

„What use is art?“ - Plädoyer für Redebedarf

von **Christopher Kreutchen**

Erscheinungsjahr: 2022

Peer Reviewed

Stichwörter:

Kulturelle Teilhabe | Sharing Heritage | Kulturelles Erbe | Empowerment | Shared Narratives | Erzählkultur | narratives Denken | Konvention von Faro | Ressourcen | Aktionspotential | Intervention | Generationendiskurs | Next Generation

Abstract

„Art is important. It should held for future generation to see, but when there is no food what use is art?!“ (Hunt/Lazarus/@indyrikki 2022) Mit dieser existenziellen Frage nach dem Wert von Kunst und Kultur dringen im Juli 2022 Aktivist*innen von *Just Stop Oil* in die *National Gallery* in London vor, um dort ihre klimapolitischen Befürchtungen als bildgewordene Adaption von John Constables Gemälde „Hay Wain“ über das Original zu legen und reversibel – und das ist auch zwingend notwendig – am Rahmen anzukleben. Über eine medienwirksame und aufmerksamkeitsheischende Platzierung politischer Forderungen hinausgehend adressiert die Aktion die anwesenden Schüler*innen. Sie setzt einer ‚klassischen‘ rezeptiven und durch Vertreter*innen weitaus älterer Generationen angeleiteten Auseinandersetzung eine proaktive Aneignung von Kulturellem Erbe als Diskursgegenstand für eigene Fragen und Perspektiven entgegen.

Diese Aktion ist in ihrer Heftigkeit und Komplexität als Signal für einen notwendigen Gesellschaftsdiskurs zu betrachten; ein Diskurs über zu gestaltende Zukunft entlang von Kulturellem Erbe. Der Beitrag – kein klimapolitisches Commitment – beleuchtet die Intervention unter Vorzeichen Kultureller Bildung. Ziel ist es, aus der radikalen Form der Inanspruchnahme Bedarfe einer Generation aufzuzeigen und erste produktive Bruchstellen für choreografierte Bildungsprozesse auch zwischen den Generationen und klassischen Zielgruppenbestimmungen abzuleiten.

„[T]he value and potential of cultural heritage“ wird 2005 vom Europarat als „wisely used as a resource for sustainable development and quality of life in a constantly evolving society“ (Europarat 2005) anerkannt

und der Rahmenkonvention von Faro vorangestellt. Der Begriff „Ressource“ suggeriert dabei ein dem Kulturellen Erbe innewohnendes Potential, das eingesetzt werden kann, um Ziele – gemeint sind individuelle wie auch gesamtgesellschaftliche – zu verfolgen. Teilhabe an kulturellen Ressourcen ist seit 1948 in Artikel 22 und 27 durch die Vereinten Nationen als Menschenrecht formuliert und in der Folge in allen Mitgliedsstaaten ratifiziert. Als solches verspricht das Recht auf Kulturelle Teilhabe – sprich ein Teilhaberecht an dieser spezifischen Ressource – einen wie auch immer gearteten Benefit, sowohl im Hinblick auf die eigene Persönlichkeitsentwicklung als auf das von den Vereinten Nationen postulierte Ideal eines Miteinanders in Freiheit, Gerechtigkeit und Frieden. Aber was heißt es, Kultur als Ressource in Sinnzusammenhängen des 21. Jahrhunderts zu reaktivieren? Worin liegt die potentielle Energie von Kultur – der Fokus des Beitrags liegt auf materiellem Kulturellem Erbe – und wie kann diese spezifische ‚Energie‘ für eine Gestaltung demokratischen Miteinanders entfaltet werden? Vor dieser Folie untersucht mein Beitrag die jüngsten Interventionen der englischen Gruppe *Just Stop Oil*, bei denen sich Aktivist*innen an Rahmen von Kunstwerken festkleben, als Form radikaler Inanspruchnahme eines Rechts auf Kulturelle Teilhabe, um daraus Bedürfnisse einer Generation abzuleiten und Überlegungen zu zukunftsgewandten Ansprüchen an Kulturelle Bildung zu skizzieren.

„Art is important. It should held for future generation to see [...]“ – diese Haltung stellen die Aktivist*innen von *Just Stop Oil* ihrem Video-Tweet vom 4. Juli 2022 (siehe YouTube) voran, um vor diesem vermeintlichen gesamtgesellschaftlichen Status quo radikal nach dem existenziellen Wert oder besser der Relevanz von Kunst unter Vorzeichen sich verändernder Realitäten zu fragen: „[...] but when there is no food what use is art?! When there is no water what use is art?! And when billions of people are in pain and suffer, what use then is art?!“ (Hunt/Lazarus/@indyrikki 2022). Die videografisch aufbereitete Intervention von Hanna Louise Hunt (23) und Eben Lazarus (22) an John Constables „Hay Wain“ (Öl auf Leinwand, 130 x 185 cm, 1821) (siehe Abb. 1) in der *National Gallery* in London reiht sich ein in eine Serie von Aktionen der Bewegung *Just Stop Oil*, innerhalb derer sich Mitglieder im Juli 2022 mittels Sekundenkleber an die Rahmen ausgewählter Gemälde in englischen Museen und Galerien heften. Damit erweitern sie ihren Aktionsradius um den Sektor des Kulturellen Erbes. Hefteten sie sich und ihre Forderungen vormals an Raffinerien, öffentliche Gebäude und Infrastrukturen, beziehen sie nun auch überwiegend unter den Bedingungen der Industrialisierung entstandene Naturdarstellungen, aber auch eine Kopie nach Leonardo da Vincis (1452–1519) „Letztem Abendmahl“ in der *Royal Academy* in London und zuletzt Raffaels (1483–1520) „Sixtinische Madonna“ in den *Staatlichen Kunstsammlungen Dresden* als Teil ihrer ‚Botschaft‘ mit ein. Diese Aktionen sind von den gezielt destruktiven und bilderstürmerischen Säure-, Messer- oder auch Tortenwurf-Angriffen auf künstlerische Artefakte, die es in jüngerer Vergangenheit gegeben hat, zu unterscheiden. Beschränken sich die unmittelbaren ‚Kontaktflächen‘ doch auf die später ergänzten Rahmen und gelten eben nicht den Leinwänden der Artefakte selbst. Zwar ist aus kunsthistorischer Sicht zu betonen, dass auch den Rahmen der betroffenen Werke der kulturgeschichtliche Wert eines ‚Originals‘ beizumessen ist, selbst wenn diese später ergänzt wurden (Körner/Möseneder 2008). Doch handelt es sich aus der Sicht der Aktivist*innen dabei offenbar um minimalinvasive Eingriffe, mit denen die Unversehrtheit des Werks nicht tangiert wird. Durchaus sensibel unterscheiden sie die Elemente des ‚Ensembles‘: Kunstwerk und ergänzte Rahmung früherer Besitzer*innen. Gegenüber der Deutschen Welle gibt der britische Aktivist Simon Bramwell an, dass die Intervention die Einschätzung eines/einer Restaurator*in zu Risiken, Möglichkeiten bis hin Empfehlungen zur Klebstoff-Zusammensetzungen berücksichtigt (vgl. Braun 2022) werden. Gleichzeitig setzt sich Hunts und Lazarus' Intervention in ihrer Choreografie und einem daraus abzuleitenden Anspruch

