn sich im Laufe der Jahre einige Majors (international agierende Großkonzerne mit sehr hohem Marktanteil) bilden, die durch strategische Unternehmenserweiterung die Vertriebsstrukturen zu kontrollieren beginnen (z. B. in der Musikindustrie). Durch ihre dominante Position im jeweiligen Marktsegment übernehmen sie die Rolle eines Gatekeepers und beeinflussen die weitere Marktentwicklung – Paul Hirsch nennt Majors deshalb institutionelle Regulatoren von Innovation (Hirsch 1972, 649). Diese Majors haben außerdem häufig ausreichend politische Ressourcen, um mit gezieltem Lobbying die Gestaltung des Urheberrechts systematisch so zu beeinflussen (etwa die Verlängerung der urheberrechtlichen Schutzdauer), dass ihre Monopolstellung gesichert wird.

3.3 Kritische Debatten

Sind monopolistische Ansprüche auf Kulturgüter kulturökonomisch und kulturpolitisch gerechtfertigt? Dazu gibt es kontroverse Stellungnahmen – die Diskussion dreht sich wohlgerne nicht um die Urheberrechtspersönlichkeitsrechte, sondern um die Ausgestaltung der Werknutzungsrechte. Gegen das zugrunde liegende Eigentumskonzept und die in der Folge entstandenen Industriestrukturen ist u. a. Karl Marx einge-

⁵ Transaktionskosten werden durch unternehmerisches Handeln (Ankauf, Verkauf, Miete, ...) bzw. durch Verhandlungen, Beratungskosten, interne Sitzungen verursacht. In den so genannten Copyright-Industrien sind die Transaktionskosten immer sehr hoch.

treten, der auf dem Boden der Idealistischen Ästhetik dem Kunstwerk als freiem Spiel und Selbstzweck und somit als Ausdruck menschlicher Authentizität einen »natürlichen« Tauschwert absprach (Marx/ Engels 1968/1844, 111–112, Marx 1981/1842, 71). Der Kunstmarkt entfremdet folglich das Kunstwerk, indem es ihm einen fetischistischen Charakter gibt; die Vermarktung von Kunst gleicht also der Verdinglichung des Menschen im Kapitalismus.

Andere KritikerInnen der exzessiven Kommerzialisierung von Kunst, die aber keine »moralische Ökonomie« wie den Marxismus vertreten, nehmen häufig auf die allgemeine Wohlfahrt Bezug (siehe z. B. Keat 1999, Baumol 2003). Angebotsoligopole können unter Umständen, so manche KritikerInnen (Tschmuck 2003, 301–302) die Angebotsvielfalt einschränken. Die exorbitanten Preise, die auf eine exzessive Kommerzialisierung zurückzuführen sind, – so eine andere kritische Argumentation – erschweren die Bildung öffentlicher Museumssammlungen und fördern den Ausverkauf wichtiger Werke an kaufkräftige SammlerInnen im Ausland. Letzteres betrifft gegenwärtig vor allem ärmere Länder, wo der Handel mit dem kulturellen Erbe teils auf legaler, teils auf illegaler Basis floriert. So akkumulieren SammlerInnen in den reichsten Nationen eine ungeheure Anzahl von wertvollen Werken, die großen Teilen der Weltbevölkerung (auch in den reicheren Ländern) unzugänglich bleiben.

Die Debatten um die *Berechtigung* von exklusiven Ansprüchen auf Kulturgüter drehen sich u. a. um die Frage, ob Kulturgüter typische Privatgüter wie etwa Autos oder Fernsehgeräte sind. Gäbe es einen breiten Konsens darüber, könnten die aktuelle Ausformung der Werknutzungsrechte und die Kommerzialisierungserscheinungen vermutlich mit einer höheren Akzeptanz rechnen. Der entscheidende Punkt ist aber, dass ein solcher Konsens nicht existiert. Um die Argumente verständlich zu machen, setze ich an einer Aussage an, die für viele evident erscheinen mag: Kunstwerke sind keine Gebrauchsgüter, sondern *symbolische Güter* bzw. Kulturgüter. Die Eigenschaft, »symbolhaft« zu sein, macht sie zu einem Träger von Bedeutung – das heißt, wie auch das Wort »Bedeutung« verrät, sie müssen *gedeutet* werden. Ein Phänomen, ein Symbol, ein Kunstwerk zu deuten und schließlich zu verstehen, ist eine Fertigkeit, eine Kompetenz, die durch das Hineinwachsen in eine soziale und kulturelle Praxis erworben werden muss. Kunst ist insofern mit einer Sprache vergleichbar, nicht nur, weil sie zeichenhaft ist, sondern auch, weil sie wie jede Sprache eine Gemeinschaft voraussetzt, die den Prozess der Sinngenerierung steuert (Wittgenstein 1977/1953, §256–269). Sprachen – auch die Sprachen der Kunst – und Verstehen knüpfen stets an bestehende Regeln oder Auslegungspraktiken an, die freilich modifizierbar und veränderbar sind. Deutungen können innerhalb eines Auslegungsrahmens variieren, aber Deuten ist niemals ein Vorgang, der vollkommen willkürlich und regelfrei erfolgt (Zembylas 1997, 170, 221).

