

Muse, Marketing, Mentalitätsmutation

Am Beginn des 20. Jahrhunderts waren die Begriffe Werbung, Reklame und Propaganda noch weitgehend Synonyme. Ob Produkt, Marke oder politische Botschaft – in allen Fällen ging es darum, »interest«, »attention«, »desire« und »action« (AIDA-Formel) zu erwirken. Vor allem mit dem Aufstieg des Nationalsozialismus veränderte sich die Semantik von »Propaganda«, fortan bezeichnet man damit alle Medienmaßnahmen der Meinungslenkung, der Generierung von Affekten und der ideologischen Verdrehungen bis hin zu irrwitzigen Weltdeutungen.

Seit geraumer Zeit lässt sich beobachten, wie Marketing-Kommunikation und politische Ansprache Mischverhältnisse eingehen. Bedeutende Museen versuchen mit politisch motivierter Kunst, die Gunst des Publikums zu gewinnen und Anschluss an einen Zeitgeist zu finden. Die Presse- und kuratorischen Abteilungen der Institutionen nehmen dabei in ihren Adressen an die Öffentlichkeit einen bisher unbemerkten Umbau am Künstlerbild vor. Nicht mehr die Erfinder von ungewöhnlichen Formen, nicht mehr die Meisterschaft in der Beherrschung künstlerischer Techniken oder die kühne Konstruktion sind anpreisungswürdig, die profanen Schöpfer werden als Welt-, Wissens-, Bewusstseins- und Gesellschaftserzeuger vor- und ausgestellt.

2025 eröffnete das renommierte »Zentrum für Kunst und Medien Karlsruhe« (ZKM) eine Ausstellung mit dem Claim »Kunst als Werkzeug, die Welt zu verändern«. Die grammatisch stolpernde Formulierung verspricht viel und appelliert an ein verbreitetes Krisenbewusstsein, dem zufolge die Welt aus den Fugen geraten sei und daher der Bearbeitung bedürfe. Zuvor hatten sich die skandalträchtige »documenta fifteen« (2022), die sich den »den Grundsätzen wie Kollektivität, gemeinschaftlicher Ressourcenaufbau und gerechter Verteilung« verpflichtet fühlte, und das 2023 neu aufgestellte »Haus der Kulturen der Welt« (HKW) als Orte einer Kunst etabliert, die sich gegen die Vorstellungen der klassischen Moderne auflehnte. Bei der Eröffnungsfeier des HKW unter neuer Intendanz äußerte eine Kuratorin die Ansicht, dass die Moderne aus gegenstandsloser Kunst ohne Kontext bestünde, der man die Künste der Gemeinschaften, die Kunst der Erzählung und die Weisheiten der Vorfahren entgegensustellen beabsichtige. So kritikwürdig die krude Vereinfachung der Kunstgeschichte und die Idealisierung archaischer Wissensbestände sind, das inszenierte Selbstbewusstsein und die erklärte Interventionsbereitschaft stellen Reaktionen auf epochale Umbrüche und Krisen dar. Konsequenterweise ist in der »Über uns«-Rubrik der HKW-Website von Kunst nicht mehr die Rede, stattdessen wird emphatisch und mit militärischem Wording die »Strategie« für ein richtiges Leben in Aussicht gestellt: »Das Haus der Kulturen der

Welt widmet sich der Suche nach Strategien für ein besseres Zusammenleben in und mit dieser Welt. Es ist ein Haus, in dem Kulturen der Gastfreundschaft und Konvivialität gepflegt, zur Blüte gebracht und weitergetragen werden. Es ist ein physischer und affektiver Raum, der jeder und jedem die Möglichkeit gibt, den Atem im eigenen Rhythmus zu entfalten. Zu atmen und atmen zu lassen. Ein Haus, in dem der Respekt vor allen lebenden und nicht lebenden Wesen im Mittelpunkt steht und unsere Vorstellung von Kulturen prägt.«