von den übrigen Aktionen der Bewegung ab: Sie „re-imaginiert“ (Hunt/Lazarus/@indyrikki 2022) die von Constable im Medium der Malerei transformierte Utopie englischer Landschaft als eine auf Tagespolitik und Weltgeschehen begründete Dystopie des Werks. Mit dieser auf Papier gedruckten Dystopie überkleben sie das Ölgemälde reversibel – ein Aspekt und eine Haltung, die diese Aktionen im Kontext Kultureller Teilhabe und im Sinn der Konvention von Faro erst verhandelbar machen –, sodass sie den „Hay Wain“ innerhalb der Grenzen des Holzrahmens scheinbar tatsächlich transformieren.

Die Museumsaktion fügt sich in den Kontext heutiger Protestkultur, die im Zeichen von Guerilla Taktiken und ‚Cultural Hacking‘ steht und Formen der Manipulation, der Störung und spielerischen Zweckentfremdung nutzt, um hegemoniale kulturelle Codes zu brechen. Dabei geht es allerdings, anders als dies etwa bei der Gruppe Occupy Museums der Fall ist, nicht um eine kritische Sicht auf die Bedingungen von Kultur in dem von Macht und Geld diktierten neoliberal-globalisierten Kunstsystems (Fischer/Warsza/Malzacher 2012). Vielmehr nutzen die Aktivist*innen das populäre ‚Meisterwerk‘ vordergründig als Ressource einer medial vervielfachten Produktion von Aufmerksamkeit. Die weltweiten Reaktionen und die Berichterstattung von dieser Aktion sind ambivalent und entweder durch Empörung über institutionelle Sicherheitsstandards oder aber von Sympathie für die Courage der Aktivist*innen geprägt. So oder so polarisiert die Aktion und forciert globale Stellungnahmen von Professionals und Medienvertreter*innen. Überspitzt formuliert, geben diese Reaktionen eine erste Idee, nach welchen Parametern Kulturgüter als gesellschaftliche Ressource im gegenwärtigen Zeitgeschehen besprochen werden: Zeugt das Empören von einer Vorstellung von Kulturgütern als zu verwahrendem und zu mehrendem Kapital, begreifen die Sympathisant*innen zumeist institutionell gesicherte Artefakte als Triggerpunkte überholter und zu überwindender Gesellschaftshierarchien. Im medialen Getöse verkennen beide Lager in ihren jeweiligen Besprechungen zumeist den potentiellen Impuls, der von der tiefgehenden Auseinandersetzung Hunts und Lazarus' mit John Constables „Hay Wain“ ausgeht. Mehr noch als ein massiver Verstoß gegen die Hausordnung der *National Gallery* und eine Straftat, ist – so will dieser Beitrag die Aktion diskursiv durchspielen und zur Diskussion stellen – Hunts und Lazarus' Intervention als zugegebenermaßen radikale Inanspruchnahme ihres Rechts auf Kulturelle Teilhabe zu diskutieren; dazu Lazarus: „I want to work in the arts, not disrupt them, but the situation we're in means we have to do everything non-violently possible to prevent the civilization of collapse now we heading towards.“ (Hunt/Lazarus/@indyrikki 2022). Welche Funktion sprechen Hunt und Lazarus Constables „Hay Wain“ in ihrem Anliegen zu? Welche Inanspruchnahme von Recht auf Kulturelle Teilhabe verkörpern die beiden Aktivist*innen zusammen mit dem Videojournalisten @indyrikki? In seiner Radikalität ist der Videotweet ein Impuls, Stellung zu beziehen und mit der Gewissheit eines kulturpolitischen Schutzes dennoch ein Für und Wider des „use of art“ unter Zusammenhängen der Gegenwart abzuwägen, um Antworten für gegenwärtige Gesellschaftsdiskurse wie als Aspekt Kultureller Teilhabe vertreten zu können.

verorten

„Art is important. It should held for future generation to see [...]“ – diesen Anspruch flankiert visuell eine Aufnahme vom Eingang der *National Gallery* inmitten des Treibens von Passanten, gefolgt von einer seitlichen Aufnahme des „Hay Wain“ in der Ausstellungssituation. Vor dem existenziellen ‚Aber‘ der Aktivist*innen beginnt der Tweet bildrhetorisch also mit einem starren/beständigen Gebäude inmitten gesellschaftlichen Treibens; Museum als zeitüberdauernde Raumfolgen. Am Beginn steht die ‚unumstößliche‘ Institution der nationalen Gemäldegalerie. Seit ihrer auf den Sammlungsankauf des aus St.

