Mythos
KUNSTTHEORIE

Nov. 2026 • https://mythos-magazin.de/kunsttheorie/honnef_eine-kleine-geschichte-der-autonomie-in-der-kunst.pdf

KLAUS HONNEF

Eine kleine Geschichte der Autonomie in der Kunst

Abstract: Autonomie ist die Bedingung der Möglichkeit von Kunst. Alles, was von außen in die Sphäre der Kunst eingreift, bedroht ihren Status und ihr Selbstverständnis. Das Zitat des Malers Ad Reinhardt fasst die Sache in den einfachen Satz: Kunst ist Kunst. Alles andere ist alles andere. „Eine kleine Geschichte der künstlerischen Autonomie" beschreibt am Beispiel der entscheidenden Stationen der Geschichte die Genese der künstlerischen Autonomie in der westlichen Welt, die erst das Zeitalter der Kunst begründet hat. Der Text beleuchtet ihre sozialen, politischen, kulturellen und kunst-immanenten Voraussetzungen. Bilder und Skulpturen gab es auch vor dem Zeitalter der Kunst. Die Künstler galten als Handwerker, organisiert waren sie in Zünften. Im späten Mittelalter begannen sie sich nach und nach von den inhaltlichen und formalen Maßgaben ihrer Auftraggeber zu lösen. Später übernahm die Akademie vom handwerklichen Meisterbetrieb die Ausbildung der Künstler. Durch eine symbolische Revolution gegen die wachsende Allmacht der Akademie über die künstlerische Praxis durch Manet und seinen Kreis im Frankreich der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts erkämpften sich die Künstler ihre völlige Autonomie von allen außer-künstlerischen Direktiven. Sie erweiterten im 20. Jahrhundert das künstlerische Feld der Autonomie um zahlreiche Neuerungen. Simultan expandierte das künstlerische Feld über den ganzen Planeten und erlangte am Ende selbst Autonomie.

Autonomie ist ein Zustand, der mehr Wunsch- als Wirklichkeitssubstanz besitzt. Niemand (und wohl auch nichts) ist tatsächlich autonom; oder anders ausgedrückt, selbstbestimmt. Ein Mensch ist zunächst das, was er geworden ist, abhängig von anderen Menschen schon vor der Geburt, dann von den Eltern, der sozialen Schicht, in die er hineingeboren wurde, der Gruppe, der er sich anschließt und dem, was er von anderen Menschen seines Umfeldes bewusst oder unbewusst erfahren, erlernt und gespeichert hat. Der große französische Soziologe Pierre Bourdieu hat dieses immaterielle Kapital, das alle Menschen kontinuierlich in unterschiedlicher Menge und Qualität erwerben und akkumulieren, Habitus genannt. Auch kein noch so mächtiges Reich der Vergangenheit war autonom. Kein Land ist autark, was der angemessenere Begriff ist, sondern wie ihre Bewohner sind alle Länder des Planeten und der Planet selbst sowie alles, was die Evolution hervorgebracht hat, irgendwie in ein vielfältiges Netz verwoben. Auch die Kunst ist nicht autonom.

Dennoch gilt für die Kunst, was auch für die Menschen in demokratisch verfassten Gesellschaften, für ihr Denken und Handeln zutrifft: dass sie in Grenzen autonom ist. Autonomie und Abhängigkeit sind in der Kunst freilich in vertrackter Form dialektisch miteinander verquickt. Ihre relative Autonomie ist ein Produkt der Geschichte Europas, seit sich der Kontinent aus der Abhängigkeit von Kult und Religion im späten Mittelalter befreit hat. Dazu trugen zahlreiche Faktoren bei, die weder in der Kunst noch in der künstlerischen Praxis und dem, was sie fundiert und beherrscht, begründet gewesen sind. Es sind vielmehr spezifische Faktoren der kulturellen Evolution in Europa, die für die spätere Innovationskraft, die ökonomische Prosperität und den kulturellen Standard des Kontinents maßgebend wurden.

Der Ethnologe Hanno Sauer fasst sie in einem knappen Resümee zusammen: „Als die kulturelle Evolution vor hunderten von Jahren die zentrale Rolle von Verwandtschaftsverhältnissen als Konstruktionsprinzip der Gesellschaften aufzulösen begann, entdeckte sie das Potential impersonaler Prosozialität: Eine Gesellschaft, die kooperative, altruistische und reziprok vorteilhaf-

te Interaktionen zwischen Fremden auszuprobieren beginnt, stellt irgendwann fest, dass es für den internationalen Handel und einen funktionierenden modernen Staat eher hinderlich ist, andere Gruppen als dämonische Horden zu betrachten, die es auszugrenzen, zu versklaven oder abzuschlachten gilt. Die Anerkennung eines moralischen Status, der allen Menschen grundsätzlich innewohnt, ist auch von Wirtschaftsinteressen getrieben." (Sauer 2023: 260) Diese Menschen fanden sich zuallererst in den Städten Oberitaliens und Flanderns. Früher als in den Gesellschaften außerhalb Europas gewannen Sauers skizzierte Einsichten auf dem europäischen an Boden. Die paganen Interessen für die Ökonomie schufen zugleich die Voraussetzungen, dass sich in diesen europäischen Regionen ein neuer Menschenschlag – Handel und Bankenwesen waren seine Operationsfelder – herauskristallisierte, dessen wirtschaftlicher Erfolg, markiert durch ansteigenden individuellen Wohlstand, auch für die zuvor fest im religiösen Kontext verankerten Künstler die Gelegenheit bot, ihre Auftraggeber zu wechseln und sich ein geringfügiges Maß an Freiheit zu erobern.

Zwar katapultierte die veränderte historische und ökonomische Ausgangslage die Kunst und die Künstler nicht sofort in die Sphäre relativer Autonomie, vielmehr war der Weg dahin steinig und beschwerlich. Perioden sachter Lockerung sowohl innerhalb der Kunst als auch innerhalb der Gesellschaft kennzeichnen sie. Denn lange hatten die Künstler bei Auftragsvergabe detaillierte Verträge zu unterfertigen, die feststellten, in welcher Form sie die Motive ihrer Bilder darstellen sollten und mit wieviel Gramm Goldfarbe und Ultramarin, den seinerzeit teuersten Farben, sie malen durften. Der Kunsthistoriker Michael Baxandall schildert die Einzelheiten am Beispiel des Malers Ghirlandaio und weiterer Künstler in seinem schönen Buch „Die Wirklichkeit der Bilder."[1] Doch es dauerte nicht lange, bis sich die Künstler in der Frage der Gestaltung ihrer Bilder unmerkliche Variationen des vorgefassten Schemas der Darstellung erlauben konnten, die ihnen à la longue inventive Möglichkeiten in der Malerei eröffneten. Die Motive, die sie künstlerisch bearbeiteten, stammten allerdings noch geraume Zeit fast ausschließlich aus der religiösen Sphäre, und die Kirche blieb ein allgewaltiger und lukrativer Auftraggeber. „Das „bedeutet, daß die Bilder dazu bestimmt waren, vorgegebenen Zwecken zu genügen (…). Es besagt auch, daß die Bilder unter die Zuständigkeit eines vollentwickelten Systems von kirchlichen Theorien über symbolische Darstellung fielen." (Baxandall 1977: 55) Nichtsdestoweniger traten alsbald die säkulären Herrscherhöfe und danach die aufblühende frühbürgerliche Kaufmannschaft sowie die Herrschaften des florierenden Bankwesens als massive Konkurrenz der kirchlichen Auftraggeber auf den Plan und hielten neue und weniger fest gelegte Aufgaben vor. Gleichzeitig bekamen damit einhergehend andere Entitäten als die Prinzipien des Kults im Kontext der Kunst eine zunehmende Bedeutung, etwa soziales Prestige und die geistige, immaterielle Wertigkeit. Dennoch war die Entwicklung noch keinesfalls so weit gediehen, dass sich ein künstlerisches Feld mit der Tendenz zur Ausprägung einer relativen Autonomie zu bilden vermochte, mithin all das, was sich um Kunst dreht, um sie aus der Abhängigkeit der sozialen Bedingungen zu befreien.

In sozialer und materieller Hinsicht verblieben die Künstler und die vereinzelt auftauchenden Künstlerinnen unvermindert auf dem ererbten Status des Handwerkers beschränkt. Die Kunst gehörte nicht zu den sieben freien Künsten wie zum Beispiel Grammatik, Rhetorik und die mathematischen Fächer. Ökonomisch und gesellschaftlich organisiert waren die Künstler in kommunalen Zünften mit je nach Ort variierenden Codices des Verhaltens, und nur ein paar Happy Few war es vorbehalten, sich im Rang eines Hofkünstlers an den simultan erstarkenden Fürsten- und Königshöfen sowie dem Kaiserhof zu etablieren. Das ehrenvolle, doch monetär nicht besonders lukrative Amt war mit der Übernahme vieler, manchmal lästiger höfischer Verpflichtungen verbunden, was die Zeit der Ausübung von Kunst eingrenzte. Martin Warnke beschreibt in seinem wunderbaren Buch „Der Hofkünstler" ausführlich die Situation: „Daß (…) der Hof nicht ein

[1] Michael Baxandall: *Die Wirklichkeit der Bilder*, Frankfurt/M. 1977

Hort der Freiheit war, brauchte den Künstlern, die sich ihm verdingt hatten, nicht posthum noch deutlich gemacht werden. Giorgio Vasari, der ein Prototyp des Hofkünstlers war, hat an mehr als einer Stelle seines Vitenwerks zu erkennen gegeben, daß die *Problematik eines Engagements bei Hofe* allgemein bewußt gewesen ist.“ (Warnke 1985: 313)

Gleichwohl war die Anstellung bei Hofe eine begehrte Pfründe, welche die meisten Künstler nicht gegen die relative Freiheit ihrer Zunftkollegen eintauschen wollten. Sie bot soziale Sicherheit und Ansehen. Diego Velázquez soll am Ende die Malerei aufgegeben haben, um sich vollständig den Angelegenheiten des spanischen Hofs zu widmen. Außergewöhnlich respektablen Künstlern wie Leonardo und Michelangelo gelang es, sich auf Zeit an verschiedenen Höfen zu verdingen, wenn auch nicht primär als Künstler, sondern als Regisseure ausgefallener höfischer Feste und Aufzüge oder als Festungsbauer. Und dem findigen Tizian glückte es, sich als freier Hofkünstler beim Habsburger Hof zu betätigen, dem mächtigsten und reichsten des damaligen Europas – ohne Anwesenheitspflicht. Dank eines persönlichen Kontakts zu Karl V. anlässlich eines Reichstages 1548, den er umsichtig herbeigeführt hatte, und 1550 in Augsburg sowie zu seinem Nachfolger in Spanien, dem kunstaffinen Philipp II., erlangte er das einzigartige Privileg. Der römische Kaiser Karl V. erhob ihn in den Rang eines Pfalzgrafen.

So war bereits in der Epoche, die sich als Renaissance im kollektiven Bewusstsein eingebürgert hat, die Frage der Autonomie ihrer Kunst eng verknüpft mit dem Problem, wie unabhängig die Künstler als ihres handwerklichen Könnens bewusste Menschen zu agieren vermochten. Dass Tizian als Künstler relativ autonom war und viele seiner Gemälde nach Eigendünken realisierte, ist nicht zu bestreiten. Den spanischen König Philipp versorgte er in der Regel mit Gemälden einer bestimmten erotischen Gattung, „Poesien“ genannt, für die dieser einen speziellen Gefallen empfand.

