

Suhrkamp Verlag

Leseprobe



Rauterberg, Hanno
Die Kunst und das gute Leben

Über die Ethik der Ästhetik

© Suhrkamp Verlag
edition suhrkamp 2696
978-3-518-12696-7

edition suhrkamp 2696

Die Kunst durchlebt einen Epochenwandel. Von den modernen Idealen der Autonomie, Freiheit und Originalität ist kaum etwas übrig. Heute beherrscht der Auftragskünstler die Szene, mal in der Rolle des kreativen Sozialarbeiters, mal als Fabrikant funkeln-der Statussymbole. Damit aber wandelt sich die Bestimmung der Kunst: Sie ist nicht länger Gegenwelt, sie ist in der Welt. Ihre angestammten Werte gelten nicht mehr. Also muss die Kunst neu verhandeln, was sie soll und was sie darf. Wenn sie nicht länger Selbstzweck ist, wessen Zwecken dient sie dann? Hanno Rauterberg diskutiert die tiefgreifenden Veränderungen. Er plädiert für ein neues Künstlerethos – und eine Kunst des guten Lebens.

Hanno Rauterberg, geboren 1967, ist Kunsthistoriker und Redakteur im Feuilleton der Wochenzeitung *Die Zeit*. In der edition suhrkamp erschien zuletzt *Wir sind die Stadt! Urbanes Leben in der Digitalmoderne* (es 2674).

Hanno Rauterberg
Die Kunst und das gute Leben
Über die Ethik der Ästhetik

Suhrkamp

Erste Auflage 2015

edition suhrkamp 2696

Originalausgabe

© Suhrkamp Verlag Berlin 2015

Alle Rechte vorbehalten, insbesondere das der Übersetzung,
des öffentlichen Vortrags sowie der Übertragung
durch Rundfunk und Fernsehen, auch einzelner Teile.

Kein Teil des Werkes darf in irgendeiner Form
(durch Fotografie, Mikrofilm oder andere Verfahren)
ohne schriftliche Genehmigung des Verlages reproduziert
oder unter Verwendung elektronischer Systeme
verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

Satz: Satz-Offizin Hümmer GmbH, Waldbüttelbrunn

Druck: Druckhaus Nomos, Sinzheim

Umschlag gestaltet nach einem Konzept

von Willy Fleckhaus: Rolf Staudt

Printed in Germany

ISBN 978-3-518-12696-7

Inhalt

I. Schlange und Schuld

Eine neue Epoche beginnt und die Idee der Kunst
wird verwandelt 7

II. Alltag und Ästhetik

Wie die Kunst ihre Versprechen einlöst und die
Gesellschaft zur Kunstgesellschaft aufsteigt 35

III. Unfreiheit und Unmoral

Der Künstler ist wieder Auftragnehmer und die Macht
macht, was sie will 68

IV. Ethik und Erneuerung

Die Kunst sucht das gute Leben und das Leben setzt
die Kunst aufs Spiel 147

I. Schlange und Schuld

Eine neue Epoche beginnt und die Idee der Kunst wird verwandelt

Die Kunst der Gegenwart will keine Richtung kennen, kein Ziel, das erstrebenswert, keine Geschichte, die abgeschlossen wäre. Von ferne leuchten noch Ideen der frühen Avantgarde, auch wenn ihr Glanz längst erloschen ist. Und obwohl die Kunst sich von allem gelöst hat, von den Ordnungsmustern der Stile und Schulen und erst recht vom guten alten Fortschrittsglauben, plagt sie mitunter ein seltsames Sehnen. Es sind die Symptome einer Schwellenzeit, in der das Alte nicht vergehen und das Neue nicht recht beginnen will. Denn es beginnt nicht, wie es in der Moderne stets begann: mit Stolz und unter Jubelrufen. Es ist ein stiller Wandel, der die Kunst erfasst. Doch einer mit gewaltigen Folgen.

