

Kriegsmüde Kunst

Wie ergeht es der Kunst in Kriegszeiten? Einige aktuelle und historische Beispiele aus Deutschland

Von Stefan Ripplinger

Seit ich vor fünf Jahren den schönen Band »Le Spartakisme« (1967) von Gilbert Badia gelesen habe, geht mir eine seiner Thesen durch den Kopf: Die gescheiterte deutsche Revolution 1918 sei nicht von Revolutionären, sondern von Kriegsmüden getragen worden. Wären die Massen revolutionär gestimmt gewesen, schreibt Badia, hätten sie sich schon früher erheben können, beispielsweise beim Generalstreik im Januar 1918. Sie erhoben sich erst, als endgültig klar war, dass der Krieg verloren ist und sie zum Weiterkämpfen gezwungen werden sollten.

Was bringt Menschen dazu, ihr Leben zu riskieren? – Die Angst, es zu verlieren. Die Revolution wird aus Furcht, nicht aus Heroismus gewagt. Dass die Revolutionäre des Jahres 1918 in der Mehrzahl für den Frieden, nicht für den Sozialismus kämpften, ändert nichts daran, dass der Kampf es wert war, gewagt zu werden. Man greift zur Gewalt, um der Gewalt zu entkommen. Nicht allein in Deutschland gilt: Pazifismus ist noch keine Revolution, aber kann durchaus ihre Vorstufe sein. Denn wer erst einmal den Krieg ablehnt, könnte sich fragen, wie Krieg entsteht, wer ihn finanziert und wer von ihm profitiert, wer aus welchem Grund für die Kriegskredite stimmt und vor allem, wie der Krieg in Zukunft zu vermeiden wäre. Das waren die Fragen der Spartakisten um Rosa Luxemburg und Karl Liebknecht.

Heute werden wieder Kriegskredite in schwindelerregender Höhe bewilligt. Die deutsche Industrie wird in Windeseile zu einer Kriegswirtschaft umgestellt. Schon jetzt ist die Bundesrepublik unter anderem an Kriegen in der Ukraine und in Gaza mit enormen Summen beteiligt, indirekt auch am Krieg im Iran, denn der US-Stützpunkt in Ramstein ist ein wichtiges Glied in der Logistik der U. S. Air Force. Die rechten Medien trommeln unentwegt für »Kriegstüchtigkeit«, gar für atomare Bewaffnung. Wir haben also Zustände wie vor 1914, nur von einem Spartakusbund war noch nichts zu vernehmen.

Die Bevölkerung scheint noch immer so kriegsmüde wie 1918, aber eine neue pazifistische Partei ist nicht im Entstehen, nachdem die alte bellizistisch geworden ist und mit Anton Hofreiter »Waffen, Waffen, Waffen« fordert. Der Generalinspekteur der Bundeswehr, zuvor auch Leiter des Corona-Krisenstabs, Carsten Breuer, verhetzt die Deutschen, indem er einen russischen Angriff für spätestens 2029 ankündigt. Die zehn Milliarden, die Innenminister Alexander Dobrindt in Bunker und Feldbetten investieren will, sind nur ein Bruchteil des Geldes, das die Militärkamarilla vor unseren Augen verbrennt, um sich die Bude aufzuwärmen.

Kunst wird Akteurin

In dieser Situation beobachten wir ein eigenartiges Phänomen: Künstlerinnen und Künstler engagieren sich entweder für den Krieg oder für den Frieden und werden dafür positiv oder negativ sanktioniert, was auch heißt, dass die Kunst politische Akteurin und nicht bloß für die Begleitmusik verantwortlich ist. Zur Unterstützung der Ukraine werden Ausstellungen eingerichtet, Künstlerinnen und Künstler treten für einen Frieden in Gaza ein. Während die ersten von Politik und Medien meist freundlich bedacht werden, werden die letzten hart bestraft.