Durch ihr starkes Engagement im religiösen Sektor profitierten die Künstler, wenn auch nur indirekt, von dem geistigen Potential der kirchlichen Glaubenslehre, die ihre Bilder veranschaulichten und das sich auf die Bilder gewissermaßen als spiritueller Ab-Glanz übertrug. Ein Umstand, der sich Jahrhunderte später für ihre künstlerischen Zeugnisse in säkularisierter Form noch auswirken sollte. Aber noch fungierten die meisten Gemälde in den Eingangsbereichen der Kirchen vorzüglich als Verkünder von illustrierten Botschaften, als *biblia pauperum*. Sie gestatteten den leseunkundigen Gläubigen einen Blick in eine bessere Zukunft im Angesicht Gottes als Trost für die übliche Plackerei auf Erden. Frommes Verhalten vorausgesetzt. Im zentralen Raum der Gotteshäuser feierten die Altargemälde die Transsubstation und die Apotheose und stärkten mit emotionalen Gesten den Glauben an die religiösen Vorgaben. Das Ansehen, das die Künstler sich vermittels ihrer Kunst nach und nach erkämpften, stachelte simultan, wenn auch subkutan ihren Ehrgeiz an, selbstbestimmt zu handeln; sei es als soziale Wesen, sei es in der künstlerischen Praxis. Den wachsenden Subjektivismus begünstigte obendrein eine sich abzeichnende Konkurrenz unter den Bedingungen einer nicht minder ansehnlich wachsenden Auftragslage. Die kirchlichen und weltlichen Höfe wetteiferten um die Aufmerksamkeit der prominenten Künstler.

Unter den vielen Höfen Italiens, unter denen die Kurie herausragte, und unter den Betreibern der Handelshäuser und Banken in Florenz, Augsburg und in Flandern erfreuten sich Gemälde und Skulpturen einer ständig steigenden Beliebtheit. Die daraus sprießenden sozialen Beziehungen und Bedingungen wirkten sich auf das Ansehen der Kunst und ihrer Urheber, ihren Ruhm und ihre Verbreitung aus. Reziprok erhöhten deren Erzeugnisse das Ansehen ihrer Abnehmerschaft, die sich im Ansehen der Kunst sonnen konnte. Ein Geschäft auf Gegenseitigkeit. Kunstwerke steigerten den Glanz und das Ansehen der Höfe und Privatpaläste und erregten den Neid bei der weniger betuchten Klientel, die sich mit zweitrangigen Künstlern zufriedengeben musste. Diplomaten fungierten häufig als Vermittler zwischen Kunst und Kauf. Und Künstler unternahmen strapaziöse Reisen in eigenem Interesse. Tizian nach Augsburg und Albrecht Dürer nach Oberitalien und Flandern. Und auch die ersten professionellen Kunsthändler, Publizisten und

privaten Sammler der Geschichte der Kunst stellten sich ein, so dass sich schon rudimentäre Konturen eines künftigen künstlerischen Feldes abzuzeichnen begannen.

Nicht weiter verwunderlich, dass in den nächsten Jahrhunderten das Selbstbewusstsein der Künstler und der zahlreicher werdenden Künstlerinnen, die erst im 19. und 20. Jahrhundert völlig ausgeblendet wurden, an Fahrt aufnahm. Vor dem Hintergrund massiver politischer und ökonomischer Umbrüche in der turbulenten politischen Zeit der Renaissance nahm ihr Selbstbewusstsein auch darum zu, weil sie sich längst nicht mehr als einfache Handwerker verstanden, sondern als die gefeierten Illuminatoren weltlicher und kirchlicher Macht. Und zugleich als genuine Schöpfer eines neuen Weltbildes, das einerseits die optische Wahrnehmung des Heiligen plausibilierte, indem es den Blick im Hintergrund der Bilder auf die Wiedergabe der sichtbaren Realität richtete. In wiedererkennbaren statt in idealen Landschaften vollzog sich die Schilderung der biblischen Mythen. Einen manifesten Ausdruck fand diese Tendenz in zwei privaten, von italienischen Künstlern organisierten Kunstakademien. Sie sollten fortan die Ausbildung der Künstler veranstalten und die Werkstätten der Handwerker als Ausbildungsstätten der künstlerischen Eleven ersetzen. Doch die Akademien existierten nur kurz, und nur die fürstliche Florentiner Einrichtung Cosimos I. und die päpstliche in Rom waren von Dauer. Nichtsdestoweniger signalisierte ihre Gründung schon einen symptomatischen Wandel im Status der Kunst. Denn Kunst wurde nicht länger ausschließlich als eine bloß handwerkliche Tätigkeit begriffen. *Ut pittura poesis*, die Losung, ihre Arbeit der Poesie gleichzusetzen, unterfütterte die Ambitionen der Künstler auf Autonomie, und um die Kunst erblühte unversehens ein reger literarischer und philosophischer Diskurs mit nicht unmaßgeblichem Einfluss auf ihre Rezeption.

Ein Zug autonomer Kunst zeigte sich nicht nur im anschwellenden Selbstbewusstsein der Künstler. Sondern auch darin, dass sich die visuellen Formen und Schemata der Kunst und durch sie die Wahrnehmung von Künstlern und den Beobachtern an den Höfen und in den Kirchen sukzessive veränderten. Von der Kunstgeschichte werden diese formalen Veränderungen, die sich vornehmlichen im Darstellungsstil äußerten, als stilistische Epochenzeichen gewertet. Künstlerische Innovation verwirklichte sich anschaulich als unverkennbare Variation in der Darstellung christlicher und säkularer Themen, die ihre Auftraggeber ihnen unvermindert diktierten. Der berühmteste unter den Künstlern, die auf die Renaissance-Meister folgten, war Gian Lorenzo Bernini. Er diente sieben Päpsten als visueller Gestalter ihres Regimes. Auf Einladung Ludwig XIV. reiste er auch nach Paris, wo der Sonnenkönig ihn hofierte und mit einem Neubau des Louvre betraute. Obwohl der französische König den Entwurf zu Berninis Enttäuschung ablehnte, beeinflusste sein Konzept die spätere Baugeschichte Europas nachhaltig.

Mit der Königlichen Akademie für Malerei und Skulptur 1648 in Frankreich, ursprünglich eine von Ludwig XIV. höchstpersönlich genehmigte Künstlervereinigung, ging die Ausbildung der Künstler (nicht der Künstlerinnen!) in Frankreich bis zur Moderne (unter zögerlichem Einschluss der Künstlerinnen) und zur Post-Moderne auf Dauer an eine staatliche Einrichtung über. Nach dem Vorbild des seinerzeit übermächtigen kulturellen französischen Einflusses zogen die kleineren absolutistischen Fürstentümer in Deutschland und anderswo in Europa nach. Selbst Russland öffnete sich seit der Herrschaft Peters des Großen den Sirenenklängen der kontinentalfranzösischen Kultur.

Was womöglich als eine mäzenatische Tat von König und seinem Finanzminister Colbert gedacht war und das Ziel im Auge hatte, die Kunst zu fördern und die besten Maler und Bildhauer des Landes unter einem Dach zu versammeln, ermächtigte sich im Laufe der Jahre bis ins 19. Jahrhundert zu einer staatlichen Institution mit unumschränkter Macht über sämtliche Belange der Kunst: über Ausbildung, Selbstverständnis, Regelwerk für die künstlerische Praxis, Förderung, Auszeichnungen und Ausstellungen der Werke. Kein französischer Künstler von Renommee, der künftig nicht an der Kunsthochschule der Akademie sein Handwerk unter Aufsicht der Meister lernte und einige Dekaden nach Abschluss seiner Studienzeit lehrte. Die Macht der Akademie betraf nicht nur die äußerlichen Aspekte und die produktive Seite der Kunst. Vielmehr

griff sie nicht zuletzt auf die kollektive Wahrnehmung der zunehmend bürgerlichen Betrachter über. Sie schrieb ihre Formen und Grundsätze der visuellen Vergegenwärtigung mitsamt ihrem autoritären Geist der künstlerischen Wahrnehmung förmlich ein. Pierre Bourdieu stellte in seinem epochalen Buch „Manet“ kategorisch fest: „Durch die Akademie und ihre Lehrer, der Inhaber des Monopols an legitimer symbolischer Gewalt, folglich das legitime Prinzip der Wahrnehmung und Einteilung in Sachen bildlicher Darstellung der Welt durch das, was ich den künstlerischen *nomos* nenne: das Prinzip der künstlerischen Wahrnehmung und Einteilung, das die Produktion legitimer Bilder regelt.“ (Bourdieu 2015: 255) Nur Kunst im propagierten Stil der Akademie erfüllte den Anspruch auf Kunst, ergo auf künstlerische Legitimität.

Hatten die Akademiekünstler des Sonnenkönigs dessen Regime mit ihrer Kunst illuminiert und gepriesen, filterten die Akademiekünstler nach der französischen Revolution und der Neugründung der Akademie allein noch die ausgelaugten formalen und inhaltlichen Konventionen und Regeln eines traditionellen klassizistischen Kanons in die Hirne und Augen ihrer Schüler. Die Malerei war in strengen Gattungen mit abnehmendem Ansehen gegliedert. An der Spitze die Historienmalerei, in gehörigem Abstand gefolgt von Porträt, Landschaft und Stillleben. Historienmaler ernteten in der gesellschaftlichen Elite der Kunstkonsumenten die höchste Bewunderung. Die Kunstaffinen rekrutierten sich nun aus großbürgerlicher und bürgerlicher Gesellschaftsschicht, primär aus dem Verwaltungs-Apparat und freien Berufen, sowie der Aristokratie. Das Kunstpublikum genoss die künstlerischen Darbietungen akademischer Provenienz, weil es sie auf die Maßgaben ihrer selbstzufriedenen Milieus einstimmte. Es strömte in die jährlich veranstalteten Salons, die einzige maßgebliche Leistungsschau für Gemälde und Skulpturen in Frankreich. Die Salons lieferten alle Kriterien und Kategorien für das „richtige“ Kunstverständnis. Ausgewählt wurden sie von berühmten Malern der Akademie und staatlichen Funktionären. Im Rückblick muten die kirchlichen und säkularen Auftraggeber in der frühen Neuzeit großzügiger an als die ästhetischen Vorschriften der allmächtigen französischen Akademie.

Angesichts der doktrinären Verfassung der akademischen Kunst wäre es aber falsch zu behaupten, dass das Problem der Autonomie aus dem Blick der Künstler und der Bildkunst geschwunden wäre. Zum einen betrifft die Dominanz der akademischen Kunst nahezu ausschließlich die französischen Verhältnisse. In England hatte die Kunst einen erheblich geringeren Aufmerksamkeitsgrad als in Frankreich, und eine staatliche Ausbildungsstätte für Künstler gab es nicht. Ihre Zahl war außerdem weit niedriger als in Frankreich, und die Royal Academy hatte laut Bourdieu Ähnlichkeit mit einem „Gentlemen’s Club“. In einer solchen Atmosphäre reduzierten sich die Auseinandersetzungen auf individuelles Gerangel der Künstler.

