

Tà katoptrizómena

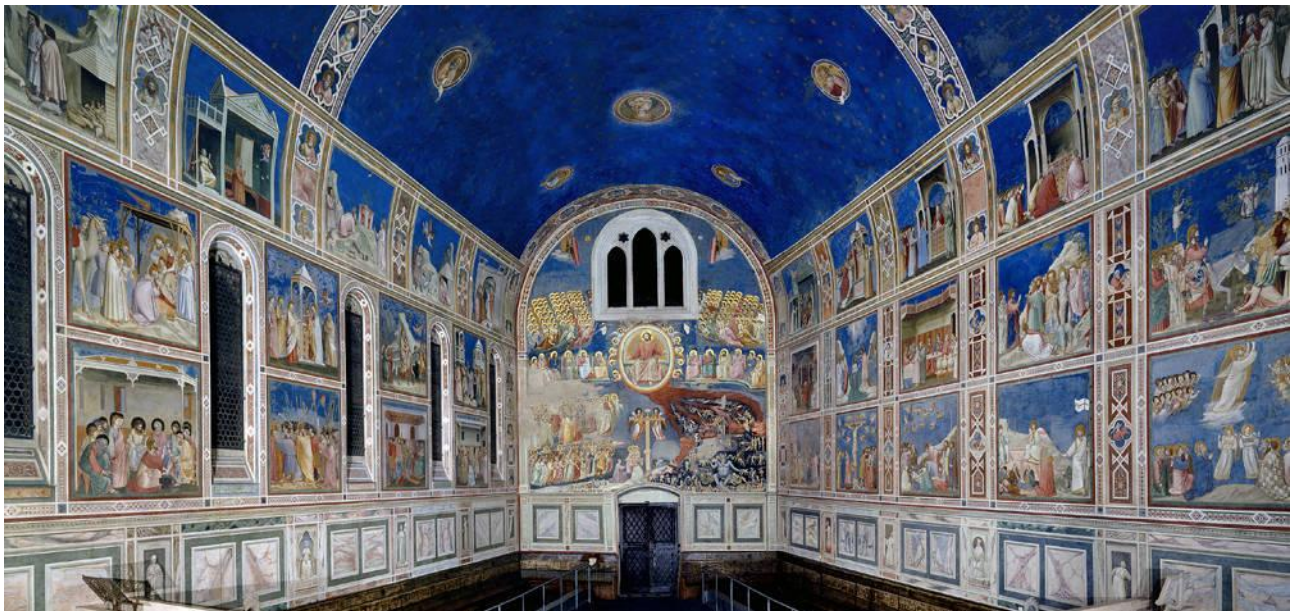
Das Magazin für Kunst | Kultur | Theologie | Ästhetik

Heft 158 | [Home](#) | [Archiv](#) | [Impressum und Datenschutz](#) | [Das Magazin unterstützen](#)

In Minor Keys - Betrachtungen eines Unmusikalischen

Was ich von der Biennale 2026 erwarte

Andreas Mertin



Giotto die Bondone, Ausmalung der Scrovegni-Kapelle in Padua, 1304-08
Blick Richtung Ausgang zum Jüngsten Gericht

Betrachtungen eines Unmusikalischen?

Zugegeben, die Assoziationen, die von einem Teil des Texttitels ausgelöst werden, sind ambivalent. Denn Thomas Manns «Betrachtungen eines Unpolitischen»¹ waren ja nicht bloß konservativ, sondern tatsächlich reaktionär. Darum soll es im Folgenden aber nicht gehen. Ich befürworte keinen deutschen Sonderweg in Sachen Bildender Kunst, sondern eher eine binneneuropäische Besinnung auf grundlegende, «alteuropäische» Errungenschaften. Und dennoch erweist sich mein Text insofern zumindest als *konservativ*, als dass ich glaube, dass es etwas aus der Vergangenheit zu verteidigen und zu konservieren (im Sinne von erhalten) gibt. Das geschieht im Gegenüber zu gewissen Tendenzen in der Welt der Bildenden Kunst und vor allem ihrer kuratorischen Präsentation. Der Gestus, mit dem Kurator:innen der Documenta und der Biennale der vergangenen Jahrzehnte die gesamte europäische Kunst der letzten 700 Jahre beiseite fegten, nur weil es die Kunst des weißen kapitalistischen Westens ist, ist verstörend.²

Demgegenüber empfinde ich mich als konservativ im Sinne von Max Horkheimer:

*«Dass richtige Aktivität nicht bloß in der Veränderung, sondern auch **in der Erhaltung gewisser kultureller Momente** besteht, ja dass der wahre Konservative dem wahren Revolutionär verwandter sei als dem Faschisten, so wie der wahre Revolutionär dem wahren Konservativen verwandter ist als dem sogenannten Kommunisten heute.»³*

Im Gegenüber zu den Kommunisten⁴ und Faschisten⁵ (bzw. der ganz Linken und ganz Rechten), die die Kunst einschränken wollen, zielt der Einsatz darauf ab, das Bewahrenswerte auch zu erhalten und fortzuentwickeln und nur jene Momente zu überwinden, die die Menschen in ihrer Emanzipation behindern. Ich halte daran fest, dass die Kunst in Europa seit der «Zeitenwende» des Jahres 1300 (also seit Beginn der Proto-Renaissance mit Giotto di Bondone) nicht nur etwas errungen hat, das es auch wert ist, gegen jede vorschnelle Nivellierung und Abwertung und vor allem gegen die Regression auf bloße Kreativität verteidigt zu werden, sondern das auch konstitutiver Bestandteil aller zukünftigen (europäischen) Kunst ist. Giotto steht für eine frühe Form des Humanismus in der Kunst, für die Orientierung am Maß des Menschlichen.

*«Die Kunst beginnt aus europäischer Sicht in Padua.
Mit einem Paukenschlag zwischen 1302 und 1306»⁶*

schrieb Max Glauner 2024 im Kunstforum International bei seiner Einführung in die 60. Biennale di Venezia. Und aus diesem Paukenschlag entwickelt sich unser Verständnis aller späteren Kunst – auch der Biennale.

Man könnte Giottos Leistung mit der Ausformulierung des Konzepts der Menschenwürde in der politischen Philosophie etwa bei Giovanni Pico della Mirandola⁷ Ende des 15. Jahrhunderts vergleichen. Der hat mit einer Thesenreihe zur Vorstellung seiner „Oratio de hominis dignitate“ (‘Rede über die Würde des Menschen’) einen wesentlichen Impuls für die Diskussion um die Würde des Menschen geliefert. Für Mirandola erwächst die Würde des Menschen aus der Fähigkeit, seine Existenz als Mensch selbst zu schaffen.

Der Mensch hingegen ist frei in die Mitte der Welt gestellt, damit er sich dort umschauen, alles Vorhandene erkunden und dann seine Wahl treffen kann. Damit wird er zu seinem eigenen Gestalter, der nach seinem freien Willen selbst entscheidet, wie und wo er sein will. Hierin liegt das Wunderbare seiner Natur und seine besondere Würde, und insofern ist er Abbild Gottes.⁸



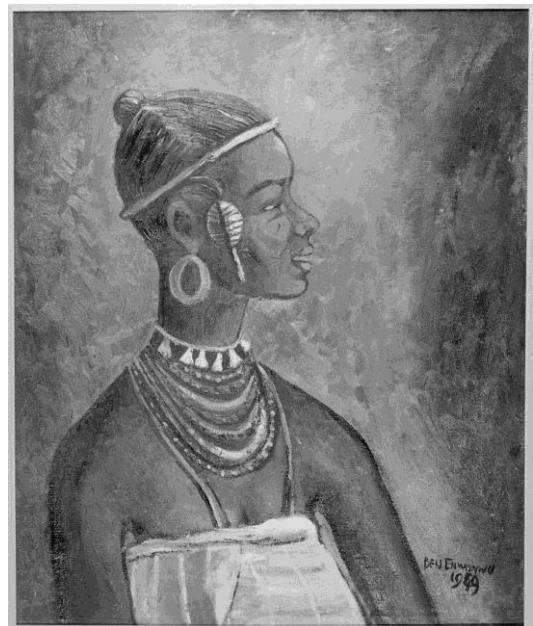
*Giovanni Pico della Mirandola.
Ölgemälde eines unbekannten
Malers in den Uffizien*

Ich habe allerdings das Gefühl, dass die Errungenschaften der europäischen Kunst nicht nur auf der Documenta fifteen 2022, nicht nur auf der Biennale 2024 auf dem Spiel standen, sondern dass die Bestreitung immer weiter geht, weil zu wenige der kulturell Ambitionierten in Europa – von wenigen Ausnahmen abgesehen⁹ – sich für die Errungenschaften der europäischen Moderne seit 1300 stark machen. Vielmehr ziehen sie sich gegenüber den neuen Tendenzen resigniert zurück – so als wenn es daran nichts zu verteidigen gebe.

Nun könnte man im Gegenzug behaupten, dass ein Bild der Kunst, das sich einseitig auf die europäische Moderne stützt, ein überaus repressives ist, weil es eigentlich nur ein Bild der *europäischen* Kunst ist. Und das ist unzweifelhaft wahr. Die Kunstgeschichte nach Vasari ist zunächst europäische Kunstgeschichte, die den Rest der Welt außen vorlässt.¹⁰

Und diese Tendenz der Ausgrenzung – aber auch der allmählichen Aufhebung der Ausgrenzung – kann man gut anhand der Geschichte der Documenta verfolgen, die zunächst Darstellung der Westkunst war, sich dann auch gegenüber dem Osten öffnete und sich 2002 unter dem Kurator Okwui Enwezor dem globalen Süden zuwandte. Aber für die Biennale in Venedig galt diese Beschränkung aufgrund des Nationalstaatenprinzips eigentlich nicht. Sie war ja in Analogie zur Weltausstellung entworfen worden und daher konnte jedes Land «seine Kunst» präsentieren. Hatten die Nationen zunächst keine eigenen Pavillons, sondern nur nationale Komitees, die die Künstler auswählten, so wurden nach 1907 die bis heute bekannten Pavillons in den Giardini errichtet. Die ersten Ausstellungen mit Skulpturen afrikanischer Künstler erfolgten 1922 (galt damals allerdings als «gewagt»). Nach 1945 dominierte aber tatsächlich die Selbstbesinnung auf das, was die Europäische Moderne genannt werden kann. Wiederum mit Okwui Enwezor wurde 2015 die Öffnung zur gesamten Welt der Kunst beschworen_ «All the world's futures».

Ob man jedoch die afrikanische Kunst notwendig als *Gegenentwurf* zur europäischen Moderne beschreiben muss und nicht einfach als afrikanischen Beitrag zur Welt-Kunst, erscheint mir fraglich. Wenn es in einer Kunstkritik heißt, der nigerianische Künstler Ben Enwonwu leiste die Eröffnung «eines dritten Raums in der Kunstgeschichte, dessen Wesen und Parameter den ausgrenzenden Erzählungen der Kunstgeschichte über die Moderne und ihrer Einschreibung des modernen Künstlersubjekts als weißer, westeuropäischer Mann widersprechen» dann mag das subjektiv so wahrgenommen werden, beschreibt aber doch nur, dass er einen eigenständigen Beitrag zur Welt der Kunst geleistet hat. Es gibt eine Moderne jenseits der europäischen



Ben Enwonwu, *Fulani Girl of Rupp*, 1949

Moderne (und die europäische Moderne ist nicht die wahre Moderne) und es gibt eine Kunstgeschichte jenseits der europäischen Kunstgeschichte. In den Sammelbänden zur Kunst ist dies längst berücksichtigt.¹¹ Man ist aber nicht emanzipiert, solange man sich noch als *Gegenentwurf* zur europäischen Moderne beschreibt, man hängt – wenn auch im Negativen – immer noch vom Kritisierten ab. Das ist auch das Problem der Documenta *fifteen* und der Biennale 2024 gewesen – nur *Gegenentwurf* zu sein. In der Bestreitung allein gewinnt man keine Identität.