Was grundgesetzlich als Selbstverständlichkeit verbürgt ist, wird nochmals in poetischer Diktion verkündet. Der Subtext ist das Entscheidende; er legt nahe, dass die Umwelt aus Gefangenschaft und Feindschaften bestehe. Unverblümt wird 2024 in einer programmatischen Deklaration des ZKM gemutmaßt, dass »wir am Rande des Zusammenbruchs stehen«. Die Apokalypse wird mit allgemeinen Hinweisen auf allbekannte Tatbestände begründet: klimatische und wirtschaftliche Probleme, regionale Konflikte, kulturelle Identität, Migrationsströme, Ressourcenknappheit. Die Setzung eines dunklen Affekts geht davon aus, dass der Affekt beim Publikum bereits besteht: Angst, Zukunftssorgen, depressive Verstimmtheit, Traumata. Rhetorisch drastischer verfuhr 2024 eine Ausstellung in den »Hamburger Deichtorhallen«, die das wohlständige hanseatische Publikum zu einem Überlebenstraining einlud: »Survival in the 21st Century« lautete der Ausstellungstitel. Obwohl eine Vielzahl an Kunstwerken in der großen Halle zu besichtigen war, stand nicht mehr die ästhetisch feinsinnige Besucherschaft im Zentrum, die sich in anregender Atmosphäre zur Betrachtung, Reflexion oder Kritik eingeladen fühlen mochte. Stattdessen aktivierte das Ausstellungsprojekt zur Teilnahme an einer »School of Survival«, »um gemeinsam Strategien und Fertigkeiten für die Herausforderungen des 21. Jahrhunderts zu entwickeln.« Den Kuratoren gelang es, ein neues Paradigma der Kunst zu formulieren. Was nicht mehr angestrebt wurde, war der Genuss an ungewohnten Zeichengebungen, das Staunen über traumtänzerische Imaginationen, das Glücksempfinden an der gelungenen Form, das Aushalten drastischer Hässlichkeit, die Erkundung einer Metaphysik oder das Gerührtsein angesichts eines Blicks, der aus einem Werk in die Seele strahlt. Der Hamburger Schlachtruf lautete: »Kunst ist das Medium, Überleben ist das Ziel.«

Die gleiche Überzeugungsrhetorik benutzte das »Kunstmuseum Wolfsburg«: Die Ausstellung »Utopia. Recht auf Hoffnung« (2025/26) wurde textlich mit der »Polykrise« begründet, der man nicht mit Training, sondern mit Idealbildvorstellungen begegnen wollte: »Die verschiedenen Werke und Objekte können auf unterschiedlichen Ebenen Vorschläge zu einem gerechteren und

nachhaltigeren Miteinander bieten, das ebenso marginalisierte Gesellschaftsgruppen wie auch die belebte und die unbelebte Natur berücksichtigt.«

Modernität als optimistisches Bewusstsein von Fortschrittmöglichkeiten wird durch Einsatz katastrophischer Bilder gekontert – als habe man Walter Benjamins neunte philosophische These verinnerlicht, wonach der Sturm der Geschichte Trümmerhaufen in den Himmel wachsen lässt.

Bonaventure Soh Bejeng Ndikung, Intendant des HKW, geht aufs Ganze, wenn er unter dem Titel »Global Fascisms« (2025) eine Kunstaussstellung ankündigt, die die »Transnationalität von Faschismen« in den Staatsapparaten, in diversen gesellschaftlichen Subsystemen sowie deren »Omnipräsenz im Alltag« untersuchen würde. Unabhängig von dem vermessenen Erkenntnisanspruch, der von Kunst kaum eingelöst werden kann, kommt darin die Grundskepsis gegen Politik zum Ausdruck, die unter dem Verdacht des Totalitarismus steht.