Auch im Deutschland der vielen Fürstentümer, Grafschaften und Königreiche bot sich aufgrund der politischen Zerfransung ein offeneres und unübersichtlicheres Bild. Im 17. und 18. Jahrhundert riefen zahlreiche Landesherren Kunsthochschulen ins Leben, um den Ruf ihres Territoriums durch die Ausbildung von Künstlern zu erhöhen und den kulturellen Anschluss an Frankreich nicht zu verlieren. Berlin, München, Dresden und Düsseldorf wurden zu Zentren mit steigender Ausstrahlung. Die akademische Einstellung prägte zwar die Szene – in unterschiedlichen Varianten. Gleichwohl regten sich gegen die starren akademischen Kunstvorschriften schon merkbare Auflehnung und Proteste. So wandte sich die umfangreiche Künstler-Gemeinschaft der Nazarener von der klassizistischen Doktrin ab und bildete eine auffällige Gegen-Bewegung. In der bisweilen esoterischen Bewegung der Romantik offenbarten sich zudem Bestrebungen, die Bildkunst als ein Ergebnis von Hand und Hirn gleichermaßen zu behandeln, und ein Maler wie Caspar David Friedrich erschuf sich, wenn auch gegen Widerstände und isoliert, ein autonomes künstlerisches Universum. Literarische und philosophische Impulse inspirierten die Künstler, und die Landschaftsmalerei war ihr bevorzugtes Genre.

Dennoch war es die idealistische Philosophie im zersplitterten Deutschland, mit losen Berührungen zur Romantik, die das intellektuelle Fundament für die Definition einer Kunst, frei von kunstfremden Bezügen, legte, und die Vorstellung einer „reinen Kunst“ inaugurierte. In seinem

faktenreichen und erfrischend originellen Buch „Fetischismus und Kultur. Eine andere Theorie der Moderne“ nennt der Kulturwissenschaftler Hartmut Böhme die entscheidenden Prinzipien: „Wir erinnern uns an die wesentliche Bestimmung des Schönen in der ‚Kritik der Urteilskraft‘ von Immanuel Kant, wo eine Bedingung der Wahrnehmung und Reflexion des Schönen die Abstandsnahme von jedem Gebrauch des sinnlichen Gegenstandes ist. Kein praktisches und kein Erkenntnisinteresse soll sich in die ästhetische Erfahrung mischen, damit das Subjekt, in Gegenwart des angesehenen Dings, sich seiner eigenen Wahrnehmung allein in der Matrix von Lust und Unlust (und nicht von geboten/verboten, wahr und falsch) inne wird und sich selbst fühlt.“ (Böhme 2006: 355) Schönheit war (noch) ein Synonym für Kunst, und hat sich in Frankreich und den anglo-amerikanischen Staaten als „Beaux arts“ oder „Fine arts“ konserviert. Böhme nähert sich in seiner Einschätzung der Urteilsfindung Kants in puncto Kunst aus einer betont modernen Sicht und vernachlässigt ein wenig die historischen Bedingungen.

Während Kant lebte und forschte, existierten keine Kunstwerke, die auch nur den Hauch einer Vorstellung von Autonomie in seinem radikalen Sinn erweckten. Ihre ungebrochene Referenz auf die sichtbare Wirklichkeit ist evident. Er hob auf ein Geschmacksurteil ab und splittete die Kunst in einen reinen, selbstreferentiellen Zweig, den er von einer Version, die dem „vulgären“ Geschmack fröne, pointiert absetzte, weil sie eben Lust, Unterhaltung und Vergnügen bereitete. Womit er ein sozial relevantes Argument ins Spiel mischte und echte Künstler von Banausen trennte. Ein Aspekt, der gerne unterschlagen wird. Mitte des 20. Jahrhunderts kehrte er im künstlerischen Diskurs gegen den durchgesetzten Autonomieanspruch der Kunst wieder zurück. Im Zuge der voranschreitenden Demokratisierung der westlichen Gesellschaft erhob sich die Forderung nach Teilnahme an den kulturellen Gütern auch der sozial „ausgeschlossenen“ Schichten immer lauter, und die populäre Literatur, das Kino und das Fernsehen befriedigten sie massenhaft.

In Frankreich loderte das Verlangen der französischen Künstler nach Freiheit in Bezug auf die Gestaltung ihrer Werke kurz vor und im zweiten Kaiserreich auf. Es äußerte sich in den Revolten gegen die totale Herrschaft der Académie des Beaux-Arts – wie sie nach der Revolution hieß. Die Motive rührten nicht zuletzt aus der enormen Zahl, welche die Akademie Jahr für Jahr als Künstler approbierte. Dabei hatten die wenigsten eine Chance auf ein gesichertes soziales Auskommen. Folglich herrschte ein gnadenloser Konkurrenzkampf unter den Künstlern, die um Anerkennung warben. In der Bohème fanden sich die gescheiterten Existenzen zusammen. Es kam zu massiven Protesten. Édouard Manet und seine künstlerischen und literarischen Freunde führten die Revolte gegen die erstarrte akademische Kunstdoktrin an. Wohingegen Gustave Courbet, auch er ein prominenter Frondeur, Einzelkämpfer blieb. Für Bourdieu bedeuten die in künstlerischer Hinsicht subversiven Gemälden, die Manet malte, zu Recht eine „Symbolische Revolution“. Er spitzte die revolutionären Aktionen des Künstlers jedoch ausschließlich auf seine Kunst zu. Dass Manet politisch trotz großbürgerlicher Herkunft politisch links orientiert war, hatte für seine Malerei kein Gewicht. Seine außer-künstlerischen Absichten richteten sich darauf, die von ihm geschaffenen Bilder im Salon auszustellen, um dadurch in der künstlerischen Öffentlichkeit als legitimer Künstler anerkannt zu werden. Zwar wurden seine Gemälde nicht ständig ausjuriert – doch bei den Besuchern und in der Kritik lösten sie Hohn und Spott aus.

Einen handfesten Skandal entzündete sein Gemälde „Das Frühstück im Grünen“ (1863). Das Bild schlug Wellen der Ablehnung über den Horizont der Kunst hinaus in der Öffentlichkeit von „tout Paris“. Nicht so sehr, weil im recht großformatigen Gemälde eine nackte Frau unter bekleideten Männern am Ufer der Seine zu sehen ist, sondern weil nichts an dem Bild zu „stimmen“ scheint. Nicht die Farben, nicht die Proportionen. Manet könne nicht malen, lautete der Tenor der privaten und öffentlichen Meinung. Die tatsächliche Ursache: Dieses und seine anderen Bilder erteilten sowohl in Hinsicht auf ihre grundsätzliche Konzeption als auch der praktischen Ausführung den Prinzipien der akademischen Malerei eine schroffe Absage. Statt in penibler Darstellung und in der Manier des perspektivischen Zugriffs sowie in detailfreudiger Ton-in-

Ton-Malerei, kurzum, statt im gewohnten Illusionismus der Feinmalerei zu schwelgen, betonen seine Bilder die Flächigkeit des Bildes und präsentieren eine auf die basale Wirkung der Farbe und der Form abhebende Vergegenwärtigung. Das brutale Licht von vorn verstärkt die Flächigkeit zusätzlich. Mit diesen Maßnahmen unterstreichen seine Gemälde ihre künstlerische Autonomie. Die Malerei als solche stand im Zentrum der künstlerischen Arbeit und nicht das Dargestellte.

Obwohl die bigotten bourgeoisen Kunstfreunde in der Nackten des „Frühstücks im Grünen" die Prostituierte erkannten, mit der sie im Leben selbstverständlichen Umgang pflegten, störten sie ihr symbolisches Auftauchen im Salon nicht. Die „Pompiers", wie man die akademischen Maler spöttisch nannte, unterwarfen im Unterschied zu Manet Farbe und Form der akribischen Darstellung von Einzelheiten, und die Knöpfe einer Uniform waren ihnen wichtiger als Farbe und Form als elementare Ausdrucksmittel. Auf diese Weise wurde die Prostituierte in ihren Bildern, das faktische Modell, zur antiken Göttin.

Die radikalen Veränderungen, die Manet und der Kreis der Impressionisten wie Claude Monet und Auguste Renoir, seine bekanntesten Malerfreunde, mit dem Einsatz des Repertoires der malerischen Mittel und Handgriffe in Gang setzten, korrelierten mit den dramatischen Veränderungen im künstlerischen Feld, das sich parallel als Raum aller Operationen und Vorstellungen rund um die Kunst allmählich entfaltete. Doch es sind tatsächlich ihre Unternehmungen, ihre künstlerische Praxis, die Malerei ausschließlich aus der Malerei schöpfte, die das künstlerische Feld begründeten und konstituierten. Es füllte sich mit dem Entstehen von Künstler-Kooperativen, die in Anbetracht der anschwellenden mittellosen Künstlerschaft jede Möglichkeit zur Ausstellung von Bildern außerhalb des Salons suchten, und die vorsichtigen Initiativen einzelner Enterpreneure, solche aufzutun. Manet gründete selbst 1862 zusammen mit Felix Bracquemont, dem ausgezeichneten Radierer und Freund, eine Kooperative, die „Société des Aquafortistes". Zudem boten findige Köpfe unter den Händlern von Malutensilien wie Ambroise Vollard prekäre Gelegenheiten zur Ausstellung in ihren Räumlichkeiten an.

Den folgenreichsten Schub verlieh den Bemühungen um die Vermehrung von Ausstellungen der Kunstwerke die allmähliche Erosion des Akademiesystems. Die Spaltung des Salons anno 1863 – mit Hilfe der staatlichen Bürokratie – in den eigentlichen Salon sowie den „Salon des refusés" lieferte das markanteste Ereignis. Unter dem Druck der Ausjurierten und ihrer Anhänger beugte sich Napoleon III. den wütenden Forderungen der Künstler und perforierte das Monopol der Akademie durch seine kaiserliche Order. Der „Salon des refusés" überflügelte alsbald den Salon an Reputation, obwohl sich seine Auswahl vorderhand nicht prinzipiell von der des Salons abhob, und etablierte sich spätestens als „Salon d´Automne" mit dem Debüt der Fauves als Plattform der avancierten Kunst.

Nicht minder beschleunigte das Aufkommen der Kunstkritik im prosperierenden Blätterwald die Bildung des künstlerischen Feldes und schuf die Grundlage eines umfassenden Diskurses der Kunst über den engeren Kreis der Künstler hinaus. Die Kunstkritik rekrutierte sich in der Hauptsache aus der Literatur, in der die robusten Veränderungen vor dem Umbruch der Kunst Richtung Autonomie bereits stattgefunden und ein literarisches Feld bereitet hatten. Journalisten waren noch in der Unterzahl. Vermöge der Presse ergab sich auch ein neuartiges Verhältnis von Kritikern und interessiertem Publikum. Obgleich die frühe Vorliebe der Presse für das Ungewöhnliche der neuen Kunst mit grellen Noten versah, förderte sie langfristig die Legitimierung der avancieren Kunst. Und mit dem öffentlichen Interesse fügte sich eine jüngere und auf neue künstlerische Formen erpichte Sammlerkohorte aus der zu Wohlstand gekommenen bürgerlichen Mittelschicht. Ohne sie wären die Auswirkungen der „symbolischen Revolution" 100 Jahre später nicht so völlig selbstverständlich geworden, dass sie ins „verallgemeinerte" (Max Werber) Kunstverständnis eingegangen sind.