Ich gebe ein paar Beispiele. Nach dem Einmarsch der Russen in die Ukraine schienen sämtliche staatlichen und halbstaatlichen Kunstinstitutionen gehalten zu sein, nicht nur die blau-gelbe Flagge zu hissen, sondern auch eine Ausstellung zugunsten der Ukraine zu organisieren. Eine Institution hat mich besonders überrascht: das Bode-Museum in Berlin, es präsentiert Kunst vom 3. bis ins 18. Jahrhundert, nichts Zeitgenössisches. Etwas Politisches habe ich mit diesem Museum zuvor nicht verbunden, dennoch hielt es 2023 und 2024 zur Unterstützung der Ukraine eine Ausstellung namens »Timeless« ab, was einen sofort an Mythisierung denken lässt, eine Assoziation, die von der Presseerklärung des Museums unterstützt wird: »Vor dem Hintergrund des sukzessiven Eindringens russischer Streitkräfte in das ukrainische Staatsgebiet seit 2014 reflektieren die nun präsentierten, zwischen 2014 und 2022 entstandenen Werke in emotionaler Weise das dramatisch veränderte Leben und die aufgewühlte Seelenlandschaft einer jungen europäischen Nation.« Die Beiträge aus der Ukraine sollten zu Werken wie der »Schutzmantelmadonna« von Michel Erhart (1480) oder zur »Befreiung einer belagerten Stadt« (Ägypten, 5. Jahrhundert) »in einen Dialog treten«.

Dieser Erklärung zufolge wurden die grässlichen Geschehnisse in der Ukraine ihrer konkreten, geschichtlichen, politischen Bedeutung entkleidet, auf eine überzeitlich-sakrale Ebene gehoben und emotionalisiert. Eine »aufgewühlte Seelenlandschaft« sollte sich vor uns auftun und uns an unsere nachbarlichen, wenn nicht patriotischen Pflichten gemahnen. Die Ausstellung verfuhr demnach genau umgekehrt wie das Museum in der Präsentation seiner Exponate, die recht nüchtern in ihren historischen Kontext gestellt und aus ihm heraus erklärt werden.

Deutlicher noch wurde die Neue Gesellschaft für Bildende Kunst, kurz nGbK, in Berlin, in der mit öffentlichen Mitteln reich ausgestatteten »Kiew Perenniale« (2024). Dort zeigte der Künstler Leon Kahane Fragmente von Propagandaplakaten der DDR, unter anderem die Friedenstaube. Die Scharfmacher von der *FAZ* (2.3.2024) verstanden sogleich, wie er das meint: als Protest gegen »das ritualisierte Anrufen des Friedens als Verdrängungs- und Gewaltakt«. Ja, den Frieden anzurufen soll ein Gewaltakt sein.

Das mag uns widerlich vorkommen, neu ist es aber nicht. Wenn die Kunst einen Beitrag zum Krieg leistet, tritt sie in eine ihrer ältesten Funktionen ein. Frühe Kriegsdarstellungen aus Mesopotamien und Ägypten datieren ins dritte Jahrtausend vor unserer Zeitrechnung. Gerade die bildende Kunst hat sich immer wieder als Propagandistin der Kriegsmächte profiliert, die den Soldaten heroischen Geist einblasen soll. Die andere Seite, die Seite der Opfer, kam erst

spät in den Blick, bei Jacques Callot oder Francisco de Goya. Ihr herber Realismus musste den Militärs und ihren Verbündeten wie Defätismus vorkommen. Wer wollte begeistert an die Front ziehen, der schon ahnte, dass er erbärmlich im Matsch krepieren muss?

Die Verfolgung von antimilitaristischer Kunst kommt daher. Können wir auch die massive Unterdrückung der Proteste gegen den Gazakrieg in diese Linie stellen? Ich denke schon, wenigstens zum Teil, bedenken wir nur, welches Interesse der militärisch-industrielle Komplex gerade an diesem Krieg hat. Wie im Februar bekannt wurde, intensiviert die Bundeswehr ihre Zusammenarbeit mit den israelischen Streitkräften, um aus dem Gazakrieg zu lernen. Die Rede davon, dass dieser Krieg ein Genozid war und ist (er ist ja nicht zu Ende), stört da mächtig und muss unter allen Umständen erstickt werden.

Verbotene Kunst

Unter den neuen militaristischen Vorzeichen wirkt pazifistische Kunst anstößig und wird unterdrückt. Etwas an dieser Unterdrückung verwundert allerdings: Seit wann ist denn Kunst wieder derart wichtig geworden, dass man sie zum Schweigen verurteilen muss? Hat man nicht lange recht bequem damit gelebt, dass ein paar Irre anderer Meinung gewesen sind? Steckt die Quertreiber ins Museum, da stören sie niemanden. Zur Not verleiht ihnen das Bundesverdienstkreuz oder eine Professur. Ungefähr so wurde lange gedacht. Mit dem »Weltereignis Gaza«, wie Nancy Fraser in der aktuellen *New Left Review* (158/2026) schreibt, wurde alles anders.