Petersburg stammenden Londoner Bankiers John Julius Angerstein (1735–1823) und weiteren Schenkungen adliger Sammlungen zurückgehende Gründung 1824 prägt sie seither kulturelle wie nationale Erzählungen. Vor dieser Folie zielt die Aktion neben dem Erregen öffentlicher Aufmerksamkeit für ein medienwirksames Platzieren politischer Forderungen gleichermaßen auf eine fehlende Agilität der Institution in Alltagszusammenhängen jenseits der Außenmauern. Für ihren Impuls wählen die Aktivist*innen mit der *National Gallery* einen Ort nationaler Repräsentation wie vermeintlicher kollektiver und kultureller Identität; einen Ort, der sich – bezeichnet einer der Kuratoren Constables „Hay Wain“ als „one of the gems [that] is rarely off show“ (Ackroyd 2022:0:43 min) – eher als Schatzkammer denn als Display versteht (vgl. Hübscher 2022:94). Hunt und Lazarus stoßen in diese Räume des Sammelns, Bewahrens und Beforschens vor – John Constables Gemälde wird erst lange nach seiner Fertigstellung in die Ausstellung nationaler Leistungen aufgenommen –, um den „Hay Wain“ als Teil ihres kulturellen Erbes mit Themen der Gegenwart und Befürchtungen des Klimawandels in Kontakt zu bringen. Proaktiv überbrücken sie den Faradayschen Käfig Museum, der andernfalls die ‚Kunstschätze‘ vor derartigen Außeneinflüssen abschirmt und gemäß generationenüberdauerndem Bewahren jegliche Energien von Zeitgeschehen abzuleiten versucht.



Abb. 1: John Constable: Hay Wain

Hunt, Lazarus und @indyrikki suchen die *National Gallery* auf, begeben sich in den englischen Malern gewidmeten Raum 34 und wählen Constables Landschaftsgemälde aus. Bis zu diesem Punkt bewegen sie sich am Ort in kuratierten Pfaden. Überkleben sie jedoch das Exponat mit einer von außen mitgebrachten Adaption, legen Hand an den Rahmen und knien vor dem Objekt nieder, verlassen sie diese Pfade und bedienen sich performativer Verhaltensformen aus anderen Settings, die den ‚klassischen‘ Rezipient*innen nicht zur Verfügung stehen. Sie dringen in die institutionelle und konservierende Bubble vor und erklären das gut 200 Jahre alte Objekt so zum Gegenstand in ihrem Hier und Jetzt. Über Intervention und Videotweet reframe die beiden die gemalte und von Generationen konservierte Utopie Englischer Landschaft; eine Landschaft, die als realer Ort und Element des *National Trust* in Suffolk in East Bergholt am Fluss Stour existiert und als reales Gegenstück zum Gemälde bewahrt wird. Sie verorten sich selbst zum Objekt und speisen es so in dynamische Diskursformen sozialer Medien, in einen vieldimensionalen Möglichkeitsraum narrativen Denkens ein (vgl. Breithaupt 2022:261). Sie heben es aus dem kuratiert-gleichmäßigen und stillgestellten Setting, indem sie das Objekt kulturellen Erbes als Argument für die von ihrer Generation verfolgte Aufgabe eines Stopps des Klimawandels in Besitz nehmen, es als Sprechakt in der Gegenwart verorten.

erzählen

„Denn Vergangenheit ist unwiderruflich vorbei. [...] Sie ist zwar vom Standpunkt des Sprechers unterschiedlich weit weg, aber gleich unerreichbar, ein für immer unzugänglicher Zeitbezirk. Geschichte dagegen ist die Darstellung dieses Abwesenden. Sie muss erzählt und präsentiert werden, und deswegen hat sie [...] ziemlich lebendige Protagonisten. Geschichte spielt sich immer in der Gegenwart ihrer Erzähler und ihres Publikums ab.“ (Groebner 2018:20)

In diesem Sinne beanspruchen Hunt und Lazarus die Rolle von Protagonist*innen einer Geschichte. Entgegen einem Neuerzählen verfolgen sie ein narratives Anknüpfen und Weiterdenken am Kulturellen Erbe. Dazu vollziehen sie einen Perspektivwechsel entlang des „Hay Wain“: Anders als eine Rückschau in die Vergangenheit, besprechen sie es als Kulturelles Kapital wie als Objekt ihrer Gegenwart im Hinblick auf eine Zukunft. Dazu knüpft ihr Narrativ nicht am Entstehungskontext und den damals freigesetzten Einflüssen auf die Maler der Moderne an, sondern generiert aus der Präsenz des Artefakts im kulturellen Gedächtnis wie in Visionen Englischer Identität Gesprächspotentiale. In einem Videobeitrag der *National Gallery* bringt Colin Wiggings, Head of Education Department, dies zum Ausdruck, wenn er scherzt, dass Engländer*innen bereits im „mother's womb imprinted upon your DNA is knowledge of Constable's ‚The Hay Wain‘“ (Wiggings 2022:0:50 min). In gewissem Sinne nehmen die Aktivist*innen ihr Recht auf „public reflection and debate on the opportunities and challenges which the cultural heritage represents“ (Europarat 2005:Article 12) wahr, wenn Lazarus begleitet von einer Kamerafahrt über Müllwagen, asphaltierte Straße und Müllberge in der nunmehr dystopischen Landschaft erklärt: „We start to re-imagine version of ‚The Hay Wain‘, that shows the destructive nature of our addiction to oil. [...] It is an important part of our cultural history, our heritage [...]“ (Hunt/Lazarus/@indyrikki 2022).