Allerdings bedurfte es einer überzeugenden Erzählung, damit die Kunst der „Intransigenten" (Unversöhnlichen), wie Manet und sein Kreis apostrophiert wurden, endlich reüssierte. Einer Er-

zählung, die einen unverbrüchlichen Glauben an den (immateriellen) Wert der von ihnen vorgetragenen Neuerungen in der Malerei stiftete und ihn nachdrücklich ausgestaltete. Mit der Konsequenz, dass ihre umstrittenen Werke für Käufer begehrenswert wurden. Hatten die Kunstwerke in der frühen Neuzeit ohnehin Anteil am Numinosen des religiösen Glaubens, speiste sich der Glaube im Übergang zur Säkularisierung aus dem geistigen Fundus des künstlerischen Schöpfertums analog zur Schöpferkraft Gottes, des Geniekults. In diesem diskursiven Kontext darf jedoch die Vorstellung des Fortschritts nicht übersehen werden, die Wissenschaft und Ökonomie durchdrang und nun auch auf die einschlägigen Sektoren der Kultur übergriff. Über die Fortschrittlichkeit, das Neue, das Niegesehene, den Bruch mit der Tradition und die gravierenden Veränderungen des bildnerischen Vokabulars sowie ihren Einfluss auf die Wahrnehmung konnte man unaufhörlich sprechen, und die Mundpropaganda war ein sehr effektives, weidlich unterschätztes Medium.

Manet war trotz der Unmenge von Anfeindungen nicht allein. Er erhielt von Zola, Mallarmé und Baudelaire, seinen Freunden, Flankenschutz, die sich als renommierte Kunstkritiker betätigten. Mit ihnen unterhielt er sich über die künstlerischen Herausforderungen, und sie bekamen ihr Wissen aus der ersten Quelle. Nicht gering zu schätzen sind deshalb die regelmäßigen Treffen der Künstler, Kritiker und Entrepeneurs in den privat veranstalteten Salons, wo sich die gesellschaftliche Elite von Paris traf – Madame Manet unterhielt einen sehr erfolgreichen Salon – sowie den öffentlichen Cafés wie das Café Guerbois, das Café de Bade, das Café Tortoni oder das Nouvelles Athènes in Paris. Cafés und Bars, wo Künstlerinnen und Künstler häufig verkehrten, waren auch künftig intensiv genutzte Umschlagplätze für künstlerische Trends, Ideen, Pläne und Ausstellungs-Strategien. Darüber hinaus waren sie ausgezeichnete Kontaktbörsen. Als neuere Beispiele seien die Bar Cedar Tavern für die Abstrakten Expressionisten in New York, durch die New York City zum Weltzentrum der modernistischen Kunst aufstieg, oder für die amerikanischen Minimalisten und Conceptualisten die Max‘s Kansas City Bar in Manhattan sowie das „Exil“ und die „Paris Bar“ in Berlin für die Neo-Expressionisten und für die internationalen Konzept-Künstler die Kneipe „Ohme Jupp“ in Düsseldorf erwähnt.[2]

Das komplexe Netzwerk des künstlerischen Feldes und seine wesentlichen Strukturen und Akteure sind somit in Grundzügen beschrieben.[3] In dem Maße, wie das künstlerische Feld sich konstituierte, expandierte und seine Einflusssphäre ausdehnte, stieg die ästhetisch-künstlerische Bedeutung der avancierten Kunst seit Manet, Cezanne und den Impressionisten und erstreckte sich über den gesamten Planeten. Über die ungemein unterschiedlichen Stationen des Symbolismus, des Fauvismus, des Kubismus und des Surrealismus bis – in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts – des Abstrakten Expressionismus, der Pop Art, der Minimal und Earth Art sowie der Konzept-Kunst lösten sich die künstlerischen Veränderungen und Ismen ab. Sie verkörpern die kraftvolle Dynamik der Kunst in der westlichen Hemisphäre, die bald auch die östliche ansteckte. Die neuen Richtungen erklärten die jeweils vorhergehenden für passé. Bestimmende Merkmale des künstlerischen Feldes, das mittlerweile die Produktion, Zirkulation und Konsumtion des symbolischen Gutes Kunst im Großen und Ganzen regelt, ist der Wettstreit um öffentliche Anerkennung, um wirkungsvolle Präsenz und Präsentation, um spektakuläre Verkaufserfolge und um gesellschaftliches Prestige.

Lässt man die bloß kursorisch erwähnten sozialen Kräfte kritisch Revue passieren, denen sich jede künstlerische Praxis in der Moderne gegenübersah, scheint sich die Frage nach der Autonomie indessen bereits a priori erledigt zu haben. Wie soll auch ein Künstler, eine Künstlerin un-

---

[2] Der Autor gehörte als Kritiker und Kurator zum „harten Kern“ der Conceptual Art in den beginnenden 1970er Jahren. Er war kontinuierlicher Gast im „Ohme Jupp“, der Stammkneipe des Galeristen Konrad Fischer, dem erfolgreichsten Promotor der internationalen Konzept-Kunst. Bei seinen zahlreichen Besuchen traf er immer eine Reihe von Künstlern an, etwa Jan Dibbets, Gerhard Richter, Daniel Buren, Bernd und Hilla Becher, Lawrence Weiner, Hanne Darboven, Sol LeWitt und andere. Alle Gespräche kreisten nur um das Thema Kunst.

[3] In wesentlichen Punkten bin ich der Darstellung Bourdieus in seinem Buch über Manet gefolgt.

ter diesem verwirrenden und anscheinend keiner rationalen Systematik gehorchenden Gefüge von unterschiedlichen Kräften und Einflüssen die Autonomie seiner/ihrer Kunst erhalten und verteidigen können, um nicht wie Manet mit seinen im Salon präsentierten Bildern dem Lachen des Publikums anheimzufallen? Dennoch attestiert Bourdieu Manet, der in ein vergleichbares System von widerstreitenden Vektoren eingebunden war und zeitlebens angegriffen wurde, ein autonomer Künstler gewesen zu sein. „Manet hört auf, Kopierer zu sein, Kompilator, er läßt Formen, Muster usw. autonom werden." (Bourdieu 2015: 586) Im Kern ist das auch die individuelle Antwort eines jeden Künstlers oder einer jeden Künstlerin auf die Herausforderungen jenseits der Kunst.

Ausschlaggebend, ja, die *conditio sine qua non* der Autonomie seiner Kunst ist, dass Manet trotz seiner oppositionellen politischen Einstellung nichts als die Modalitäten der Kunst beim Entwerfen und Realisieren seiner Werke im Auge hatte. Einer Kunst, die nicht mit dem identisch war, was seinerzeit unter der Herrschaft der Akademie im eigenen sozialen Umfeld als Kunst angesehen wurde. Manets intransigente Einstellung angesichts der akademischen Kunst stützte sich auf ein umfassendes Wissen der künstlerischen Überlieferung vor dem Akademismus und einer aus dieser Kenntnis resultierenden Einsicht, dass die akademische Malerei ein schönfärberischer Kunst-Fake war. Auf dieser Erkenntnis beruhte seine feste Überzeugung, dass es unabdingbar war, die Malerei auf ihre Wurzeln zurückzuführen, um ihre „Wahrheit" aufzufinden, mit dem geschulten Blick für die Wirkungsmacht von Formen und Farben. Manet habe Formen gedacht, äußert Bourdieu (nicht *in* Formen und Farben – K.H.). Bedingung war sein bemerkenswertes technisches Können, das er sich als Kopist im Louvre, in der Klasse seines Lehrers Thomas Couture an der Akademie und durch den regen Kontakt mit seinen Künstlerfreunden erworben hatte. Und last but not least seine hartnäckige Widerständigkeit, die ihn unbeschadet der zahlreichen künstlerischen Anfeindungen und Niederlagen nicht von dem eingeschlagenen Weg abbringen ließ.

Manet hatte keine Botschaft. Seine Bilder sind keine Produkte vorgefasster Planung, noch eines Impulses des Unbewussten oder der Intuition, sondern sie konstituieren sich im akuten Malprozess, sind Ausdruck seines malerischen Könnens. Sein unglaubliches Können verdankte er den Früchten des eindringlichen Studiums der praktischen Anwendungen und der piktorialen Handgriffe der alten Meister wie Frans Hals, Diego Velásquez und Francisco Goya und der übrigen Künstler im Louvre. Er verarbeite sie kongenial in seinen Bildern und „aktualisierte" sie. Von Bedeutung für die „inhaltliche" Seite seiner Malerei ist auch die Idee, das Figuren-Personal der Bilder, die er als Quasi-Vorbilder auserwählt hatte, zu wechseln, indem er die Venus von Tizians Gemälde „Die Venus von Urbino" (1538) gegen eine nackte Prostituierte in seinem Gemälde „Olympia" (1863) tauschte. Er griff zum Mittel der Travestie – Bourdieu charakterisiert sie als Parodie – wie sie sich auch bei Frans Hals findet, wenn er einen Hauptmann der noblen Bürgerwachen in den Niederlanden als Säufer konterfeite.[4]

Einigermaßen erstaunlich für einen Neuerer scheint allerdings der Rückgriff Manets auf die künstlerische Tradition. Steht die künstlerische Avantgarde nicht in dem Ruf, mit der Vergangenheit der Kunst rigoros zu brechen und dem total Neuen zu huldigen? Der Ruf trifft nicht zu. Sogar den Kubismus trieb ein „rationaler Eklektizismus" (Bourdieu) an – Picassos Beziehung zu den archaischen Formen seiner Heimat und sein Hang zu Travestie und Variation. Malewitschs Bindung an die Ikonenmalerei ist oft verkannt worden, der Bezug der Analytischen Malerei auf die Clair-obscur-Technik Leonardos und Tizians und die Anknüpfung der Konzeptkünstler an das Concetto in der Renaissance-Malerei sind weitere Gegenbeispiele. Der Kunsthistoriker Erwin Panofsky hat die Rolle des Concettos in seinem Buch „Idea" für die Kunstüberlieferung bis zum Manierismus untersucht, und ich konnte viele analoge Bezüge zur Conceptual Art fest ma-

[4] Der Kunsthistoriker Richard Hamann hat die These von der Anwendung des Mittels der Travestie in seiner mehrteiligen Geschichte der Kunst bei Frans Hals aufgestellt. Mit Blick auf Manet spricht Bourdieu allerdings von Parodie, ein Begriff, den ich für schwächer halte.

chen.[5] Außerdem kultiviert die Kunst der Gegenwart im 21. Jahrhundert noch dezidierter das Pastiche als die „klassische“ Avantgarde – ohne Scheu und Hemmungen. Die Bögen der Kontinuität sind nachhaltiger als die radikalen Brüche.

Die Eigenschaften und Vorstellungen, die ich Manet zugeschrieben habe, stimmen grundsätzlich mit dem Verhalten aller avancierten Künstler in den stürmischen Dekaden überein, die nach dem Aufbruch der avancierten Kunst über das gesamte 20. Jahrhundert die Domänen der Kunst geprägt haben. Ob Matisse, Picasso, der sich durch ständige Praxis die Zeichenkunst regelrecht einverleibt hat, ob Braque, Malewitsch, Rodtschenko, Rothko, Kline, Newman, Guston, Klein, Judd, LeWitt, Ryman, Freud, Baselitz oder Richter, der alles malen kann, was gemalt worden ist, *e tutti quanti*, um nur die bekanntesten zu nennen. In den Varianten ihrer Werke verkörpert sich der Wille zur Autonomie ebenso wie ihr Festalten an der künstlerischen Überlieferung. Gleichzeitig bezeugt durch ihre Neigung zum Handwerk. Wobei die Künstlerinnen und Künstler stets ein pragmatischeres und unverkrampfteres Verhältnis zur Autonomie unterhalten haben als die ästhetische Theorie. Dass sie niemand bevormundet, keine Instanz von außen in die künstlerische Arbeit interveniert, dass sie frei und unabhängig ihren Eingebungen und Einfällen folgen können, interessiert sie mehr als der komplette theoretischer „Überbau“. Der Ornithologe ist für den Vogel, was der Theoretiker für den Künstler, soll der Maler Barnett Newman gesagt haben.