Und diese zumindest latente Gefahr sehe ich auch in den Ankündigungen für die Biennale 2026, die unter dem Titel «In Minor Keys» - «In Moll-Tonarten» artikuliert wurden.

Die Kuratorin der Biennale di Venezia 2026

Berufen für die Leitung des thematischen Hauptpavillons der 61. Biennale di Venezia wurde Koyo Kouoh. Zu ihrer Biografie schreibt die Biennale (Übersetzung durch DeepL):

«Koyo Kouoh (Kamerun, 24. Dezember 1967 / Schweiz, 10. Mai 2025) war Geschäftsführerin und Chefkuratorin des Zeitz Museum of Contemporary Art Africa (Zeitz MOCAA) in Kapstadt. Vor dieser Ernennung war sie Gründungsdirektorin der RAW Material Company, einem Zentrum für Kunst, Wissen und Gesellschaft in Dakar, Senegal, sowie Mitglied des Kuratorenteams der documenta 12 (2007) und documenta 13 (2012). Kouoh ist Preisträgerin des Grand Prix Meret Oppenheim 2020, des Schweizer Grand Award for Art, der Leistungen in den Bereichen Kunst, Architektur, Kritik und Ausstellungen würdigt.

Koyo Kouoh hat bedeutende und zeitgemäße Ausstellungen organisiert, darunter „Body Talk: Feminism, Sexuality and the Body in the Works of Six African Women Artists“, die 2015 erstmals im Wiels in Brüssel, Belgien, gezeigt wurde. Sie kuratierte Still (the) Barbarians, 37th EVA International, die Irland-Biennale in Limerick im Jahr 2016, und nahm an der 57. Carnegie International in Pittsburgh, Pennsylvania, USA, mit dem gründlich recherchierten Ausstellungsprojekt Dig Where You Stand (2018) teil, einer Ausstellung innerhalb einer Ausstellung, die aus den Sammlungen der Carnegie Museums of Art and Natural History stammt. Von 2013 bis 2017 war sie Kuratorin des Bildungs- und Kunstprogramms der 1-54 Contemporary African Art Fair in London, Großbritannien, und New York, USA.

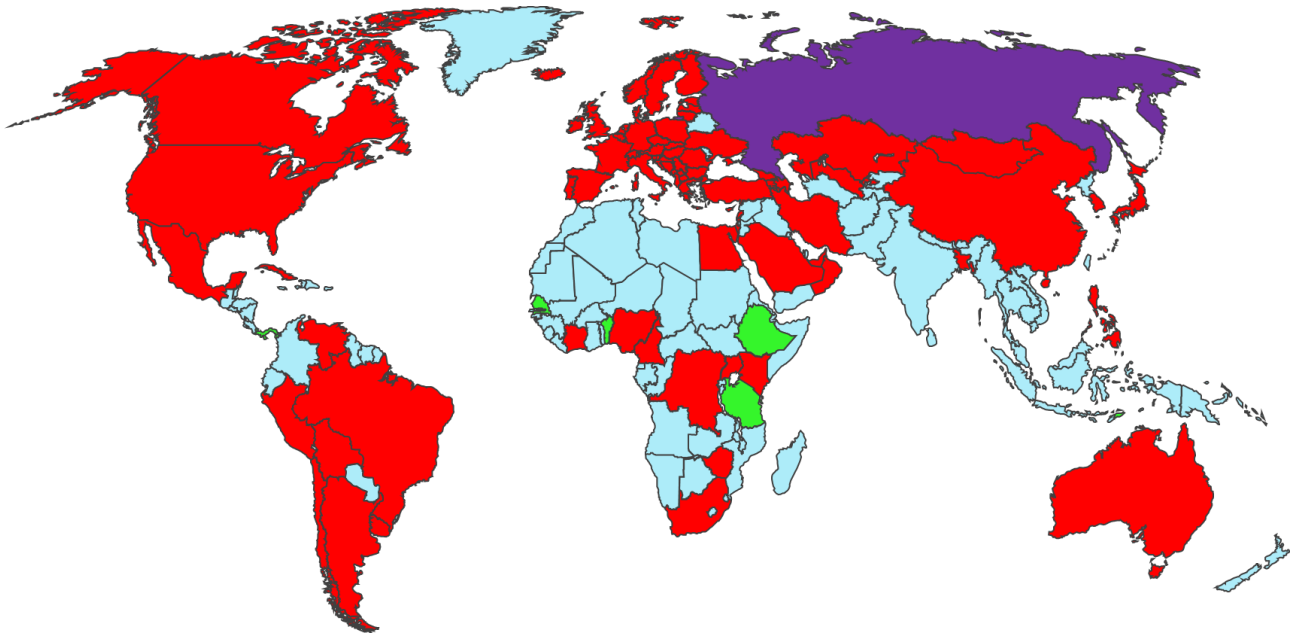
Sie war Initiatorin des Forschungsprojekts „Saving Bruce Lee: African and Arab Cinema in the Era of Soviet Cultural Diplomacy“ (Bruce Lee retten: Afrikanisches und arabisches Kino in der Ära der sowjetischen Kulturdiplomatie), das sie gemeinsam mit Rasha Salti im Garage Museum of Contemporary Art in Moskau, Russland, und im Haus der Kulturen der Welt in Berlin, Deutschland, kuratierte (2015–2018).

Kouoh war im kritischen Bereich der Kunstszene auf panafrikanischer und internationaler Ebene aktiv und hat eine bemerkenswerte Liste von Publikationen unter ihrem Namen vorzuweisen, darunter „When We See Us: A Century of Black Figuration in Painting“ (2022), das die gleichnamige Ausstellung begleitete, die im November 2022 im Zeitz MOCAA eröffnet wurde; Shooting Down Babylon (2022), die erste Monografie über das Werk der südafrikanischen Künstlerin Tracey Rose; Breathing Out of School: RAW Académie (2021); Condition Report on Art History in Africa (2020); Word!Word?Word! Issa Samb and The Undecipherable Form (2013); und Condition Report on Building Art Institutions in Africa (2012), um nur einige zu nennen.

Während ihrer Tätigkeit am Zeitz MOCAA konzentriert sich ihre kuratorische Arbeit auf ausführliche Einzelausstellungen von afrikanischen und afroamerikanischen Künstlern. In diesem Rahmen hat sie Ausstellungen mit Otobong Nkanga, Johannes Phokela, Senzeni Marasela, Abdoulaye Konaté, Tracey Rose und Mary Evans organisiert.

Sie lebte und arbeitete abwechselnd in Kapstadt, Südafrika, Dakar, Senegal, und Basel, Schweiz.¹²

Das ist eine überaus beeindruckende und überzeugende Vita. Die Vielfalt der Engagements lässt Gutes erwarten für das Konzept der Biennale in Venedig. Denn nicht zuletzt ihr Schwerpunkt bei der afrikanischen Kunst füllt eine Lücke der Biennale, die bisher – neben dem ostasiatischen Raum – zumindest bei den Pavillons unterrepräsentiert war. Der Blick auf die Staaten, die 2024 an der 60. Biennale di Venezia beteiligt waren, zeigt, dass die nordatlantischen Staaten und der lateinamerikanische Raum relativ gut, Afrika und Asien aber nur begrenzt vertreten waren.



Rot – traditionelle Teilnehmer, grün – neue Teilnehmer, blau – keine Teilnahme, lila – ausgeschlossen

Nun ist die Teilnahme an der Biennale keine, über die ein Kurator:innenteam entscheidet. Sie basiert einerseits auf diplomatischen Beziehungen zum Staat Italien¹³ und andererseits auf dem Interesse des Staates an einer kulturellen Repräsentanz in Venedig. Und letzteres hat etwas mit dem Kultur- und Freiheitsverständnis zu tun. 2024 nehmen 92% der volldemokratischen Staaten an der Biennale teil,¹⁴ 71% der unvollständigen Demokratien, 53% der Hybridstaaten und nur 28% der autoritären Regime. Demokratische Staaten haben zumindest seit dem 2. Weltkrieg eine kulturelle Verpflichtung darin gesehen, an der Biennale in Venedig teilzunehmen. Das ist nicht zuletzt eine Reaktion auf die beiden Weltkriege und ihre totalitären Tendenzen.

Es gibt allerdings auch einen auffälligen Zusammenhang zwischen der Teilnahme an der Biennale und dem Bruttoinlandseinkommen pro Kopf der Bevölkerung eines Landes.¹⁵ Je reicher die Bevölkerung eines Landes ist, desto wahrscheinlicher ist die Teilnahme an der Biennale. Aber auch weniger reiche Länder sind vertreten. Von den ärmsten Ländern dieser Erde nahmen 2024 die Demokratische Republik Kongo, Uganda, Äthiopien, Tansania, Benin, Senegal, Kamerun, Kenia, Simbabwe, die Elfenbeinküste und Nigeria an der Biennale teil. Sie stehen für den nach und nach steigenden Anteil afrikanischer Staaten. Dennoch zeigt sich hier ein Defizit, das angegangen werden muss. Ausgleichen kann es aber nicht der Hauptpavillon, sondern nur die in Frage kommenden Staaten selbst, es muss zu ihrem kulturellen Selbstverständnis werden, sich in Venedig zu präsentieren. Kunst-Kurator:innen sind keine Sozialtherapeut:innen, sie können die Probleme der Welt nicht dadurch lösen, dass sie im Gegenüber zu den seit über 100 Jahren vertretenen Positionen exklusiv auf andere setzen. Mit der Internationale gesprochen: *Uns rettet keine Kuratorin, «uns aus dem Elend zu erlösen, können wir nur selber tun.»*

Aber schauen wir uns zunächst das kuratorische Konzept von Koyo Kouoh genauer an, denn nur so erfahren wir, wie sie die Herausforderung der weltweiten Kunstwelt, des gesamten Betriebsystems Kunst anzugehen gedachte:

Das kuratorische Konzept der Biennale di Venezia 2026

Die Biennale hat auf ihren Seiten das Konzept von Koyo Kouoh veröffentlicht.¹⁶ Es soll realisiert werden, obwohl Koyo Kouoh kurz vor der Veröffentlichung des Konzepts an Krebs verstorben ist. Diese Entscheidung finde ich richtig und konsequent. Zudem wird die Biennale ja – anders als die Documenta – nicht nur durch das Kuratorenteam bestimmt, da die Länderpavillons sich zwar oft auf das Gesamtmotto beziehen, grundsätzlich aber eigenständig sind. Das kuratorische Konzept lautet folgendermaßen (Übersetzung durch DeepL):

[Atmen Sie tief ein]

[Atmen Sie aus]

[Lassen Sie Ihre Schultern sinken]

[Schließen Sie Ihre Augen]

Dies ist eine Einladung, diesen Worten in den unmittelbaren physischen, meteorologischen, umgebungsbezogenen und karmischen Bedingungen zu begegnen, in denen sie Ihnen begegnen.