Fraser erinnert an Kulturarbeiterinnen und Kulturarbeiter, denen in Deutschland der Mund verboten worden ist: an Sharon Dodua Otoo, die von dem antideutschen Blog *Ruhrbarone* zur Strecke gebracht worden ist; ihr hätte der Peter-Weiss-Preis zugestanden, den heutzutage auch Peter Weiss nicht mehr erhalten dürfte. An die palästinensisch-amerikanische Künstlerin Emily Jacir, deren Diskussionsveranstaltung im Hamburger Bahnhof, Berlin, gecancelt wurde. An den queeren Kurator Anaïs Duplan, dessen Afrofuturismus-Ausstellung vom Museum Folkwang in Essen abgesagt worden ist. An Candice Breitz, die im Saarlandmuseum ihre Ausstellung über Sexarbeit in Südafrika nicht zeigen durfte, weil sie, wie ein diffamatorischer Artikel in der *Taz* (20.11.2023) behauptete, sich vom Angriff der Hamas nicht distanziert hätte und außerdem der Kampagne Boykott, Deinvestition und Sanktionen (BDS) nahestehe. Und zu nennen ist – auch wenn sie keine Künstlerin, sondern eine bedeutende Philosophin ist – Fraser selbst, die ihre Gastprofessur in Köln verlor. »Sie alle und noch viele mehr«, schreibt sie, »wurden in Deutschland gecancelt, weil sie Israels genozidalen Krieg gegen Gaza kritisiert und ihre Solidarität mit den Palästinenserinnen und Palästinensern ausgedrückt haben. Ich war stolz, eine von ihnen zu sein.«

Egal ob für den Krieg oder gegen den Krieg, tritt die Kunst in Kriegszeiten – wie seit Anbeginn der westlichen (und vielleicht auch der östlichen) Zivilisation immer wieder – in ideologische, auch propagandistische Funktionen ein. Dabei ist zu unterscheiden zwischen den Künstlerinnen und Künstlern, die ihre Kriegsfurcht oder ihren Kriegswillen zum Ausdruck bringen, und all denen, die aus verschiedenen Gründen die dabei entstehende Kunst instrumentalisieren. Über den Krieg in der Ukraine kann man verschiedener Auffassung sein, aber

darüber nicht, dass er großes Leid für die Zivilbevölkerung mit sich gebracht hat. Dass die Künstlerinnen und Künstler vor Ort dieses Geschehen auf ihre Weise bearbeiten, ist ihr volles Recht. Einige mögen chauvinistisch, antirussisch auftreten, doch nicht alle dürfen in ein ästhetisches »Asow«-Regiment gesteckt werden.

Ganz anders gelagert sind die Beweggründe der staatlichen und halbstaatlichen Institutionen, solche Kunst zu präsentieren. Deutschland ist, wie erwähnt, dabei, auf eine Kriegswirtschaft umzustellen. Das heißt, dass Milliarden, die für soziale Zwecke gebraucht würden, in Rüstung umgeschichtet werden. Eine solche Umschichtung muss vor der rapide verarmenden Wählerschaft legitimiert werden, und da kann die Kunst ihr Scherflein beisteuern. Aber sie mischt sich, wie gesehen, auch ein, sie wirbt für Frieden und protestiert gegen Rassismus, und das ist wiederum nicht erwünscht.

Ich sehe zwei Gründe dafür, dass die Künste in den letzten Jahren, besonders seit Gaza an gesellschaftlicher Bedeutung gewonnen haben: Erstens artikulieren sie oft, was die korrupten Medien nicht mehr artikulieren. Zweitens sind die Künstlerinnen und Künstler meist international unterwegs und scheren sich nicht darum, was das nationale Kapital für geboten hält. Ich glaube nicht an die Überwindung der Kunstautonomie, schon deshalb nicht, weil sie von jeher eine Schimäre gewesen ist. Es gibt keine von Geschichte und Macht unberührte Sphäre. Kunst hat als Refugium, als Trost gedient, als Ausflucht aus den Konflikten, aber sie gehörte selbst stets ins große Bild des Schreckens, egal, ob sie ihren Nutzern ein Wiegenlied oder der Macht ein Loblied sang.

Aporie der Kunst

Aber nehmen wir einmal das Beste an, nehmen wir an, politische Kunst dürfte sich unbelästigt in diesem Land entfalten, politische Kunst dürfte sich kritisch äußern. Welche Chancen hätte sie dann, etwas politisch zu bewirken? Wenn wir in diese Richtung denken, stoßen wir unweigerlich auf eine Aporie. Die Aporie ergibt sich daraus, dass politische und künstlerische Kommunikation schwer miteinander zu vereinbaren sind. Politische Kommunikation ist gehalten, sich eindeutig zu äußern. Das politische Agieren hat nur eine geringe Ambiguitätstoleranz, seine Sprache muss eindeutig und allgemein verständlich sein. In der bildenden Kunst, in der Performance, in der Dichtung, erst recht in der Musik haben wir das genaue Gegenteil: Hier ist Vieldeutigkeit Voraussetzung, ja sogar Trumpf.