Die Kunst der Gegenwart ist frei wie nie, das ist der eine Befund. Sie ist allen Zwängen entschlüpft, aller Pflichten ledig, sie braucht keiner Farb- und keiner Formenlehre folgen, sie ist den Ideologen, den Dogmatikern entkommen. Sie lebt ganz aus sich heraus. Der andere Befund, ein Befund der Schwellenzeit: Die Kunst ist frei und will es nicht länger sein. Sie hält fest an ihrem alten Ruf und Rang, doch zugleich sagt sie sich los von dem, was lange unverzichtbar schien, von den größten Errungenschaften der Moderne.

Die Welt der Kunst verlässt jenes Wertesystem, das ihr Halt und Struktur verlieh. Sie glaubt nicht mehr an den autonomen Künstler. Sie gibt nicht mehr viel auf Eigensinn und Originalität. Den alten Genieglaben bedenkt sie allenfalls mit süffisantem Lächeln. Ausgedient hat die Vorstellung vom he-

roischen Schöpfer, einzig der Inspiration gehorchend. Und selbst der Glaube an eine fragende, widerspenstige Ästhetik will vielen Mitgliedern der Kunstwelt furchtbar gestrig vorkommen. Damit aber, so will es dieser Essay zeigen, setzt eine Neubestimmung ein – mit erstaunlichen Konsequenzen für Künstler, Museen, den Markt und nicht zuletzt für die Betrachter. Es wandeln sich nicht nur Äußerlichkeiten; diese vielleicht sogar am wenigsten. Es wandelt sich die Idee der Kunst.

In der Moderne war Kunst ein gleichermaßen überladener wie unterbestimmter Begriff. Nur zu gerne wurde er mit möglichst großer Bedeutung angefüllt, ganz so als könnte sich im Schaffen der Künstler das Menschengeschlecht erneuern und am Ende eine von Grund auf bessere Wesensart begründen. Doch was genau mit dem Begriff der Kunst gemeint sein könnte, wurde selten eindeutig geklärt; in seiner Offenheit lud er zu immer wieder anderen Hoffnungen und Auslegungen ein.

Nur in einem geistigen Klima wie diesem, in dem der Kunst alles zugetraut und nichts abverlangt wurde, war es den Künstlern möglich, erstens ihre formalen Freiheiten ins schier Unendliche zu treiben, weil kein Sujet, kein Material, keine Technik ihnen fremd sein musste. Zweitens konnten sie sich darauf verlegen, die Kernideen der Kunst zu bearbeiten, sie zu weiten, zu durchlöchern, sie zu unterlaufen und zu überhöhen. Denn egal, was sie taten, wie Streitbar, provokativ oder banal ihre Arbeit auch ausfiel, stets durften sie sich wohl behütet fühlen, beschirmt von einem Begriff, der sie zur Grenzenlosigkeit nachgerade ermunterte.

In den libertären, demokratisch gefestigten Gesellschaften des Westens, und nur von diesen soll hier die Rede sein, durften sich die Künstler von einer Übereinkunft getragen fühlen:

von der Gewissheit, dass Kunst bedeutungsvoll und von hohem Wert sei, eine Verheißung auf etwas Verheißungsvolles. In und mit ihr sollte sich ein besseres Leben abzeichnen, aufregender, freier, selbstbestimmter. Ein humanistisches Pathos der Freiheit trug die Kunst weit hinein ins 20. Jahrhundert, und auch als sich irgendwann Ernüchterung einstellte, spätestens in den Nachkriegsjahren, litt ihre Macht darunter nicht. Weiterhin wurde über Kunst geschrieben, oft in den höchsten Tönen. Weiterhin wurde Kunst gesammelt und in großen Ausstellungen präsentiert. Weiterhin galt es als gesellschaftlich geboten, in der Kunst eine höhere Kraft zu erblicken.

