

Die Kunstwelt ist in den letzten Jahren zum Ort konfliktueller Auseinandersetzungen geworden, die sich aus dem Gegensatz zwischen autonomen und nicht-autonomen Verständnisweisen von Kunst erklären lassen. In diesen Auseinandersetzungen spiegeln, variieren und steigern sich aber auch gesamtgesellschaftliche Konfliktlagen. So schematisch der markierte Gegensatz anmuten mag, so exemplarisch und bestenfalls erhellend ist er also für andere Bereiche der Gesellschaft. Das soll im Folgenden zu zeigen versucht werden.

Autonome Kunst soll der Idee nach nur nach Kriterien entwickelt und beurteilt werden, die ihr selbst sowie ihrer eigenen Geschichte entstammen. Angestrebt ist Unabhängigkeit von kunstfremden Einflüssen, d. h. der Werkprozess soll sowohl ohne Störung als auch ohne Stärkung von außen stattfinden. Je reiner die Kunst Kunst ist, je besser in ihr Autonomie gelingt, desto klarer ist aber auch alles andere anders. Vor allem diejenigen, die sich mit der Kunst beschäftigen, spüren diese Andersheit: eine Differenz und Distanz zwischen sich selbst und den Werken. Der Sinn autonomer Kunst speist sich aus dieser Differenz. Denn: Sich ihr auszusetzen heißt, sich in der Beziehung zu einem Gegenüber zu erleben, sich also relativieren und daraufhin vielleicht auf die Kunst zubewegen zu können, sich von ihr prägen zu lassen. Die Erfahrung ihrer Andersheit birgt somit die Chance auf Veränderung. Die Veränderung kann in einer Läuterung oder Heilung bestehen, es kann dabei aber auch um Erkenntnis, Kritik oder Inspiration gehen. Und je stärker die Differenz-erfahrung ist, die die Kunst ermöglicht, desto mehr kann sie verändern. Je weniger sie einem äußeren, heteronomen Zweck unterworfen wird, desto wirkmächtiger ist sie – so lautet die elegant-paradoxe Formel autonomer Kunst.

Diese Paradoxie scheint aber zunehmend an Faszinationskraft einzubüßen und wird, nachdem sie rund zwei Jahrhunderte lange in vielen Spielarten lebendig war, vermehrt als Widersinnigkeit, gar als ideologischer Unsinn empfunden. Zugleich setzt sich bei vielen Künstler:innen sowie anderen Akteuren der Kunstwelt die Überzeugung durch, reine Kunst zu machen, reiche gerade nicht; es fehle den Werken an Legitimation und Relevanz, wenn sie nicht etwas einbeziehen, was seinerseits Autorität und Wirkmacht besitzt, ja wenn sie nicht Kräfte «von außen» hinzuholen, die Kunst also durch Zielsetzungen, die nicht aus ihr selbst kommen, realer machen. Man läßt sie immer wieder neu mit den Eigenschaften und Funktionen verschiedener anderer Bereiche – von der Mode über die Wissenschaft bis zum Politaktivismus – auf, um sie zu stärken und um sie und sich besser zu vernetzen.

Je mehr Bezüge über einzelne Bereiche hinweg nicht-autonome Kunst mit ihren Themen und Formen herstellt, je mehr in ihr dasselbe verhandelt wird, was auch

anderswo Aufmerksamkeit erfährt, desto weniger ist sie aber noch ein Gegenüber. Sie hat keine Außenseiterposition, wird nicht als etwas Differentes, Anderes erfahren, sondern ist Teil vieler Lebenswelten. Sie gehört dazu. Damit findet man sich in jeweils einzelnen ihrer Richtungen und Artefakte wieder, spürt Resonanz, erfährt Eigenes davon veranschaulicht oder verstärkt, fühlt sich davon repräsentiert.

Insofern aber steht diese Kunst in klarem Kontrast zu autonomer Kunst. Sosehr es in dieser um Veränderung und Neubestimmung derer geht, die ihr ausgesetzt sind, so sehr ist nicht-autonome Kunst dazu disponiert, sie zu bestätigen und zu bestärken, ihnen ein Identifikationsangebot zu machen. Wegen ihrer Allianzen mit immer wieder anderen Bereichen ist nicht-autonome Kunst zwar sehr vielfältig, ja kann genauso Luxus wie Protest, Ware wie Projekt sein, doch in all ihren Formen zielt sie darauf ab, dass man sich mit ihr identifiziert.