Schalten Sie einen Gang zurück und stimmen Sie sich auf die Frequenzen der **Moll-Tonarten** ein. Denn obwohl sie oft in der ängstlichen Kakophonie des gegenwärtigen Chaos, das die Welt erschüttert, untergeht, spielt die Musik weiter. Die Lieder derer, die trotz Tragödien Schönheit schaffen, die Melodien der Flüchtlinge, die sich von den Trümmern erholen, die Harmonien derer, die Wunden und Welten heilen.

*Es gibt schließlich einen Grund, warum manche Menschen den Mond kolonisieren wollen,
während andere vor ihm tanzen wie vor einem alten Freund.
[James Baldwin 1972]¹⁷*

Die **Molltonart** in der Musik spielt sowohl auf die Struktur eines Liedes als auch auf seine emotionale Wirkung an. Es handelt sich um ein reichhaltiges Konzept, das so reichhaltig ist, dass es schnell über seine technische Definition hinausgeht und sich in Metaphern ergießt. Es ruft Stimmungen hervor, den Blues, den Ruf- und Antwort-Gesang, die Morna, die Second Line, die Klage, die Allegorie, das Flüstern.

Die **Molltonarten** verzichten auf orchestrale Bombastik und militärische Stechschrittmärsche und werden in den leisen Tönen, den tieferen Frequenzen, dem Summen, dem Trost der Poesie lebendig – alles Portale der Improvisation zum Anderswo und Andersartigen. Die **Molltonarten** verlangen ein Zuhören, das die Emotionen anspricht und sie im Gegenzug aufrechterhält.

Die **Moll-Tonarten** sind auch die kleinen Inseln, Welten inmitten von Ozeanen mit ausgeprägten und unendlich reichen Ökosystemen, sozialen Lebensformen, die sich – im Guten wie im Schlechten – innerhalb viel größerer politischer Strukturen und ökologischer Herausforderungen artikulieren. Hier erstreckt sich die Assoziation von Tonart und Insel auf einen Archipel von Oasen: Gärten, Innenhöfe, Wohnanlagen, Lofts, Tanzflächen – die anderen Welten, die Künstler schaffen, die intimen und geselligen Universen, die selbst in schrecklichen Zeiten Erfrischung und Halt bieten; ja, gerade in schrecklichen Zeiten.

*Schauen Sie sich den kreolischen Garten an, Sie haben alle Arten auf einem so kleinen Stück Land untergebracht: Avocados, Zitronen, Süßkartoffeln, Zuckerrohr ... plus dreißig oder vierzig andere Arten auf diesem Stück Land, das nicht mehr als fünfzig Fuß den Hang hinauf reicht, sie schützen sich gegenseitig. Im großen Kreis ist alles in allem anderen enthalten.
[Édouard Glissant, 1993]¹⁸*

Dies sind die Stichworte für eine Ausstellung; eine Ausstellung, die auf **Moll-Tonarten** abgestimmt ist; eine Ausstellung, die dazu einlädt, den beständigen Signalen der Erde und des Lebens zu lauschen und sich mit den Frequenzen der Seele zu verbinden. Wenn in der Musik **Moll-Tonarten** oft mit Fremdheit, Melancholie und Trauer assoziiert werden, so manifestieren sich hier auch ihre Freude, ihr Trost, ihre Hoffnung und ihre Transzendenz.

In den **Molltonarten** sind Klang und Empfindung erdend, sie halten die Kadenzen, Melodien und Stille resonanter Welten, die sich versammeln und gemeinsam eine polyphone Kunstform schaffen, die in geselliger Gemeinschaft zusammenkommt und kommuniziert und über die Leere der Entfremdung und das Knistern des Konflikts hinwegstrahlt.

Die 61. Ausgabe der Biennale Arte basiert auf der tiefen Überzeugung, dass Künstler wichtige Interpreten der sozialen und psychischen Verhältnisse und Katalysatoren neuer Beziehungen und Möglichkeiten sind.

Die Ausstellung besteht aus künstlerischen Praktiken, die Türen öffnen, die erfrischen und nähren, die Beziehungen und Verbindungen fördern, die Konzepte und Formen durch Netzwerke und Schulen voranbringen – frei und informell verstanden.

Der beabsichtigte Effekt vermischt Kohäsion und Dissonanz in der Art eines Free-Jazz-Ensembles oder vielleicht, auf der Ebene der Biennale Arte, eines Festivals von Ensembles mit einer gemeinsamen Prämisse: dass Poesie befreit und Menschen gemeinsam Schönheit schaffen.

Durch Beziehung, Austausch und Transzendenz bieten die Künstler und Praktiken, die in diesem Sinne wie Jazz über Methoden, Maßstäbe, Sinne und Formen hinweg arbeiten, den Besuchern ein Ausstellungserlebnis, das eher sinnlich als didaktisch ist, eher erneuernd als erschöpfend und stärkend für die bevorstehende Arbeit.

Durch einen visuellen und meditativen Prozess regt die Ausstellung alle Sinne dazu an, sich miteinander zu verbinden und von einem Universum zum anderen zu wandern, wodurch die Möglichkeiten sichtbar werden, die in den Zwischenräumen und jenseits der Portale liegen.

... es bleibt uns nichts anderes übrig, als uns wie Jazzmusiker auf diese zwingenden Veränderungen einzustellen. Der Jazzmusiker meditiert ständig über das Unvorhersehbare, steht gemäß den Gesetzen der Polyrhythmik darin und improvisiert atemberaubende Momente. Wir kleinen karibischen Inselbewohner sind noch nicht bereit, aber wir verfügen über diese Ressource. Die Veränderung wird so tiefgreifend sein müssen, dass wir zweifellos das Wissen über Jazz, die alten Totemismen, Animismen, Analogismen und andere zu schnell verworfene Metaphysiken ergänzen müssen. Diese Gedichte der alten Welt sind bereits wertvolle Partituren.
[Patrick Chamoiseau, 2023]¹⁹

In diesem Sinne versteht sich die internationale Ausstellung der 61. Biennale Arte weder als Litanei von Kommentaren zu weltpolitischen Ereignissen noch als Unaufmerksamkeit oder Flucht vor sich verschärfenden und sich ständig überschneidenden Krisen. Vielmehr schlägt sie eine radikale Rückbesinnung auf den natürlichen Lebensraum und die Rolle der Kunst in der Gesellschaft vor: das Emotionale, das Visuelle, das Sinnliche, das Affektive, das Subjektive.

In Minor Keys sind Sequenzen von berauschenden Reisen, die sich mit dem Sinnlichen und Affektiven befassen und die Besucher dazu einladen, zu staunen, zu meditieren, zu träumen, zu schwelgen, nachzudenken und in Bereichen zu kommunizieren, in denen Zeit weder Unternehmensbesitz ist noch der Gnade unerbittlich beschleunigter Produktivität unterliegt.

Schließlich ist es mittlerweile klar, dass in der Endzeit von Kapital und Imperium lokales, indigenes und terrestrisches Wissen als chimärisch verunglimpft und mitkonstitutive künstlerische Praktiken als handwerklich abgetan wurden, die nur zur Dekoration oder für Andachtsrituale bestimmt waren.

Die „zivilisatorische Mission“ ebnet alles mit herablassender Verachtung, und in der heutigen Zeit werden ganze Gesellschaften und Ökosysteme als Kollateralschäden angesehen, die durch das rücksichtslose Streben nach Wachstum, unterstützt durch Rücksichtslosigkeit und Gier, entstehen. Indem wir uns dem Spektakel des Grauens verweigern, ist es an der Zeit, auf die **Moll-Töne** zu hören, uns auf die leisen Stimmen, die tieferen Frequenzen einzustimmen, um die Oasen, die Inseln zu finden, auf denen die Würde aller Lebewesen gewahrt bleibt.

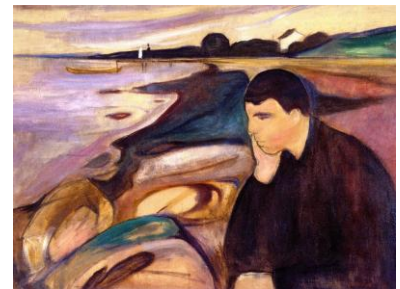
Die Ausstellung geht davon aus, dass solche radikalen Veränderungen stattfinden – ja, dass sie schon die ganze Zeit stattfinden – in den **Moll-Tonarten**, und die Künstler, Dichter, Performer und Filmemacher, die die Ausstellung zusammenbringt, sind fest entschlossen, sie zu verwirklichen. Künstler sind Kanäle zu und zwischen den **Moll-Tonarten**, und ihnen zuzuhören, anstatt für sie zu sprechen, ist der Kern des kuratorischen Konzepts.

Die Ausstellung „In Minor Keys“ ist eine kollektive Partitur, die gemeinsam mit Künstlern komponiert wurde, die Universen der Imagination geschaffen haben. Künstler, die an den Grenzen der Form arbeiten und deren Praktiken als komplexe Melodien betrachtet werden können, die sowohl gemeinsam als auch für sich allein gehört werden können. Es handelt sich um Künstler, deren Praktiken nahtlos in die Gesellschaft übergehen. Künstler, die das tägliche Leben als Teil einer logischen und ästhetisch konsistenten Beziehung der Teile betrachten. Künstler, die überaus großzügig und lebensfreundlich sind.

In unseren Mythen, in unseren Liedern liegen die Wurzeln. Man kann sich nicht ständig auf die Krise konzentrieren. Man muss Liebe haben und man muss Magie haben, das ist auch Leben.

[Toni Morrison, 1977]²⁰

Erkennbar handelt es sich um ein poetisches Konzept. Ein exaktes Äquivalent für «Moll-Tonarten» findet sich in der Bildenden Kunst nicht, man muss «Moll-Tonart» als Metapher begreifen und auf Bilder übertragen (s. dazu unten den KI-Appendix I). Insoweit ist es ein heuristisches Vorgehen und man muss schauen, wie produktiv das ist. Die Übertragung ist dabei gar nicht so einfach. Technisch sind es dann vielleicht dunkle Töne und emotional sind



Edvard Munch, Melancholie, 1894

es gedämpfte, traurige Stimmungen, die erzeugt werden. Für letzteres gäbe es zumindest in der europäischen Kunst schon den Begriff der Melancholie, der über Jahrhunderte auch in der Bildenden Kunst Anwendung fand. Wenn in der Sprache verschiedene Worte auch Differenzen anzeigen, dann muss es einen Unterschied geben zwischen einer Kunstaussstellung, die sich «In Minor Keys» nennt und einer, die sich «Melancholia» nennt. Auch dem wird man nachgehen müssen (s, dazu unten den KI-Appendix II).

Musikalisch wäre das Konzept der Moll-Tonarten kein «modernes» Konzept, hier müsste man eher an die atonale Musik, die Zwölftonmusik denken. Die Konzentration auf die Tonarten Dur und Moll beginnt erst mit der Barockzeit. Die Jahrhunderte davor waren durch die Kirchentonarten bestimmt, bevor man begann, sich auf eine binäre Gegenüberstellung zu fokussieren.

Kurz zur Erinnerung und Vergegenwärtigung eine knappe Skizze der Entwicklung der Dur- und Moll-Tonarten – zusammengestellt durch die KI ChatGPT:

Die Anfänge – das Mittelalter (bis ca. 1500)

In der frühen europäischen Musik gab es keine Dur- und Moll-Tonarten, wie wir sie heute kennen. Stattdessen verwendeten Komponisten die sogenannten Kirchentonarten (oder Modi): **dorisch, phrygisch, lydisch, mixolydisch** usw. Diese Modi bestimmten, welche Töne einer Melodie erlaubt waren, und verliehen der Musik sehr unterschiedliche „Farben“ – mal ernst, mal hell, mal mystisch.