Als höhere Kraft aber galt sie vor allem, weil sie lange im Hallraum der Romantik verblieb und also die meisten Künstler unverdrossen nach einer Gegenwelt strebten. Sie setzten sich ab: von den Zwängen des Geldes, den Pflichten des handwerklichen Könnens, den Erwartungen des Publikums. Sie stellten ihre Souveränität unter Beweis, und dafür, für eine Kunst der Eigengültigkeit, der Zweckfreiheit, der Autonomie, wurden sie geschätzt. Im Zeichen dieser Idealbilder wurden Kunsthochschulen gegründet, Kunstpreise ausgeschrieben, Stipendien vergeben, Museen sonder Zahl errichtet, staatliche Ankaufsetats ausgelobt. Und nur weil die Kunst von sich behaupten konnte, etwas Herausgehobenes zu verkörpern und also kein Design, keine Werbung, kein beliebiges Gebrauchsgut zu sein, genoss sie fortgesetzt die gesetzlich verbrieftete Kunstfreiheit. In dieser Garantie auf Freiheit spiegelt sich der Anspruch vieler Künstler, von allen Zwängen ausgenommen zu sein, nichts zu müssen, aber so gut wie alles zu dürfen.

Was aber passiert, so möchte dieser Essay fragen, wenn die alten Wertvorstellungen nicht mehr verfangen, weil sie den

meisten Künstlern überholt und ausgereizt vorkommen? Was heißt es, wenn Kunst nicht länger als überhöhter, sondern allein als unterbestimmter Begriff betrachtet wird, weil er das prinzipiell Andere und Autonome nicht mehr bezeichnet? Dann könnte tatsächlich etwas Neues beginnen. An die Stelle der alten, verabschiedeten Werte müssten andere treten.

Tatsächlich drängen lange nicht gestellte Fragen nach Ästhetik und Ethik, nach Form und Vermögen, nach Wollen und Sollen zurück in die Debatte. Was schon Aristoteles beschäftigte, was Kant und Schiller diskutierten – wofür die Kunst entsteht, was sie für ein gutes, gelingendes Leben bedeuten kann –, könnte jetzt, im postautonomen Zeitalter, neu beantwortet werden.

In der Moderne verbat sich solche Fragen, weil Kunst und Künstler als System eigenen Rechts auftraten, nichts und niemandem rechenschaftspflichtig. Mit der Postmoderne, als die Beliebigkeit einzog, verlor sich der hohe Ernst des künstlerischen Spiels und büßte an Selbstgewissheit ein. Spätestens aber mit dem 11. September 2001, mit der Abkehr von Ironie und totalem Relativismus, wuchs der Kunst eine neue Wertschätzung zu, im ökonomischen, aber auch im sozialen Sinne, wie dieses Buch darlegen möchte. Nun, im Zeichen der Postautonomie, fallen viele gültige Trennlinien: Herkömmliches und Ungeahntes, das Obligate und das Obstinate, die Ausnahme und die Regel finden zusammen und in der Folge durchlebt die Kunst eine Phase der Normalisierung. Sie suspendiert ihre bislang so hoch geschätzte Freiheit.

Gewiss kannte auch die autonome Kunst viele Ausnahmen und Einflüsterungen, ihre Autonomie war nie rein und absolut. Manche Künstler des 20. Jahrhunderts wollten ihren Sonderstatus sogar überwinden, um dem Leben und also der Heteronomie mehr Raum zu geben. Für sie hieß Autonomie

nicht, die Kunst von der Welt abzuschließen, sondern frei darüber befinden zu können, von welchen Bestimmungen sie bestimmt sein wollte. Doch wenn gegenwärtig just diese Selbstbestimmtheit bewusst relativiert wird, dann fällt es schwer, noch von einer autonomen oder auch nur souveränen Kunst zu sprechen. Ein Verlangen nach Zugehörigkeit und Kollaboration dominiert das alte Streben nach Ungebundenheit. Und das Verhältnis von Ethik und Ästhetik justiert sich neu.