Die Selbstgründung der Museumsaktivisten als Erklärungs- und Aktivierungs-Professionals hat zu einer bemerkenswerten Erweiterung des Kunstbegriffs geführt. Verstand man unter »Erweiterung« bisher die Integration von traditionell unkünstlerischen Materialien und Handhabungen in die künstlerische Produktion, sind es heute Anleihen bei sehr heterogenen Wissensbeständen. In den Dienst der Kunst treten diverse Wissenschaften von der Biologie über die Klimaforschung bis zur Computerwissenschaft, von der Ethnologie bis zur Pädagogik. Vor allem von Künstlerinnen und Künstlern aus nicht-europäischen Kulturen wird das Traditionswissen von Vorfahren aktiviert, um den Zerstörungskräften und der Zweckrationalität des Westens eine verbindende Spiritualität entgegenzusetzen. Ein Ahnenkult durchzieht die Kunstwelt, die eine Ehrfurchtszone der Kritiklosigkeit um die Werke und Performances legt. Im neuen Marketing-Lingo des Münchner »Hauses der Kunst« wird Folgendes verlautet: »Mit den Mitteln des Klangs nimmt Fofana sein Publikum mit in den Bereich der Traumbilder, in dem wie ein Echo zyklische Erzählformen unserer Vorfahren nachklingen. Seine elektronische Instrumentalmusik bringt Ideen zu Blackness, Migration, Vertreibung und Race mit etwas Jenseitigem in Verbindung und rückt nichtlineares Denken und Erleben in den Mittelpunkt.« (»TUNE«, 2022).

Was noch bis vor kurzem »Kulturinstitution« hieß, wird umdefiniert zu Stationen für Sozialarbeiter, Seelsorger, Philosophen, Unternehmer, Wissensvermittler und Schamanen. Moderne Kunst nach westlichem Verständnis besteht darin, Distanz und Differenz zu den verselbstständigten gesellschaftlichen Verkehrsformen und alltagspraktischen Verrichtungen zu ermöglichen. Die Etablierung einer »spezifischen Erfahrungssphäre« (Jacques Rancière) wurde mit dem Begriff »Autonomie« belegt. Zwar gab es in den Hochphasen des Avantgardismus stets auch das

Bemühen, Lebenswelt und Kunst zu versöhnen, doch lag dabei der Schwerpunkt auf designerisch-künstlerischer Erlebnissteigerung. Jugendstil, russischer Konstruktivismus, Futurismus und Bauhaus visionierten durchgestaltete Lebenswelten, in denen Schönheit und Bewegungsfreiheit zusammenlaufen sollten. Surrealismus, Futurismus, Psychedelismus und Fluxus suchten die Umprogrammierung der inneren Einstellungen, die die Subjekte dazu befähigen sollten, noch am trivialen Fundstück ästhetische Erregung zu genießen. Der neue Aktivismus verwirft diese Kunstauffassung als elitären Ästhetizismus. Wolfgang Ullrich hat in seinem Buch »Identifikation und Empowerment« (2024) mit Sympathie dargelegt, dass an die Stelle von Provokationismus, idiosynkratischem Individualismus und ästhetischen Verstiegenheiten die Ideale der Nachvollziehbarkeit, des Mitgefühls sowie des Einverständnisses und der Bestärkung getreten sind. Bei meinem Besuch der letzten *documenta* durchstreifte ich mit einer Begleiterin, Kuratorin an einer großen Kunstinstitution, das »Fridericianum«. Nach einer Weile sagte die Freundin sinngemäß: »Hier ist alles so verständlich.« Damit war die ästhetische und affektive Situation auf den Punkt gebracht worden. Kunst in der Idealvorstellung der Modernen stellte einen Heterotopos dar, von dem aus das Bestehende als Dissonanz erfahren werden konnte. Der Pragmatismus der Aktivisten hat das Konzept der Abweichung verabschiedet und die Gemeinschaft mit Konnotationen der Harmonie und mythischer Natürlichkeit versehen. Das HKW scheut sich nicht, das unspezifische »Wir« pathetisch zu beschwören, das in »dem großen Haus, diesem Planeten wachsen« solle.