Mit der Konzept-Kunst indes scheint – wenn eine erdrückende Fülle von Indizien nicht täuscht – die Epoche der Moderne, jedenfalls der heroischen Moderne in der Kunst, beendet zu sein. Die a-piktorale Seite der Konzept-Kunst bastelte sich einen eigenen Überbau aus Philosophie und Kunsttheorie. Nach dem Ausklingen ihrer Hard-Core-Phase berufen sich die Künstlerinnen und Künstler der Post-Moderne beinahe unisono auf den konzeptuellen, faktisch planerisch-konzeptionellen Ansatz ihrer Kunst. Ist mit der konzeptuellen Kunst das Fundament der Autonomie brüchig geworden?

Einmal davon abgesehen, dass diese Behauptung schwer verifizierbar ist, ist sie bedenkenswert. Bei näherer Betrachtung stellt sich nämlich heraus, dass sich die Vorstellung der Autonomie von Kunst und Werk kontinuierlich auf das individuelle Subjekt der Künstler als Künstler sowie auf das künstlerische Feld insgesamt verschoben hat. Vorbereitet hat die Verschiebung die Gewohnheit der Kunstkritik, ihre Aufmerksamkeit von den Kunstwerken auf ihre Urheber zu verlagern. Nach dem Motto: Der Manet in der Ausstellung sticht den Cézanne aus. Zweifellos formiert das Ineinander der Autonomie(n) von Kunst, Künstler und des künstlerischen Felds ein Gebilde von Binnenverhältnissen und -beziehungen, in dem das eine ohne das andere nicht funktioniert. Ist das eine nicht gegeben, sind die anderen Bezirke tangiert. Wird andererseits eine Direktive von außen, etwa eine staatliche befolgt, münzt sich Kunst in Propaganda um. Im autonomen Reich der zeitgenössischen Kunst ist die Autonomie kein Thema, weil sie ihr selbstverständlicher Bestandteil ist.

Gleichwohl hat man ein spezielles Praxis-Element der avancierten Malerei, das in der Kunst Manets, Cézannes, Monets, Matisses und Braques von substantiellem Gewicht für ihre Autonomie ist und in der Kunst der Nachfahren virulent wurde, nicht seiner Reichweite gemäß beachtet: das Moment des Selbstkritischen: Selbstkritisch ausschließlich in Relation zur Kunst im Allgemeinen und zur Malerei im Besonderen. Dabei ist das Moment des Selbstkritischen ein entscheidender, wenngleich unterschwelliger Bestandteil der symbolischen Revolution der Kunst. Eine künstlerische Praxis, die ihre eigenen Bezugsmaßstäbe realisiert, bezeichnet Bourdieu zu Recht als „diakritisch“, als leichten Dreh gegen das, was als Kunst bezeichnet wird.

Clement Greenberg, der mächtigste Kritiker, Essayist und Kurator der avancierten Malerei nach dem Zweiten Weltkrieg, der die avancierte Kunst als „modernistisch“ etikettierte, hat den Faktor der Flachheit des Bildes als ein derartiges Element herausgehoben und die Flächigkeit als

[5] Erwin Panofsky: *Idea*, Berlin 1960 (Nachdruck von 1924); Klaus Honnef: *Concept Art*, Köln 1971.

eine nur der Malerei zugehörige Eigenschaft markiert. „Um ihre Autonomie zu gewinnen, mußte sich die Malerei all dessen entledigen, was sie mit der Skulptur gemeinsam hat." (Greenberg 1997: 270) Konkret: Verzicht auf jede Simulation räumlicher Illusion, auf die Modulierung der Bildmotive durch Hell und Dunkel und auf die Situierung der gemalten Dinge in einer plausiblen (rationalen), perspektivisch korrekten räumlichen Lage war die Voraussetzung ihrer Autonomie. Anders ausgedrückt: Nicht nur die Preisgabe der Perspektive, sondern auch die Verselbständigung und Isolierung der malerischen Faktoren sind zentrale Voraussetzungen der Autonomie: Bild statt Abbild.

Greenberg bemüht, um seine These intellektuell abzustützen, selbstverständlich Immanuel Kant. „Weil er der erste war, der die Mittel der Kritik ihrerseits der Kritik unterwarf, halte ich Kant für den ersten wirklichen Modernisten. Das Wesen des Modernismus liegt, soweit ich sehe, darin, die charakteristischen Methoden einer Disziplin anzuwenden, um diese Disziplin ihrerseits zu kritisieren – nicht um sie zu untergraben, sondern um ihre Position innerhalb ihres Gegenstandsbereichs zu stärken." (ebd.: 265) Der Diskurs um die Autonomie in der Kunstliteratur hat sich eher an den Postulaten Kants und der übrigen „ästhetischen" Philosophen aufgefädelt, als an der konkreten Praxis der Künstler und Künstlerinnen. Ein Manko der kurrenten Ästhetik-Theorie, die in Sachen Autonomie zu kurz springt. In Greenbergs Texten ist das entgegen des zitierten Bezugs nicht der Fall. Konzipiert er in seinen Essays doch so etwas wie eine Theorie der künstlerischen Praxis statt einer ästhetisch-philosophischen Theorie. Ästhetik-Theorie erprobt einen rein intellektuellen Zugang zur Kunst. Sie überwölbt die Kunst mit einem Schirm, der die Werke geistig zu erhellen versucht, weil ihre Argumente philosophischer und nicht künstlerischer Natur sind. Der Schmutz der Ateliers ist keiner Erwähnung wert. Wie Greenberg hat auch Bourdieu – und der Autor unabhängig von beiden – dagegen eine Theorie der künstlerischen Praxis entwickelt, die ihre Aussagen allein aus dieser Praxis destilliert.

Ob das Postulat der Autonomie in der Kunst ausgelaufen ist oder ob die Autonomie als historische Errungenschaft der Kunst nach der „Kunst vor der Kunst" (Hans Belting) auch künftig das signifikante, obgleich stilschweigende Merkmal der zeitgenössischen Kunst bleibt, lässt sich aus der Nahsicht nicht definitiv beurteilen. Manche Auguren sind vom Adieu der Autonomie aus der Kunst der Postmoderne überzeugt. Viele Künstler, die ihre Werke mit sozio-politischen Botschaften ausstatten und sie auf die Leinwand projizieren oder in Installationen verwirklichen statt sie der Post anzuvertrauen[6], bestätigen ihre Meinung. Vereinzelte Kritiker sehen das Ende der Kunst voraus; wenigstens das Ende der Kunst im westlichen Sinne. Doch sind die praktischen und empirischen Herausforderungen für die Künstler und Künstlerinnen mit Anspruch auf Autonomie prinzipiell die gleichen, denen Manet und die Impressionisten begegnet sind.

Dennoch besteht ein fundamentaler Unterschied. Die quantitativen Dimensionen sind andere. Denn das künstlerische Feld hat sich im Vergleich zu seinem Ausmaß im französischen Empire Napoleons III. extrem ausgeweitet und ein Jahrhundert danach globalen Umfang erreicht. Museen, die zeitgenössische Kunstwerke erwerben, bewahren und wissenschaftlich erschließen und zeitgenössische Künstler ausstellen, gab es damals so gut wie nicht. Ebenso wenig den Kunsthandel als einen Handel mit Gütern ohne einen materiellen Wert in größerem Ausmaß. Seine Professionalisierung setzte gerade ein. Auch die Kunstwissenschaft tat ihre ersten Schritte. Als im 19. und 20. Jahrhundert die Bilder und Skulpturen aus den aufgelassenen oder geplünderten Kirchen sowie den aristokratischen Schlössern eine neue Heimstätte benötigten – Folgen einer rabiaten Säkularisierungs- und Entmachtungskur des Adels –, waren die seltenen Museen die angemessenen „Ersatz"orte für die Beherbergung der Kultobjekte. Manche verfügten bereits über eine längere Geschichte als fürstliche Wunderkammern, andere als aristokratische Kunstsammlungen. Die Museen, von denen die ersten im 18. Jahrhundert erst gegründet wurden, überführten die vielfältigen „Altertümer" in das Gehege ihrer Räume. Umgekehrt wurden die Schlösser, in

[6] Eine Bemerkung des amerikanischen Lichtkünstlers Dan Flavin, der einmal gesagt haben soll, wenn ich eine Botschaft habe, gebe ich sie zur Post.

denen die Kunstwerke nur ihre Besitzer und deren Gäste animiert hatten, zu Museen. Auf dem europäischen Kontinent, anders als den USA, gelangten diese durchweg in staatliche Obhut. Mit dem reichlichen Angebot an nutzlos gewordenen Kulturgütern mit allerdings hohem Bekanntheitsgrad zimmerten und festigten die Museen durch kluge Erweiterungen des Sammlungsbestandes ihre Geltung als die elementaren Institutionen der Kunst. Sie waren es, die aus Kultobjekten Gegenstände der Kunst machten. Sie waren die Institutionen, die einem modernen, einem autonomen Kunstbegriff die räumlichen und universalistischen Bedingungen schufen. Es wird gerne außer Acht gelassen, dass sich die ihrer einstigen Funktionen entbundenen Kulturgüter in der ihnen „fremden" Umgebung kraft des faktischen oder symbolischen Umzugs unversehens als quasi-autonome Objekte entpuppten. Und nicht durch einen Beschluss höherer Mächte. Ihren angestammten Zusammenhängen als Kult- und Prestigeobjekte entzogen „emanzipierten" sie sich im Licht einer modernen Sicht – als Kunstwerke. Von einem ähnlichen Hintergrund-Wechsel, der simple Gebrauchsobjekte funktionslos werden ließ, sollte die Anti-Kunst eines Marcel Duchamp profitieren.

Nach einigen Jahren öffneten die Museen auch den lebenden Künstlern sowie den allmählich präsenter werdenden Künstlerinnen ihre Räumlichkeiten, damit sie ihre Werke zeigen konnten. Sie kauften sie an und hoben sie kraft des Erwerbs auf die „künstlerische" Ebene der einstigen Kultobjekte ihrer Sammlungen. Darüber hinaus sicherten sie im Verein mit dem Kunsthandel und den privaten Sammlern den Künstlern ein materielles Auskommen, den wenigen ein fürstliches, den meisten ein geringes, der Überzahl ein erbärmliches oder keins. Im Kontext der Sammlungen übertrug sich der Nimbus der früheren religiösen Kultobjekte in den Museums-Sammlungen nahezu automatisch auf die hinzu gekommenen Kunstwerke und steigerte ihren immateriellen Wert.