Diese Einsicht lässt sich auf die Kunst übertragen. Nicht nur das künstlerische Schaffen, sondern auch die Bedeutung eines Werkes entwickelt sich insofern gesellschaftlich, als kulturelle Praktiken und Bedeutung geteilte und öffentliche Phänomene sind. Kunst setzt per Definition eine Gemeinschaft voraus, weil die Sprache der Kunst, der praktische Umgang mit künstlerischen Mitteln und die Sinngenerierung keinen privaten Ursprung haben. Kunst ist demzufolge ein öffentliches Gut, weil ihre Bedeu-

tung und Wertzuschreibung kollektiv entsteht. Sowohl bei materiellen als auch bei immateriellen Wertbildungsprozessen bedarf Kunst der Öffentlichkeit, um wahrgenommen und entsprechend wertgeschätzt zu werden.

Privatgüter (ein Apfel, eine Hose, eine Wohnung) zeichnen sich dadurch aus, dass die *potenziellen* NutzerInnen eines Gutes, das am Markt angeboten wird, miteinander rivalisieren: Wenn Person A einen Apfel isst, geht Person B leer aus, oder anders formuliert, Person A hat einen maximalen Nutzen, wenn nur sie allein den Apfel isst. In der Kunst und Kultur – und nicht nur in diesen Bereichen – können wir in der Regel das Gegenteil beobachten. Ein Kunstwerk funktioniert nicht von sich aus, sondern es muss erst durch die Rezeption »aktiviert« werden. Je intensiver und differenzierter der gesellschaftliche Austausch über mehrere, alternative Sichtweisen ist, desto größer ist der Nutzen der einzelnen KunstrezipientInnen bzw. KonsumentInnen. Das Rivalitätsprinzip, also die Konkurrenz zwischen den potenziellen NutzerInnen bzw. RezipientInnen, existiert weitgehend nicht (Musgrave 1969). Durch die Steigerung des Interesses der RezipientInnen an einem Werk kann auch sein materieller Wert wachsen – zur Freude der BesitzerInnen bzw. der InhaberInnen der Nutzungsrechte. Aus dieser Darlegung des kollektiven Charakters von Kunst- und Kulturgütern lassen sich Argumente gegen langfristige Nutzungsmonopole für Kulturgüter gewinnen.⁶

Kunstwerke haben also einen Doppelcharakter: Vorhandene, rechtlich anerkannte Eigentumsrechte und der Preismechanismus implizieren den Ausschluss all jener Interessierten vom Zugang und von der Nutzung eines Werkes, die den aktuellen Marktpreis nicht zahlen wollen oder können. Die exklusiven Eigentumsrechte und Marktbarrieren machen Kunstwerke also zu Privatgütern. Der kollektive Ursprung der Kunst, die nicht vorhandene Rivalität zwischen den KonsumentInnen und die Nutzenmaximierung durch die kollektive Rezeption machen Kunstwerke wiederum zu öffentlichen Gütern. Vor dem Hintergrund dieses Doppelcharakters muss die Frage »Wem gehört ein Kunstwerk – den UrheberInnen, den EigentümerInnen bzw. den InhaberInnen der Werknutzungsrechte oder der Allgemeinheit?« verstanden werden. Daraus ergibt sich eine Folgeproblematik: Wie soll der Staat mit den unterschiedlichen und meines Erachtens berechtigten Ansprüchen der verschiedenen Gruppen umgehen?

Es ist nachvollziehbar, dass es unterschiedliche und konträre kulturökonomische und kulturpolitische Argumentationen zu diesem Thema gibt. Eine Interessenabwägung hat sowohl den Schutz von erworbenen Eigentumsrechten als auch das allgemeine öffentliche Interesse am freien Zugang zu Kultur zu berücksichtigen. Ich glaube, es ist wichtig, a) die aktuelle Dauer des urheberrechtlichen Schutzes, b) die reale Machtasymmetrie zwischen UrheberInnen und ProduzentInnen sowie c) den Einfluss von oligopolistischen Marktstrukturen auf allgemeine gesellschaftspolitische Ziele (wie Kultur- und Bildungsförderung, Förderung von Vielfalt, Chancengleichheit) eingehend zu diskutieren. Gerade diese Bezugnahme auf gesellschaftspolitische Ziele leitet zum nächsten Abschnitt dieses Artikels über.

6 Für kulturpolitische Argumente siehe Mas-Colell (1999) und Keat (1999); für kulturpolitische Argumente zur Gefährdung der kulturellen Freiheit sowie zur negativen Wirkung der Reduktion von Vielfalt siehe Smiers (2003), Kap. 1 und Mulcahy (2003).

4. Kunst als reflexions- und wissensgenerierendes Medium

In diesem Kapitel wird der *kritische* Anspruch der modernen Kunst gegenüber dominanten gesellschaftlichen Diskursen thematisiert. Hier können manche Überschneidungen mit der am Anfang besprochenen Kunstfunktion der Artikulation von individuellen und kollektiven Geltungsansprüchen festgestellt werden, denn Geltungsansprüche werden oft (aber nicht immer) durch ihren Artikulationsprozess reflektiert. Die Inhalte dieses Kapitels gehen aber über die erstgenannte Funktion hinaus, weil es hier auch um die Erweiterung von sinnlich-formalen Kompetenzen und die Veränderung von Erfahrungshorizonten geht.

4.1 *Ästhetisches Handeln als Infragestellung dominanter Überzeugungen*

Ab dem 16. Jahrhundert hat sich die europäische Kunst sukzessiv von der repressiven Kontrolle des Klerus bzw. der Inquisition und im Laufe des 19. Jahrhunderts durch die Einführung und Durchsetzung von Grundrechten auch von den staatlichen Zensurbehörden befreit – in Österreich wurde die Präventivzensur erst 1918 abgeschafft. Die sich ebenfalls im 19. Jahrhundert formierende zivilgesellschaftliche Öffentlichkeit (Zeitungswesen, kulturelle Vereine, private Salonveranstaltungen) begann sich für Kunst zu interessieren.