Was dieses Verhältnis ausmacht, in welcher Beziehung das Gute und das Schöne stehen, ob sie überhaupt etwas miteinander zu schaffen haben, darüber ist jahrhundertlang gestritten und geschrieben worden. Viele Traktate, Seminare und Symposien befassten sich mit der Frage, von welchem sittlichen Wert die Kunst zu künden habe und an welche Anstandsgrenzen sich Künstler halten, welche sie überschreiten sollten. Vermag nur ein guter Mensch auch gute Kunst hervorzubringen? Oder ist es umgekehrt, muss ein Künstler die Konventionen seiner Zeit ignorieren, damit sich eine tatsächlich eigenständige, freie Ästhetik entwickelt und der Gesellschaft ein Gegenüber erwächst? Sind nicht die guten Absichten der Tod jeder guten Kunst? Und kann sie also auch unter bösen Vorzeichen entstehen?

Fragen wie diese, die schon oft umgewälzt wurden, soll dieser Essay allenfalls streifen. Auch werden meist nicht einzelne Kunstwerke, seien sie nun besonders obszön oder besonders gefällig, auf ihre ethische Bewandnis hin abgeklopft. Vielmehr geht es darum, den Blick zu weiten und das Kunstsystem zu befragen: als ein System der Werte. Ohne dieses System und seine ethischen wie ästhetischen Ideale sind die Werke der Kunst nicht zu denken, weder in ihrer Entstehung noch in der Rezeption. Und so muss, wer sich nach dem Sinn und Zweck der Kunst erkundigt, wer wissen will, welchen

Beitrag zum gelingenden Leben – in gesellschaftlicher wie in individueller Hinsicht – sie in Aussicht stellt, zunächst die sich wandelnde Idee der Kunst beschreiben und wie diese im Kunstsystem gelebt wird. Nirgendwo zeigt sich klarer als hier, in der alltäglichen Praxis der Ateliers, Galerien, Sammlerhäuser und Museen, wofür die Kunst begehrt wird und mit welchem Ethos und welcher Ästhetik sie diesem Begehren begegnet.

Daher möchte dieses Buch auch keine abstrakte, begriffsstrenge Erörterung sein, vielmehr lässt es sich von einer gelebten Philosophie leiten. Es untersucht, wie Alltag und Kunst ein neues Verhältnis zueinander suchen, welche Aporien diese Beziehung prägen und welche ungeahnten Möglichkeiten sich ergeben. Viele sprechende Beispiele sollen davon erzählen. Für den Anfang jedoch genügt ein Blick auf die Berliner Mitte, auf einen exemplarischen Spätwintermorgen im Jahr 2013, sehr grau und sehr frostig.

Aus autonomer Kunst wird Dekoration

Mehrere Hundert Künstler sind an diesem Tag aufgebrochen, um sich geduldig in eine Schlange zu stellen, die länger und länger wird. Die Kunsthalle der Deutschen Bank hat gerufen, sie möchte ihre Wiedereröffnung feiern und lädt zu einer Ausstellung für alle. Ob Hobbymaler, verkanntes Genie oder gut verdienender Profikünstler, jeder soll ein Werk einliefern dürfen und bekommt die Zusage, dass es von dem bekannten Kurator René Block begutachtet und in einer großen Schau öffentlich zu sehen sein wird. Allerdings ist der Andrang weit größer, als von der Kunsthalle vermutet. Einige Künstler, die sich die Chance auf öffentliche Wahrnehmung nicht entgehen

lassen wollen, haben sich schon um fünf Uhr früh angestellt. Zwischenzeitlich erreicht die Schlange eine Länge von mehr als einem Kilometer.

Am Ende hält die Bank ihr Versprechen, jeder Künstler darf ein Werk abgeben. Rund 2100 Gemälde und Fotografien kommen zusammen, eine zweite Ausstellung muss schließlich anberaumt werden, um überhaupt alle zeigen zu können. Zeigen, das heißt in diesem Fall: die Wände bis hoch unter die Decke mit Bildern zu pflastern, so dass ein wildes, wunderkammerhaftes Durcheinander der Formate, Motive und Stile zu bestaunen ist.

