

*Quelle/ Ort der Erstpublikation einer gekürzten Fassung:*

*Hans Ulrich Reck, Arbeitsmarkt Kunst? (N° 7 der Kolumne 'Dissonante Perspektiven' von Hans Ulrich Reck zur Aussicht der Künste heute, in: Kunstforum International, Bd. 258, Köln Januar-Februar 2019, S. 38-41)*

Hans Ulrich Reck                      Fassung 02 korr. rev. und mit Zwischentiteln 13. 10. 18  
für dissonante Perspektiven N° 7 Zsf. 'Kunstforum International'  
Bd. 258 Dezember 2018; Umfang: 17'000 Zeichen (inkl. Leerzeichen); deadline: 20. November  
2018

### **Arbeitsmarkt Kunst?**

Seit die Künstler aus den Zünften herausgetreten sind, seit die Aristokratie und Höfe die Freiheit der Kunst nicht mehr schützen und fördern, seit für sie weder ästhetisch noch sozial klare Aufgaben – ihre Gestalt, Form, Funktion, Wirkung, Reichweite – definiert sind, bewegen sich die Künstler im Unsichtbaren, einem Nirgend-Ort am Rande oder in einem Vakuum der Gesellschaft. Also, zugespitzt: irgendwo und irgendwie. Sie sind frei, sich zu entwerfen, wie sie wollen, frei aber auch, ihre Auftraggeber, Interessenten oder auch: ihre Abnehmer selber suchen zu müssen. Sie bezahlen ihre Freiheit mit deren Grenzen- und Wirkungslosigkeit. So kommt es dazu, dass, spätestens gegen Ende des 19. Jahrhunderts, sie sich mit den ihnen entgegengehaltenen Verwerfungen und Verfemungen zu identifizieren beginnen. Aktive Vereinigung mit dem Aggressor, kann man diesen Mechanismus mit Recht auch hier nennen. Sie machen das, was ihnen die Gesellschaft als Mangel vorhält, nun zum Adelstitel ihrer Identität: Krankheit, Wahnsinn, Asozialität, Verwerflichkeit, Amoralität. Die Sache bleibt nicht nominell: Sie empfinden sich wirklich so. Mit der späten Romantik beginnt, folgenreich und ungebrochen, ja unüberschritten bis heute, der Kult des Schöpferischen als Kult einer quasi-göttlichen Fähigkeit des Menschen durch seine exklusive, existenzielle Gefährdung. Davon zeugt auch die hier benannte Kehrseite: das Geniale als Krankheit, der Kranke als Genie und damit ausgewiesener, wahrer Künstler.

### **Macht, Konvention, Aufbruch**

Das hat eine lange Geschichte, die mit einer ästhetischen Emanzipation beginnt und schließlich im Sozialen sich mit fatalem Erfolg fortsetzt. Das Bestehen auf Autonomie war so erfolgreich, dass die Künstler sich in einem eigenen Terrain von Selbstbestimmung wiederfanden und erst dann merkten, dass der Gesellschaft an ihnen nichts mehr fehlt, dass sie also ebenso erfolgreich wie folgenlos versucht haben, einen eigenen Ort zu besetzen, Die Gesellschaft (undifferenziert, als

ganzes, als systemische Größe) hat sich nicht mehr für sie interessiert. Das muss man natürlich präzisieren: Diejenigen Künstler, die normativ der Ästhetik der Verherrlichung der Macht und der stets erweiterten Virtuosität der naturalistisch gemalten Historienbilder oder Allegorien verpflichtet blieben, wurden weiterhin geschätzt, gekauft, ja gar reich bei und mit ihrem Tun. Das galt bis weit in die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts für eine beträchtliche Zahl der Künstler, bezogen auf die Werke gar für eine Mehrheit. Die öffentliche Wirkung, der Resonanzraum der Wahrnehmung und auch der Diskurs, der mit und über Kunst und Künstler geführt wurde, blieb in der Mehrheit dann öffentlichkeitsfähig, wenn genau die von den radikalen Künstlern kritisierten Werte in dumpfer und bedeutungsloser Weise fortgeschrieben, besser *fortgemalt* wurden. Daraus wurde dann die sogenannte Salonmalerei. Erst mit der Revision der Kunstkritik und der Kunstgeschichtsschreibung im Gefolge bestimmter Aufbruchsbewegungen, also dem, was dann *Avantgarden* genannt worden ist, wurden die Bedeutungshierarchien umgeschrieben. Erst im Gefolge und unter der Wirkung von Kubismus, Futurismus, Expressionismus, im Grunde und in breiter Wirkungsweise erst nach dem 2. Weltkrieg wurden die Außenseiter auch des 19. Jahrhunderts zu den idealtypischen Aufbruchsfiguren umgedeutet, die wir so gut kennen. Es setzte entsprechend eine andere Mystifikation ein: Diejenige Kunst sei Regelbrechung, stetige Veränderung, Suche nach einer neuen Sprache und Welt.