Diese dystopische Version ist weniger als polemisierende Überblendung denn als angemessene Variation des Themas unter veränderten Vorzeichen zu beschreiben, entwickelte John Constable doch seine Maltechniken im Austausch mit seinen Naturstudien. „My art flatters nobody by imitation; [...] there is no finish in nature.“ (Constable 2015:85). Folglich erzählte er Natur nicht in Manier und im bräunlichen Font „vergilbter“ alter Meister, sondern transformierte seine visuellen Befunde in „these really coarse clumpy brush marks scraping across the surface“ (Wiggings 2022:7:50 min). Sein zentrales Thema – so lässt sich zuspitzen – war der Standpunkt in der Natur; ein Standpunkt, den der Maler einnimmt bzw. anhand von Erinnerungsbildern seiner Kindheit und Skizzen memoriert. Damit konserviert der Sammlungsgegenstand seinerseits bereits eine nostalgisch idealisierte Version eines ‚Goldenen Zeitalters‘ kindlicher Unbedarftheit. Anders als einige Zeitgenossen blendet Constable in seinen Landschaften Indizien der Industriellen Revolution aus (vgl. Wiggings 2022:28:40 min). Besonders gravierend für die Aktion von *Just Stop Oil* ist, dass bereits mehrere Generationen Arbeit investieren, um eben diesen konkreten Standpunkt am Fluss Stour in East Sussex vor den Auswirkungen des Klimawandels und einer natürlichen Vergänglichkeit zu bewahren; Aspekte, die Hunt und Lazarus noch einmal als gegenwärtige und zukünftige Themen akzentuieren.

Hunt und Lazarus begreifen den „Hay Wain“ als ererbten kulturellen „Spielraum der Gegenwart“ (vgl. Wind 1934:103). Ein solches Verständnis von Kulturellem Erbe als „Spielraum“ (vgl. Huizinga 1987; Koschorke 2017:37; Kreutchen 2021) implementiert ein Aktionspotential im Umgang mit den Objekten und eine Fülle an Zugriffen. Wo der „Hay Wain“ ausschließlich als „most fantastic wonderful, breath-taking picture that

transcends all of the accusations of cliché and chocolate box that are forever flung at it" (Wiggings 2022:3:16 min) oder „one of the most iconic paintings in the history of British art" (Burns 2019: 0:25 min) erzählt und somit als Initialzündung für die Moderne Malerei aufgeladen wird (Wiggings 2022:23:15 min), führt es als Zeugnis ‚ruhmreicher‘ Vergangenheit in eine Sackgasse: Diese Vergangenheit ist linear und man kann sie bewundern und sich ihrer kulturellen Genealogie wie dem Konzept von Geschichtsschreibung als ‚zugehörig‘ oder eben nicht begreifen. Derart bleibt das Landschaftsgemälde Erzählgegenstand einer exklusiven, national geprägten wie eurozentristischen Fortschrittsgeschichte (vgl. Machart 2005), die sich immer noch daran abarbeitet, eine Vorherrschaft im kulturellen Wettstreit erstarkender Nationen des 19. Jahrhunderts für sich zu proklamieren: Ein Engländer „influenced Barbizon painters, and through them the Impressionists, and really changed the attitudes about painting natural landscapes, not painted such contrived ones" (Burns 2019:6:32 min). Allemal bleibt der „Hay Wain“ Gegenstand einer abgeschlossenen Vergangenheit in einer exklusiven Erzählung. Hunt und Lazarus legen ihren narrativen Fokus hingegen auf die Natur; nicht gemalte Natur, sondern die Landschaft als historischen Kulturraum, mit der sich schon Constable vor 200 Jahren auseinandergesetzt hat. Sie verstehen den „Hay Wain“ als „Spielraum“, dessen historische Ablagerungen als ‚Spielelemente‘ thematisiert werden können, aber nicht müssen.

„Die Welt ist ein Stoff, an dem wir tagtäglich weben – auf großen Webstühlen verarbeiten [...]. Heutzutage ist die Reichweite dieser Gewebe enorm – dank dem Internet kann nahezu jeder seine Fäden mit einweben, verantwortungsvoll oder verantwortungslos [...]. In diesem Sinne ist die Welt aus Wörtern geschaffen. Was geschieht, aber nicht erzählt wird, hört auf zu sein und vergeht. [...] Wer an der Geschichte webt, der hat die Macht.“ (Tokarczuk 2019:15)

Die Intervention ist der Versuch einer solchen sprachlichen Ermächtigung; ein Versuch, der den Fokus weg vom institutionell verkörperten hermetischen Erzählmuster (vgl. Machart 2005:34 f.) hin zu Fragen und Anliegen einer neuen Generation lenkt; einer kunst-, kultur- und gesellschaftsinteressierten Generation, die sich nicht erst das ganze kodifizierte Wissen der Vorgängergenerationen aneignen kann/will, bevor sie mitreden darf. In diesem Sinne ist die Intervention eine radikale Form sprachlichen Empowerments. Wir müssen diese Intervention nicht real wiederholen, um ihre Erfahrungen zu teilen, weil wir uns im narrativen Denken an ihre Stelle versetzen können und dann tatsächlich Hunts und Lazarus' Erfahrungen in der Auseinandersetzung mit dem Artefakt selbst machen (vgl. Breithaupt 2022:9). Fragen des Klimawandels an den „Hay Wain“ heranzutragen und sie in ‚neuen‘ Sprachformen zu stellen, erlaubt, das Kulturgut als „Point of Presence“ (vgl. Welzel 2022) zu aktivieren; es als systemische Schaltstelle weiterer diskursiver Netzwerke zu installieren und so neue Diskursräume zu erschließen. Das Gemälde ist eine seit Jahrhunderten bewahrte visuelle Erzählform (vgl. Kreutchen 2022a) Englischer Landschaft mit einem Alter Ego in Suffolk; eine Erzählung, die unter aktuellen Vorzeichen so nicht mehr erzählt werden könnte und dennoch seit 200 Jahren als Element eines Nationalepos bewahrt und exponiert wird.