Beispiel:

- Der dorische Modus (ähnlich wie d-Moll, aber mit erhöhter sechster Stufe) klang ernst, aber hoffnungsvoll.
- Der lydische Modus (ähnlich wie F-Dur, aber mit erhöhter vierter Stufe) wirkte hell und schwebend.

Renaissance (ca. 1500–1600)

Mit der Mehrstimmigkeit (mehrere Stimmen, die gleichzeitig klingen) begannen Komponisten, bestimmte Modi zu bevorzugen, vor allem die, die später zu Dur und Moll wurden. Die Musik entwickelte zunehmend ein Zentrum, einen „Hauptton“ oder Grundton (Tonalität). Langsam setzte sich **das ionische System** (unsere heutige Dur-Tonleiter) und **das äolische System** (unsere heutige Moll-Tonleiter) durch.

Barockzeit (ca. 1600–1750)

Jetzt begann das Zeitalter der Dur-Moll-Tonalität – so, wie wir sie heute verstehen. Komponisten wie Johann Sebastian Bach oder Antonio Vivaldi schufen Musik, die klar zwischen Dur (hell, freudig) und Moll (dunkel, ernst) unterschied.

- Bach zeigte die Möglichkeiten des Systems in seinem berühmten Werk „Das Wohltemperierte Klavier“ (1722/1742), das alle 24 Dur- und Moll-Tonarten erforscht – ein Meilenstein der Musikgeschichte.
- Dank der neuen wohltemperierten Stimmung konnte man nun in jeder Tonart spielen, ohne dass das Instrument „verstimmt“ klang.

Klassik (ca. 1750–1820)

In der Klassik (Haydn, Mozart, Beethoven) wurde die Dur-Moll-Tonalität zum festen Fundament der Musik. Dur stand meist für das Heitere, Triumphierende – Moll für das Tragische oder Leidenschaftliche. Beethoven zum Beispiel liebte es, innerhalb eines Werks zwischen Dur und Moll zu wechseln, um Spannung und Emotion zu erzeugen.

Romantik (19. Jahrhundert)

In der Romantik dehnten Komponisten wie Chopin, Schumann, Wagner oder Liszt das Dur-Moll-System immer weiter aus. Sie verwendeten viele Vorzeichen, Chromatik (Halbtonschritte) und Modulationen (Wechsel der Tonart), um immer neue emotionale Farben zu schaffen. Die Grenzen zwischen Dur und Moll begannen zu verschwimmen – manchmal sogar innerhalb eines einzelnen Akkords.

20. Jahrhundert bis heute

Im 20. Jahrhundert brachen Komponisten (z. B. Debussy, Schönberg, Stravinsky) die alten Tonalitätsregeln auf.

- Debussy verwendete Ganztonleitern und Kirchentonarten neu.
- Schönberg erfand die Atonalität und Zwölftontechnik, in der es keine Tonika, kein Dur und Moll mehr gibt.
- In der Pop- und Filmmusik blieb die Dur-Moll-Tonalität jedoch erhalten – meist, weil sie emotional leicht verständlich ist.

Heute leben Dur und Moll friedlich nebeneinander: Sie sind die gemeinsame Sprache von Klassik, Jazz, Pop und Filmmusik, und doch offen für neue Klänge und Kulturen.

Fazit

- **Mittelalter:** Kirchentonarten
- **Renaissance:** Übergang zu Dur/Moll
- **Barock:** Geburt des Dur-Moll-Systems
- **Klassik:** Festigung
- **Romantik:** Erweiterung
- **20. Jh. bis heute:** Auflösung und Wiederentdeckung

Mir ist diese kleine Skizze der KI deshalb wichtig, weil die Übertragung eines Begriffs von einem Kontext auf einen anderen ja zunächst einmal die Kenntnis darüber voraussetzt, welche Bedeutung der zu übertragende Begriff im ursprünglichen Kontext hatte. «Achill ist ein Löwe», das Beispiel, das Aristoteles für eine Metapher benennt, ergibt nur einen metaphorischen Sinn, wenn man weiß, was ein Löwe ist und wofür er lebensweltlich wie sinnbildlich steht, meinetwegen für Mut und Tapferkeit.²¹



Ein derartiger Sinngehalt ist bei «Minor Keys» bzw. «Moll-Tonarten» gar nicht so klar. Nun sind solche poetischen Zuschreibungen ja nichts Neues, die *Fauves* sind keine wirklich Wilden, im *Fluxus* fließt es nicht usw. Es waren jeweils zunächst Sprachbilder, die sich dann zu festen Zuordnungen entwickelten. Nur dass es zurzeit schwer vorstellbar ist, dass das Wort «Moll-Kunst» in Zukunft eine größere Bewegung in der Bildenden Kunst des 21. Jahrhunderts markiert.

Und dennoch weiß man ungefähr, worum es der Kuratorin in ihrem Konzept gehen könnte. Gegenüber einer sich hektisch überschlagenden Markt-Kunst des immer teurer, immer greller und immer spektakulärer (à la Jeff Koons oder Damien Hirst), soll eine Kunst präfiguriert werden, die nicht mehr die Kunst des Schwarzmarktes namens Kapitalismus mit seinen Spekulationen und Zollfreilagern ist, sondern eine Kunst der Migranten, der Nomaden bzw. des Nomadischen²², eine Kunst des Südens, des Globalen Südens. Das sind bekannte Töne.



Paul Gauguin, *Woher kommen wir? Wer sind wir? Wohin gehen wir?* (1897)

Anders als der westliche Traum von der Südsee à la Paul Gauguin oder dem Faible für afrikanische Masken durch Pablo Picasso, soll dieses Mal der Impuls wirklich vom Süden selbst ausgehen (das haben freilich schon die *documenta fifteen* und die 60. Biennale 2024 versprochen). Darauf kann und sollte man jedenfalls hoffen. Ob es einen dagegen überzeugen wird, dass die so dem Süden und dem Migrantischen und Nomadischen zugeordneten Moll-Töne dem Dur-Klang der europäischen Kulturgeschichte nicht nur gegenüberstehen, sondern ihn auch zu relativieren vermögen, glaube ich eher nicht, da bleibe ich sehr skeptisch. Es ist ja schon fraglich, ob Moll und Dur sich derart kategorisch zuordnen lassen. In der Musik verbinden wir Moll etwa mit Johann Sebastian Bach, einem ausgesprochen europäischen Künstler. Und auch bei dem im Konzept erwähnten Jazz lässt sich die Zuteilung so nicht aufrechterhalten, denn Jazz arbeitet natürlich auch mit Dur-Tonarten – ebenso wie der Blues.

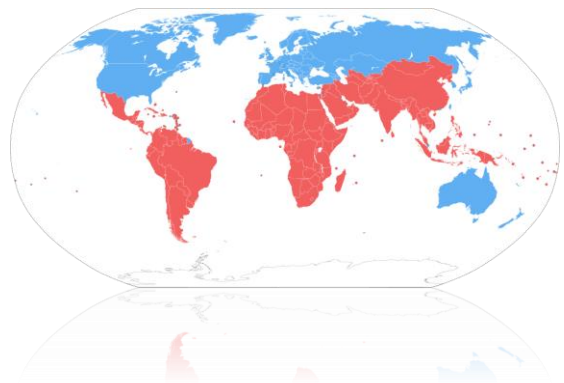


Aber als heuristisches Moment hilft es vielleicht. Es bleibt dennoch ein Moment der Mehrdeutigkeit im Gegenstandsbereich. Denn «Minor Keys» - «Moll-Tonarten» könnte sich a) deskriptiv auf das gesamte «Betriebssystem Kunst» beziehen, welches dann gegenwärtig angesichts der Weltlage sozusagen in Moll-Stimmung wäre, es könnte b) eine bestimmte Artikulationsform von Kunst bzw. Kunstwerken meinen, die dem entspräche, was man in der Musik als «Moll» im Gegensatz zum «Dur» bezeichnet. Also keine hellen, fröhlichen Kunstwerke, sondern eher verhaltene. Es könnte aber auch c) eine Aufforderung an die Kunst sein, sich in Zukunft anderer, eher melancholischer Tonarten zu bedienen.

Letzteres wäre aber für die Kunst als solche eine Rückkehr in das 19. Jahrhundert, denn es würde die doch an sich freie Kunst einer politischen Programmatik, einem ethischen Regiment unterwerfen.²³ Man hätte dann ja eine Idee von Kunst, an der sich die Künstler:innen zu orientieren hätten: die Idee einer Moll-Kunst. Das wäre dann keine freie Kunst mehr.

Es kann aber auch nicht gemeint sein, dass das gesamte Betriebssystem angesichts der Weltlage faktisch bereits in einer Moll-Ton-Stimmung ist, denn dann bräuchte man keine Kritik an der kapitalistischen Dur-Kunst, weil der melancholische Trend sich ja automatisch durchsetzen würde. Das ist aber nicht das, was der kuratorische Text beschreibt. Und es wäre auch außerordentlich schwer zu belegen, dass die Moll-Stimmung in der Kunst aktuell die dominante ist.

Die «Minor-Keys» können sich also letztlich nur auf einen Teil der gegenwärtigen Kunst beziehen, sie wären also nicht Spiegelbild des Ganzen, sondern einer bestimmten Art und Region der Kunst. Ich glaube, dass es das ist, worum es hier geht. In Afrika und in Teilen Asiens herrsche demnach ein wahrzunehmender und zu fördernder, weil sachlich begründeter Moll-Ton vor. Das kann ich mangels Fachkenntnis nicht beurteilen, halte es aber für denkbar.



Noch nicht klar ist mir, was das für den Rest der Kunst-Welt bedeutet. Muss man es nur als nationale oder regionale Eigenart zur Kenntnis nehmen (mit Hilfe der Biennale etwa) oder muss sich das gesamte Betriebssystem Kunst grundsätzlich ändern, weil dessen Stimmung falsch ist? Oder geht es um zwei unterschiedliche Wege in der zeitgenössischen Kunst?

Blick zurück nach vorn

Vor acht Jahren, also 2017, gab es im Nachgang zur Documenta 14 unter Adam Szymczyk eine Debatte in den deutschen Feuilletons, die von dem Kunsthistoriker und Kulturhistoriker Wolfgang Ullrich angestoßen worden war. Sie lief unter dem Titel «Zwischen Deko und Diskurs»²⁴. Ullrich hatte beobachtet, dass sich eine Art Schisma im Betriebssystem Kunst abzeichnete, welches das Kunstsystem in zwei divergente Teile spaltete: die auf Unterhaltung und Ausstattung zielende Oligarchenkunst und die auf Politik und Intervention zielende Diskurskunst.

Die Entwicklung, so vermutete Ullrich, sei aber so, dass Künstler:innen sich nicht frei entscheiden könnten, mal für die Oligarchen und mal für den Diskurs zu arbeiten (so wie in vergangenen Jahrhunderten), vielmehr schließe das eine das andere aus. Man müsse also mit Aufnahme des Studiums schon entscheiden, wohin man sich wenden wolle. Ullrichs Text war ein prophetischer Text, nicht unbedingt was den Ausbildungsgang Bildende Kunst betrifft, aber umso mehr, was das Betriebssystem Kunst im Ganzen angeht. Die nachfolgende Documenta fifteen, aber auch die Biennale 2024 bestätigten seine Beobachtungen.