Sichtbar wurde dies wohl noch nicht mit William Blake oder Francesco de Goya, erst recht noch nicht bei Piranesi, sondern erst bei und mit Gustave Courbet, also seit 1855. Courbet insistierte auf der Wahrheit des Konkreten, der Sichtbarmachung des Wirklichen als eines Wahren. Dem Vorwurf, dies beweise eine amoralische Huldigung an eine verwerfliche Ästhetik des Hässlichen, begegnete er mit dem Hinweis auf die Bedingungslosigkeit eines wahrhaftigen Realismus, also mit Haltung anstelle von Stil. Dieser umfasste keineswegs nur Darstellung, sondern auch die Darstellungsweisen. Courbet experimentierte. Es wurden auf seinen Bildern nun vermehrt die Einschreibungen der Pinsel, Finger, Spachtel auf den Leinwänden in der Bewegung von Wolken, Meereswogen u. a. m. sichtbar.

### Jeden Tag eine neue Welt

Klar wird hier auch, dass Vollkommenheit und das Schöpferische der Kunst nicht mehr bruchlos zusammenfinden können. Entweder handelt es sich um Prozesse der freien Schöpfung oder um eine mimetische Angleichung an eine in Vorbildern manifest gewordene Ästhetik des Vollkommenen. Es gilt nur noch das eine oder das andere. Man kann nicht mehr beides haben. Auch ergibt sich nicht mehr das eine durch das andere, vielmehr stellt sich ein dauerhafter Konflikt ein. Die Kunst schlägt sich seither, wie wir wissen, vorrangig auf die Seite des Fragmentarischen, des Experimentes, ja des Prozesses gegen die Form des Werks, erst recht seine und deren Vollkommenheit.

Im 19. Jahrhundert vollzieht sich also ein radikaler Umbruch oder Wandel, wenn auch keineswegs linear oder widerspruchsfrei. Erst jetzt wurde Kunst als Schöpfung betrachtet. Mehr noch: Sie allein galt nun als schöpferisch. Die genannte Erfahrung ästhetischer und soziologischer Marginalisierung der Kunst und Poesie traf auf eine zunehmend antimetaphysisch ausgerichtete Wissenschaft im Zeitalter des Positivismus. Arthur Rimbauds legendäres "il faut absolument être moderne" meint zweierlei: Selbstbezüglich zu sein ohne Referenz auf ein der Modernität voraus liegendes Altes. Und außerdem: äußerst wandlungsfähig zu sein, jeden Tag eine neue Welt, eine neue Sprache zu erfinden und sich darin als identisch kraft Nicht-Identität zu behaupten. Neuheit wird zu einer Signatur des Schöpferischen – *Avantgarde* beweisend und behauptend – in genau diesem Zusammenhang, mit allen bekannten Folgen einer Dialektik der Erwartbarkeit der Erwartungsverletzung, des Ausreizens der *Ekeltechniken*, des permanenten Verschwindens der Avantgarden, der Realisierung des Avantgardismus in seiner Selbstverflüchtigung. Selbst ein – ästhetisch mit seinem Naturalismus ja eher konservativer – Schriftsteller wie Émile Zola schreibt 1861, entsprechend der nun wie selbstverständlich durchgesetzten Mentalität, er betrachte jeden Schriftsteller als eine schöpferische Kraft, die sich, wie Gott, an der Erschaffung einer neuen Welt versuche.