Der Kunsthandel verstand sich als engagierte Speerspitze der avancierten Kunst und zugleich als ihr selbstkritischer Filter. Er propagierte sie in zahlreichen Galerie-Ausstellungen, finanzierte Kataloge und Autoren, und bahnte die Kontakte zu den gegenüber der avancierten Kunst reserviert agierenden Museen an. Er überzeugte sie und die lifteten letzten Endes die zeitgenössischen Werke zu Kunstwerken empor. Die Galeristen waren mehrheitlich umtriebige Agenten ihrer Künstler, teilweise mit brüchigem materiellem Rückhalt und ihre Branche noch erheblich entfernt von der kunstpolitischen Machtposition, die eine Minderheit seit den 1980er Jahren erklommen hat.

Die Akademien retirierten dagegen ins zweite Glied, fokussierten sich auf die Ausbildung und büßten ihren Einfluss auf das unmittelbare Kunstgeschehen ein. Die Kunstkritik professionalisierte sich, wuchs an Zahl und schwang sich in den 1950er bis 1970er Jahren zu einem gewissen Machtfaktor des künstlerischen Getriebes auf. Die privaten Sammler mit künstlerischer Witterung verschafften sich durch ihr frühzeitiges Engagement, bedingt durch den zögerlichen Anerkennungs-Vollzug des Kunstpublikums, die interessantesten Ergebnisse der umstrittensten künstlerischen Richtungen und stiegen mit Sammlern des „alten Geldes" zu machtvollen Akteuren im künstlerischen Feld auf. In den USA förderten sie als Trustees die Museen durch beträchtliche Finanzmittel und großzügige Schenkungen von Bildern und Skulpturen. Der Staat bedachte die Großzügigkeit mit steuerlicher Reduzierung. Die Großsammler stellten die einflussreichste Phalanx der Herolde des Glaubens an den Wert der avancierten Kunst und festigten ihn durch ihre Schenkungen an die Museen. Nicht zufällig erinnern die Gebäude der ersten Museen an antike Tempel. Die Homologie zwischen Religion und Kunst bekundet sich schon in ihren Gebäuden.

Kunsthandel, Museen, Kunstkritik, private Sammler waren und sind zwar institutionell mehr oder weniger unabhängig voneinander. Doch sie unterhalten vielfältige und intensive personelle und „geschäftliche" Beziehungen. Vor der Folie des Kalten Kriegs zwischen Kapitalismus und Kommunismus differenzierte sich das künstlerische Feld im Westen strukturell ständig weiter (mit einer Verzögerung holte der Ferne Osten auf). Es verzweigte sich in verwirrenden Binnenstrukturen mit hierarchischem Gepräge und erlangte schließlich wie Politik, Justiz und Wissen-

schaft nach den soziologischen Kategorien von Niklas Luhmann den Status eines autonomen Systems. Die Museen und privaten Galerien gliederten sich im Vollzug der Differenzierungen in Einrichtungen erster, zweiter und dritter Güte, die Kritiker und Kritikerinnen in einflussreiche und nicht beachtete, je nach ihren Foren, und die Künstlerinnen und Künstler in die erfolgreichen, vom Markt, den Museen und der Kritik gepflegten und in diejenigen, die zurückblieben und ignoriert wurden. Im Jargon des Kunstbetriebs: in „Names" und „No-Names".

Für die Autonomie der Kunst bedeutete die rapide Expansion des künstlerischen Feldes keine Bedrohung. Entgegen den Unkenrufen der „misslaunigen Kulturkritiker" (René König), die im florierenden Handel mit den Gütern ohne materiellen Wert deren höchsten Bedrohungsgrad erblicken. Dass die meisten demokratischen Staaten die Freiheit der Kunst in ihren Verfassungen verbrieften, war der politische Garant ihrer äußeren Unabhängigkeit von staatlichen Maßgaben. Im Kalten Krieg zwischen kapitalistisch-westlichem System und dem östlichen Kommunismus avancierte die avancierte Kunst, die sich ein Jahrhundert zuvor (in Frankreich) gegen den Staat aus rein künstlerischen Bestrebungen und mit rein künstlerischen Mitteln „verschworen" hatte, zur Freiheitsfanfare der westlichen Welt. Dass sie politisch instrumentalisiert wurde, berührte die Kunst nicht empfindlicher als der Handel mit ihren Produkten. Es schmälerte auch nicht ihre Autonomie, weil sie weder für die staatliche Propaganda realisiert wurde noch es in der künstlerischen Absicht lag, die Überlegenheit des kapitalistischen Systems zu beweisen. Im Gegenteil, die Kunst des Abstrakten Expressionismus und der Colour Field Malerei waren gezwungen, sich wie Manets Kunst gegen massive innergesellschaftliche Widerstände und Kämpfe im eigenen Umfeld zu behaupten, bevor sie als Kunst, als kultureller, „politischer" und kommerzieller Wert anerkannt wurde.

Die ernsthafteste Bedrohung des Autonomiestatus der Kunst rührt in Wirklichkeit von den Künstlern selbst her. Kronzeuge in dieser Sache ist, nicht weiter überraschend, der unermüdliche Streiter für die Autonomie der Kunst, Clement Greenberg. Ergiebig in der angedeuteten Hinsicht ist sein Essay mit dem bezeichnenden Titel „Gegen-Avantgarde" vom Mai 1971 (Greenberg 1997: 387ff.). In dem Text beschäftigt er sich dezidiert mit einem neuen Gespenst auf der Agenda der avancierten Kunst. Es war knapp vor dem Ersten Weltkrieg erwacht und breitete sich nach der Menschenschlachterei vehement aus. Viele erkannten in dem Feuersturm dieses mörderischsten Krieges den Zusammenbruch der westlichen Kultur und büßten den Glauben an sie ein. Für Sozialwissenschaftler wie Eugen Rosenstock-Huessy war der Erste Weltkrieg die Weltrevolution. Das Phänomen, das gemeint und wahrscheinlich im Gen einer avancierten Kunst vorhanden ist, ist in Wirklichkeit der virulenteste Sprengstoff im Gewand der Moderne: der Imperativ einer Revolution in Permanenz. Ein unaufhörlicher Prozess von Revolten, die keinerlei stabilen Zustand mehr zulassen, keine Sicherheit und keine Erstarrung. Ökonomisch definiert er sich in der Ideologie der durchgängigen Notwendigkeit „schöpferischer Zerstörung" (Joseph Schumpeter), um ein gedeihliches menschliches Miteinander zu ermöglichen.

Dieser Gedanke einer ständigen Revolution der Kunst hatte nicht die symbolische Revolution der künstlerischen Mittel und Konventionen im Blick, sondern die kategorische Umwälzung der Kunst, den kompletten Bruch und die Aufkündigung jeder künstlerischen Kontinuität. Die Absicht der Künstler (oder Anti-Künstler), die sich mit einer symbolischen Revolution nicht abfanden, war es nicht, das künstlerische Universum zu erneuern, sondern es gänzlich abzuschaffen. Ihre Zielscheibe war die gelungene Autonomie der Kunst. Die italienischen Futuristen „waren die ersten, die die Idee einer Avantgarde*haftigkeit* entwickelten und die künstlerische Neuartigkeit als einen Selbstzweck ansahen und sie waren die erste Gruppe, die sich ein Programm, eine Haltung, eine Einstellung und einen Standpunkt wählte, die bewußt ‚avantgardehaft' waren." (ebd.: 388) In ihren Manifesten forderten sie, die Museen in Brand zu stecken, und statt der Nike von Samothrake feierten sie das Automobil und den Krieg.

Erfreut von ihren Angriffen auf Kunst und Kultur ergriff der französische Künstler Marcel Duchamp die günstige Gelegenheit, den verworrenen Polemiken der Futuristen Taten folgen zu

lassen. Seine „Brandstiftung“, deren Auswirkungen die Kunstszene langfristig und nachhaltig beschäftigte, objektivierte sich in der Beförderung schlichter Gebrauchsgegenstände zu Kunstwerken. Am spektakulärsten ist ein simples Urinal. Den Entschluss, Gebrauchsobjekte anstelle von Bildern und Skulpturen als Kunstwerke zu deklarieren, fasste er, nachdem der Pariser Salon des Indépendants 1912 sein im futuristischen Geist geschaffenes Gemälde „Ein Akt, die Treppe hinuntersteigend“ zurückgewiesen hatte. Trotz ein paar Ausstellungserfolgen wie bei der Armory Show in New York 1913, wo dasselbe Gemälde wegen seiner Machart einen Aufruhr hervorrief, war sein künstlerisches Werk medioker. Gekennzeichnet durch das entschiedene Wollen, wie seine begabteren Brüder Kunst, genauer, Malerei zu produzieren. Was immer seine Motive für den Anschlag speziell auf die Malerei waren – es ist die folgenreichste Attacke, die gegen den Autonomieanspruch der Kunst geritten wurde (ihn freilich letztlich zementierte). Und außerdem die einzige, die mit einer hunderte Regalmeter füllenden Literatur von kunsttheoretischen Erklärungen und Auslegungen für und wider begleitet und begründet worden ist. Die übrigen Attacken mit Zerstörungspotential erfolgten schleichend durch die mediale Kulturindustrie, indem sie die Kunst mit unkritischem Soft- und Spaßmaterial verwässert.

Ohne Duchamps Ready-mades ist die westliche Kunst des 20. Jahrhunderts schlechterdings nicht vorstellbar. Dreizehn authentische Objekte bestreiten das Repertoire der Ready-mades während dreißig Jahren. Das Rad eines Fahrrads, das auf einen Schemel geschraubt war, ist das Erste in der Reihe, das Pissoir das Provozierendste, und ein Kleiderhaken das Banalste der Objekte. Die Einlösung ihres Versprechens als Kunstwerke hängt allein von dem Raum künstlerischer Konsekration ab, einem Raum, in dem Kunst zelebriert wird. Kehrt das Pissoir in die Bedürfnisanstalt zurück, für die es massenproduziert wurde, wie der Konzept-Künstler Daniel Buren in einer inspirierenden Polemik darlegt[7], ist es nach seiner Re-Installation wieder ein funktionstüchtiges Urinal. In einem Museum auf einem Sockel, der für Skulpturen gedacht ist, wird es zum Kunstwerk: zum autonomen Kunstwerk, keinem anderen Zweck unterworfen, als Kunst zu vergegenwärtigen. Analog, um einen unangemessenen Vergleich anzustrengen, zur Altarretabel im Raum nebenan.

Aber auch im Kunstmuseum ist das alltägliche Designerutensil kein Kunstwerk, obwohl es durch seine Umgebung legitimiert wird: Es ist lediglich ein Gegenstand der Provokation. Ein Angriff auf die künstlerische Autonomie, die von dem Glauben (und der Ausstrahlung) profitiert, den die Kunstwerke in seiner Nachbarschaft erzeugen. Ist ein veritables Kunstwerk nicht ein Ereignis, das die sinnlichen und geistigen Erwartungen, die sich auf Kunstwerke richten, erweitert, bereichert, modifiziert und bei jedem Wiedersehen neue ästhetische Erfahrung generiert? Dem Ready-made mangelt es an diesen Eigenschaften. Es bleibt, was es ist. Zwar visiert es wie die avancierten Kunstwerke von einst schockartig die erstarrten Vorstellungen der Kunst im Kopf der Betrachter an, ohne auf sich als selbstkritische Version, sondern allein auf die Geste des Künstlers zu verweisen.