Massimiliano Gioni, der 2013 selbst künstlerischer Leiter der Biennale in Venedig war, sah 2017 auf der Biennale:

«auf der einen Seite Celebrity Culture, Markt, visuelle Unterhaltung, auf der anderen eine Idee von Kunst als Politik und Engagement, die nicht ganz frei ist von einem Übermaß an Moralismus und Widersprüchen.»²⁵

Und das ist seitdem unbestreitbar weltweit zu beobachten. Immer mehr Selfie-kompatible Kunst einerseits und immer mehr politisierte und moralgeladene Kunst andererseits.

Ich hatte 2017 zunächst gedacht, Ullrich irre sich in der religionswissenschaftlichen Kategorisierung des Vorgangs. Kein **Schisma**, sondern «nur» eine **Häresie** zeichne

sich ab. Ein Schisma beschreibt keinen Dissens in der Sache, sondern nur eine Zuständigkeitskonkurrenz (Ost-Rom vs. West-Rom). Eine Häresie aber bezeichnet eine substantielle Lehridifferenz, die Abweichungen von dem beschreibt, was die jeweilige Seite als «Wahrheit» bezeichnet. Darüber kann es keine Kompromisse geben. Man muss sich trennen, die Häretiker ausschließen oder ausschalten («Keine Kommerzkunst auf der Documenta!«).

Ich bin seinerzeit davon ausgegangen, dass die Diskurskunst eine solche häretische Abweichung sei, die sich aber nicht zur Konfession oder Religion werden entwickeln können. Meine Argumente waren pragmatisch. Ich ging davon aus, dass die Oligarchenkunst sich das Beste aus der Diskurskunst herauspicken und ins eigene System überführen würde und der Rest der temporär gebundenen Diskurskunst rasch verglühen würde.

Darin habe ich mich geirrt. Zwar kauften die Sammler:innen und Museen das Beste der Diskurskunst und verleibten es sich ein, aber die «Protestanten» der Diskurskunst erwiesen sich als überraschend erfolgreich und vor allem kontinuierlich. Weniger im Blick auf einzelne Positionen (die verglühten tatsächlich), als vielmehr vom Ansatz her. Die Diskurskunst aber war gekommen, um zu bleiben.

Und sie begann sogar, die klassischen Präsentationen der Oligarchenkunst zu unterminieren, indem sie deren Ausstellungsplattformen eroberte: die Documenta und die Biennale. In der Documenta war das seit 20 Jahren ablesbar, in der Biennale fiel es nicht so auf, weil die Länderpavillons schwerer zu steuern waren. Aber etwas verschob sich nach und nach. Denn auch die Oligarchenkunst ist darauf angewiesen, im Gespräch zu bleiben, auch sie lebt von der Ressource Aufmerksamkeit. Man kann nicht immer die «alten» Positionen des 20. Jahrhunderts präsentieren. Wenn man mit der Oligarchenkunst nicht mehr in der öffentlichen Aufmerksamkeit steht, mindert sich langfristig ihr Wert. Das Problem der Diskurskunst ist dagegen, dass sie sich in großen Teilen der Musealisierung entzieht und das ja auch programmatisch möchte.



Jeff Koons, *Puppy*, Guggenheim Bilbao

Zwar konnte die europäische «Oligarchen»-Kunst (seit Scrovegni in Padua) auch Diskurskunst im Sinne der Stellungnahme zu aktuellen politischen Konflikten sein, aber das wurde dauerhaft überlagert von der ästhetischen Funktion. Das kann man etwa an Masaccios Darstellung der Zinsgroschengeschichte in der Brancacci-Kapelle in Florenz sehen, die nach allen heutigen Erkenntnissen eine Stellungnahme im damaligen Steuerstreit ist und wohl auch deshalb kontrovers diskutiert wurde.

«Für die Motivation des Stifters ausgerechnet zu dieser – in Italien selten dargestellten – Szene nimmt die Literatur an, Brancacci habe sich mit diesem Bild politisch äußern wollen. Florenz führte zu dieser Zeit einen sehr kostspieligen Krieg gegen Mailand und war auf zusätzliche Einnahmen durch die Erhebung neuer Steuern angewiesen. Aus diesem Grund plante die Kommune die Einführung eines Grundbuches, in dem die Besitztümer genauestens katalogisiert werden sollten, was auf Widerstand insbesondere der wohlhabenden Schichten stieß. Brancacci stellte sich, obwohl selbst reich, mit dieser Darstellung gegen sie und ergriff Partei für die Einführung. Das Bild kann als Hinweis auf die Pflicht jedes einzelnen Bürgers nach Entrichtung der dem Staat zustehenden Gelder gesehen werden. Das Grundbuch wurde 1427 eingeführt.»²⁶

Heute interessiert das nur noch aus sozialgeschichtlichen Gründen, aber das Fresko selbst wird als herausragendes ästhetisches Ereignis der Kunstgeschichte im Gedächtnis bleiben (Perspektivkonstruktion etc.).



Der Zinsgroschen, Masaccio, 1425 bis 1428, Fresko, 255 × 598 cm

Aber man kann nicht einfach davon ausgehen, dass alle Kunst, die Anlass für politische (oder meinetwegen auch finanzpolitische) Diskurse bietet, über die künstlerische Qualität des Freskos von Masaccio verfügt. Es wird Anfang des 15. Jahrhunderts manche Kunstwerke in Florenz gegeben haben, die auf die aktuellen politischen Debatten anspielten. Überlebt haben aber nur die qualitativsten. Das war das Problem der Documenta fifteen und der Biennale 2024, dass politisches Engagement noch keine künstlerische Qualität garantiert, sondern nur die Erinnerung an politische Debatten hinterlässt. Das kann man nun im Blick auf die Biennale 2026 noch nicht beurteilen, wäre aber ein Kriterium ihrer prophetischen Qualität.

Gegenlesung

Nun könnte man darauf hinweisen, dass der kuratorische Text zur Biennale 2026 ja gerade nicht auf den Diskurs über die Kunst abzielt, sondern auf die sinnliche Seite der Kunst verweist. Es heißt dort explizit, man wolle

«ein Ausstellungserlebnis, das eher sinnlich als didaktisch ist ... Vielmehr schlägt [die Ausstellung] eine radikale Rückbesinnung auf den natürlichen Lebensraum und die Rolle der Kunst in der Gesellschaft vor: das Emotionale, das Visuelle, das Sinnliche, das Affektive, das Subjektive.

Das knüpft durchaus an bestimmte Teile der europäischen Kunstgeschichte an. Auch die alt-europäische Kunst ist keinesfalls didaktisch, sondern sinnlich, vor allem aber ist sie sinnlich-reflexiv. Und die explizite Hervorhebung der sinnlichen Seite der Kunst im zeitgenössischen Kunstbetrieb gibt es seit über dreißig Jahren. Jan Hoets Documenta IX begriff sich explizit als «Sinnenfalle Kunst» unter der Hintanstellung theoretischer Überlegungen. Das hat mich 1992 durchaus überzeugt, auch wenn es ein Bruch mit der Tradition der reflexiv dominierten Documenta-Geschichte war. Die Kunstkritik sprach angesichts von Jan Hoets Documenta in der F.A.Z. von der Rückkehr des Sensualismus in der Kunst: «Eine Ästhetik der Geisterbahn. Mitleid und Schrecken im Erlebnispark der Kunst».²⁷ Aber spätestens mit der nachfolgenden documenta X unter Catherine David hatte man das Gefühl, wieder in einer nun etwas anders akzentuierten, aber doch reflexiv-akademisch überformten Documenta zu sein.

Wenn die Biennale 2026 also zur sinnlichen Präfiguration der Kunstpräsentation zurückkehren würde, indem sie die Kunstwerke für sich selbst sprechen lässt, wäre es gut. Und doch höre ich aus den Überlegungen einen Ton heraus, den ich aus der Schrift «Christenheit oder Europa»²⁸ des Romantikers Novalis zu kennen meine. Auch bei Novalis geht es um die Verteidigung von «Fantasie und Gefühl, Sittlichkeit und Kunstliebe», aber es wendet sich dann doch vor allem gegen die «sich selbst mahlende Mühle» der Aufklärung. Und so müsste man prüfen, was im kuratorischen Konzept zum Beispiel unter «natürlicher Lebensraum»²⁹ verstanden wird und inwiefern sich die Rolle der Kunst in der Gesellschaft auf «das Emotionale, das Visuelle, das Sinnliche, das Affektive, das Subjektive» begrenzen kann. «Zurück zur Natur» oder gar «zurück zum Natürlichen» ist für die Kunst ein schlechter Slogan – trotz aller ökologischen Überlegungen.

Aber letztlich wird abzuwarten sein, wie sich das konkret umsetzt, wie das Team die Ideen der Kuratorin in Kunstwerken präsentiert.



Meine bleibenden Einwände

Kuratorische Konzepte sind immer Entwürfe, als früherer Kurator u.a. der kirchlichen Begleit-ausstellungen zur documenta weiß ich das natürlich. Und kein kuratorisches Konzept kann 1:1 umgesetzt werden. Aber es zeigt die Richtung an, in die gedacht wird, es indiziert, was man sich von der Kunst im Kontext des Ausstellungsortes erwartet. Und daher können auch kuratorische Konzepte kritischen Einwänden unterliegen.

Ich nenne noch einmal den Ansatzpunkt meiner Einwände, ein Ansatzpunkt, der einleitend schon angesprochen wurde. Ich zitiere dazu einen Text von Max Glauner, der sich 2024 im Kunstforum International mit der 60. Biennale auseinandersetzte und dabei zur Einführung Folgendes ausführte:

«Die Kunst beginnt aus europäischer Sicht in Padua. Mit einem Paukenschlag zwischen 1302 und 1306. Der Maler, Architekt und Fertiger von Mosaiken Giotto di Bondone gestaltet für den ungeheuer reichen Bankier Enrico Scrovegni die sogenannte Scrovegni- oder Arena-Kapelle. Ein Wunderwerk, das schon alles zeigt, woran sich Generationen von Künstlerinnen und Künstlern später abarbeiten sollten – bis heute. Die These, die, nach Alfred Noth Whiteheads Diktum, die Geschichte der Philosophie sei als eine Reihe Fußnoten zu Platon zu verstehen, auf die Malerei und die europäische Kunst gemünzt, impliziert, **dass jedes künstlerische Mühen Giottos Setzungen nicht überbieten, sondern, wie eine Anmerkung dazu, bloß erweitern kann.**

Ein aufmerksamer Gang durch die 60. Venedig Biennale bestätigt sie. Scrovegnis Schatzkästlein wäre im 19. Jahrhundert mit seinem Palast um ein Haar abgerissen worden. Der Eintritt in den freistehenden, von außen unspektakulären Ziegelbau ist heute streng reglementiert. Der Gegensatz zum Inneren könnte kaum größer sein. Giotto entfaltet in Duzenden Einzelbildern über vier Register und ein abschließendes Tonnengewölbe ein Feuerwerk der Darstellungskunst al fresco ... Der Maler weiß jedes Material, die Marmorverkleidung der Kapelle, die Gewänder der Protagonisten, den täuschend echten Stein der allegorischen Figuren der Kardinaltugenden und Todsünden nachzuahmen. Eine Sensation, die jede gotische Glasmalerei und byzantinische Mosaikenkunst an Einfallsreichtum und Ausdruckskraft überbot ...