Natürlich wurde *von etablierter Seite her* versucht, den Selbstmarginalisierungen der auf ihren Wahnsinn stolzen Außenseiter mit einer Reform der Kunst-Ausbildungen zu antworten. Da die alten Akademien nutzlos geworden waren, da die Ästhetik der naturalistisch gemalten großformatigen Allegorien niemanden mehr zu interessieren vermochte außer die zurückgebliebenen Auftraggeber aus Politik, Wirtschaft und Establishment – für welche die bildende Kunst immer noch dem Wahren und Schönen als dem sinnlichen Scheinen einer transzendenten Vollkommenheit verpflichtet galt – mussten Reformen angestrebt werden. Die Re-Integration der freien Künste in eine polytechnische Transformation der Entwurfstechniken zu einem befreiten Alltag oder Leben hin markiert die Spitze dessen, was mit den konstruktivistischen Utopien zum Programm geworden ist. Es wurde nicht einfach ein Markt für bildende Künstler gesucht, sondern deren Wirkmöglichkeiten und Arbeitsformen im Kontext der untereinander verbundenen Sparten und Künste erweitert und transformiert. Die legendäre wie notorisch bemühte Rede vom Gesamtkunstwerk seit *Art Nouveau* und *Jugendstil* war Ausdruck davon. Innovationen, die später von *de Stijl*, den russischen Experimentalwerkstätten *Wchutemas*, dem *Bauhaus* weitergeführt wurden. Man entdeckte allerdings bald, dass sich an der aristokratischen Exklusivität nichts änderte. Die reformierten Produkte konnten weiterhin nur von den Geldeliten erworben werden, auch wenn diese nun nicht mehr aus dem reaktionären Feudalismus, sondern einem progressiven Unternehmertum bestanden.

### Erfolg, Markt – Ambivalenzen

Viel wäre dazu noch beizubringen und zu differenzieren, was hier weder möglich noch nötig ist. Von heute aus jedenfalls wiederholen sich die Stereotypen sowohl in Selbstbeschreibung wie in

den Rollenmodellen einer Inanspruchnahme von Künstlerkonzepten. Dem Ausstellungskünstler, der seit langem für die neuen Orte seiner durch ihn ermöglichten Sichtbarkeit sich definiert, steht der subversive Radikale ebenso stetig zur Seite wie der Konzeptualist einer angestregten Transformation. Und dahinter wirken dieselben Klischees: Hier der isolierte, vereinsamte, am Markt vereinzelt und entfremdete Einzelarbeiter, dort der Heros, das Genie, das sich gegen alle Widerstände durchsetzt – und sei es um den Preis seines eigenen Lebens. Dem entspricht in etwa die Ökonomie der Kunstwerte: die notorischen 4 %, die von ihrem Tun – und dies dann sehr gut – leben können, entsprechen 96 %, die ihre Subsistenz nicht mit der Kunst erreichen können, wobei diejenigen, die Mischformen herzustellen vermögen, noch in der weit besseren Lage sind als die große Mehrheit, die nur mit einem externen Job den Lebensunterhalt zu fristen vermag, zunächst die Kunstpraxis parallel dazu aufrechterhält, um diese dann doch irgendwann aufgeben zu müssen.

Dass junge Leute heute unbedingt nicht für einen Markt arbeiten wollen, ist klar. Nur eine, wenn auch in den letzten Jahren sichtbar gewordene und auf irritierende Weise wachsende Minderheit, interessiert sich für einen wirtschaftlichen Erfolg der Künste, in welchem auch Überlegungen zu Kunst als Beruf, Kunst als Arbeit, Kunst als kalkulierte Strategie an den Märkten berücksichtigt sein wollen. Nun wissen wir, dass das System Kunst in ökonomischer Hinsicht für die jungen Kräfte, also den Nachwuchs, fatal schwierig ist, wird doch der meiste Umsatz an Geld mit toten Künstlern auf Auktionen u. d. m. erzielt. Einige zu Lebzeiten davon profitierende Künstlerinnen und Künstler bilden die Ausnahme. Wobei auch hier noch genauer hingeschaut werden müsste. Ein Gerhard Richter mag mit neueren Werken seit geraumer Zeit hohe Preise erzielen. Aber zum einen hat er das Glück, produktiv bis ins hohe Alter sein zu können, um, zum anderen, seine Werke nun zu Preisen veräußern zu können, die inzwischen der Markt als Standard ohne jegliche Beteiligung des Künstlers an den über Jahrzehnte angehäuften Gewinnen etabliert hat. Richter hat, in der vergangenen, jeweiligen Gegenwart einen großen Teil derjenigen Werke, die nach einer Verkaufs- und Verwertungskette über die Jahrzehnte und bis heute zu einem hohen Preis verkauft werden, für wenig Geld im Erstverkauf veräußert, woran bekanntlich kein Künstler später mehr partizipiert. Nur die Kapitaleigner und ihre Spekulation, nur der Markt profitiert davon. Diese signifikante Zerstörung der künstlerischen Werte durch die Selbstgenügsamkeit der am Markt erzielten Preise könnte natürlich per Gesetz leicht geändert werden, etwa so wie Abgasnormen und ökologische Technik. Und hier wie dort muss man sagen: Im Prinzip machbar, aber konkret leider eben doch nicht. Dabei wäre es ein leichtes, den Künstler an den Preissteigerungen und Erlöszuwächsen partizipieren zu lassen, selbst in einem bescheidenen, für diese dennoch relevanten Umfang.