Quasi über Nacht wird die erste Schau vorbereitet, und ebenso rasch, nach gerade mal vierundzwanzig Stunden, ist sie bereits vorüber. Die Kuratoren übertreten damit die üblichen Regeln der gründlichen Vorbereitung und Auswahl, der angemessenen Beleuchtung und Anordnung. Sie wollen keine herkömmliche Ausstellung, eher schon gleicht ihr Unterfangen einer Performance. Zu besichtigen ist eine paradigmatische Umwertung: Nicht die Kunst hat Vorrang, sondern das Event. Nicht das einzelne Bild ist bedeutsam, sondern die große Zahl. Und nicht die Namen der Künstler werden gefeiert, gefeiert wird der Ausrichter. Die Bank wächst über sich hinaus, sie wird gewissermaßen zum Überkünstler.

Allein die Schlange der Wartenden, die sich weit durch den Berliner Stadtraum wand, erinnerte an eine soziale Skulptur; hier fand das Verlangen der Künstler und ebenso ihre Verzweiflung eine Form. Hätte sich im Nachhinein herausgestellt, nicht das Geldhaus, sondern ein Konzeptkünstler wie Hans Haacke, bekannt für institutionskritische Projekte, wäre für die Großaktion als Spiritus Rector verantwortlich gewesen, alle hätten umstandslos von einer analytischen Glanztat gesprochen, von einer rundum klugen Inszenierung. Denn

hier offenbarten sich die neuen Verhältnisse im Feld der Künste mit dankenswerter Klarheit. Zu begutachten war ein Sitzenbild.

Die Macht des Geldes traf auf die Macht der Kunst, und die eine bediente sich der anderen. Die Künstler mussten in der Kälte warten, mussten duldsam sein und dankbar. Die Bank hingegen präsentierte sich als offenherzig, spendabel, als Hort des Allgemeinwohls. Im Gewand der Liberalität war die Bank angetreten, die Kunst zu fördern – und nutzte sie doch vor allem für die eigenen Zwecke. Die Gemälde, mit großer Hoffnung eingeliefert, waren kaum mehr als das dekorative Beiwerk einer langen Partynacht.

Noch symptomatischer aber: Die Künstler erklärten sich einverstanden. Viele freuten sich sogar über die Einladung, reiheten sich ohne Murren in die Schlange ein, am Ende fotografierten sie sich vor den eigenen Werken, egal, wie achtlos diese gehängt waren. Von keinem der beteiligten Künstler ist überliefert, dass er sich so verhalten hätte, wie man es in den Hochzeiten der Moderne von Künstlern zumeist erwartete: widerborstig, aufbegehrend, der Bankenmacht trotzend. Wie leicht wäre es für sie gewesen, die eingereichte Kunst mit Botschaften zu versehen, um so gegen den Finanzkapitalismus zu protestieren, gegen Spekulation mit Nahrungsmitteln, gegen irrwitzige Managergehälter oder zumindest gegen die Finanzierung von Kriegsgerät. Doch offenkundig hatten die Künstler daran kein Interesse.

Sie haben gelernt, mit der Schizophrenie zu leben. Sie überlassen den symbolischen Wert der Kunst umstandslos einer Bank, über lange Jahre eines der wichtigsten Feindbilder kritischer Künstler. Waren diese einst dafür bekannt, ja, galt es geradezu als ihre Aufgabe, die ausbeuterischen Verhältnisse zu hinterfragen, das Bewusstsein zu schärfen, Sehgewohnhei-