Das im Gemälde konservierte Narrativ aufzunehmen, meint dann ein „Erleben im Plural. Die Vorstellung der Vielversionalität als wesentlicher Aspekt des narrativen Denkens“ (Breithaupt 2022:258). Kulturelles Erbe wie Constables „Hay Wain“ erlauben „die reale Welt in unserem Denken [zu simulieren], [...] eine mentale Welt, in der wir Extreme erproben und erleben können, die wir uns zugleich nicht wünschen oder aber gerade sehr wünschen würden“ (Breithaupt 2022:258). In ihrer objekthaften Beständigkeit kann materielles Erbe Schnittstellen zwischen den diversen Vorstellungen und dem „vielversionalen narrativen Denken“ (Breithaupt 2022:258) diverser Generationen bilden. „Simulieren ist Denken im Plural“ (ebd.).

Dies mag ein erster Baustein beim Finden zeitgemäßer Narrative sein, um sich die Welt zu erschließen und sprachlich verhandelbar zu machen. Das Spannungsverhältnis zwischen der Anerkennung von „cultural history, our heritage“ und der existenziellen Frage nach „what use is art“ verlangt nach neuen Standortbestimmungen (vgl. Kreutchen 2022b). „Erst in der Rezeption der Leserin oder des Zuhörers werden diese Erzählungen dann in einen pluralen Raum voller Versionen übersetzt.“ (Breithaupt 2022:259). Die etablierten Narrative schaffen es in ihrem festgefahrenen Erzählfluss bei steigender Dichte nicht mehr, einer immer komplexer werdenden Welt gerecht zu werden, sodass die Forderung nach „shared narratives“ immer lauter wird (vgl. Passerini 2018; siehe: Livia Patrizia [„1.000 Stunden Kunst pro-Kopf - Impulse für mehr Gerechtigkeit in Kunst und Kultureller Bildung“](#)); „shared narratives“ als „eine neue Universal-Erzählung [...], die die unterschiedlichsten Kontexte mit einbezieht und dennoch veränderlich bleibt“ (Tokarczuk 2019:51).

adressieren

„I first saw this painting when I was at school. It is an important part of our cultural history, our heritage but it's not more important than the 3.5 Billion people already in danger because of the climate crisis and it is not more important, than the lifes of my siblings and of every generation that we are condemning to an unlivable future.“ (Hunt/Lazarus/@indyrikki 2022)

In der Vorbereitung der Intervention und bei der Auswahl des geeigneten Konterparts erinnert Lazarus sich an das Werk, das er in der Schule gesehen hat. Mehr oder weniger bewusst bildet der „Hay Wain“ für ihn einen Resonanzraum, in dem sein älteres Ich Anliegen diskutieren kann. Mehr als eine biographische Anekdote markiert die Aussage den Stellenwert von „cultural heritage“ als Elemente von Biografien. Teil dieser Aussage ist auch die klare Adressierung der Intervention. Sie zielt nicht primär auf Politiker*innen oder Wirtschaftsunternehmen in einer utopischen-naiven Hoffnung auf einen sofortigen Schwenk in der Wirtschafts- und Klimapolitik und auch nur sekundär auf asynchrone Rezipient*innen des Tweets, vielmehr adressiert die Aktion unverhohlen eine Schulklasse, die eingangs aus Distanz in einer institutionell choreografierten ‚klassischen‘ Vermittlung – die Kinder sitzen auf dem Boden und lauschen dem Referat einer älteren Dame – zu Joseph Wright of Derbys „An Experiment on a Bird in the Air Pump“ mit Constables „Hay Wain“ im Hintergrund gezeigt wird. So erklärt die Intervention auch die Bildungsaktionen des Museums zum Gegenstand ihres Video-Tweets. Diese Situation vor Augen, fragt Lazarus' Stimme erneut nach dem „use of art“. Mehrmals betont Lazarus die zeitliche Dimension Kulturellen Erbes. Der Impuls für einen Perspektivwechsel gilt damit nicht nur dem „Hay Wain“, sondern auch einer Reaktivierung von Artefakten als Diskursgegenständen der Gegenwart. Es wirkt fast so, als ob die Intervention die klassische Vermittlungssituation crashen und so die Erinnerungen der Kinder an den Besuch der *National Gallery* und ihrer Begegnung mit der dortigen Sammlung durch diese selbstbestimmte Aneignung und Besprechung besetzen soll (vgl. Damasio 2021). Hunt und Lazarus fixieren ihren aktualisierten „Hay Wain“ so im Rahmen, dass er die historische Erzählversion nicht einfach überlagert, sondern er – einmal gesehen – einem Kippbild gleich die Visionen einer Generation im Ölgemälde ablagert und das Werk um diese Bild- und Bedeutungsschicht anreichert. Die Aktion nötigt zur doppelten Wahrnehmung. In allen späteren Betrachtungen können beide Visionen mental präsent gehalten und nach Bedarf ineinander geblendet werden. Der kollektiven Sprache, wie sie die Museumsvermittlerin als „personalisierte Instanz“ (vgl. Machart 2005:35) verkörpert, setzen die Aktivist*innen eine sprachliche wie bildliche Selbstbestimmtheit entgegen. Dem spezifischen „Wissen-Macht-Dispositiv“ (Machart 2005:35) aus institutionalisierten

Diskursen, „bei [denen] vor allem ein solcher Inhalt übermittelt werden soll, der ein für alle übereinstimmendes Bild der Realität entstehen lässt“ (Tokarczuk 2019:92), setzt die Gruppe ein eigenes Narrativ entgegen. Im Gestus sprachlichen Empowerments werden über Provokation, Irritation und Bruchstellen bewusst narrative wie kognitive Anschlüsse eröffnet. Sie implementieren eine „Störung“ (vgl. Machart 2005) in der Wahrnehmung des populären Bildes. Die Aktion erscheint wie ein Appell an ‚Folgegenerationen‘, in den Gesellschaftsdiskurs einzusteigen.