Man unterstellte Kunstwerken eine Erkenntnis generierende Funktion – Kunst schaffe also Inhalte und Formen, die geeignet wären, individuelle und gesellschaftliche (Selbst-)Reflexionsprozesse zu fördern (Zembylas 2000). Die Forderungen und Erwartungen an die Kunst waren zeitweise exorbitant. Friedrich Schelling sah in der Kunst einen Weg zur transzendentalen Erkenntnis, weil Kunst etwas erreicht, was den Wissenschaften versagt bleibt: die Darstellung des Unbewussten – bzw. des Undarstellbaren (Novalis) – und das Eindringen in die Sphäre des Absoluten. Denis Diderot, Immanuel Kant, Friedrich Schiller, Pierre-Joseph Proudhon und Leo Tolstoi gingen ebenfalls sehr weit, indem sie Kunst mit Moralität zu verbinden suchten. Etwas pointiert formuliert, bestand seit dem 18. Jahrhundert der Glaube oder die verklärte Hoffnung, am künstlerischen Wesen könne die Welt genesen.

Auch wenn heute davon ausgegangen werden kann, dass kaum jemand mehr derartige überzogene Erwartungen an die Kunst ausspricht, hält sich weiterhin die Auffassung von Kunst als Reflexionsmedium. Diese Funktionszuschreibung an Kunst ist dennoch auslegungsbedürftig. Zu unterschiedlich ist die Bedeutung des Reflexionsbegriffs und somit die Vorstellung, Kunst könne Wissen generieren. Diese unterschiedlichen Funktionszuschreibungen sollen nun anhand einiger Beispiele aufgezeigt werden.

4.1.1 *Fallbeispiel: Thomas Bernhards »Heldenplatz« (1988)*

1988 beauftragte Claus Peymann, der damals neue Direktor des Wiener Burgtheaters, Thomas Bernhard, ein Theaterstück für das 100-Jahr-Jubiläum des Hauses zu verfassen. 1988 war aber auch ein politisches Gedenkjahr. 50 Jahre zuvor war die nationalsozialistische Wehrmacht in Österreich einmarschiert und in den Städten größtenteils

von jubelnden Massen empfangen worden. Dieses geschichtliche Ereignis wurde wieder aktuell, als Kurt Waldheim 1986 zum Bundespräsidenten gewählt wurde und sich an seine Mitwirkung in der SA (»Sturmabteilung« im nationalsozialistischen Regime) erst monatelang »nicht erinnerte«, sie später jedoch halbherzig zugab und seinen Dienst in der Wehrmacht als »Pflichterfüllung« erklärte.

Thomas Bernhards Theaterstück »Heldenplatz«, das am 4. November 1988 uraufgeführt wurde, griff diese kollektive geschichtliche Erfahrung auf. Kurz zur Aufführung: Nach dem Begräbnis von Josef Schuster treffen sich sein Bruder Professor Robert Schuster und andere Familienangehörige in der Wohnung des Verstorbenen in der Wiener Innenstadt mit Blick auf den Heldenplatz. Der Verstorbene hatte Selbstmord begangen, indem er aus dem Wohnungsfenster gesprungen und auf den Heldenplatz gestürzt war, weil er seine traumatischen Erlebnisse aus der Nazizeit – er war Jude – nicht bewältigen hatte können. Die Gespräche zwischen den Hinterbliebenen drehen sich um die historischen Ereignisse und enthalten im bekannten Bernhardschen Stil Klagen und Vorwürfe über aktuelle gesellschaftliche Zustände. Am Ende des Stückes glaubt Professor Schusters Gattin durch das geschlossene Fenster eine Menschenmenge zu hören, die sich draußen am Heldenplatz versammelt hat und »Sieg Heil!« ruft. In der Inszenierung bleibt offen, ob es sich um eine Einbildung handelt oder ob die Rufe tatsächlich erklingen.

Einen Monat vor der Uraufführung hatte vermutlich ein Mitglied des Burgtheater-Ensembles Manuskriptseiten des bis dato unpublizierten Stückes an die Presse weitergeleitet. Teile davon wurden so vor der Aufführung bekannt – etwa die Behauptung der Theaterfigur Robert Schuster, die ÖsterreicherInnen seien immer noch ein Volk von NationalsozialistInnen und AntisemitInnen. Dies weckte die Zensurgeister wieder auf, die sich Bundespräsident Kurt Waldheims Verurteilung des Stückes als »grobe Beleidigung des österreichischen Volkes« anschlossen und ein Aufführungsverbot verlangten (etwa Vizekanzler Alois Mock, ÖVP sowie der Wiener Vizebürgermeister Hans Mayr, SPÖ) bzw. die Absetzung des Burgtheaterdirektors forderten (u. a. Kurt Waldheim und Jörg Haider). Solche öffentlichen politischen Stellungnahmen ermunterten mehrere BürgerInnen dazu, die Uraufführung durch Bombendrohungen, Protestversammlungen vor dem Burgtheater und Störaktionen (Zwischenbrüllen und Trillerpfeifen) im Theatersaal zu sabotieren (zur Dokumentation des Falles siehe Burgtheater 1989).