ten aufzubrechen und dergleichen mehr, wollten sie hier ihrem angestammten Selbst- und Fremdbild offenkundig nicht mehr entsprechen. Das mag daran liegen, dass die Kunsthalle der Deutschen Bank über die Jahre einen guten Ruf erwerben konnte; viele prominente Künstler haben dort ausgestellt. Zudem ist die Bank berühmt für ihre Sammlung, die viele Tausend Werke umfasst. Auch als Förderer der Kunst hat sich das Geldhaus international einen Namen gemacht, so tritt sie als Sponsor der Kunstmesse Frieze in London auf. Und selbst vielfach geehrte Künstler wie Roman Ondák finden nichts dabei, der Messelounge der Bank mit künstlerischen Eingriffen eine besondere Note zu verleihen. Hier werden jene wichtigen Kunden der Bank empfangen, die ein gutes Geschäft versprechen, nur sie erhalten Zugang. Den Künstlern kommt dabei die Aufgabe zu, die Exklusivität exklusiv zu dekorieren. Dafür müssen sie sich auch keineswegs andienen oder verbiegen. Ihre politisch-kritischen Anmerkungen, wenn sie denn noch solche vorbringen möchten, werden in der Regel offener aufgenommen, ja geradezu erwartet. Auch darf die Kunst unverständlich und abweisend erscheinen. Denn umso besser eignet sie sich für ein Unternehmen wie die Deutsche Bank, um den Kunden die eigene Aufgeklärtheit zu demonstrieren. Man möchte als liberal wahrgenommen werden, als weltoffen, lern- und wandlungsfähig. So gesehen dürften die Kuratoren der Berliner Ausstellung sogar enttäuscht gewesen sein, weil es keinerlei Proteste, keine schrillen Provokationen gab. Sie wären durchaus erwünscht gewesen, um noch größere Aufmerksamkeit zu erzeugen und die Bank noch glaubwürdiger als Souverän der Kunst zu inszenieren. Viele Künstler hatten aber auch deshalb keine Skrupel, sich auf das ungleiche Wechselspiel mit dem Unternehmen einzulassen, weil ihnen das Einreihen und Mitmachen zur ge-

wohnten Praxis geworden ist. Sie halten ihre Kunst nicht länger für unantastbar, nur selten achten sie noch peinlich darauf, ihre Werke vor jeder Art der Indienstnahme zu bewahren. Dieses neue Interesse am Hybriden, an einer Vermengung von Eigen- und Fremdwillen, findet sich in fast allen künstlerischen Milieus, wenn auch auf unterschiedliche Weise. Die einen stellen ihre Kunst in den Dienst einer sozialen oder politischen Sache, andere lassen sich von Sammlern oder Kuratoren für Aufträge verpflichten, Dritte verstehen sich als Unternehmensberater oder als Dekorateure des öffentlichen Raums. Keineswegs sind es also nur erfolglose, verzweifelte Künstler, bei denen man annehmen könnte, sie ließen sich ihre Autonomie schlicht deswegen abkaufen, weil ihnen nichts anderes übrig bleibt. Mindestens ebenso oft gehen die großen Namen ungewohnte Kooperationen ein; ungezwungen von Geldnöten, wirken sie daran mit, die Freiheit der Kunst neu zu definieren.

Wenn ein Milliardär und Großsammler wie François Pinault anruft und Ólafur Elíasson darum bittet, die Fassade seines Palazzos in Venedig zu verzieren, dann erfindet der isländische Künstler ein schmückendes Gespinnst aus leuchtenden Fäden. Wenn sich der griechische Industrielle Dakis Joannou bei Jeff Koons meldet, weil der seine Riesenyacht künstlerisch gestalten soll, dann wird der Schiffsrumpf umgehend hübsch bemalt. Und wenn Ringier anklopft, die Schweizer Aktiengesellschaft, weil sie einen Künstler sucht, der den jährlichen Geschäftsbericht zum Kunst- und Sammelobjekt nobilitiert – dann stehen John Baldessari, Maurizio Cattelan, Richard Prince oder Fischli & Weiss gerne zur Verfügung, in jedem Jahr ein anderer. Viele Künstler der Gegenwart machen sich gemein mit den Interessen anderer. Sie werden zu Auftragskünstlern im vormodernen Sinne.