Anders als die meisten Vermittlungsangebote ist die angestoßene Erzählung der Intervention nicht für ein Senden von zwingenden Grundinformationen oder aber auf ein bereits kulturaffines Publikum älterer Generationen zugerichtet, sondern eröffnet im Spannungsverhältnis von Museum, Objekt, Alltagsthemen und den großen Parametern „use of art“ und dem Recht auf Teilhabe für alle einen Möglichkeitsraum, proaktiv Stellung zu beziehen und den eigenen Standpunkt im Resonanzraum historischer Perspektiven zu verorten und auszuschärfen; Museen nicht als kontemplative Schutzräume, sondern als Kontaktzonen (vgl. Konz 2022; Hübscher 2020; Geerts 1997) wahrzunehmen.

„Unser heutiges Problem scheint darin zu bestehen, dass wir nicht nur für die Zukunft, sondern auch für das ganz konkrete ‚Jetzt‘, für die rasend schnellen Veränderungen der Welt, noch keine passenden Erzählformen haben. [...] Und so müssen wir immer wieder erleben, wie überholte, angerostete Erzählformen vor Zukunftsvisionen gespannt werden, vielleicht [...], weil man versucht, auf diese Weise mit den eigenen beschränkten Horizonten zurechtzukommen. Kurz gesagt: Es mangelt uns an neuen Methoden, von der Welt zu erzählen.“ (Tokarczuk 2019:16)

Entlang des Kulturellen Erbes lassen sich „polylogische [...] Verfahren zwischen Gleichen bei inhaltlicher Differenz“ herstellen, wie sie Wimmer als mögliche „Aufgabe im Orientierungsprozess unter den Bedingungen der Globalisierung“ (Wimmer 2004:17) formuliert. Beispielsweise über Fragen des Klimawandels bringen Hunt und Lazarus Themen des Alltags ins Museum, die auch die Schüler*innen beschäftigen, zu denen sie sich verhalten können. Sie machen erfahrbar, Kulturelles Erbe gegen den Strich zu bürsten, Fragen im Wechselspiel mit dem „Vetorecht der Dinge“ (vgl. König 2012) zu entwickeln und als historisch konservierte Visionen von Welt in Frage zu stellen. Stellt Fritz Breithaupt fest, dass wir „[i]m narrativen Denken [...] unsere Welt selbst [kreieren]“ (Breithaupt 2022:257), gilt es neue Narrative zu finden (vgl. Bartz/Delucchi/Mertins et al. 2018); Narrative, die Folgegenerationen an jeder Stelle aufnehmen und eigenmächtig in unterschiedliche Richtungen und in eigener Sprache lenken können. Es gilt Kulturelles Erbe als „Points of Presence“ in Gesellschaftsdiskurse rückzubinden und Choreografien zu etablieren, nach denen man ein Bewegen und Agieren in diesen polyvalenten Systemen einüben kann. Denkt man den Ansatz weiter, so fungiert die Intervention ebenso als ein Impuls an Bildung und ihre Ansprüche daran (siehe: Michael Wimmer: [„Was vermag Kulturelle Bildung für die Gesellschaft zu leisten? – Eine Ermutigung zur politischen Selbstermächtigung“](#)).

„Bildung ist dabei eine ‚aktive‘ Handlung. Wenn Menschen ihre Partizipation nicht als ausbaufähig betrachten und somit das Wissen nicht vermissen, werden sie auch nicht am Wissen teilhaben wollen. Die Verantwortung muss also geteilt werden, damit das Teilhaben eine binäre interaktive Relation behalten kann, in der Eigenverantwortung an erster Stelle steht.“ (Mertins 2022:79)

Gleichzeitig kann vor dem Hintergrund Kultureller Bildung Adressat*innenorientierung nicht mit einem historisch gewachsenen und institutionell etablierten Generationsgefälle gleichzusetzen sein. Es bedarf Störungen auf diesen gesicherten Pfaden, um neben etablierten eben auch neuen Akteur*innen Raum für Impulse im ‚Kunst- und Kulturbetrieb‘ zu ermöglichen. Exemplarisch für weitere Aktionen und Bewegungen signalisiert die Intervention am „Hay Wain“ in aller Heftigkeit den Redebedarf einer kunst-, kultur- und gesellschaftsinteressierten Generation; einen Redebedarf über die Rechte, die 1948 von den Vereinten Nationen aufgeschrieben und zu deren Einhaltung sie sich verpflichtet haben. Formen und Choreografien zeitgemäßer Kultureller Bildung müssen dann einerseits ein Bewusstsein für das Recht auf Kulturelle Teilhabe schaffen und andererseits dessen Inanspruchnahme ernst nehmen. Recht wirkt nicht durch sich selbst. Es muss von Dritten eingeräumt werden und will in Anspruch genommen werden. In gewissem Sinne ist Recht und damit auch ein Recht auf Teilhabe eine Vereinbarung, ein gesellschaftlicher Konsens; ein historisch errungener Konsens, den folgende Generationen bereit sind, in Anspruch zu nehmen und ihrerseits unter Vorzeichen der Zukunft mit auszuhandeln.