Hier soll uns nicht die Aufgeregtheit manches medialen Meinungsstreits, sondern primär die reflexive Auseinandersetzung mit dem Grundthema des Stückes interessieren. Die öffentlichen Diskussionen um »Heldenplatz« (so wie um Hrdlickas »Mahnmal gegen Krieg und Faschismus«) dauerten Monate und dies mag als Indiz für die Funktion des Stückes als Motor einer Aufarbeitung der österreichischen Vergangenheit gelten. Es wäre falsch, zwischen der Theateraufführung und den politischen Entwicklungen allzu simple kausale Zusammenhänge herzustellen – allerdings ist es bemerkenswert, dass in den Jahren danach ein Umdenken stattfand. Österreichische PolitikerInnen wie der damalige Bundeskanzler Franz Vranitzky sprachen erstmals 1991 öffentlich von der »Mitschuld Österreichs« an der Verfolgung und Vernichtung der europäischen JüdInnen.

4.1.2 Fallbeispiel: Hans Haackes »Der Bevölkerung« (2000)

Ein anderes, in gewisser Hinsicht ähnliches Fallbeispiel stellt Hans Haackes Installation im Deutschen Bundestag (im ehemaligen Reichstag) in Berlin dar. Haacke erhielt 1998 die Einladung, ein Konzept für die Gestaltung des nördlichen Lichthofs des Bundestags einzureichen. Bei der Begehung des Gebäudes fiel ihm die Aufschrift im Haupteingang »Dem deutschen Volke« auf, die eine Widmung des damaligen deutschen Kaisers aus dem Jahr 1916 darstellt. Bezug nehmend auf das mittlerweile geänderte politische Staats- und Volksverständnis beschloss Haacke, diese Widmung in »Der Bevölkerung« umzuformulieren. Die künstlerische Umsetzung bestand in der Konstruktion eines Holztrogs (ca. 20,80 m lang, 6,80 m breit und 30 cm hoch), in dessen Mitte die neue Widmung in ca. 1,20 m großen Buchstaben aus leuchtenden Neonröhren stehen sollte. Neben dem Westportal des Lichthofs war eine Tafel vorgesehen, die die Abgeordneten daran erinnern sollte, dass ihre Entscheidungen nicht nur die deutschen StaatsbürgerInnen, sondern alle in Deutschland lebenden Menschen, also die gesamte Bevölkerung, betreffen. Haacke lud alle Abgeordneten des Bundestages ein, aus ihren Wahlkreisen jeweils 10 Liter Erde zur Füllung des Holztrogs mitzubringen. Die in der Erde enthaltenen Samen sollten keimen und die Vegetation frei wuchern; dieser Wildwuchs wäre als freie Analogie zur Entfaltung der Bevölkerung zu sehen. Das schließlich im Herbst 2000 realisierte Werk kann nun sowohl aus dem Plenarsaal als auch vom Dach des Gebäudes, das für die Öffentlichkeit offen steht, betrachtet werden.

Bei der Präsentation des Konzepts vor dem Kunstbeirat bezog sich Haacke auf den überholten Nationalismus, der historisch gesehen bestimmte Bevölkerungsgruppen vom Begriff des »Volkes« ausschloss, sowie auf den Missbrauch des Volksbegriffs sowohl im Dritten Reich als auch in der DDR. Der Künstler zitierte u. a. Bertolt Brecht (1950, 95), der 1935 geschrieben hatte: »Wer in unserer Zeit statt Volk Bevölkerung sagt, ... unterstützt schon viele Lügen nicht.« Der Kunstbeirat stimmte der Projektrealisierung zu, aber nach einem Gruppenantrag dreier Abgeordneter wurde im Bundestag eine Debatte für den 5. April 2000 festgesetzt. In der Zwischenzeit erschienen mehrere Zeitungsartikel, die das Projekt in der breiten Öffentlichkeit diskutierten. Ein Vorwurf, der meines Erachtens teilweise aus einer gekünstelten (Miss-)Interpretation des Werkes hervorging, bezichtigte Haacke der Infragestellung der Bundesrepublik. Manche meinten nämlich, das Werk verletze das Grundgesetz, weil laut Verfassung die Macht vom deutschen Volk ausgeht.

In der anschließenden Debatte im Bundestag argumentierte der CDU-Abgeordnete Norbert Lammert (seit 2005 Bundestagspräsident) ähnlich: Das Werk sei politisch ungerechtfertigt und konzeptuell verfehlt, weil man die Widmung »Dem Deutschen Volke« nicht erklären oder begründen müsse, denn »sie ist nicht überholt«. BefürworterInnen wiesen darauf hin, Kunst habe die Funktion, Denkanstöße zu liefern, und die neue Widmung sei als Erweiterung und Ergänzung des republikanischen Selbstverständnisses der BRD zu verstehen – so z. B. die Stellungnahme des damaligen Bundestagspräsidenten Wolfgang Thierse (SPD). Rita Süßmuth, eine der beiden Befürworterinnen des Kunstwerks aus der CDU/CSU-Fraktion, fasste den Kern der Debatte mit

der Frage zusammen, »ob wir wirklich bereit sind, dem Spruch ›Dem Deutschen Volke‹ die Ergänzung ›Der Bevölkerung‹ folgen zu lassen« (alle Zitate aus dem amtlichen Sitzungsprotokoll des Deutschen Bundestags sind Diers/ König 2000, 179, 189, 193 entnommen). Bei der Abstimmung votierten 260 Abgeordnete für Haackes Projekt, 258 dagegen und 31 Abgeordnete enthielten sich der Stimme.