Die Kunst ist kein außermoralischer Raum mehr

Bekanntlich hatten sich die Maler und Bildhauer am Ende des 18. Jahrhunderts aus der Abhängigkeit von Klerus und Adel gelöst, um nicht länger Repräsentationszwängen unterworfen sein zu müssen. Warum solche Emanzipationsprozesse, die einst eine Epoche begründeten, unterdessen anachronistisch anmuten, will dieses Buch erkunden. Es schildert zunächst, wie es zum Wandel im Selbstverständnis vieler Künstler kommen konnte, welche gesellschaftlichen, ökonomischen, auch welche künstlerischen Motive es dafür gibt. Daran anknüpfend beschreibt es, welche neuen Formen der Auftragskunst unter den Vorzeichen einer Postautonomie entstehen und wie weitgehend diese Aufträge die Künstler und ebenso die Museen in ihrem Wollen und Wirken beeinflussen. Welche ethischen Verwicklungen sich nicht selten daraus ergeben, wenn Künstler sich auf ein Wechselspiel mit den Mächtigen einlassen, soll in einem dritten Schritt erörtert werden. Wenn nämlich die hohe Vorstellung, dass sich in den Werken des Künstlers eine eigene Wahrheit ausspricht, nicht länger relevant ist, wenn der tradierte Glaube nicht länger verfängt, die Kunst müsse von allen weltlichen Zwecken entbunden sein, da sie nur so ihre Kraft entfalten könne, wenn also zentrale Zuschreibungen und Verheißungen verblasen, dann verändert sich das, was man die ideelle Geschäftsgrundlage der Kunst nennen könnte. Sie ist nicht länger ein potentiell außermoralischer Raum, sondern muss sich mit den Normen und Werten der Gesellschaft befassen, deren eingebundener Teil sie nun ist.

Um Missverständnisse zu vermeiden: Dieses Buch plädiert nicht für eine Kunst der Tugend. Es will weder eine Anleitung zum guten Leben sein noch die Kunst auf einen sinnstif-

tenden oder -störenden Kanon festlegen. Im Gegenteil fragt es im letzten Kapitel danach, wie sich die Offenheit bewahren, wie sich auch in postautonomen Zeiten die Freiheit gestalten ließe.

Viele Künstler der Gegenwart ringen mit den sich wandelnden Freiheitsvorstellungen, so soll gezeigt werden. Die einen versuchen, mit den alten Mitteln der Provokation ihre Unabhängigkeit zu demonstrieren, was aber kaum noch verfangen will. Andere geben die Freiheit gänzlich auf, weil sie der Kunst eine neue Nützlichkeit erschließen wollen, in einem politischen und sozialen Sinne, was allerdings meistens dazu führt, dass sich das Verhältnis von Ethik und Ästhetik in kaum auflösbare Selbstwidersprüche verwickelt.

Übersehen werden bislang die Chancen, die sich aus dem Strukturwandel ergeben: Eine Kunst, die nicht primär sich selbst dient, könnte viel offensiver nach neuen Produktionsformen und Vertriebswegen forschen. Sie könnte sich der Alltagskultur zuwenden, könnte das wachsende gesellschaftliche Interesse an künstlerischer Betätigung in den Blick nehmen und gelassen darüber nachdenken, wem und welchen Zwecken sie eigentlich verpflichtet sein möchte. Wofür will, wofür kann sie sich einsetzen, ohne ihren Eigensinn zu verraten? Und welche Vorstellung von einem gelingenden Leben vermag sie zu vermitteln?

Die ethischen Konsequenzen der Normalisierung

Die Kunst ist immer Teil der Welt, sie verhält sich zu deren Leit- und Tugendbildern, denn selbst wenn sie diese ignoriert, wenn sie sich als *L'art pour l'art* begreift, ist auch das eine Form von Weltbeziehung. Sogar jener Künstler, der sich

als unabhängig und souverän wähnt und auf die Eigenmächtigkeit seiner Werke vertraut, bewegt sich nicht zur Gänze jenseits aller ethischen Belange. Auch er ist eingebunden in ein System ökonomischer, politischer, gesellschaftlicher Wertvorstellungen. Er kann ihnen widersprechen, kann sie unterlaufen oder bejahen, in jedem Fall aber muss er sich zu diesen in Beziehung setzen, muss entscheiden, was ihm richtig, was ihm falsch erscheint. Schon sein Entschluss, überhaupt Künstler werden zu wollen, hat normative Implikationen: Er beschließt, sein Leben der Kunst zu widmen und damit bestimmten Vorstellungen von Nützlichkeit, von Luxus, von Freiheit oder Kreativität.

