



WOLFGANG ULLRICH

Streit um die Autonomie der Kunst

Während der gesamten westlichen Moderne, also rund 200 Jahre lang, galt weitgehend unangefochten der Grundsatz, dass Kunst dann am stärksten ist und am meisten bewirken kann, wenn sie möglichst rein Kunst ist. Ob es um romantische Landschaftsmalerei, um den Fauvismus, um Readymades, um Abstrakten Expressionismus oder um Minimal Art ging – die jeweilige Kunst sollte nicht von Ansprüchen und Interessen jenseits ihrer selbst korrumpiert, sondern nur den Kriterien verpflichtet sein, die sie jeweils selbst konstituiert hat. Und sie sollte allein durch die Regeln, die sie sich selbst gab, Geltung und Autorität erlangen, ja ohne fremde Hilfe als relevant empfunden und wirksam werden. War beides erfüllt, war Kunst also weder von außen bedrängt, noch ihrerseits um Unterstützung bemüht, entsprach sie dem Ideal der Autonomie. Und dann wurde ihr auch gerne eine Sonderrolle zugesprochen; ihre Autonomie trug ihr sogar einen geradezu absolutistischen Status mit religiöser Überhöhung ein. Nichts anderem wurde so viel wie der autonomen Kunst zugetraut (und zugemutet), wenn es um Trost, Transzendenz oder Therapie ging. Zudem verhiess sie, sonst unzugängliche Erkenntnisräume zu eröffnen oder in besonders enger Verbindung zur Wahrheit zu stehen.

Wegen der Bemühung um eine möglichst große Autonomie der Kunst wurden auch fortwährend ihre Grenzen reflektiert und neu, noch strenger gezogen. Die Frage „Was ist Kunst?“ sowie die Frage „Das soll Kunst sein?“ wurden daher zu Leitfragen der Moderne, sie sorgten für Dynamik und fortwährende Reflexion des Kunstgeschehens. Außerdem implizierte das Reinheitsgebot der Kunst eine Überhöhung der Künstlerfigur, die, ihrerseits zur Ausnahme erklärt, gar als singuläres Genie mit uneingeschränkter – wiederum geradezu absolutistischer – Freiheit begriffen wurde. Kunst genoss also Immunität. Ihr war es erlaubt, Höflichkeitskonventionen, Geschmack und guten Ton zu ignorieren; man gestand ihr zu, auf fast nichts Rücksicht nehmen zu müssen. Sie durfte hässlich und asozial sein, durfte sich verweigern und brüskieren, in ihrem Namen durfte rebelliert und gebrüllt werden – und dies alles im Glauben, sie könne gerade dann ihre besonderen – therapeutischen, revolutionären, erkenntnistiftenden – Fähigkeiten am besten entfalten.

Diese Überzeugung, dass eine möglichst autonome Kunst am meisten vermöge, scheint jedoch vielfach geschwunden zu sein. In der Kunstwelt trifft man mittlerweile vielmehr zunehmend auf die Ansicht, einfach nur Kunst zu machen, reiche nicht (mehr); es fehle den Werken an Geltung, sie seien zu beliebig, wenn sie nicht zusätzlich etwas einbeziehen, was seinerseits Autorität und Wirkmacht besitzt, ja wenn sie nicht Kräfte und damit letztlich auch andere Menschen ‚von außen‘ hinzuholen. Nun glaubt man, Kunst sei dann am stärksten, wenn sich in ihr die Qualitäten verschiedener Bereiche, möglichst viele Professionen versammeln und wenn sie zudem gut eingebunden ist in Themen, Belange, Ziele, die auch sonst in der Gesellschaft eine Rolle spielen.

Wird damit die Idee der Autonomie preisgegeben, so kann Kunst mittlerweile so aktivistisch wie eine NGO, so sozial und ökologisch wie ein Start-Up, so sehr zu Repräsentation und Distinktion geeignet sein wie Mode oder Design. Sie taucht auf einmal an vielen neuen Orten, in vielen neuen

Funktionen auf, ist allerdings auch verwechselbar geworden mit den Bereichen, denen sie sich bevorzugt annähert. Und da sie alle mehr oder weniger arbeitsteilig organisiert sind, findet die Arbeitsteiligkeit zunehmend auch in die Kunst Einzug, sei es durch eine kommerzielle Kooperation mit einem Markenlabel oder infolge einer Vernetzung mit einer aktivistischen Gruppe; hierarchisch oder nicht-hierarchisch organisierte Teams oder Kollektive treten an die Stelle des solitären Schöpfers.