Nur wenige Wochen nach der offiziellen Eröffnung von »Der Bevölkerung« stellte der damalige CDU-Bundestagsfraktionsführer Friedrich Merz die künftige Integrations- und Ausländerpolitik seiner Partei vor. Zentrales Kriterium für die Integration von MigrantInnen war demnach die »deutsche Leitkultur«. Unter diesem Konzept, das die kollektive Identität der Deutschen repräsentieren sollte, verstanden die Partei-IdeologInnen drei Kernmerkmale: a) die deutsche Sprache und Bildung, b) Verfassungstreue und c) die gleichberechtigte Stellung der Frau in Deutschland. Wer diese Merkmale und Werte nicht vertritt, hat keinen Platz in der deutschen Gesellschaft – so die politische Schlussfolgerung. Hinter diesen Integrationsanforderungen stecken wohl auch Unterstellungen, etwa in dem Sinn, dass viele Fremde kulturlos (ungebildet) sowie potenzielle RechtsbrecherInnen (wegen geringer Identifikation mit der deutschen Rechtsordnung) seien und außerdem sozialisationsbedingt zu Gewalt gegen Frauen tendierten. Haackes Kritik an der Exklusionsfunktion von »deutsch« ist also ungebrochen aktuell.

4.2 Ästhetisches Handeln als Ausbildung sinnlicher Kompetenz

Abgesehen von solchen kollektiven Diskursen, die Kunst aufgreift, um Reflexionsimpulse zu liefern, kann Kunst auch auf einer individuellen Ebene wirken. Die Beschäftigung mit Kunst als KünstlerIn oder als RezipientIn ist eine produktive Tätigkeit, die Wissen voraussetzt und neues Wissen generiert. Sowohl der Schaffens- als auch der Rezeptionsakt sind keine spontanen, voraussetzungslosen Leistungen – sie sind Kulturtechniken, die erlernt, gepflegt und weitergegeben werden. In diesem Sinne ist Kunst gesellschaftlich verwurzelt; sie ist eine soziale Praxis, in welcher ästhetische Erfahrungen und Erlebnisse ermöglicht werden. Solche Erfahrungen und Erlebnisse sind zwar sozial vorstrukturiert, sie werden allerdings individuell hervorgebracht; das heißt, die ästhetische Erfahrung wird stets von einer Person getragen oder anders formuliert: Erfahrungen sind *personengebunden* (Polanyi 1958, 162). Erfahrungen – und damit sind auch Erlebnisse gemeint – sind psychologische Dispositionen, die uns praktische Optionen für Handlungen und kognitive Operationen bereitstellen. Erfahrungen schaffen also praktisches Wissen, das nicht unbedingt begrifflich fassbar ist, sondern eine Wissensform darstellt, die sich in kompetentem Handeln zeigt – Gilbert Ryle (1949, 178) sprach von einem »Ausgerüstet-Sein, etwas richtig zu machen«.

Eine erfahrene Orchesterdirigentin hört die einzelnen Instrumente besser als nicht ausgebildete Personen; ein Schriftsteller erkennt in einem Roman, wie dieser konstruiert ist, nimmt die Textkomposition wahr und fasst den Erzählton rasch auf; eine versierte Galeristin bildet sich schneller ein Urteil über das »Potenzial« einer jungen Künstlerin als andere Personen, die nur selten Ausstellungen von Gegenwartskunst besuchen usw. Das heißt, Kunst ist ein Medium für die Ausbildung einer sinnlichen

Kompetenz – oder in Luhmanns (1995, 90, 241) Formulierung: Man kann in der Kunst das Beobachten lernen bzw. das Unbeobachtbare beobachtbar machen. Diese erworbene Kompetenz kann häufig auch auf andere Bereiche übertragen bzw. angewendet werden: Eine SchauspielerIn kann unter Umständen über eine hohe Sensibilität für die Entschlüsselung nonverbaler Botschaften in der Alltagskommunikation verfügen, weil sie diesen Aspekt in ihrer Arbeit gezielt einsetzt. Eine Malerin kann die farbpsychologische Wirkung von Werbeplakaten differenziert einschätzen, wenn sie Farbwirkung und Farbverhältnis in ihrer künstlerischen Arbeit thematisiert. Eine SchriftstellerIn kann möglicherweise die emotionale Dimension politischer Reden gut analysieren, denn sie hat bereits ein feines Sensorium für Sprachbilder und rhetorische Eingriffe entwickelt.

4.3 Ästhetisches Handeln als Erweiterung unseres Erfahrungsspektrums

Nicht nur die sinnlich-formale, sondern auch die inhaltliche Dimension der Kunst hat positive Effekte. Künstlerische Werke veranschaulichen fremdkulturelle Befindlichkeiten und existenzielle Erfahrungen. Allan Janik (2005, 51–71) spricht Bezug nehmend auf Peter Brook (1969, 106 und 163) vom Theater als »konzentriertem Leben«, das in einer Aufführung auf der Bühne zur Schau gestellt wird. Martin Sexl bezeichnet Kunstwerke als »Metapherlieferanten« (Sexl 2006, 54–55; siehe auch schon Goodman 1995/1976, 73–75). Kunst schafft also parallele Wirklichkeiten, wobei wir Analogien zu unseren eigenen Erfahrungen und unserer Befindlichkeit herstellen können. Ästhetische Erlebnisse können auch fallweise zu »Aha-Erlebnissen« werden und uns Anlass geben, die eigenen Erfahrungen in einer zunächst noch nicht begrifflich fassbaren Weise wiederzuerleben, neu zu interpretieren und anschließend darüber nachzudenken.