Diese Vorstellungen können vielgestaltig sein und sind nicht auf Dauer festgeschrieben. Der einzelne Künstler mag versuchen, sie aufzuweichen oder umzuformen. Aber genau daran wird bereits das Moment der Mitwirkung und Mitverantwortung deutlich. Er steht nicht für sich allein, die Welt der Kunst ist immer auch eine Wertegemeinschaft. Sie wirkt zurück auf das Selbstverständnis aller Beteiligten und beeinflusst zudem die allgemeine Wahrnehmung der Kunst. Um nur ein Beispiel zu nennen: Je stärker wirtschaftliche Interessen die ästhetischen Fragen dominieren, je mehr die Kunst vor allem durch Millionenrekorde auf Auktionen von sich reden macht und daher in den Augen mancher vornehmlich als Statussymbol der Superreichen gilt, desto größer wird auch für den widerständigen, autonomen Künstler die Gefahr, als ein Teil dieses neohöfischen Gepräges gesehen zu werden. Seine Selbstwahrnehmung wird überformt von einer Fremdwahrnehmung. Und ist die Kunst als ganze erst einmal in den Verdacht geraten, sie beteilige sich systemstabilisierend an dem globalen Regime der Superreichen, hat sich erst herumgesprochen, dass der Kunstmarkt vor allem von

der wachsenden Ungerechtigkeit profitiert – denn erst diese hat den Boom befeuert und viele Millionenrekorde ermöglicht –, wird es also zur Gewissheit, dass der Handel mit ästhetischen Werten »auf weggenommenem Geld« beruht, wie es der Galerist Alexander Koch formuliert, dann wird es für den einzelnen Künstler immer schwieriger, diesen Vermutungen und Wahrheiten auszuweichen.¹ Selbst wenn er wie die allermeisten nicht zu den Gewinnern zählt, wenn ihm keine gewichtigen Ausstellungen, keine Auktionsrekorde, keine Sammlerehren zuteilwerden, kann er doch auf unschuldige Weise schuldig wirken.² Daher bleibt ihm, der die Autonomie weiterhin in Ehren hält, kaum mehr, als sich nach Kräften gegen jegliche Vereinnahmung zu wehren und darauf zu achten, dass die allgemeine Reputation des Gütesiegels Kunst, von dem auch seine Außenwahrnehmung abhängt, nicht beschädigt wird.

Für den postautonomen Künstler ist die Frage nach der Mitverantwortung naturgemäß noch drängender. Wenn viele die

1 »Das Hochpreissegment im Kunstmarkt ist Ausdruck eines Umverteilungsprozesses von unten nach oben. Solange ich im Kunstbetrieb bin, beruht meine Ökonomie auf weggenommenem Geld. Insofern bin ich immer Mittäter« (»The winner takes it all?«, eine Diskussion zwischen Max Hetzler, Alexander Koch und Dirk Boll«, in: *Die Welt* (27.04.2014), online verfügbar unter: {<http://www.welt.de/print/wams/kultur/article127344492/The-Winner-Takes-It-All.html>} [Alle in diesem Buch angegebenen Internetseiten wurden zuletzt im März 2015 abgerufen.]).

2 Die Künstlerin Andrea Fraser spricht von einem »ständigen Schreckgespenst von Verlust, Entbehrung, Frustration, Schuld, Scham und der damit verbundenen Angst«, versuche der Kunstdiskurs doch »eine ständige Distanz zwischen den symbolischen Systemen der Kunst und ihren materiellen Bedingungen zu wahren«, sich also fernzuhalten von den eigenen Legitimitätsnarrativen (Andrea Fraser, »Über die soziale Welt sprechen ...«, in: *Texte zur Kunst* 81 [2011], online verfügbar unter: {<https://www.textezurkunst.de/81/uber-die-soziale-welt-sprechen/#id1>}).