Der Aktivismus reagiert auf die Zumutungen der Wirklichkeit nicht mit Ernüchterung, sondern mit dem Pathos der erlösenden Prophetie: »Gemeinschaft« wird wiederkehrend beschworen und hat sich zum Zentralbegriff der »Verhaltenskunst« (Tania Bruguera) entwickelt. Gemeinschaften sollen für Lebenswürdigkeit sorgen, indem sie Repräsentationstraditionen überwinden und durch Weltgestaltung Hoffnung spenden. Die Diskurse zeichnen sich durch ein ausgeprägtes Sendungsbewusstsein aus, in denen die problematischen Züge von Gemeinschaften nicht thematisiert werden. Helmuth Plessner hat den »sozialen Radikalismus« in seiner Schrift »Grenzen der Gemeinschaft« (1924) einer grundlegenden Kritik unterzogen und ihm unter anderem die Überbetonung von Affektwerten, Ideologiegefährdung durch Exklusivität, Abwehr kontingenter Öffentlichkeitsangebote, Politikverdrossenheit und Anti-Etatismus vorgeworfen. Auch registriert Plessner die Neigung zur Verehrung geistiger Anführer. Im neuen Künstlertum vermittelt sich die Subjekt-Majestätisierung im Duktus der eigenen Überzeugtheit. Am schärfsten tritt das übersteigerte und hybride Rollenverständnis in einem therapeutischen Versprechen auf. Ein Topos

des neuen Kunstdiskurses ist die Kraft des Heilens. Das Wort meint mehr als Gesundung im medizinischen Sinne. Vorstellungen von Zustandsrückgewinnung, Erlösung und Errettung resonieren darin. Ein Beispiel lieferte das Kollektiv Intikuren, das im HKW zu einer Speisung einlud, die von »heilenden Praktiken aus dem Wissenskontinuum der Anden« inspiriert war. Der »kollektive und spirituelle Körper« sollte genährt werden, damit er zu Harmonie und Ganzheit finde. Auch religiös abgekühlte Menschen des Westens, die im Museum zufällig zueinandergelassen und sich daher kaum als Kollektivkörper erlebt haben dürften, mögen das Festessen mit Sympathien erfahren haben. Zur Anmaßung und Zumutung wird die Aussicht auf Genesung allerdings, wenn im »Haus der Kunst« im Rahmen der Ausstellung »Holy. Energy. Masters. ars viva« (2023) Leyla Yenirces Klanginstallation »Holy Water« in den Kontext der genozidalen Morde und Vergewaltigungen der Jesiden und Jesidinnen durch den IS gestellt wird. Im mittlerweile gängigen Übertreibungsduktus teilt das Museum mit: »Die virtuose Komposition verschiedener Klangschichten zerschmettert zugleich hierarchische Narrative zugunsten eines transzendentalen Erlebnisses, das die Reinigung und Überwindung von Traumata vermittelt und gleichzeitig dessen Grenzen hinterfragt.« Die Schamlosigkeit der Behauptungen scheint nicht auffällig zu sein. Überhaupt erfolgen die Legitimationsstrategien vielerorts im Modus der beweislosen Bestimmtheit. Verschwiegen wird, dass der Utopie- und Heilungsanspruch letztlich auf politische Überforderung hinausläuft.

Es ist ein Charakteristikum des Werkzeugparadigmas, dass Handlungen und Werke vor allem im Hinblick auf ihre wünschenswerte Wirksamkeit beurteilt werden. Zur Frage steht fast nie, ob die ästhetischen Mittel dem gerecht werden. Ausstellungen zeichnen sich oft durch eine bemerkenswerte Kluft aus: Das Gezeigte vermittelt den Eindruck von Unnahbarkeit und Kühle; es dominieren Konzeptualismus und Dokumentarismus. Es ist daher kein Zufall, dass teilweise große Textmengen produziert werden, ohne die die Interventionen nicht verstanden werden können. Die Deklarationen und bemühten Erläuterungen können kaum den Hang zum Ideologischen vermeiden – der selbstaufgelegte Druck der guten Botschaften erzeugt semantische Überbelastung und die Neigung zum Vorbedeutungshaften.