An Giottos Versuch, eine spirituelle aber gleichzeitig konsistente, glaubwürdige Parallelwelt herzustellen, in die wir immersiv und performativ eintauchen können, arbeiten wir uns bis heute ab.»³⁰

1306, als Giotto die Scrovegni-Kapelle in Padua mit ihren Fresken schuf, herrschten keinesfalls idyllische Verhältnisse in Italien, die Kämpfe zwischen den Guelfen und den Ghibellinen waren hart und gnadenlos. Und dennoch ist es die Kunst dieser Zeit, die aus sich heraus eigenständige Lösungen entwickelt, die ihrerseits den Kampf gegen die religiöse und politische Überformung in Angriff nahm. Es ging ihr nicht darum, nur das Schöne zu schaffen, nur Dekor zu sein, sondern sie schlug vor, gegenüber allen religiösen und politischen Idealisierungen sich am Maß des Menschlichen (das nicht immer ein schönes ist) zu orientieren.



Wenn wir alle zwei Jahre mit Theologiestudierenden verschiedener Universitäten die Biennale in Venedig besuchen, dann beginnen wir die Erkundungen immer in Padua. Wir starten mit den Fresken der Scrovegni-Kapelle, aber auch mit den Kunstwerken jener Künstler, die in Padua auf Giotto (1267-1337) folgten: **Giusto de' Menabuoi** (1320-1391), **Altichiero da Zevio** (1330-1390), **Jacopo da Verona** (1355-1443), **Donatello** (1386-1466) bis hin zu **Andrea Mantegna** (1431-1506). So erschließt sich ein ästhetischer Kosmos, der dann mit den venezianischen Künstlern **Giovanni Bellini** (1437-1516), **Tizian** (1488-1576), **Jacopo Tintoretto** (1518- 1594), **Paolo Veronese** (1528-1588) und **Giovanni Battista Tiepolo** (1696-1770 erweitert werden kann. Auf diesen Künstlern basiert, wie Max Glauner zu Recht schreibt, alle Kunst in europäischer Perspektive. Es ist quasi der unentrinnbare Horizont europäischer Bildung, die man sich nicht nehmen lassen sollte.



Es ist klar, dass alles ganz anders aussähe, wenn man von Afrika nach Europa kommt bzw. spezifisch nach Venedig schaut – oder auch von Lateinamerika oder Asien. Man wird zwangsläufig zu anderen Erkenntnissen kommen. Ob es freilich die Biennale di Venezia ohne Giotto, Donatello, Tizian und Tintoretto überhaupt geben würde, wäre eine andere, nicht weniger wichtige Frage. Meines Erachtens ist in die DNA der Biennale die europäische Kunst seit 1300 zumindest implizit eingeschrieben. Wollte man Worte von Koyo Kouoh verwenden, gehört das soz. zu den «karmischen Bedingungen» der Biennale.

Andererseits zeigt die Architektur des deutschen Pavillons, dass es keine Identität von Humanismus und Kunst gibt. Schon Scrovegni in Padua war ein elender Ausbeuter und Wucherer und auch das Geld, das die Medici in Kunst investierten, wurde den Armen und der arbeitenden Bevölkerung abgepresst. Der deutsche Pavillon wurde 1938 bewusst als deutsch-faschistisches Schaustück inszeniert und kündigt – zum Leidwesen der Künstler:innen – bis heute davon:



Deutscher Pavillon 1909



Deutscher Pavillon 1938

Auch viele andere totalitäre Staaten waren im Verlauf der Geschichte an der Biennale beteiligt und sind es weiterhin: 16 «autoritäre Systeme» und 18 «hybride Systeme» nahmen an der Biennale 2024 teil. Dennoch überwiegt die «freie» Kunst im europäischen Sinn.

Denn trotz der gerade genannten negativen Beispiele steht die Biennale und vor allem die dort ausgestellte Kunst historisch in ihrer Mehrheit für eine Vorstellung einer Kultur, die diese als unabhängig von religiösen, politischen und eben auch ethischen Vorgaben denkt. Sie steht damit in einer Tradition, die in Deutschland mit Alexander Baumgarten³¹ beginnt, der die Bildende Kunst theoretisch / philosophisch aus dem Bereich der niederen angewandten Künste löst und als eigenständigen Bereich auf der Höhe der *Artes Liberales* definiert. Sie steht in einer Tradition, die mit Immanuel Kant³² die Kunst als Zusammenklang von Sinnlichkeit und Reflexion begreift³³ und sie nicht auf bloße Sinnlichkeit oder Illustration von Texten begrenzt. Sie steht in einer Tradition, die mit Friedrich Schiller³⁴, Theodor W. Adorno³⁵, Jacques Rancière³⁶ oder auch Moshe Zuckermann³⁷ die Ästhetik in der Kunst als eigenständige Erkenntnisform begreift und gerade darin als politisch erkennt. Es ist eine veritable «alteuropäische» Tradition.

Allerdings muss man zugestehen: Die Idee der freien Kunst ist keine weltweit geteilte. Im Angelsächsischen spricht man nur von *Fine Arts*, den schönen Künsten. Walter Grasskamp führte 2019 dazu aus:

*«Das Problem fängt bereits mit dem Begriff der «Freien Kunst» an, denn das ist eine merkwürdige Ausdrucksweise, die es offenbar nur in der deutschen Sprache gibt. In angelsächsischen Ländern kann man free art jedenfalls nicht studieren. Dort gibt es auch keine free creating artists: «freischaffende» Künstler sind eine weitere deutsche Merkwürdigkeit. Die Bezeichnung «Freie Kunst» ist Ausdruck einer spezifisch deutschen Kunstideologie».*³⁸

Das ist wohl wahr, macht die Idee der freien Künste aber noch nicht hinfällig – was Grasskamp auch nicht behauptet. Die Idee der freien Kunst ist geboren aus der Erfahrung der totalitären Unterdrückungslogik vergangener Jahrhunderte und der Freiheitskämpfe dagegen:

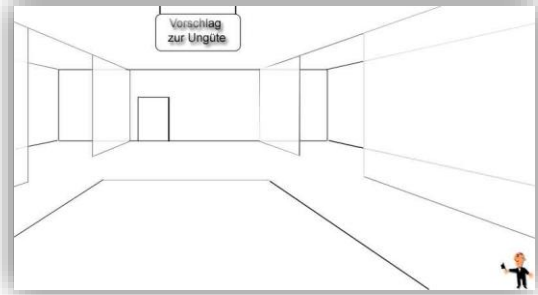
*Von der autoritären Schmach der Kulturindustrie war die autonome Kunst nicht durchaus frei. Ihre Autonomie ist ein Gewordenes, das ihren Begriff konstituiert; aber nicht a priori. In den authentischsten Gebilden ist die Autorität, welche einst kultische Werke über die gentes ausüben sollten, immanentes Formgesetz geworden. Die Idee der Freiheit, ästhetischer Autonomie verschwistert, hat an Herrschaft sich geformt, die sie verallgemeinerte.*³⁹

Das wird von jenen unterschätzt, die die autonome Kunst relativ pauschal als bürgerliche Ideologie begreifen. Das ist sie auch, aber das macht nicht ihren Kern aus. Kunst – zumal in ihrer zeitgenössischen Gestalt – ist eine Herausforderung an das Subjekt, das all seine Sinne und all seine Vernunft braucht, sich mit ihr auseinanderzusetzen. Sie ist kein Gegenstand des Genusses – so sehr man Kunst auch genießen kann –, sie fordert den Menschen als Menschen heraus.

Demgegenüber kann die Wahrnehmung der Kunst unter einer binären Codierung wie Moll oder Dur nur eingeschränkt überzeugen. Sie ist angesichts der Moderne schlicht unterkomplex. Sie mag ein bisher unterbelichtetes Moment der Kunst stark machen, sie mag Regionen der Kunst sichtbar werden lassen, die bisher verborgen waren – das bereichert die Kunst. Aber die binäre Codierung verstellt den Blick auf die Komplexität der Kunst in der Gegenwart. Da wäre man mit der Metapher der atonalen Musik wohl weitergekommen.

Vorschlag zur Ungüte

Ich möchte zum Abschluss eine alte ironische Idee von Theodor W. Adorno aufgreifen.⁴⁰ Dieser befand sich 1959 unversehens in einer erregten Debatte über die Frage «Ist die moderne Kunst gemanagt?» Der Angriff kam damals von rechts, von den Ewiggestrigen, die unter der Ästhetik des Nationalsozialismus groß geworden waren und nun der neuen Kunst vorwarfen, nur kapitalgesteuert zu sein. Man sprach nicht mehr vom «Finanzjudentum», sondern von gemanagter Kunst, meinte aber dasselbe. Statt auf neue Kunst setzte man lieber auf Heimatkunst, Adorno nannte diese verächtlich «Hotelbildmalerei». Sein «Vorschlag zur Ungüte» war nun, dass es weniger um theoretische Urteile ginge, als vielmehr um die konkrete ästhetische, d.h. sinnlich-reflexive Erfahrung. Und so schlug er vor, eine Doppelausstellung zu organisieren, bei der auf der einen Seite Werke der neuen Kunst (Adorno nennt hier exemplarisch Fritz Winter, Ernst Wilhelm Nay, Emil Schumacher und Bernhard Schulze) und auf der anderen Seite Objekte der Hotelbildmalerei nach freier Wahl der reaktionären Vertreter:innen zu zeigen wären. Dann sollten die Menschen doch selbst entscheiden, wohin sie sich zuwenden wollen. Dann jedenfalls würde sich die Frage der gemanagten Kunst nach Überzeugung von Adorno erledigen. Die Geschichte gibt Adorno recht, aber verschwörungstheoretisch könnte man dies auch als Erfolg des manipulativen avantgardistischen Kulturmanagements verkaufen.



Heute kommt die Kritik nicht mehr von rechts, sondern von links. Die heutige Kunst werde beherrscht von Kapitalisten, die die alternative Kunst des Globalen Südens nicht zum Zuge kommen ließen und sie ausgrenzten, indem sie die Kunst der Weißen Europas bevorzugen würden. Blickt man auf die Erklärung von BDS und die Unterzeichner des Aufrufs «Strike Germany»⁴¹ ist es immer noch das «Finanzjudentum», das dabei seine Finger im Spiel hat.

Aber man könnte das grundsätzliche Problem in analoger Weise angehen, wie bei dem Vorschlag von Adorno von 1959. Man könnte eine Ausstellung machen bei der sich die Kunst der westlichen Moderne und die Spitzenwerke des Betriebssystems Kunst und die Kunst der alternativen Kunstformen gegenüberstehen. Bei der Ausstellung des Betriebssystems Kunst würde ich vorschlagen, die Top-Liste der lebenden Künstler:innen bei artfacts.net abzuarbeiten, also Gerhard Richter - Cindy Sherman - Wolfgang Tillmans - Georg Baselitz - Bruce Nauman - Yayoi Kusama - Rosemarie Trockel - Thomas Ruff - Nan Goldin - Erwin Wurm. Und dem gegenüber dann die alternative Kunst. Das wäre sicher faszinierend, weil plötzlich alle Eindeutigkeiten aufgelöst würden. Denn es wäre ja nicht wie 1959 gute Kunst gegen schlechte Kunst, sondern scheinbare Deko-Kunst gegen scheinbare Diskurs-Kunst. Aber sind die Werke von Cindy Sherman oder Nan Goldin wirklich Deko-Kunst? Ist das Oeuvre von Gerhard Richter nicht ein Extremfall von Diskurskunst? Ein solches Experiment dürfte jedenfalls spannend werden.