Die Wirklichkeit, die die Kunst künstlich und künstlerisch schafft, kann uns auch befremdlich erscheinen. Die Konfrontation mit dem Unbekannten, zuweilen auch mit dem Unverständlichen, kann eine Auseinandersetzung stimulieren, die Denk- und Wahrnehmungsgewohnheiten bricht bzw. erweitert. Das erreicht die Kunst in »Zusammenarbeit« mit den RezipientInnen: Auf der einen Seite steht die Intensität und Lebhaftigkeit der Darstellung, die Glaubwürdigkeit des Ausdrucks, die unmittelbare Präsenz der AkteurInnen, die die RezipientInnen mitreißen und beeindrucken. Auf der anderen Seite müssen die individuellen RezipientInnen Aufnahmebereitschaft, Konzentration und Imaginationsvermögen mitbringen. Sie müssen »mitgehen« bzw. sich in jemanden »hineindenken«. Das einzelne Kunstwerk ist also in gewisser Hinsicht eine Oberfläche, die reflektiert und die RezipientInnen einlädt, die Fläche mit ihrer Vorstellungskraft zu füllen.

Peter Handke (2005, 215) hat diesen Gedanken in Bezug auf die Literatur so formuliert: »Das Lesen: es gibt kein Bild, es weckt das Bild, deins.« Ähnlich auch Gilles Deleuze (1993, 105): Weder die Frage »Was gibt es hinter dem Bild zu sehen? Noch: Wie soll man das Bild selbst sehen?« wäre angebracht. Die relevante Frage der Ästhetik sei demnach: »Wie soll man sich hineinbringen, wie hineingleiten? ... die Leinwand ist nicht mehr Fenster-Tür ..., auch nicht mehr Rahmen-Blickfeld ..., sondern ein Monitor, über den die Bilder wie »Daten« gleiten« (ebd., 112). Allerdings stellt sich der Übergang

von ästhetischer Intensität zur Kunstreflexion, die Übertragung von ästhetischen Erfahrungen auf individuelle Erfahrungskontexte nicht spontan und automatisch ein. Kunstrezeption ist ein Können (im Sinn einer Fertigkeit), das ein langjähriges Üben voraussetzt. Denn »Können ist eine Funktion der Erfahrung« schreibt Neuweg (2001, 46) und das gilt auch umgekehrt: Können *ermöglicht* differenzierte Erfahrungen und daher kann Erfahrung als Funktion von Kennerschaft und Könnerschaft gesehen werden.

Die reflexions- und wissensgenerierende Funktion der Kunst besteht also darin, dass Kunst *sinnlich erfahrbare Fallbeispiele und Handlungsmuster* produziert, die RezipientInnen auf unterschiedliche Weise aufgreifen, auf ihren eigenen Erfahrungshorizont und ihre Lebenssituation durch Identifikation oder Differenzbewusstsein übertragen und integrieren können. Hans Georg Gadamer (1960, 109) meint, dass es in der Kunst darum geht, »wie sehr man etwas und sich selbst darin erkennt und wiedererkennt«, und Niklas Luhmann (1995, 235) spricht in diesem Punkt übereinstimmend von der »Möglichkeit sich selbst zu beobachten«. Diese Verarbeitung setzt zuerst prä-reflexiv, also vor einem bewussten Denken ein und kann teilweise bis zum sprachlich-begriffsgebundenen Nachdenken fortgesetzt werden. In diesem Prozess können neue Ideen, Einfälle und Einsichten entstehen, die uns helfen, mit eigenen Themen oder Problemen anders als bisher umzugehen. Kunst bietet ein dialogisches Angebot, wobei der Dialog vielfältig sein kann: mit den KünstlerInnen, dem Werk oder mit anderen RezipientInnen. In diesem Dialog kann die Konfrontation mit etwas, das uns fremd ist, zur Wissens- und Erfahrungsakkumulation führen.

5. Abschließende Gedanken

Der vorliegende Artikel hat drei Funktionen der Kunst dargelegt und diskutiert. Die erste besprochene Funktion offenbart die *soziale Relevanz* des öffentlichen Gebrauchs ästhetischer Symbole sowohl für die Sichtbarmachung kollektiver (z. B. staatlicher) Auffassungen als auch für die Konstitution und Präsentation des individuellen Selbst im Alltag. Eine zweite Funktion bezieht sich darauf, dass Kunstwerke im Spannungsfeld zwischen kollektiven und privaten Gütern stehen: Die Ökonomisierung von Kunstwerken stellt ihren kollektiven Ursprung in Frage, um so *Eigentums- und Nutzungsansprüche* geltend zu machen. Diese Entwicklung wird volkswirtschaftlich und demokratiepolitisch kritisiert. Die letzte Funktion weist auf den Beitrag der Kunst zur *Erweiterung* unserer Denk- und Wahrnehmungsmuster sowie unseres Selbst- und Fremdverständnisses hin.

Kunst und Kunstinstitutionen können einen positiven Bildungsbeitrag für die Gesellschaft leisten, weil sie spezifische Kompetenzen fördern und das individuelle und kollektive Reflexionsvermögen erweitern. Es ist aber auch denkbar, dass sie negative Effekte entfalten, wenn sie Gewalt unterstützende Inhalte und rassistische Vorurteile verbreiten oder die Diskriminierung einzelner sozialer Gruppen unterstützen. Die Verknüpfung von Kunst und allgemeinem politischen, kulturellen und ökonomischen Wohlergehen richtet konkrete Zielvorgaben und Forderungen an die Kulturpolitik

(Zembylas/ Tschmuck 2005). Diese verschiedenen kulturpolitischen Ziele müssen nicht unbedingt miteinander harmonieren: So können etwa wirtschaftspolitische Maßnahmen zur Förderung von Kunst- und Kulturmärkten unter Umständen auch unbeabsichtigt die kulturelle Vielfalt und Entfaltungsmöglichkeit der KünstlerInnen und der BürgerInnen einschränken.