Dafür gibt es unendlich viele Beispiele, ich greife eines heraus, das den Übergang von politischer zu künstlerischer Kommunikation besonders eindrucksvoll vorführt: das filmische Werk von Harun Farocki. Farocki gehörte 1968 zu den Rebellen an der DFFB, der Film- und Fernsehakademie Berlin. In den Jahren darauf drehte er einige Agitpropfilme, deren Absicht mehr als klar ist. Sein Film »Anleitung, Polizisten den Helm abzureißen« von 1969 bietet exakt das, was der Titel verspricht: eine Anleitung, wie man in einer Straßenschlacht einem Polizisten den Helm vom Kopf stoßen und ihn so angreifbar machen kann. Etwas komplexer wird die Kommunikation in den 1970er Jahren, in denen Farocki gemeinsam mit Hartmut Bitomsky über Möglichkeit und Form von didaktischen Filmen nachdenkt. Die Filme der

1980er Jahre, etwa »Bilder der Welt und Inschrift des Krieges« von 1988, sind vielschichtige essayistische Arbeiten, die keine auf einen oder zwei Sätze zu bringende Botschaft mehr besitzen, aber doch erkennbar eine linke, antifaschistische Haltung einnehmen.

Farocki hatte mit seinen Essayfilmen, die trotz ihrer Radikalität teilweise noch vom Fernsehen finanziert wurden, keinen großen Erfolg. Sein weltweiter Ruhm begann in den 1990er und 2000er Jahren, als er mit kühlen Beobachtungsfilmen in die Galerien und Museen ging. Nicht alle diese Filme, aber viele von ihnen, zum Beispiel »Der Auftritt« von 1996, »Nicht ohne Risiko« von 2004 oder »Sauerbruch Hutton Architekten« von 2013, zeigen kommentarlos, kühl konstatierend, bestimmte wirtschaftliche oder technische Vorgänge: die Durchführung einer Werbekampagne, die Aufnahme von Risikokapital, die Modellbildung in einem Architektenbüro.

Die späten Filme und Installationen Farockis bieten künstlerische Kommunikation in dem Sinn, dass sie keine Interpretation mehr nahelegen. Wie man sie sieht, hängt endgültig nur noch von den Betrachterinnen und Betrachtern ab. Linke erhalten Einblicke ins innere Gefüge des Kapitalismus, während manche Firmen diese Filme sogar für die Mitarbeiterschulung verwendet haben sollen. Wir können also grob drei Phasen im Werk Farockis erkennen: zweckmäßige oder didaktische Bestimmtheit in der frühen Phase, essayistische Überdeterminiertheit in der mittleren, völlige Unbestimmtheit in der späten Phase. Aus der politischen Kommunikation ging Farocki zu einer künstlerischen Kommunikation über, die wesentlich vieldeutig ist. Das ist gar nicht wertend gemeint, denn oft sagt uns das Eindeutige mehr als das Vieldeutige.

Kunst im Gebrauch

Übrigens kann das Vieldeutige politisch von Vorteil sein, wie sich an »We Shall Overcome«, der Erkennungsmelodie der US-Bürgerrechtsbewegung, zeigen lässt. Die christlichen Vorläufer dieses Liedes setzen gerade nicht auf einen Protest, auf eine gemeinsame Überwindung eines unhaltbaren Zustands, sondern vielmehr auf Ergebung ins Schicksal und auf seelische Stärke. Wir haben im Einsatz dieses Liedes bei den großen Protestveranstaltungen der 1960er eine Aneignung und Umwidmung eines alten Stoffs vor uns, eine Politisierung mittels eines neuen Gebrauchs. Nicht nur weil im neuen Gebrauch die früheren Gebräuche mitschwingen, bleibt dieses Lied vieldeutig, sondern auch deshalb, weil es sich für viele Gelegenheiten eignet.