Die Aufmerksamkeit der Betrachter schweift rasch von der Phänomenalität eines Ready-made ab, um sich der Frage zuzuwenden, was das Gebrauchsobjekt im Museum eigentlich soll. Eine Frage, die auf eine Theorie des Kunstbegriffs hinausläuft und nicht auf eine Theorie der künstlerischen Praxis. Ein „erweiterter Kunstbegriff“ (Joseph Beuys) war sein Ergebnis, in dessen Windschatten die gängigen Kriterien und Kategorien der Kunst zermahlen wurden. Hat sich indes der provokative Effekt abgeschliffen, erweist sich das Ready-made als das Souvenir einer turbulenten Auseinandersetzung in der Kunst. Niemand schaut sich ein Ready-made mit der gleichen Neugierde zum zweiten Mal an wie man sich Manets „Olympia“ zum zehnten Mal anschaut, auch wenn sich deren oberflächlich provokativer Charakter verflüchtigt hat.

---

[7] Daniel Buren, *Text in einer gelben Box*, Kunstmuseum Mönchengladbach (eine Aktion des Museums mit zahlreichen Partnern, u.a. dem Westfälischen Kunstverein 1971).

Die Lust an der puren Provokation im Windschatten des Unternehmens von Duchamp zeitigte jede Menge von Abwandlungen und prägte das öffentliche Erscheinungsbild der avancierten Kunst. Zu nennen sind vor allem: Dadaismus, Happening und Fluxus.[8] Die Avantgardismen, um Greenbergs Bezeichnung in Anschlag zu bringen, hatten ihre Spielorte in den privaten Galerien, in Universitäten und aufgelassenen Industrielagern. Die Museen vereinnahmten die Überbleibsel, in erster Linie fotografische, filmische, schriftliche und gesprochene Dokumente nach einer gewissen Übergangszeit und verwandelten sie in einem Akt der Transsubstantiation gegen ihre ursprünglichen Intentionen in „Kunstwerke". „Das Schockierende, das Skandalöse, das Verblüffende, das Verwirrende und das Irritierende, das früher als bedauerlicher anfänglicher Nebeneffekt künstlerischer Neuheit galt, der sich aber in dem Maße auflösen würde, wie das Publikum mit dieser Kunst vertrauter wurde, es wurde vom Avantgardismus nun um seiner selbst willen versucht." (Greenberg 1997: 388)

Da auch dem eminenten Kritiker der gängige Fehler unterlief, der Entwicklung der Kunst einem teleologischen Grundsatz unterzuordnen und die Autonomie mit dem künstlerischen Modus der Abstraktion gleichzusetzen, klammerte Greenberg die parallelen und den Diskurs über die Kunst noch einmal aufheizenden Bestrebungen der jüngeren avancierten Kunst aus. Pop Art, Minimalismus, Neue Figuration sowie Conceptual Art und Pittura Analytica fertigt er pauschal ab. Womit er auch die Herausforderungen der Kunst durch die medialen, die technischen und digitalen Bildkünste und die Möglichkeiten ästhetischer Erfahrung durch Film, Fotografie und Video vernachlässigte.

Pop Art ist eine Strömung der avancierten Kunst, die meist als Hagiografie der modernen Werbe- und Kinowelt beurteilt worden ist; zu Unrecht. Die Kohorte der Kritiker im Gefolge Greenbergs lehnte sie strikt ab. Es brachen erneut die Konfliktlinien auf, die zwischen Manet und der konservativen Kunstkritik an der Tagesordnung waren, mit dem Unterschied, dass die Kritiker und Kritikerinnen der Pop Art der Überzeugung waren, die Prämissen und Positionen der avancierten Malerei im Geiste Manets zu verfechten.[9] Kein Gemälde, keine Skulptur der Pop Art unterhöhlt den künstlerischen Anspruch auf Autonomie.

Oberflächlich betrachtet orchestriert die Pop Art eine Menge Dinge aus dem Panoptikum der populären Unterhaltungsindustrie. Kopiert sie jedoch nicht. Den Vorwurf, er kupfere lediglich Comics ab und blase sie auf, konterte der Maler Roy Lichtenstein mit dem schlüssigen Argument, er verbessere sie. Künstler wie Lichtenstein und Tom Wesselman, Maler, die „durch Malen Malerei aus Malerei" machten (Bourdieu 2015: 138), reflektierten mit ihren Bildern in Wirklichkeit die Bestrebungen der Maler modernistischer Kunst wie Mondrian und Matisse. Sie travestierten deren Bilder, veränderten sie und verwandelten ihre hervorstechenden Merkmale den eigenen künstlerischen Vorstellungen an, um sie zeitgemäß zu gestalten. Sie verfolgten eine Wiederbelebung (Renaissance) der figurativen Malerei gegen die seinerzeit erdrückende Vorherrschaft des Abstraktionismus im künstlerischen Feld. Andy Warhol travestierte sogar die technische Basis der figurativen Malerei, um sie zu „aktualisieren", indem er die Malerei gleichsam lithographierte. Indem er die technische Apparatur der Lithografie, jener Drucktechnik, die zu Manets Lebenszeit die Interessensphäre des Publikums für die avancierte Kunst öffnete und erweiterte und auf die Leinwand übertrug, popularisierte er sie im Sinne einer modernistischen Ikonenkunst mit TV-Tauglichkeit. Er bediente sich eines legitimen Mittels autonomer Kunst und verleibte seinem malerischen und grafischen Werk auch die Fotografie und das Kino ein. Es ist kein Zufall, dass er eine beträchtliche Gruppe seiner Motive der künstlerischen Tradition des Westens entnahm und ihre Gattungen wiederbelebte.

---

[8] Ausführlich in: Klaus Honnef: Kunst-Antikunst. Wie die Kunst sich selbst zum Feind wurde, in: *Feindbilder*, hg. von Sandra Abend & Hans Körner, München 2022, S. 122 ff.

[9] Siehe: Klaus Honnef: *Pop Art*, Köln 2004, S.8 ff.

Die „pittura analytica“ war die strengste Ausprägung der Malerei innerhalb der Konzept-Kunst, ja der Malerei schlechthin. Die Maler fokussierten sich auf das Bestreben, die materiellen Wurzeln der Malerei in allen ihrer materiellen Filiationen freizulegen. Gegenstand der Unternehmungen ist nichts als die malerische Praxis. Nichts wird dargestellt. Stattdessen werden zahlreiche Elemente der Malerei anschaulich demonstriert, die Farbe (inklusive Anstreicher-Farbe) und die individuellen Spuren der malenden Hand, die Faktur sind die „Themen“. Formen wurden getilgt. An ihrer Stelle traten die verschiedenen Arten des Auftrags des jeweiligen Malmittels auf Leinwand oder andere Bildträger wie Holz- oder Kupfer-Platten durch eine Fülle von Malinstrumenten wie Pinsel, Rakel, Bretter etc. Die analytische Malerei eliminierte auch die Farbe, reduzierte sie auf Weiß und gelegentliches Schwarz. Inszeniert wurde und wird sie in den verschiedensten Schichtungen und Verdichtungen.

Optisch scheinen die Bilder und Papierarbeiten wie das visuelle Äquivalent des absoluten Nichts auf einer restlos planen Malfläche. Sie zwangen die Betrachter bloß, genauer hinzuschauen, um die vielfältigen Nuancen der praktischen Realisierung von absolut autonomer Malerei ohne Referenz auf jede Außenbeziehung wahrzunehmen. Ein suggestiver Appell, die zerstreute Wahrnehmung für den Augenblick des Sehens dieser Bilder zugunsten einer – keineswegs kontemplativen –, sondern einer extrem aufmerksamen Wahrnehmung der Realität von Malerei auszuschalten.[10] Bilder ohne Bilder. Was misslang. Zwar verstand sich diese Malerei nicht als „Illustration“ der bekannten Verweigerungs-These Theodor W. Adornos gegen die Auswüchse der Kulturindustrie, wie bisweilen erklärt, doch wurde sie vom Kunstpublikum als solche aufgefasst und ihrerseits verweigert. Verweigerung ist eine legitime Kategorie avancierter Kunst.

Seit den diametral entgegengesetzten Kunstrichtungen von Pop Art und ihren vielfältigen Ausläufern sowie der hermetischen Pittura analytica in den 1970er und 80er Jahren scheint sich die zeitgenössische Kunst im Dschungel pluralistischer Diversität zu verirren. Hergebrachte künstlerische Kriterien und Kategorien sind außer Kraft gesetzt. Neue lassen auf sich warten, und der für das 20. Jahrhundert typische hektische Richtungswechsel in der Kunst nach dem Aufkommen der Avantgarde gehört der Vergangenheit an. Dem regen Wechsel der Kunstrichtungen im Rhythmus der Mode ist eine Phase pluralistischer, stilistischer und medialer Koexistenz gewichen. Mit dem Resultat, dass die öffentliche Debatte um die ästhetischen Qualitäten der Kunst abebbte. Doch auf dem Markt fuhr die zeitgenössisch-avancierte Kunst ständig sich vermehrende merkantile Erlöse ein. Die künstlerische Debatte verlagerte sich von der vielen ausbleibenden Richtungswechseln der künstlerischen Ausdrucksformen auf die Preise der künstlerischen Produkte. Während die Kunst aus den Feuilletons der Tageszeitung verschwand, verschoben (verbannten) sie die renommierten Tages- und Wochenblätter auf die regelmäßig erscheinenden Kunstmarktseiten. Die Anzahl der internationalen Kunstmessen erhöhte sich ebenfalls beträchtlich, und sie verschwimmen nach und nach mit den gigantischen künstlerischen News-Schauen wie documenta in Kassel oder die Biennale Venezia. Was Kunsthandel, Museen und Messen vorführen, ist aber unverändert das, was auf die kollektive Akzeptanz als Kunst rechnen kann.

Die sukzessive Ausdehnung des künstlerischen Feldes auf den ganzen Planeten mit neuen Schwerpunkten in Asien und aufstrebenden Plätzen in Afrika berührt nicht allein die territoriale Komponente. Sondern sie zeigt sich gleichermaßen in der Vermischung vielfältigster kultureller Traditionen jeglicher Provenienz und in der medialen Diffusion. Die anhaltende Differenzierung des Feldes multipliziert das uneinheitliche Erscheinungsbild der Gegenwartskunst noch. Tendenzen, die an der Autonomie der Kunst in jeder medialen Fassung festhalten, finden sich neben solchen, die alle möglichen Brennpunkte der politischen und sozialen Wirklichkeit thematisieren und entsprechende Änderungen der Realität teils agitatorisch anmahnen. Gegenteilige Konzepte

[10] Siehe Klaus Honnef: Analytische Malerei. Versuch einer Begriffsbestimmung, in: Klaus Honnef/Catherine Millet (Hg.): *Analytische Malerei,* Katalog Düsseldorf-Milano 1975

passen sich dem Erwartungshorizont ihres meist jungen, mediennativen Publikums an und bevorzugen Überwältigungs-Strategien. Jeder distanzierenden Sozialkritik enthalten sie sich. Sie vervielfältigen sich in den a-sozialen Medien, operieren auf Augenhöhe mit ihren Konsumenten und verkünden ein prinzipielles Einverständnis mit dem derzeitigen Zustand der Realität. Ihre Plattformen sind Medienkanäle wie Tiktok und Instagram. Ihre Fans und Follower zählen nach Millionenhöhe. Sie begnügen sich mit der Nutzung eingängiger Schemata des künstlerischen Erbes für ihre offen kommerziellen Zwecke. Mit der Autonomie der Kunst haben sie demgemäß nichts am Hut.[11]

Gleichwohl scheinen mir die Entwicklungen, die verstärkt seit Beginn des zweiten Jahrtausends die Autonomie zu unterhöhlen scheinen, inklusive der künstlerischen Praktiken, die ihre Bestimmung in der Sozialarbeit finden, sich aber als Kunst begreifen, diese nicht zu gefährden. Das autonome künstlerische System wird sie sich, falls noch nicht geschehen, einverleiben wie sie die Avantgardismen oder die Fotografie, das Design und die Mode im letzten Jahrhundert integriert (verdaut) hat. Sobald die Erzeugnisse dieser Medien kraft unweigerlicher Alterung ohne Zweck sind, erfüllen sie zumindest die Vorstufe für einen autonomen Status. Die Kunst absorbiert sie entweder oder scheidet sie aus. Auf längere Sicht ist aber die relative Autonomie eines künstlerischen Werks weiterhin die wichtigste Bedingung für ein genuines Kunstwerk. Der Faktor der künstlerischen Ambivalenz flankiert es, jene Ambivalenz, die sich in der speziellen Beschaffenheit offenbart, in der Galerie ein Kaufobjekt, im Museum ein sinnlich-geistiges Anschauungsobjekt zu sein. Sie sichert den autonomen Status.