Vielfalt wird unterschiedlich aufgefasst, so dass sie zur sozialen Inklusion (»Kultur von allen«) führen oder Exklusion bewirken kann, wenn sich »Vielfalt« beispielsweise nur auf eine begrenzte Kultur (»unsere kulturelle Vielfalt«) bezieht. Ich begreife in diesem kulturpolitischen Zusammenhang kulturelle Vielfalt als Bekenntnis zur Heterogenität der Gesellschaft sowie zur grundsätzlichen Offenheit gegenüber kulturellen Differenzen. Vielfalt bedeutet nicht bloß die Konservierung bestehender künstlerischer Errungenschaften, sondern auch ihre Verbreitung und Innovation. Künstlerisch-kulturelle Vielfalt setzt ökonomische und organisatorische Vielfalt von Institutionen und Unternehmen sowie eine Mannigfaltigkeit der Öffentlichkeitsforen voraus.

Die Einsicht, dass Kunst ein *multifunktionales* Phänomen in Gesellschaften ist – denn *jedes* Kunstwerk kann mehrere Funktionen einnehmen und mehrere Zwecke erfüllen –, soll daher keine *normative Gleichgültigkeit* gegenüber den verschiedenen Funktionen bedeuten – also kein »anything goes«. Der Befund mannigfaltiger Aspekte macht die Frage nach den Funktionen der Kunst akut, die für das Gemeinwesen förderlich sind. Hier muss die Kulturpolitik inhaltlich ansetzen und klären, wann, wie und warum politisches Handeln bzw. das Unterlassen staatlicher Eingriffe gerechtfertigt ist. Moderne Demokratien brauchen freie, vielfältige und vitale Kunstszene, um *Innovationsimpulse* zu erhalten und um die allgemeine *artikulatorische und interkulturelle Kompetenz* der Gesellschaft zu fördern. Beide Aspekte sind für die Konstitution von politischem Handeln grundlegend, das liberal-demokratischen Spielregeln angemessen ist.

Literatur

- Adorno, Theodor (1992/ Orig. 1970) *Ästhetische Theorie*. Frankfurt a. M.
- Alexander, Victoria (2003) *Sociology of Arts. Exploring Fine and Popular Forms*. Oxford.
- Baumol, William (2003) *Applied Welfare Economics*. In: Towse, Ruth (ed.) *A Handbook of Cultural Economics*. Cheltenham, 20–31.
- Becker, Howard (1986) *Doing Things Together. Selected Papers*. Evanston.
- Bourdieu, Pierre (1997/ Orig. 1979) *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*. Frankfurt a. M.
- Bourdieu, Pierre (1999/ Orig. 1992) *Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes*. Frankfurt a. M.
- Brecht, Bertolt (1950/ Orig. 1935) *Fünf Schwierigkeiten beim Schreiben der Wahrheit*. In: Ders.: Mutter Courage und ihre Kinder. Berlin, 87–101.
- Brook, Peter (1969) *Der leere Raum*. Hamburg.
- Burgtheater (Hg.) (1989) *Heldenplatz. Eine Dokumentation*. Wien.
- Deleuze, Gilles (1993) *Unterhandlungen 1972–1990*. Frankfurt a. M.
- Diers, Michael/ König, Kasper (Hg.) (2000) »Der Bevölkerung«. *Aufsätze und Dokumente zur Debatte um das Reichstagsprojekt von Hans Haacke*. Frankfurt a. M.
- Foucault, Michel (1977/ Orig. 1971) *Die Ordnung des Diskurses*. Frankfurt a. M.
- Foucault, Michel (1988/ Orig. 1969) *Was ist ein Autor?* In: Ders.: *Schriften zur Literatur*. Frankfurt a. M., 7–31.