Auch solches wird notorisch diskutiert, In Betracht all dieser Belastungen, Risiken, Unabwägbarkeiten und Eigenheiten allerdings zu meinen, Kunst könne Arbeit sein und Studium Ausbildung, also Vorbereitung einer Berufstätigkeit an oder auf einem Arbeitsmarkt, ist blauäugig, kurzsichtig und lügenhaft zugleich. Man vereinnahmte dann die Radikalität und das

undelegierbare existenzielle Risiko der Kunst, also den Entwurf der Künstler an ihnen selber, zugunsten einer Normalisierung, die letztlich in Gewerkschaftspolitik und Staatskunst einmündet.

### Kunst um ihrer Unbedingtheit willen

Man verkennt mit solcher Forderung oder Auffassung fundamental, dass es der Kunst nicht um ein Produzieren von Kunstwerken geht, also gar nicht um dinglich gewordene Kunst, sondern um einen durch Kunst nur je spezifisch realisierbaren Lebensentwurf, der anders als durch künstlerische Inspiration und Tätigkeit gar nicht angestrebt, geschweige denn realisiert werden kann. Das ist der lebendige Kern dessen, was man meint, wenn man auf das Risikopotential der Künste und darauf hinweist, dass nur obsessive Selbstberufung oder Selbstsetzung, Selbstmodellierung, Selbstentwicklung hier die Dinge befördert. Eine Mystifikation wird daraus erst, wenn man den erfolgreichen Künstlerhelden zum normativen Ausdruck dieser Bemühungen nimmt und diejenigen vergisst, die, in welcher Weise auch immer, scheitern. Es ist die Lebendigkeit ihres eigenen Antriebs, die Menschen dazu bringt, künstlerisch ihre Erfahrungen zu artikulieren. Diese Erfahrungen haben natürlich vorrangig mit der Lebenswirklichkeit, also mit dem jeweiligen Zustand des Kunstsystems oder den Dystopien und Konjunkturen der Kunstökonomie zu tun, nicht jedoch mit deren kriminellen Epiphänomenen und dem daraus entstehenden Kollateralschaden einer durch kapitalistische Gier erwirkten Entwertung des ästhetischen Potentials der Künste.

### Facetten des Widerstands – ein Projekt im Hambacher Forst

Junge Menschen, die sich entscheiden Kunst zu studieren und die dies in einer Weise tun, dass sie gleich beginnen, Kunst zu erproben, verstehen dies nicht als Ausbildung zu einem Beruf. Sie möchten sich nicht auf ein Tun am Markt vorbereiten. Die Überlegungen zum Erzielen von Geld treten zurück hinter die Interessen an einer ausreichenden Subsistenz. Das bedeutet, dass sie mit den Denk- und Sichtweisen künstlerischen Probehandelns sich die Wirklichkeit erschließen und hoffen, in Würde und selbstbestimmt das tun zu können, was sie als notwendig erachten und wozu sie sich aufgefordert sehen. Es interessiert sie eine spezifische Sensibilität im eigenen Umgang mit der Welt. Sie interessieren sich für Kunst in existenzieller Weise, die nichts mit dem Markt, den Museen, ja nicht einmal mit der Evidenz von Bildern zu tun haben. Ihnen sind Erfahrungen wichtig, Lebenszusammenhänge, nicht Formen von Darstellung. Es ist das Leben selbst, das sie interessiert und in welches sie mit ihrer Kunst einwirken wollen. Das galt auch für Steffen Meyn, einen Studenten der Kunsthochschule für Medien Köln, der im Alter von 27 Jahren durch einen wahrhaft tragischen Unfall im Hambacher Forst am 19. September 2018 ums Leben kam. Die Presse berichtete vom Tod eines Journalisten und Bloggers. Die genauen Umstände wurden nicht bis ins letzte erhellt, zumindest bisher nicht öffentlich aufgearbeitet.