Im kulturellen Kontext steht die Kunst des Ausnahmezustands antipodisch zur Frivolität und Dekadenz der Kunstmessekunst. »Siegerkunst« (Wolfgang Ullrich) und ästhetischer Eye-Candyismus stellen gesunkenes Kulturgut für die Reichen dar. Zweifellos gibt es eine Ermüdung der ästhetischen Moderne, die die Sehnsucht nach einer das Leben ergreifenden Identifikationskunst verstärkt. Dass es das Begehren nach Unmittelbarkeit, Lebensnähe,

Verbundenheit und emotionaler Ergriffenheit gibt, ist nicht neu. Die Bemühungen um Komunitarität transportieren ein romantisch-enthusiastisches Versprechen, das bis zu Rousseau zurückreicht. Es besagt, dass die Erfahrungen der Entfremdungen aufgehoben werden können – durch Gemeinsinn und mitleidenschaftliche Handlungen. Die Betonung von »Survival« und »Healing« zuungunsten ästhetischer Freisinnigkeit erzeugt paradoxerweise einen gegenteiligen Effekt: Die Ideale der autonomen Kunst sollten nicht nur die Freiheit der Künstler garantieren; sie implizierten, dass neben Arbeit, Reproduktion, sozialen Verpflichtungen und Vergnügungen eine Sphäre zu errichten sei, wo die Ahnung eines Anders-Sein-Könnens erfahren werden kann: Überraschungen, Mikro-Erlebnisse, Affekte ohne Bedrängung, aktive Untätigkeit in der Betrachtung, Zweckfreiheit, Zeit für Sinnlichkeit. Das propagierte neue Selbstverständnis kehrt sich davon ab, den Arte-Útil-Anhängern geht es darum, »Taktiken zu entwickeln und umzusetzen, die das gesellschaftliche Handeln verändern«. Der Aktivismus folgt dem protestantischen Konzept der kontinuierlichen Zeitbewirtschaftung. Er bezieht seine Überzeugungskraft aus der Übereinstimmung von Gewissheit, Gefühl und Handlung. Aus der »ganzheitlichen« Gemeinschaftsaktion soll Zukunft erschaffen werden. Wer den Lockrufen folgt und sein Eintrittsgeld entrichtet, sieht sich unversehens mit Fragen der Macht konfrontiert, zu denen sich die Adressierten verhalten sollen; die zuweilen angeregte Teilnahme an einer Kollektivierung mag nicht jedem Behagen bereiten.

Der Sprachgebrauch der Kunstvermittler unterscheidet sich von der gewöhnlichen Kunst der Werbetexter, die mit Kurzformen – Headline, Claim, Teaser, Copy – in den Markt hineinrufen und eine wichtige Funktion erfüllen: Sprache wird zum Wegweiser im Dschungel der Produkte. Demgegenüber überschreiten die professionellen Akteure im Randbereich der Hochkultur den Bereich der Oberflächensensationen. Die Deklamationen und Deklarationen von politischen Ansprüchen auratisieren die Aussagen und das Aussagen mit dem Effekt des Umschlags ins Propagandistische. Werbung ist immer auch ein Spiel, Agitation ist Ernst. Ein neues Museum ins Werk setzen zu wollen, in dem nicht die Musen, sondern Demiurgen walten sollen, mag vor dem Hintergrund des Weltzustandes als dringliche Maßnahme anmuten. Der Umstand jedoch, dass die Texter in den Institutionen die verführerische Sprache der fraglosen Überzeugtheit benutzen, erzeugt Skepsis. Eine Ausstellung im Berliner »Hamburger Hafen« wirbt damit, dass das Publikum die »Möglichkeiten des kollektiven Träumens [erkunden kann], um offene und emanzipatorische Welten hervorzubringen«. Der Künstler erschaffe »komplexe Welten, die Raum für Freiheit, Sehnsucht, Intimität und Identität bieten.« (Petrit Halilaj, »An Opera Out of Time«, 2026). Künstler

und Besucher als Welterzeuger – die parareligiöse Hypertrophie ist verräterisch. Das Wort von der »Welt«, das so unergründlich und undefinierbar ist, wird zum magischen Zeichen des Vagen. Die Sprachspiele zwischen Apokalypse und Verheißung sind zu groß, um in ihnen eine Verbindlichkeit gegenüber den komplexen Realitäten erkennen zu können. Letztlich jedoch müssen all jene, die Lebenszeit in die Zukunftsprojekte einzahlen, bewerten, ob sie Gewinne im Sinne der Wirklichkeits- und Selbstumgestaltung erzielen. Die Sprachformative legen jedoch die Vermutung nahe, dass der museumspolitische Konzeptualismus sein Ende in intellektueller Selbstgenügsamkeit findet.

2016