Bei jeder Gelegenheit aber wird das Lied – oder das Gedicht, der Roman, das Gemälde, der Film – von denen, die es (oder sie) gebrauchen, konkretisiert und aktualisiert. Aus diesem Grund überwindet der gemeinsame Gebrauch die Aporie zwischen Politik und Kunst. Im Gebrauch wächst dem Werk eine relative Bedeutung zu. »Die Bedeutung eines Wortes ist sein Gebrauch in der Sprache«, sagte der Philosoph Ludwig Wittgenstein. Ein Wort, das von der Sprecherinnengruppe A gebraucht wird, kann eine ganz andere Bedeutung annehmen, wird es von der Sprecherinnengruppe B gebraucht. Sprechen wir von »Freiheit«, meinen wir etwas anderes damit als der Unternehmerverband. Fordert Boris Pistorius »Kriegstüchtigkeit«, erscheint ihm das als eine

patriotische Tugend, in pazifistischen Ohren kann das Wort nur Drangsalierung und Brutalisierung meinen. Und so weiter.

Wenn das Kunstwerk in den Gebrauch von interpretierenden Gruppen gestellt ist, dämmert es nicht länger starr der Ewigkeit entgegen. Eine Aneignung, Anpassung, Verwandlung, Politisierung bietet sich an. Selbstverständlich ist damit auch dem Missbrauch Tür und Tor geöffnet. Wir wissen, wie die Nazis etwa die vaterländischen Gesänge von Hölderlin okkupiert haben, der ein heimlicher Jakobiner war und mit der Ideologie des Herrenmenschen nicht das Geringste zu schaffen hatte. Aber wer es nur geschickt genug anstellt, kann jedes beliebige Stück, jedes beliebige Buch für seine jeweiligen Zwecke einspannen.

Das will ich also zugeben, nur fragen, ob es anders sein kann? Wir verdanken dem Missverständnis vielleicht mehr als dem Verständnis. Gibt es tatsächlich authentische Interpretationen, wie mancher Idealist meint? Was soll denn überhaupt authentisch sein? – Das, was der Intention der Künstlerinnen und Künstler folgt? Aber wie sie erraten? »Die Perser« von Aischylos waren bei ihrer Entstehung noch nicht das erschütternde Antikriegsstück, als das wir sie heute meistens lesen. Es handelt von der furchtbaren Niederlage der Perser bei einer Seeschlacht 480 vor unserer Zeitrechnung, einer Schlacht, an der der Dichter Aischylos selbst, aber auf der Seite der Griechen, der Sieger also, teilgenommen hat. In der Übersetzung von Lion Feuchtwanger: »Leichen füllten rings / Den Strand. Wirr wimmelnd floh der Rest, / Der klägliche, des stolzesten Geschwaders. / Und jene, wie man wohl Thunfische totschrägt / Und anderen Netzfang, also spießten sie / Und schlugen sie mit Ruderstummeln los / Und Stücken von zertrümmertem Gebälk, / Dass Heulen übers Meer scholl, Wehgeschrei, / Bis uns das schwarze Aug der Nacht erlöste.«

Auch wenn es für die Künstlerinnen und Künstler schmerzlich sein mag, ist nicht vorauszubestimmen oder gar festzulegen, wie ihr Produkt aufgenommen wird. Es kann missverstanden und entstellt werden, es kann aber auch, und das ist eine Erfahrung, die schon viele gemacht haben, auf eine produktive Weise aufgenommen werden, an die die Urheber gar nicht gedacht haben.

Kunst ist außerdem eine Organisatorin. Menschen finden sich zusammen, um etwas anzuhören, um etwas zu diskutieren, um etwas zu feiern. Es kann sein, dass sie gleich darauf wieder auseinandergehen, es kann aber auch sein, dass sie auf diese Weise eine, wenn auch temporäre, Gruppe bilden. Mitten im Kriegszustand, in dem wir uns befinden, auch wenn die Sirenen noch nicht heulen und außer ein paar Vortrupps der Bundeswehr noch niemand an die Front muss, in einer Zeit, in der alle herkömmlichen politischen Vertretungen, die Parteien, die Gewerkschaften, die Vereine reihenweise versagen, ist Kunst nicht nur eine wichtige Katalysatorin von politischem Bewusstsein, sie kann auch Menschen zusammenbringen, die, mit Matthias Claudius gesagt, begehren, an diesem Krieg nicht schuld zu sein.

→ Bei dem vorliegenden Text handelt es sich um die gekürzte Fassung einer Rede, die Stefan Ripplinger am 5. Juni 2026 im Kulturbunker Bremen gehalten hat.

→ Stefan Ripplinger schrieb an dieser Stelle zuletzt am 8. Juni 2026 über die Schriftstellerin George Sand: [»Ketzerkommunismus«](#).

<https://www.jungewelt.de/artikel/524704.zensur-kriegsmüde-kunst.html>