- Gadamer, Hans Georg (1960) *Wahrheit und Methode*. Tübingen.
- Goodman, Nelson (1978) *Ways of Worldmaking*. Stanford.
- Goodman, Nelson (1995/ Orig. 1976) *Sprachen der Kunst*. Frankfurt a. M.
- Hall, Stuart/ Jefferson, Tony (eds.) (1976) *Resistance Through Rituals*. London.
- Haller, Max (1996) *Identität und Nationalstolz der Österreicher*. Wien.
- Handke, Peter (2005) *Gestern unterwegs. Aufzeichnungen November 1987 bis Juli 1990*. Salzburg.
- Hemetek, Ursula (2001) *Mosaik der Klänge. Musik der ethnischen und religiösen Minderheiten in Österreich*. Wien.
- Hirsch, Paul (1972) *Processing Fads and Fashions. An Organisational-Set Analysis of Cultural Industry Systems*. In: American Journal of Sociology, Nr. 4, 639–659.
- Hofmann, Wilhelm/ Mühleisen, Hans Otto (Hg.) (2005) *Kunst und Macht. Politik und Herrschaft im Medium der bildenden Kunst*. Münster.
- Janik, Allan (2005) *Theatre and Knowledge. Towards a Dramatic Epistemology and an Epistemology of Drama*. Stockholm.
- Jenni, Ulrike (Hgin) (1993) *Mahnmal gegen Krieg und Faschismus in Wien. Eine Dokumentation*. Bde. 1–2. Graz.
- Keat, Russell (1999) *Market Boundaries and the Commodification of Culture*. In: Ray, Larry/ Sayer, Andrew (eds.) *Culture and Economy after the Cultural Turn*. London, 92–111.
- Klein, Ulrike (1993) *Der Kunstmarkt. Zur Interaktion von Ästhetik und Ökonomie*. Frankfurt a. M.
- Künstler-Sozialversicherungsfonds (Hg.) (2001) *Kriterienkatalog für die Kurien*. Unveröffentlichtes, internes Dokument. Wien.
- Lazimbat, Sascha (1998/1995) *Kritische Auseinandersetzung mit der Marke*. In: Kemper, Peter u. a. (Hg.) »But I like it«. *Jugendkultur und Popmusik*. Stuttgart, 308–314.
- Luhmann, Niklas (1995) *Die Kunst der Gesellschaft*. Frankfurt a. M.
- Marx, Karl (1981/ Orig. 1842) *Debatten über die Pressfreiheit*. In: Marx-Engels-Werke. Bd. 1. Berlin, 28–77.
- Marx, Karl/ Engels, Friedrich (1968/ Orig. 1844) *Über Kunst und Literatur*. Bd. 1. Frankfurt a. M. (Fragment aus Marx, Karl: Ökonomisch-philosophische Manuskripte)
- Mas-Colell, Andreu (1999) »Should Cultural Goods Be Treated Differently?«. In: *Journal of Cultural Economics*, Nr. 1–2, 87–93.
- Mayerhofer, Christoph (1984) *Die Freiheit der Kunst vor strafrechtlichen Eingriffen*. In: *Österreichische Juristen-Zeitung*, Nr. 39, 197–201.
- Menkovic, Biljana (1999) *Politische Gedenkkultur. Denkmäler. Die Visualisierung politischer Macht im öffentlichen Raum*. Wien.
- Mulcahy, Kevin (2003) *American Cultural Patronage: the Limits of Privatisation*. In: Hofecker, Franz-Otto/ Tschmuck, Peter (Hg.) *Kulturpolitik, Kulturforschung und Kulturstatistik*. Innsbruck, 89–104.
- Musgrave, Richard (1969) *Provision for Social Goods*. In: Margolis, Julius/ Guitton, Henri (eds.) *Public Economics*. London, 124–144.
- Neisser, Heinrich (1983) *Die verfassungsrechtliche Garantie der Kunstfreiheit*. In: *Österreichische Juristen-Zeitung*, Nr. 38, 1–9.
- Neuweg, Georg Hans (2001) *Könnerschaft und implizites Wissen. Zur lerntheoretischen Bedeutung der Erkenntnis- und Wissenstheorie Michael Polanyis*. München.
- Orter, Katja (1998) *Patrioten – Wilde – Künstlerfürsten*. Dissertation an der Universität Wien.
- Polanyi, Michael (1958) *Personal Knowledge. Towards a Post-Critical Philosophy*. London.
- Pommerehne, Werner/ Frey, Bruno (1993/1989) *Musen und Märkte. Ansätze zu einer Ökonomik der Kunst*. München.
- Rabinovici, Doron (2000) *Der Spiegel der Finsternis*. In: Wiesenthal, Simon (Hg.) *Projekt Judenzentrum Wien. Zur Konstruktion von Erinnerung*. Wien, 29–38.
- Resch, Christine (1994) *Kunst als Skandal. Der Steirische Herbst und die öffentliche Erregung*. Wien.
- Ryle, Gilbert (1949) *The Concept of Mind*. London.
- Schlittenhelm, Karin (1996) *Zeichen, die Anstoß erregen. Mobilisierungsformen zu Mahnmalen und Außenskulpturen*. Opladen.
- Sexl, Martin (2006) *Lesen als Kulturgut*. In: Zembylas, Tasos/ Tschmuck, Peter (Hg.) *Kulturbetriebsforschung: Ansätze und Perspektiven der Kulturbetriebslehre*. Wiesbaden, 47–61.
- Smiers, Joost (2003) *Arts under Pressure. Promoting Cultural Diversity in the Age of Globalisation*. London.
- Tschmuck, Peter (2003) *Kreativität und Innovation in der Musikindustrie*. Innsbruck.

- Tschmuck, Peter (2007 oder 2008) *Copyright, Contracts and Music Production*. In: Information, Communication & Society.
- Wiesenthal, Simon (Hg.) (2000) *Projekt Judenplatz Wien. Zur Konstruktion von Erinnerung*. Wien.
- Wittgenstein, Ludwig (1977/ Orig. 1953) *Philosophische Untersuchungen*. Frankfurt a. M.
- Zembylas, Tasos (1997) *Kunst oder Nichtkunst. Über Bedingungen und Instanzen ästhetischer Beurteilung*. Wien.
- Zembylas, Tasos (2000) *Das Subjekt in der Malerei. Anatomie eines sterbenden Mythos*. Innsbruck.
- Zembylas, Tasos (2004) *Das Legitime und das Deviante – eine kunstsoziologische Untersuchung*. In: SWS-Rundschau, Nr. 1, 65–86.
- Zembylas, Tasos/ Tschmuck, Peter (Hg.) (2005) *Der Staat als kulturfördernde Instanz*. Innsbruck/ Wien/ Bozen.
- Ziehe, Thomas (1998/ 1986) *Jugendlichkeit und Körperbilder*. In: Kemper, Peter u. a. (Hg.) »But I like it«. Jugendkultur und Popmusik. Stuttgart, 131–138.
- Zolberg, Vera (1990) *Constructing a Sociology of the Arts*. New York.

Internet-Adressen

ESA (European Sociological Association) – Research Network for the Sociology of the Arts, verfügbar unter: <http://www.esa-arts.net>.

Kontakt:
zembylas@mdw.ac.at



www.bawagpsk.com

**Ihr Bankpartner -
immer in Ihrer Nähe**

Österreichweit in jeder
BAWAG- und Postfiliale.