Mag man der Intervention am „Hay Wain“ auch ablehnend gegenüberstehen, so markiert sie doch zweifellos den wachsenden Anspruch einer kritisch eingestellten Generation, gesellschaftspolitische Zukunftsfragen auch an eine Auseinandersetzung mit Kultureller Bildung heranzutragen. Entsprechend versteht sich dieser Beitrag als ein Plädoyer für einen Redebedarf. Die aus der Aktion abgeleiteten Ansprüche für Kulturelle Bildung ernst nehmend, können die Überlegungen nicht in der analytischen Engführung eines Fazits münden, sondern müssen in methodisch narrativer Offenheit einen wieder neu auszugestaltenden Diskurs zwischen den Generationen markieren; einen Diskurs zum Potential Kultureller Teilhabe wie es Peter Weiss in seiner „Ästhetik des Widerstands“ (1975, 1978, 1981) als Zeit und Generationen übergreifendes Anliegen durchspielt:

„Was für die Unkundigen im magischen Dunkel lag, war für die Wissenden ein nüchtern einzuschätzendes Handwerk. Die Eingeweihten, die Spezialisten sprachen von Kunst, sie priesen die Harmonie der Bewegung, das Ineingreifen der Gesten, die ändern aber, die nicht einmal den Begriff der Bildung kannten, starrten verstohlen in die aufgerissenen Rachen, spürten den Schlag der Pranke im eigenen Fleisch. Genuß vermittelte das Werk den Privilegierten, ein Abgetrenntsein unter strengem hierarchischem Gesetz ahnten die ändern.“
(Weiss 1975:12)

Verwendete Literatur

Ackroyd, Paul für die National Gallery London (2022): Cleaning Constable's Hay Wain. Behind the scenes in Conservation: <https://youtu.be/5QcA2ddzfM> (letzter Zugriff am 19.08.2022).

Bartz, Janieta/Delucchi Danhier, Renate/Mertins, Barbara/Schüppel, Christa Katharina/Welzel, Barbara/Zimenkova, Tatiana (2018): Auf dem Weg zur Neuverortung: Sprache, Objektkultur und Religion in transkulturellen Raum. In: Hußmann, Stephan/Welzel, Barbara (Hrsg.): DoProfil – Das Dortmunder Profil für inklusionsorientierte Lehrerinnen- und Lehrerbildung. Münster/New York: Waxmann, 179–193.

Braun, Stuart (29.08.2022): Climate activists damage frame of a Rubens painting in Munich. In: Deutsche Welle: <https://p.dw.com/p/4G2RE> (letzter Zugriff am 19.08.2022).

Breithaupt, Fritz (2022): Das Narrative Gehirn. Was unsere Neuronen erzählen. Berlin: Suhrkamp.

Burns, Emily für die National Gallery London (2019): Constable's iconic Hay Wain in 10 minutes or less:

<https://youtu.be/Bs6h7w91BU0> (letzter Zugriff am 19.08.2022).

Clifford, James (1997): Museums as Contact Zones. In: ders. (Hg.): Routes. Travel and Translation in the Late Twentieth Century (188–219). Cambridge: Harvard University Press.

Constable, John (2015): Delphi Collected Works of John Constable (Masters of Art Book 17). Hastings/East Sussex: Delphi Classics.

Damasio, Antonio (2021): Wie wir denken, wie wir fühlen. Die Ursprünge unseres Bewusstseins. München: Hanser.

Europarat (2005): Council of Europe Framework Convention on the Value of Cultural Heritage for Society:

<https://rm.coe.int/1680083746> (letzter Zugriff am 08.08.2022).

Fischer, Noah/Warsza, Joanna/Malzacher Florian (2012): Besetzt ein Museum in Eurer Nähe! In: Meyer, Torsten /Kolb, Gila (Hg.): What's next? Art Education. Ein Reader. München: kopaed.

Groebner, Valentin (2018): Retroland. Geschichtstourismus und die Sehnsucht nach dem Authentischen. Frankfurt am Main: Fischer.

Hübscher, Sarah (2022): Perspektiven musealer Kontaktzonen – Ausstellungen als verräumlichte kulturelle Praxis. In: Gärtner, Claudia/Konz, Britta/Zeising, Andreas (Hrsg.): verorten. Räume kultureller Teilhabe. Kontaktzonen//Begegnungsräume Oberhausen: Athena/wbv, 93–96.

Hübscher, Sarah (2020): Interaktion im Kunstmuseum. Bielefeld: transcript.

Huizinga, Johan (2017): Homo ludens. Vom Ursprung der Kultur im Spiel (1987). Hamburg: rowolths enzyklopädie.

Hunt, Hanna Louise/Lazarus, Eben für Just Stop Oil (2022): Just Stop Oil protestors glue themselves to John Constable masterpiece in National Gallery: <https://www.youtube.com/watch?v=j13A1fjrUg> (letzter Zugriff am 24.08.2022).

Hunt, Hanna Louise/Lazarus, Eben/@indyrikki für Just Stop Oil (2022): Just Stop Oil protestors glue themselves to John Constable masterpiece in National Gallery: <https://twitter.com/RealMediaGB/status/1544066488520347650?s=20&t=m-dnp33UA0ckova8WdYCdW> (letzter Zugriff am 19.08.2022).

König, Gudrun M. (2012): Das Veto der Dinge. Zur Analyse materieller Kultur. Die Materialität der Erziehung. Kulturelle und soziale Aspekte pädagogischer Objekte. In: Priem, Karin/König, Gudrun M/Casale, Rita (Hrsg.): 58. Beiheft der Zeitschrift für Pädagogik, 14–31.