Und der Kommerz? Er korrumpiere die Kunst, ist eine geflügelte Aussage. Im Blickpunkt der schwindelerregenden Preise für – meistens Spitzenwerke der Kunst – vergleicht man das Kunstwerk mit einer Aktie. Der Kommerz war bereits Argument der misslaunigen Kulturkritik, als die revoltierenden Künstlerinnen und Künstler für die Produkte ihrer Arbeit nichts als Gegenwehr erfuhren. Und die Kunstwerke liquidierten nicht den Bruchteil der Preise nach 1980. Andererseits sorgt der Kommerz, das Geld, der ökonomische Umsatz für ihre Existenz der Urheber der Kunst. Es ist Sache des Künstlers, der Künstlerin, sich korrumpieren zu lassen und Kunst zu verfertigen, die vordringlich nach dem Geld schielt. Dass sie auf dem Markt Begeisterung auslöst, ist möglich. Aber ob die Begeisterung anhält, steht auf einem anderen Blatt. Vor 200 Jahren korrumpierten angeblich die Frauen die Männerwelt und wurden am Kunststudium gehindert, jetzt ist es das Geld. Das Paradebeispiel gegen derlei Auffassungen ist Hollywood, die Medienmetropole der Welt. Hollywood produziert viel Schund, viel Unerhebliches, viel Mittelmäßiges. Es ist regelrecht durchkommerzialisiert. Doch aus Hollywood kommen Jahr für Jahr Filme, die nicht zufällig die internationalen Filmfestivals von Rang dominieren, die Goldene Palmen und Goldene Löwen und sonstigen Trophäen einsammeln und die man Dekaden nach ihrer Erstaufführung noch lustvoll und mit ästhetischem Profit ansieht – wie Manets *Eine Bar in den Folies-Bergère* (1881–82).

Da in der Kommunikationstechnik das Ende des analogen Zeitalters eingeläutet worden ist, das World Wide Web und seine Algorithmen nicht nur die Kommunikationsprozesse beschleunigen, vielmehr sich ihre Auswirkungen auf sämtliche menschlichen Lebensbezirke erstrecken und in die intimsten Bezirke des Menschseins eingreifen: von der Arbeit bis zur Freizeit, von der Wahrnehmung bis zur Gemütsverfassung, von der Bildung bis zum Konsum ist zwangläufig auch die Kunst affiziert. Jeder und jede, die einen Computer in Betrieb setzen, vermögen global zu kommunizieren, ihre subjektive Meinung zu äußern, sofern autoritäre Systeme sie nicht blockieren, vermögen ebenfalls Bilder jeglichen Typs und Schemas herzustellen, ohne eine künstlerische Ausbildung absolviert zu haben. Darin liegt eine außerordentliche individuelle Selbstermächtigung. Nichtsdestoweniger ist sie nicht grenzenlos. Was die „Autodidakten“ – mit künstlerischem Anspruch – produzieren, und sei es mit Unterstützung von KI, überschreitet die Grenze

[11] Siehe Wolfgang Ullrich: *Identifikation und Empowerment. Kunst für den Ernst des Lebens*, Berlin 2024

der Illustration, der simplen Darstellung selten oder ist in einer Weise verkopft, dass die Sender-Empfänger-Relation überfordert ist. Die Evolution der Kunst ist darüber hinweg.

Kunst ist sowohl zum Luxusartikel[12] geworden als auch unglaublich populär; und auf Knopfdruck jederzeit verfügbar. Doch restlos verabschiedet haben sich die selbst-reflexiven Vorgänge in der künstlerischen Praxis weder aus den traditionellen Medien noch aus Film, Fotografie, Fernsehen und aus dem Netz mitnichten. Sukkurs erhielten sie in den letzten Jahrzehnten durch eine Reihe von Künstlerinnen und Künstlern, die bisher an der Peripherie des Mainstreams der zeitgenössischen Kunst situiert waren oder nicht einmal das: Vornehmlich Maler afro-amerikanischer Herkunft (Diaspora) oder Künstler, die aus den Ländern des afrikanischen Kontinents südlich der Sahara mit seiner reichen künstlerischen Vergangenheit stammen. Besonders in der Malerei haben sie eine neue symbolische Revolution angebahnt durch eine eindrucksvolle und belebende Melange eigener, indigener kultureller Überlieferung und der Tradition westlicher Kunstpraxis und Möglichkeiten aufgeschlossen, die in der Epoche der Abstraktion in der avancierten Kunst vernachlässigt wurden. Im Gegensatz zu vielen Künstlern aus den asiatischen Ländern haben sie sich auch eine Reserve gegenüber den dominanten Prinzipien der westlichen Kunst bewahrt.

Einer der vielen bemerkenswerten afro-amerikanischen Maler ist Kehinde Wiley. In einer imponierenden Serie von Porträts nutzte er die verblichenen Formeln des europäischen Herrscherporträts für seine Konterfeis der People of Colour. Indem er sie vor flächigen, ornamentaldekorativen Fonds, statt vor einem bedeutungsvoll illustrierenden Hintergrund platzierte, vermittelte er dem gemalten (und scheinbar historisch überholten) Porträt einen erfrischend vitalisierenden und betont fremdartigen Charakter. In Kenntnis seiner innovativen Malerei hat der ehemalige US-Präsident Barack Obama ihn erkoren, sein offizielles Bildnis für die Präsidentengalerie zu schaffen. Sein und die übrigen Porträts veranlasste den Kunstpublizisten Wolfgang Ullrich zu dem lapidaren, punktgenauen Kommentar: „Aus der Feier weißer, exklusiver Macht wird (durch Wileys Gemälde – K.H.) eine Feier Schwarzer Ermächtigung“ (Ullrich 2024: 83).

Wiley bedient sich jenes vertrauten Instruments, das Hals und Manet in die Kunst eingeführt haben, der Travestie. Jedoch setzt er es nicht wie die beiden europäischen Künstler mit der Intention ein, zu parodieren, sondern in der gegenteiligen Absicht, um den Glanz und die Power, welche das gemalte Porträt den europäischen Herrschern einst ausgestrahlt haben, auf seine afro-amerikanischen Modelle zu projizieren, die in der Geschichte der Kunst bis dato allenfalls als Kulisse der gestalteten Szenerie gedient haben

Aus der Perspektive der avancierten Kunst sind die Porträts Wileys legitime autonome Werke der Kunst und aus der Sicht der afro-amerikanischen Community sind sie einleuchtende Vehikel für eine Identifikation. Avancierte Kunst ist immer politisch. Die Relevanz künstlerischer und kultureller Überlieferung ist für diese kraftvolle, imaginationsreiche Malerei ebenso gültig und ergiebig wie ihre außergewöhnliche Erfindungsfreude. Mit Wiley und El Anatsui, Yinka Shonibare, Malangata Ngwenya; mit Barbara Jones-Hugo, Romuald Hazoumé[13] und zahlreichen anderen hervorragenden Künstlerinnen und Künstlern, haben sich eine Ethnie und ein Kontinent des Schattens vielfältiger Missachtung aus vorwiegend rassistisch motivierter, westlicher Arroganz entledigt und sich in die Kartographie des globalen künstlerischen Feldes eingetragen. Genauer: Sie haben den Kanon der westlichen autonomen Kunst für ihre künstlerischen Ambitionen in Anschlag gebracht und mit ihren kulturellen Vorstellungen, mit ihrem Habitus souverän verwoben, ohne faule Kompromisse eizugehen. Nicht um sich ihm zu unterwerfen, sondern um die avancierte Malerei zu erneuern. Von ihnen als einer neuen künstlerischen Avantgarde zu sprechen, die willkommenen Wind in einen abgeschlafften Kunstbetrieb bläst, ist nicht zu weit hergeholt.

---

[12] Siehe Luc Boltanski/Arnaud Esquerre: *Bereicherung. Eine Kritik der Ware*. Berlin 2019

[13] Siehe Peter Probst: *Was ist afrikanische Kunst? Eine kurze Geschichte*, Konstanz 2024

Aus Afrika kam bekanntlich auch der Homo sapiens.

Literaturhinweise

Baxandall, Michael: *Die Wirklichkeit der Bilder*, Frankfurt/M. 1977.

Belting, Hans: *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, München 1990.

Böhme, Hartmut: *Fetisch und Kultur. Eine andere Theorie der Moderne*, Reinbek bei Hamburg, 2006.

Boltanski, Luc/ Esquerre, Arnaud: *Bereicherung. Eine Kritik der Ware*. Berlin 2019.

Bourdieu, Pierre: *Manet. Eine symbolische Revolution*, Berlin 2015.

Greenberg, Clement: Gegen-Avantgarde, in ders.: *Die Essenz der Moderne*. *Ausgewählte Essays und Kritiken*, hg. von Karlheinz Lüdeking, Dresden 1997.

Greenberg, Clement: Modernistische Malerei, in ders.: *Die Essenz der Moderne*. *Ausgewählte Essays und Kritiken*, hg. von Karlheinz Lüdeking, Dresden 1997.

Honnef, Klaus: *Concept Art*, Köln 1971.

Honnef, Klaus: Analytische Malerei. Versuch einer Begriffsbestimmung, in: Klaus Honnef/Catherine Millet (Hg.): *Analytische Malerei*, Katalog Düsseldorf-Milano 1975.

Honnef, Klaus: Kunst-Antikunst. Wie die Kunst sich selbst zum Feind wurde, in: *Feindbilder*, hg. von Sandra Abend & Hans Körner, München 2022.

Panofsky, Erwin: *Idea*, Berlin 1960 (Nachdruck von 1924).

Probst, Peter: *Was ist afrikanische Kunst? Eine kurze Geschichte*, Konstanz 2024.

Sauer, Martin: *Moral: Die Erfindung von Gut und Böse*, München 2023.

Ullrich, Wolfgang: *Identifikation und Empowerment. Kunst für den Ernst des Lebens*, Berlin 2024.

Warnke, Martin: *Der Hofkünstler*, Köln 1985.