Meyn gehörte zu der pazifistischen Bürgerbewegung, welche sich aktiv für Naturschutz, Ökologie und damit auch die Rettung des sehr alten Hambacher Forstes einsetzten. Meyns Handeln war aber keineswegs nur politisch oder journalistisch, sondern eingespannt in ein künstlerisches Projekt, das den Titel trug: *Facetten des Widerstands – Teil 1 Hambacher Forst*. Die Arbeit widmete sich der aktuellen Lebensform der Bewohner im Wald und der bevorstehenden Räumung. Er drehte mit einer 360°-Kamera und wollte mehrere Filme und Clips herstellen, die man interaktiv sollte steuern können. Meyn war interessiert an einer möglichst verschonten Natur und der informellen Anarchie, der Selbstorganisation in situativen, auch temporär exponierten Lebensformen, wie sie sich im Hambacher Forst seit Jahren schon entwickelten. Seine Projektskizze bezog sich auf die dort seit vier Jahren gesammelten Erfahrungen. In seinem Konzept formulierte er unter anderem: "Trotz der Bedrohung herrscht in den Baumhausdörfern eine ganz besondere Atmosphäre. Die Besetzer\_innen sind hierarchiefrei organisiert. Jeder Mensch steht für sich selbst und handelt eigenverantwortlich und mit Respekt für seine Mitmenschen. Gegenseitige Achtsamkeit, Rücksichtnahme und Kommunikation sind selbstverständlich. Es scheint zu einer Art *utopischem Geist* zu gehören, den ein Mensch im Hambacher Wald spürt, der die Besetzer\_innen in freundlicher Absicht besucht."

Meyn dachte skeptisch über die Möglichkeiten der Kunst in der heutigen Gesellschaft nach. Ihm ging es nicht darum, möglichst schnell Anschluss an vermeintlich etablierte Formen, Reputation und erfolgversprechende Weisen des Produzierens und Wahrgenommenwerdens zu finden. Auch ging es ihm nicht vorrangig und erst recht nicht ausschließlich um Bilder. Er interessierte sich gleichermaßen für Theater, Performance, Musik, spielte und komponierte, war eingebunden in zahlreiche Projekte seiner Kolleginnen und Kollegen. Meyn war ein friedlicher, besonnener Mensch, Kämpfer und Sucher nach Lösungen, der Pauschalisierungen und Feindbilder stets ablehnte. Für ihn war Kunst eine hervorragende Möglichkeit, seine Sensibilität und sein Denken in Formen eines Probehandelns zu verdichten, mit dem er in die ihn praktisch interessierenden Lebensverhältnisse einwirken konnte. Zu solchem Verständnis gehört, dass es eine Trennung zwischen Kunst und Nicht-Kunst, Politik, Gesellschaft und Denken nicht gibt. Es sind die individuellen Erfahrungen und Setzungen, die entscheidend sind dafür, dass solche Kunst von dem jeweiligen Einzelnen verfolgt und gemacht werden muss.

### Gegen den Arbeitsmarkt Kunst

Wer dagegen meint, Kunst sei am Arbeitsmarkt gut aufgehoben, unterstellt, dass es ein rationales Kalkül gebe, dies vorzubereiten, also Künstler als Berufsleute auf eine Tätigkeit zu verpflichten, die dann auch einen Markt findet. Das geht an den intrinsischen Motiven ebenso vorbei wie an den Möglichkeiten der künstlerischen Selbstwahrnehmung, erst recht den vitalen Interessen der Jungen. Vorbei auch an der Dynamik dessen, was immer wieder zu den umwerfenden Wirkungen neuer Kunstwerke führt, zu den Zäsuren, an denen nie Gesehenes in die Welt und ihre Wahrnehmung eintritt. Dafür gibt es keine Formel, kein Rezept, keine Strategie. Pflicht für

die Kunsthochschulen und Akademien ist also unvermeidlicher Weise weiterhin, die existenzielle Dimension all dieser schwierigen Entwurfsprozesse zu fördern und kritisch zu reflektieren. Betrachtet man dies und nicht die Weigerung oder das Ungeschick, Kunst als Berufstätigkeit am Markt zu entwerfen, als Kern dessen, worum es geht, dann wird auch heute im wesentlichen das Wesentliche an diesen Institutionen geleistet. Es herrscht ein klarer Blick und man sorgt für gute Sichtverhältnisse. Die viel beschworene *creative industry* allerdings gehört evidenter Weise nicht zum Kern der Bemühungen, die solche Klarheit verschaffen.