Körner, Hans/Möseneder, Karl (2008): Format und Rahmen: Vom Mittelalter bis zur Neuzeit. Berlin: Reimer.

Konz, Britta (2022): Schulräume und außerschulische Lernorte als Resonanzräume heterogenitätssensibler interreligiöser Lernprozesse. In: Gärtner, Claudia/Konz, Britta/Zeising, Andreas (Hrsg.): verorten. Räume kultureller Teilhabe. Kontaktzonen//Begegnungsräume (17–28). Oberhausen: Athena/wbv.

Koschorke, Albrecht (2017): Wahrheit und Erfindung. Grundzüge einer Allgemeinen Erzähltheorie. Frankfurt am Main: S. Fischer.

Kreutchen, Christopher (2022a): Herkules: a never ending story_Studie einer kulturellen Standortbestimmung. In: Gurdon, Alexander/Hübscher, Sarah/Kreutchen, Christopher (Hrsg.): verorten. Räume kultureller Teilhabe. Resonanzen//Interventionen (50–61). Oberhausen: Athena/wbv.

Kreutchen, Christopher (2022b): verorten_mentale Kartographie als Teilhabeaspekt. In: Gärtner, Claudia/Konz, Britta/Zeising, Andreas (Hrsg.): verorten. Räume kultureller Teilhabe. Kontaktzonen//Begegnungsräume (63–66). Oberhausen: Athena/wbv.

Kreutchen, Christopher (2021): Storytelling in der Relektüre_eine Studie. In: ContactZone. Ein Prinzip der „guten Nachbarschaft“ (90–99). Dortmund: Kettler.

Machart, Oliver (2005): Die Institution spricht. Kunstvermittlung als Herrschafts- und als Emanzipationstechnologie. In: schnittpunkt/Jaschke, Beatrice/Martines-Turek, Charlotte/Sternfeld, Nora (Hrsg.): Wer spricht? Autorität und Autorschaft in Ausstellungen (34–58). Wien: Turia + Kant.

Mertins, Barbara (2022): Kommentar zu Alexander Gurdon: Musik als Katalysator von Diskriminierung und Vielfalt. In: dies./Patricia Ronan (Hrsg.): verorten. Räume kultureller Teilhabe. ankommen//angekommen (77–79). Oberhausen: Athena/wbv.

Passerini, Luisa (2018): Conversations on Visual Memory. Florence: Cadmus.

Patrizi, Livia (2021): 1.000 Stunden Kunst pro-Kopf - Impulse für mehr Gerechtigkeit in Kunst und Kultureller Bildung. Aus Anlass der Corona-Krise: Versuch der Übertragung einiger Thesen und Ideen des französischen Ökonomen *Thomas Piketty* auf den Kulturbetrieb. In: Wissensplattform Kulturelle Bildung Online: <https://www.kubi-online.de/index.php/artikel/1-000-stunden-kunst-pro-kopf-impulse-mehr-gerechtigkeit-kunst-kultureller-bildung> (letzter Zugriff am 08.08.2022).

Tokarczuk, Olga (2019): Der liebevolle Erzähler. Vorlesung zur Verleihung des Nobelpreises für Literatur. Zürich: Kampa.

Weiss, Peter (2005): Ästhetik des Widerstands (1975). Bd. I. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Welzel, Barbara (2022): Urban Art History. Cultural Heritage, Flâneurs, and Points of Presence. In: Gurr, Jens Martin/Hardt, Denis/Parr, Rolf Parr (Hrsg.): Metropolitan Research: Methods and Approaches (89–109). Bielefeld: transcript.

Welzel, Barbara (2018): „Die Hauptschwierigkeit war natürlich Gott.“ Passionsbilder als Objekte einer zeitgemäßen Bildvermittlung? In: Krüger, Klaus/Kranhold, Karin (Hs.): Bildung durch Bilder, Kunstwissenschaftliche Perspektiven für den Deutsch, Geschichte- und Kunstunterricht (Image Bd. 125) (95-114). Bielefeld: transcript.

Wiggins, Colin für die National Gallery London (2019): John Constable: The radical landscape of The Hay Wain: <https://www.youtube.com/watch?v=ajVLYuk2cxl> (letzter Zugriff am 19.08.2022).

Wimmer, Franz Martin (2004): Interkulturelle Philosophie. Weimar/Wien: UTB.

Wimmer, Michael (2020): Was vermag Kulturelle Bildung für die Gesellschaft zu leisten? – Eine Ermutigung zur politischen Selbstermächtigung. In: Wissensplattform Kulturelle Bildung Online: <https://www.kubi-online.de/index.php/artikel/was-vermag-kulturelle-bildung-gesellschaft-leisten-ermutigung-zur-politischen> (letzter Zugriff am 12.09.2022).

Wind, Edgar (2001): Das Experiment und die Metaphysik. Zur Auflösung der kosmologischen Antinomien (1934). Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Zitieren

Gerne dürfen Sie aus diesem Artikel zitieren. Folgende Angaben sind zusammenhängend mit dem Zitat zu nennen:

Christopher Kreutchen (2022): „What use is art?“ – Plädoyer für Redebedarf. In: KULTURELLE BILDUNG ONLINE: <https://www.kubi-online.de/artikel/what-use-is-art-plaedoyer-redebedarf> (letzter Zugriff am 16.07.2024)

Veröffentlichen

Dieser Text – also ausgenommen sind Bilder und Grafiken – wird (sofern nicht anders gekennzeichnet) unter Creative Commons Lizenz cc-by-nc-nd (Namensnennung, nicht-kommerziell, keine Bearbeitung) veröffentlicht. CC-Lizenzvertrag: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.0/de/legalcode>