Je mehr Kunst sich mit anderen Bereichen verbindet, desto weniger kann (und will) sie auch noch eine Sonderrolle für sich beanspruchen. Damit stehen aber nicht zuletzt die Freiheitsprivilegien, die man ihr in Anerkennung ihres Strebens nach Autonomie zugestand, zur Disposition, sie wird auch zunehmend nach denselben Standards gemessen wie andere Bereiche. Das betrifft Compliance-Regeln genauso wie soziale, ethische oder ökologische Faktoren. Und sofern sie als Kunst – nach wie vor oder wieder – Vorbild, ja ein Ort von Idealen zu sein beansprucht, will sie derartige Standards auch nicht nur irgendwie erfüllen, sondern selbst neu definieren und Vorreiterin sein.

Gerade das aber weckt oft Misstrauen und Missmut. Besteht nicht die Gefahr, dass eine Kunst, die nicht mehr rein für sich bleibt und die sich den Bedingungen der Orte, an denen sie auftaucht, anpasst, schon bald gar keine Kunst mehr ist? Im Sommer 2022 wurde aus dem schwelenden ein offener Streit, ausgelöst von der documenta fifteen, die Musterbeispiele für eine Kunst lieferte, die sich nicht mehr von anderem unterscheiden und abgrenzen will, sondern ihre Wirksamkeit in der Verbindung mit anderen Disziplinen, im Zusammenspiel von Menschen mit möglichst unterschiedlichen Fähigkeiten und Erfahrungen sucht. Zu sehen waren in Kassel Exponate, die kaum noch Werkcharakter hatten und dafür auf Partizipation angelegt waren, Projekte, die jeweils konkrete gesellschaftspolitische Ziele proklamierten, Arbeiten, die sich keinen großen Künstlerpersönlichkeiten verdankten.

Der Kulturtheoretiker Bazon Brock, seit den 1960er-Jahren durch Besucherschulen und andere Aktionen eng mit der Documenta verbunden, erhob in einem Radiointerview, das viral ging, den Vorwurf, in Kassel sei „die Kunst liquidiert“ worden. Man habe sie als etwas Eigenes – mit einer von anderem unabhängigen Autorität – preisgegeben und beliebigen Formen von Kultur gleichgestellt. Damit drohe sie in den Strudel von Ideologien zu geraten; fremden Mächten und Einflüssen ausgesetzt, werde sie zum Instrument von Propaganda, biete keine autonome Gegenwelt und Gegenwehr zu den jeweils (diktatorisch oder demokratisch) herrschenden Instanzen, sondern ende da, wo sie sich in nicht-autonomen Spielarten ihrer Geschichte immer schon befunden habe, nämlich in einer „Re-Faschistisierung, [...] Re-Totalisierung und Re-Fundamentalisierung“.¹

Das sind harte Worte, die zumindest jedoch dann berechtigt erscheinen, wenn man es mit schlechten und missglückten Formen von Kunst zu tun hat. Wann immer man bei einer Theateraufführung oder in einer Ausstellung den Eindruck bekommt, es sei eigentlich nur darum gegangen, im Ton der Anklage auf ein möglichst großes Thema – Klimakrise, #MeToo, Rassismus – zu setzen, ist man verstimmt. Wo bleibt der formale Ehrgeiz, die konzeptuell oder auch handwerklich besondere Leistung, der originelle Ansatz? Vielmehr erscheint die Kunst dann als Opfer übermächtiger Ideologien, gekapert von ihr fremden Interessen. Und entsprechend laut wird der Ruf, Kunst müsse weiterhin oder endlich wieder autonom sein, dürfe sich nichts sagen lassen, solle ohne Rücksicht auf Dritte entstehen.

Doch ist bei weitem nicht alle Kunst, die sich großer Themen annimmt und die ihre eigenen Grenzen überschreitet, schlecht. (So wie umgekehrt bei weitem nicht jede autonome Kunst gut und gelungen ist.) Vielmehr kann postautonome Kunst in Form und Konzept so entschieden und originell sein wie zu Blütezeiten der Autonomie, verfolgt dann aber zugleich ein Ziel oder hat eine konkrete Funktion, geht also in ihren Ansprüchen über die Zweckfreiheit hinaus, welche für autonome Kunst beansprucht wurde. Ihre Geltung ist auch nicht auf die eigens für Kunst etablierten Instituti-

¹ Bazon Brock: *Documenta 15 ist die ‚Re-Fundamentalisierung der Kunst‘*. Online unter: <https://bazonbrock.de/werke/detail/?id=3996>.

onen wie Museen, Galerien und Messen beschränkt, sondern sie kann ihre Relevanz erst recht auf der Straße, in einem Concept Store oder in den Sozialen Medien entfalten.