KI-Appendix I: Moll in der Bildenden Kunst

Ich habe die KI ChatGPT gebeten, mir ihre Erkenntnisse zum Thema «Moll in der Bildenden Kunst» zusammenzufassen und gegebenenfalls mit einigen historischen Beispielen auszustatten, die das Gemeinte anschaulicher werden lassen. Auf den Prompt «Was könnte Moll in der Bildenden Kunst bedeuten?» antwortet mir ChatGPT Folgendes:

*„Moll“ ist ursprünglich ein **musikalischer Begriff**, wird aber gelegentlich auch **metaphorisch in der Bildenden Kunst** verwendet. Hier sind einige mögliche Bedeutungen und Kontexte, in denen „Moll“ in der Kunst auftauchen kann:*

1. Übertragung aus der Musik

In der Musik bezeichnet *Moll* eine Tonart mit eher **melancholischem, gedämpftem, traurigem oder nachdenklichem Charakter** – im Gegensatz zu *Dur*, das als **hell, heiter oder festlich** gilt.

- Wenn man das auf die **Bildende Kunst** überträgt, könnte „Moll“ also eine **Stimmung** oder **Tonart des Bildes** meinen:
 - gedämpfte, dunkle, kühle Farbigkeit
 - melancholische oder introspektive Atmosphäre
 - ruhige, weiche Komposition
 - emotionale Tiefe oder Nachdenklichkeit

Beispiel:

«Das Gemälde wirkt ganz in Moll – sanfte Brauntöne, gedämpftes Licht, eine stille Melancholie.»

2. Farb- und Lichtstimmung

Manchmal wird „Moll“ auch direkt auf **Farbklang** oder **Lichtwirkung** bezogen:

- „Ein molliger Farbklang“ = harmonisch, aber nicht strahlend, eher gedämpft und weich.
- In der Farbtheorie kann das heißen: reduzierte Sättigung, tonige Übergänge, kein greller Kontrast.

3. Metaphorische oder poetische Kunstkritik

In kunstkritischen oder kunstwissenschaftlichen Texten kann „Moll“ also als **poetische Metapher** für eine **bestimmte Stimmung oder Ausdrucksqualität** dienen — ähnlich wie man in der Literatur von einem „Text in Moll“ spricht.

Fazit:

In der Bildenden Kunst bedeutet „Moll“ also **keine technische Kategorie**, sondern eine **übertragene, stimmungsbezogene Beschreibung**, meist für **melancholische, gedämpfte oder nach innen gekehrte Ausdrucksweisen** – im Gegensatz zu „Dur“, das eher für Heiterkeit, Leuchtkraft oder Festlichkeit steht.

Diese Erläuterung durch die KI entspricht zunächst einmal meinen Erwartungen. Man hätte sich vielleicht noch gewünscht, dass der technische Aspekt von Moll und Dur in der Musik näher erläutert worden wäre, aber auf Nachfrage hätte die KI das sicher auch getan.

Die Wikipedia ist da etwas anschaulicher und vor allem wahrnehmbarer. **Dort heißt es einleitend:**

Moll bildet mit Dur ein Begriffspaar und teilt dessen Benennungs- und Bedeutungsgeschichte. Die Gesamtheit aller Dur- und Molltonarten nennt man auch *Dur-Moll-System*. Dieses löste im 17. und 18. Jahrhundert das System der Kirchentonarten ab.

- Dur:
- Moll:

Die KI fragte dann im Anschluss: Möchtest du, dass ich dir Beispiele aus der Kunstgeschichte nenne (z. B. Maler oder Werke, die man „in Moll“ nennen könnte)?

Hier sind einige **konkrete Beispiele** aus der Kunstgeschichte, bei denen man von einer „Stimmung in Moll“ sprechen könnte, also von einer **melancholischen, gedämpften oder introspektiven Bildsprache**:

1. Caspar David Friedrich (1774–1840) – Romantik

Beispiel: *Der Mönch am Meer* (1808–1810)

- Weite, leere Landschaft, kaltes Licht, einsamer Mensch vor der unendlichen Natur.
- Farbskala: blaugrau, braun, fast tonlos.
- Stimmung: existenziell, still, nach innen gekehrt.

Sehr „in Moll“ – ein visuelles Pendant zu einem langsamen Adagio.



2. Vilhelm Hammershøi (1864–1916) – dänischer Symbolismus

Beispiel: *Interior with Woman at Piano* (1901)

- Gedämpfte Grautöne, leises Licht, einsame Figur in leerem Raum.
- Reduzierte Palette, keine Bewegung.

Seine Interieurs wirken wie eine „stille Moll-Tonart“ in Farbe.



3. James McNeill Whistler (1834–1903) – Tonalismus

Beispiel: *Nocturne in Black and Gold: The Falling Rocket* (1875)

- Er nannte seine Gemälde bewusst „Nocturnes“, analog zur Musik.
- Nebelige, stimmungsvolle Farbklänge, melancholisches Nachtlicht.

Wörtlich „Moll“ in der Malerei, da Whistler den musikalischen Bezug ausdrücklich suchte.



4. Edward Hopper (1882–1967) – amerikanischer Realismus

Beispiel: *Nighthawks* (1942)

- Leere Straßen, nächtliche Einsamkeit, kühle Neonfarben.
- Emotional zurückhaltend, aber tief melancholisch.
„Moll“ in einem modernen, urbanen Kontext.

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/a8/Nighthawks_by_Edward_Hopper_1942.jpg

5. Giorgio Morandi (1890–1964) – Stilleben

Beispiel: Seine zahllosen Stilleben mit Flaschen und Vasen

- Gedämpfte Ocker-, Grau- und Beigetöne.
- Minimalistisch, introvertiert, meditativ.

Visuelle Musik in Moll – sanft, leise, gleichmäßig.

Zusammenfassung:

Künstler	Werk/Beispiel	„Moll“-Merkmale
Friedrich	<i>Der Mönch am Meer</i>	Einsamkeit, Kühle, Weite
Hammershøi	<i>Interior with Woman at Piano</i>	Stille, gedämpfte Farben
Whistler	<i>Nocturne in Black and Gold</i>	Musikalische Stimmung, Nacht
Hopper	<i>Nighthawks</i>	Melancholie, Isolation
Morandi	Stilleben	Tonige Ruhe, Reduktion

Checkliste: „Ist dieses Bild in Moll?“

1. Wirken die Farben gedämpft, tonig, harmonisch und unaufgeregt?
2. Ist das Licht weich und von innen heraus leuchtend statt blendend?
3. Strahlt die Komposition Ruhe, Einsamkeit oder Nachdenklichkeit aus?
4. Bleibt die Emotion im Inneren – keine ekstatische Geste oder grelle Symbolik?
5. Könnte man dazu eine langsame Musik in Moll hören (z. B. Chopin, Satie, Arvo Pärt)?

Wenn man mindestens drei dieser Fragen mit *Ja* beantwortet hat das Bild eine „Moll-Stimmung“.

Soweit die Darstellung der KI. Persönlich finde ich diese Beispiele etwas zu mechanistisch. Wenn eine melancholische Stimmung im Bild dargestellt wird, wird das Bild der Moll-Tonart zugeordnet. Wenn gedämpfte oder dunkle Farben verwendet werden gilt das Gleiche. Das ist mir zu willkürlich. Sind dann Bilder von Ad Reinhardt immer Moll-Bilder? Bilder von Rainer Girke sind dann Dur-Bilder? So kann das doch nicht gehen. Und was ist angesichts dessen der Unterschied zu melancholischen Bildern?

KI-Appendix II: Nachgefragt – Moll und Melancholie

Richtig überzeugt haben mich die Ausführungen der KI zur Metapher «Moll» in der Bildenden Kunst also nicht. Es scheint mir eher eine assoziative Verknüpfung zu sein, allenfalls heuristisch interessant, aber nicht wirklich weitertragend. Statt zu sagen «Die deutsche Wirtschaft ist in einer gedämpften Stimmung» sagt man eleganter «Die deutsche Wirtschaft ist zurzeit durch Moll-Töne bestimmt». Mit den Moll-Tönen scheint mir das wenig zu tun zu haben.

Ich habe dann nach einem Mailwechsel mit meiner Mitherausgeberin von tà katoptrizómena, Karin Wendt, die mich auf Panofskys Interpretation von Dürers Melancholia⁴² hinwies, die KI gefragt, was für sie denn der Unterschied zwischen Melancholie und Moll ist. Hier die Antwort:

Die Begriffe „Melancholie“ und „Moll“ werden oft ähnlich verwendet, meinen aber nicht dasselbe. Sie stehen in Beziehung, aber auf unterschiedlichen Ebenen:

1. Herkunft und Ebene

Begriff	Herkunft	Bedeutungsebene
Moll	aus der Musik (Tonart)	formales, strukturelles Prinzip (Tonordnung, Stimmung)
Melancholie	aus der Philosophie & Psychologie	emotionale oder seelische Befindlichkeit

Kurz gesagt:

- Moll ist eine ästhetische Form,
- Melancholie ist ein seelischer Inhalt.

2. Übertragung auf die Bildende Kunst

Wenn man diese Begriffe auf Malerei oder visuelle Kunst überträgt:

Moll (übertragen)	Melancholie
beschreibt den Ton, die Stimmung, die Farbigkeit eines Werkes – also <i>wie</i> es klingt oder aussieht	beschreibt das Gefühl oder Thema , das das Werk ausdrückt – also <i>was</i> es empfindet
<i>ästhetische Kategorie:</i> leise, gedämpft, onig, ruhig, kann neutral oder sanft traurig wirken	<i>emotionale Kategorie:</i> Trauer, Sehnsucht, Nachdenken, Verlust meist stärker emotional, mit existenzieller Tiefe
Beispiel: „Das Bild ist in Moll gehalten.“ (Farb- und Lichtstimmung)	Beispiel: „Das Bild strahlt Melancholie aus.“ (Gefühlsgehalt)

3. Analogie zur Musik

Man könnte sagen: **Moll ist die Tonart – Melancholie ist das Gefühl, das sie hervorruft.**

Ein Stück in Moll kann **melancholisch, zart, nachdenklich** oder sogar **erhaben** wirken. Aber **nicht alles Melancholische** ist automatisch in Moll – ein melancholisches Gefühl kann auch in hellen Farben, Dur-Tonarten oder klarer Form erscheinen.

Beispielhafte Gegenüberstellung in der Kunst

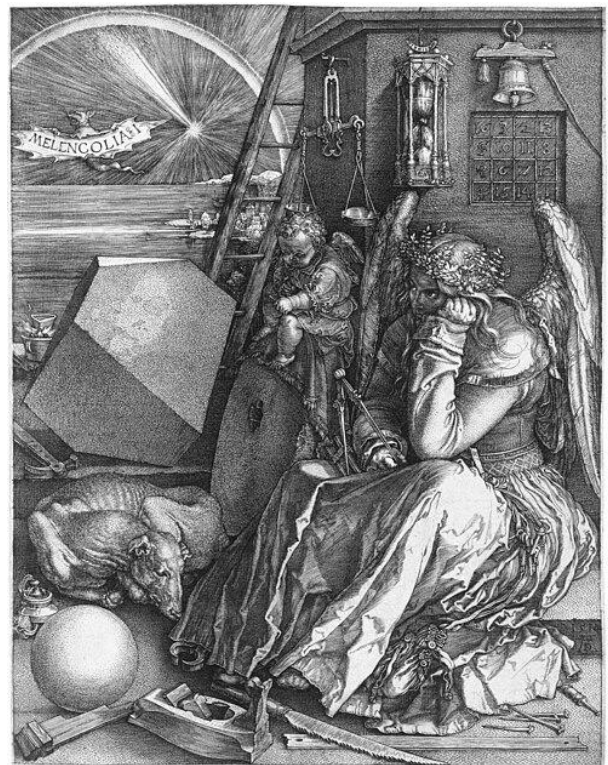
Künstler/Werk	Moll-Charakter	Melancholie
Caspar David Friedrich, <i>Der Mönch am Meer</i>	tonige, kühle, ruhige Farb- keit (visuelles „Moll“)	Gefühl von Einsamkeit, Nachdenken über Vergänglichkeit
Vilhelm Hammershøi, <i>Interior with Woman at Piano</i>	graue, leise Farbklänge	stille, existenzielle Melancholie
Mark Rothko, späte Bilder	weiche, dunkle Farbfelder (Farbmoll)	tiefe, spirituelle Melancholie

Zusammenfassung

- **Moll** = formale Stimmungsebene (ästhetischer „Klang“)
- **Melancholie** = emotionale oder thematische Ebene (Gefühl, Inhalt)
- **Moll** kann Melancholie *transportieren*, muss es aber nicht.
- **Melancholie** kann sich *in Moll ausdrücken*, aber auch auf andere Weisen (z. B. über Motivwahl oder Komposition).