Wer etwa auf einer Plattform wie Instagram Erfolg haben will, muss sich jedoch auch danach richten. Hier hat Kunst sich in einem ganz anderen Umfeld zu behaupten als in einem ‚White Cube‘, und schnell gelangt etwas in Kontexte, an die vorher gar nicht zu denken war; umso eher kann es auch missverstanden werden oder eine gänzlich neue Bedeutung erlangen. Man muss also besser aufpassen, was man macht, und schon allein deshalb sind Freiheitsprivilegien nicht mehr angebracht. Man könnte es auch so formulieren: Je präsenter Kunst an vielen verschiedenen Orten ist, je mehr sie sich in das Leben der Menschen einmischt, je wichtiger und zentraler sie somit auch ist, desto mehr muss sie zugleich Rücksicht nehmen. Nacktheit, verfassungsfeindliche Symbole oder zynische Äußerungen, lange sanktioniert in der Kunst, haben dann auf einmal keinen Platz mehr.

Allerdings hat diese Vorsicht genauso Folgen für die Wahrnehmung von Kunst, die autonom entstanden ist und an musealen Orten gezeigt wird, an denen jene Freiheitsprivilegien nach wie vor beansprucht werden. Sam Keller, der als Direktor der Basler Fondation Beyeler 2018 eine umstrittene Ausstellung mit Werken von Balthus verantwortete, einem Künstler, der mit seinen Gemälden immer wieder in den Verdacht pädophiler Neigungen geraten war, machte die Feststellung, dass es zunehmend schwerfalle, Kunst von anderem „zu unterscheiden“, wenn man „ein Kunstwerk auf dem gleichen Bildschirm an[schaut] wie unsere eigenen Fotos oder Werbung“. Auch Kunstwerke betrachte man dann „nur noch aufs Motiv hin“ (womit man einem Künstler wie Balthus „nicht gerecht“² werde).

Schließlich verändern sich generell die Maßstäbe, und das eben genauso für autonome Werke, die unter anderen Bedingungen als andere Bilder entstanden sind. Zumindest alle, die Kunst primär aus den Sozialen Medien kennen, erwarten nun auch im Museum Rücksichtnahme, andernfalls fühlen sie sich brüskiert oder verletzt. Im Extremfall fordern sie deshalb die Abhängung einzelner Werke, häufiger jedoch einen öffentlichen Diskurs darüber, warum diese trotz ihres möglichen kunsthistorischen Werts problematisch sind. Auf diese Weise aber gelangen gesellschaftliche Konflikte in die Immunitätszone der Kunst, was deren Schutzwirkung schwächt. In letzter Konsequenz kann das Museum vom Kunsttempel zum ‚safe space‘ werden: zu einem Ort, der den Interessen des Publikums und nicht mehr dem unbedingten Schutz der Kunst verpflichtet ist.

Im besten Fall aber ist das Museum nicht das eine oder das andere, sondern beides – und damit ein Ort, an dem Kunst in zumindest zwei Hinsichten betrachtet und bewertet wird: Einerseits erörtert man ihren kunsthistorischen Wert, andererseits aber prüft man ihre gesellschaftspolitische Wirkung, achtet also etwa darauf, was für ein Menschenbild dadurch gestärkt wird. Dabei kann es zu interessanten Konstellationen kommen, gerade wenn ein Werk kunsthistorisch auf sicheren Füßen steht, aber zugleich ein Weltbild repräsentiert, das nach aktueller Mehrheitsmeinung aggressiv oder diskriminierend ist. In einem solchen Fall ist besonders darauf zu achten, dass nicht eine Seite sich in ihrem Urteil zu stark gegen die andere durchsetzt. Statt das Werk also nur als Kunst zu feiern oder aber wegen seiner fragwürdigen Inhalte aus der Öffentlichkeit zu verbannen, sollte unbedingt beides passieren: die kunsthistorische Würdigung wie die Einbettung in die aktuellen Diskurse.

Gerade wenn sich an ihm die Gemüter erhitzen, kann das Werk zum exemplarischen Gegenstand einer Aushandlung unterschiedlicher Ansprüche werden. Jede solche Debatte führt aber auch dazu, dass es als selbstverständlicher angesehen wird, dass ein Werk nicht nur in einer Hinsicht zu bestehen hat. Damit verschieben sich jedoch nicht nur die Erwartungen gegenüber Kunst, vor allem erscheint es nicht mehr als zwangsläufig, dass man sich entscheiden muss zwischen Kunstautonomie oder einer möglichst dichten Vernetzung der Kunst. Beides sind dann keine unvereinbaren Positio-

² Gerhard Mack: „Was darf Kunst? ‚Jeder sieht, was er sehen will‘, sagt der Direktor der Fondation Beyeler“, in: NZZmagazin vom 25. August 2018. Online unter: <https://magazin.nzz.ch/kultur/jeder-sieht-was-er-sehen-will-fondation-beyeler-balthus-sam-keller-ld.1414291>.

nen, sondern vielmehr zwei Pole, die immer wieder neu miteinander ins Spiel gebracht werden müssen.