Das sind sehr viele Kann-Bestimmungen, die das Phänomen von «Moll in der Kunst» als sehr unbestimmt erscheinen lassen. Vor allem wird bei den Ausführungen der KI nicht deutlich, worin der Gewinn der Metapher «Moll» gegenüber dem bereits eingeführten Wort «Melancholie» liegen sollte. Vielleicht klingt «Moll» nur nicht so depressiv wie «Melancholie», vielleicht ist es ein offeneres Konzept, eben weil es noch unbestimmter ist.

Vielleicht liegt einer Bildenden Kunst in der «Moll-Tonart» immer auch – wie beim «wohltemperierten Klavier» von Bach – die Möglichkeit inne, wieder in Dur überzugehen. Ich weiß es schlicht nicht – ich bin in dieser Frage offensichtlich zu unmusikalisch. Gedämpfte Reaktionen löst bei mir nur mittelmäßige Kunst aus – ganz unabhängig von



der Stimmung, die sie transportiert. Und mittelmäßige Kunst gab es auf der Documenta fifteen, aber auch auf der Biennale 2024 genug. Das muss sich nicht wiederholen. Ich hoffe (erwarte) daher, dass die Biennale 2026 tatsächlich einlöst, was sie verspricht, nämlich durch einen visuellen und meditativen Prozess «alle Sinne dazu an[zuregen], sich miteinander zu verbinden und von einem Universum zum anderen zu wandern, wodurch die Möglichkeiten sichtbar werden, die in den Zwischenräumen und jenseits der Portale liegen.» Aber das ist mir schon fast wieder zu viel Poesie.

Anmerkungen

- ¹ Mann, Thomas (2015): Betrachtungen eines Unpolitischen. Frankfurt am Main.
- ² Vgl., dazu Brock, Bazon (2022): Kürzeste Besucherschule d 15 von Bazon Brock, Denker im Dienst der Polemosophie. Der Fluch der guten Tat/Kulturalismus erledigt die Kunst. Köln. Mertin, Andreas (2024): Die Steine von Venedig. Mit der Summerschool Art & Religion auf der Biennale di Venezia 2024. In: tà katoptrizómena - Magazin für Kunst | Kultur | Theologie | Ästhetik, Jg. 20, H. 149. <https://www.theomag.de/149/pdf/am847.pdf>. .
- ³ https://www.spiegel.de/kultur/was-wir-sinn-nennen-wird-verschwinden-a-7d9d062b-0002-0001-0000-000045226214?sara_ref=re-xx-cp-sh
- ⁴ https://de.wikipedia.org/wiki/Bitterfelder_Weg
- ⁵ Vgl. etwa Wendland, Winfried (1930): Nationalsozialismus und Kunst; Willrich, Wolfgang (1937): Säuberung des Kunsttempels. Eine kunstpolitische Kampfschrift zur Gesundung deutscher Kunst im Geiste nordischer Art. München.
- ⁶ Glauner, Max (2024): Immersion – Partizipation – Performanz Raum – Teilhabe – Theater. Zeitbasierte Raumkonstruktionen auf der 60. Venedig Biennale. In: Kunstforum International, H. 296, S. 82–97
- ⁷ Della Pico Mirandola, Giovanni; Rüssel, Herbert Werner; More, Thomas (1988): Über die Würde des Menschen. Das Leben des Giovanni Pico della Mirandola / von Thomas Morus. Zürich.
- ⁸ https://de.wikipedia.org/wiki/Giovanni_Pico_della_Mirandola
- ⁹ Brock, Bazon / Köhler, Michael: Documenta 15 ist die „Re-Fundamentalisierung der Kunst“. 21.06.2022. DLF.
- ¹⁰ Vasari, Giorgio (1990): Lebensgeschichten der berühmtesten Maler, Bildhauer und Architekten der Renaissance. Nach Dokumenten und mündlichen Berichten; mit 27 ganzseitigen Porträts. Zürich
- ¹¹ Bosch-Abele, S. (2008): 30000 Jahre Kunst. Das künstlerische Schaffen der Menschheit durch Zeit und Raum. Berlin
- ¹² <https://www.labiennale.org/en/news/koyo-kouoh-appointed-curator-biennale-arte-2026>
- ¹³ Italien hat allerdings zu allen Staaten der UNO diplomatische Beziehungen. Aber zu einigen nicht allgemein anerkannten Gebieten, die sich selbst als Staaten verstehen, nicht. Das ist der Grund, warum Palästina nicht an der Biennale teilnehmen kann, sondern nur palästinensische Künstler.
- ¹⁴ Die Ausnahmen sind Costa Rica und Mauritius.
- ¹⁵ https://de.wikipedia.org/wiki/Liste_der_L%C3%A4nder_nach_Bruttoinlandsprodukt_pro_Kopf
- ¹⁶ <https://www.labiennale.org/en/art/2026/curatorial-text-koyo-kouoh>
- ¹⁷ James Baldwin, *No Name in the Street* (New York: Dial Press, 1972).
- ¹⁸ Edouard Glissant, *Tout-monde* (Paris: Gallimard, 1993), 208; translated by Eric Prieto, 2010.
- ¹⁹ Patrick Chamoiseau, 'We Caribbeans are not ready but have the resources to adapt to unavoidable climate mutations,' *Le Monde*, June 29 2023.
- ²⁰ Toni Morrison interviewed by John Callaway, WTTW, Chicago, 1977.
- ²¹ Das macht auch die Sprachform „Achill ist ein Löwe“ interessant, denn sie kann sich nicht auf die Jagd, sondern nur auf Tapferkeit und Mut bei der Verteidigung des Territoriums und der Beherrschung der Gruppe beziehen.
- ²² Vgl. schon Bianchi, Paolo (1991): Der Künstler Narr und Nomade: Outside USA I. Köln: Verlag Kunstforum International 112, S. 98–131. Vgl. auch Flusser, Vilém (1994): Von der Freiheit des Migranten. Einsprüche gegen den Nationalismus. Bensheim
- ²³ Vgl. dazu Rancière, Jacques (2008): Ist Kunst widerständig? Berlin; sowie Mertin, Andreas (2012): Die Politik der Ästhetik. Ein Versuch, von Jacques Rancière zu lernen. In: tà katoptrizómena - Magazin für Kunst | Kultur | Theologie | Ästhetik, Jg. 14, H. 75. <https://www.theomag.de/75/am379.htm>.
- ²⁴ Ullrich, Wolfgang (2017): Zwischen Deko und Diskurs. Essay. Herausgegeben von Perlentaucher. <https://www.perlentaucher.de/essay/wolfgang-ullrich-ueber-kuratoren-und-kunstmarktkunst.html>
- ²⁵ Zit. nach W. Ullrich, a.a.O.
- ²⁶ [https://de.wikipedia.org/wiki/Der_Zinsgrotschen_\(Masaccio\)#Geschichtlicher_Hintergrund](https://de.wikipedia.org/wiki/Der_Zinsgrotschen_(Masaccio)#Geschichtlicher_Hintergrund)
- ²⁷ Wyss, Beat: "Eine Ästhetik der Geisterbahn. Mitleid und Schrecken im Erlebnispark der Kunst - nach der documenta 9" FAZ 26. 11.1992, S. 36.
- ²⁸ Novalis (1960-1988): Die Christenheit oder Europa. In: Novalis: Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs. Herausgegeben von Paul Kluckhohn und R. H. Samuel. Stuttgart, S. 507–525.
- ²⁹ Angesichts der deutschen Geschichte finde ich den Rekurs auf den „Lebensraum“ immer problematisch, auch wenn der „natürliche Lebensraum“ in der ökologischen Debatte erst seit den 90er-Jahren des 20. Jahrhunderts Konjunktur bekommen hat. Der allgemeine Terminus „Lebensraum“ taucht in den 20er-Jahren in der deutschen Sprache auf und hat dann einen Höhepunkt in der Zeit des Nationalsozialismus.
- ³⁰ Glauner, Max, a.a.O..
- ³¹ Baumgarten, Alexander Gottlieb (1750/58): Texte zur Grundlegung der Ästhetik. Lateinisch-Deutsch. Hamburg 1983.
- ³² Kant, Immanuel (2009): Kritik der Urteilskraft. In: Werkausgabe, Frankfurt am Main.
- ³³ Vgl. Paetzold, Heinz (1999): Ästhetische Erfahrung als Einheit von Sinnlichkeit und Reflexion. In: Neuhaus, Dietrich; Mertin, Andreas (Hg.): Wie in einem Spiegel. Begegnungen von Kunst, Religion, Theologie und Ästhetik. Frankfurt / Hanau: Haag + Herchen GmbH, S. 87–112.
- ³⁴ Schiller, Friedrich (2009): Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen. Frankfurt/M.
- ³⁵ Adorno, Theodor W. (2016): Ästhetische Theorie. 6. Aufl. Frankfurt am Main.
- ³⁶ Rancière, Jacques (2008): Ist Kunst widerständig? Berlin
- ³⁷ Zuckermann, Moshe (2022): Die Kunst ist frei? Eine Streitschrift für die Kunstautonomie. Frankfurt

-
- ³⁸ Grasskamp, Walter (2018): Die Legitimität der Kunstakademie. In: Büttner, Werner (Hg.): Überlebensrate 4%. Aktuelle Frontberichte aus der Kunstakademie. Hamburg, 26ff., hier S. 28.
- ³⁹ Adorno, Ästhetische Theorie, a.a.O., S. 33-34.
- ⁴⁰ Adorno, Theodor W. (1970): Vorschlag zur Ungüte. In: Ohne Leitbild. Parva aesthetica. 4. Aufl. Frankfurt, S. 52-59.
- ⁴¹ Vgl. dazu Mertin, Andreas (2024): „Strike Germany“ – Selten so gelacht. Eine Realsatire. In: tà katoptrizómena - Magazin für Kunst | Kultur | Theologie | Ästhetik, Jg. 26, H. 147. <https://www.theomag.de/147/pdf/am828.pdf>.
- ⁴² Panofsky, Erwin; Saxl, Fritz (1923): Dürers "Melencolia 1". Eine quellen- u. typengeschichtl. Untersuchg. Leipzig.

VORGESCHLAGENE ZITATION:

Mertin, Andreas: In Minor Keys – Betrachtungen eines Unmusikalischen. Was ich von der Biennale 2026 erwarte, tà katoptrizómena – Magazin für Kunst | Kultur | Theologie | Ästhetik, Ausgabe 158, erschienen 01.12.2025
<https://www.theomag.de/158/pdf/am886.pdf>