Konflikte zwischen autonomen und nicht-autonomen Spielarten von Kunst – und ihren jeweiligen Protagonist:innen – sind aufgrund dieser grundlegenden Unterschiede vorgezeichnet. Beginnen lässt sich etwa damit, dass sich unter der Prämisse, dass autonome Kunst strikt für sich und auf sich bezogen bleibt, das Rechtsgut der Kunstfreiheit etablieren konnte, ihr also innerhalb ihres Bereichs weitgehende Immunität zugestanden wird, wohingegen nicht-autonome, identifikatorische Kunst kein Freiheitsprivileg beanspruchen kann. Denn da sie sich eng mit anderen Disziplinen verbindet und vernetzt und in die Praktiken des Alltags integriert ist, hat sie auch den dort jeweils etablierten Ansprüchen und Standards zu genügen und sich immer wieder den Gepflogenheiten der kooperierenden Bereiche anzupassen.

Deshalb aber empfinden viele, die mit den Idealen autonomer Kunst sozialisiert wurden, den zunehmend von identifikatorischen Kunstidealen geprägten Kunstbetrieb als unfrei, kleinlich und spießig, befürchten gar bedrohliche Einschränkungen für Künstler:innen oder wittern eine «Cancel Culture» gegenüber allem, was radikal oder exzessiv ist. Wer auf der Seite identifikatorischer Kunst steht, schätzt es hingegen als arrogant und selbstherrlich, gar als etwas brutal, auf jeden Fall aber als nicht legitimierbar ein, dass es in der Tradition autonomer Kunst als selbstverständlich angesehen wird, dieser Sonderrechte, gar eine Lizenz zur Rücksichtslosigkeit zuzugestehen. So stehen sich Vertreter:innen eines autonomen und eines nicht-autonomen Kunstbegriffs oft voller Unverständnis gegenüber.

Wer der autonomen Kunst anhängt, hat dabei jedoch das Problem, in daraus sich ergebenden Auseinandersetzungen selbst das Feld der Kunst überschreiten, sich auf eine Debatte über die Stellung der Kunst in der Gesellschaft und damit letztlich über politische Fragen einlassen zu müssen. In der Konfrontation verliert der Autonomie-Diskurs also seine ausschließliche Ausrichtung auf die Kunst; «Autonomie» wird von einem kunsttheoretischen zu einem politisch-ideologischen Begriff, im letzten gar aktivistisch verbogen. Auch autonome Kunst gerät also – paradoxerweise – in den Strudel identifikatorischer Logik, werden doch etwa Formen ästhetischer Radikalität, die ursprünglich rein kunstimmanent entwickelt und legitimiert waren, sekundär zu Widerstandsgesten und heroisch-rebellischen Akten gegen «Political Correctness» erklärt. Aus Autonomie wird Autonomismus, und erstere leidet unter ihren kämpferisch gewordenen Anhänger:innen vielleicht sogar heftiger als unter ihren Gegner:innen.

Verschärft wird die Konfliktlage dadurch, dass für autonome und nicht-autonome Kunst jeweils eigene moralische Ideale gelten. Dass dem autonomen Kunstbegriff zufolge ein Werk ohne kunstfremde Interessen zu entstehen hat, besitzt insofern

eine stark moralische Dimension, als es dann als prinzipientreu, ehrlich, authentisch geschätzt werden kann: Es ist frei von faulen Kompromissen, entsteht ›interesselos‹ und soll auch so rezipiert werden – ohne Vorurteile oder bestimmte Erwartungen, mit ›unschuldigem Auge‹.

Da ein nicht-autonomes Artefakt oder Projekt hingegen immer schon eingebunden ist, also nie für sich alleine steht, nicht rein und ›interesselos‹ ist, hat moralische Integrität hier auch eine andere Bedeutung. Sie fungiert als Grundlage für ein faires Kooperieren und umfassendes Sich-Vernetzen. Statt der Reinheit des Werks erwartet man daher eine Reinheit aller Beteiligten: Nicht nur Künstler:innen haben hohen moralischen Ansprüchen zu genügen, sondern genauso Sammler:innen, Kurator:innen oder Kooperationspartner:innen. Daher will man etwa auch nicht länger zwischen Werk und Autor trennen. Außerdem interessiert man sich vermehrt für Provenienzen, will also wissen, woher ein Werk kommt oder mit was für Geld es erworben wurde. Und sind Compliance-Regeln erst einmal in der Welt, wendet man sie auch nicht nur auf nicht-autonome, sondern genauso auf autonome Kunst an.

Damit werden Werke der gesamten Kunstgeschichte auf einmal unter neuen Kategorien betrachtet. Sie können anstößig werden, weil ihre Schöpfer kriminell oder unverhohlen rassistisch waren, weil sie als Beute eines Feldzugs in ein Museum gelangten, weil sie von einer Person erworben wurden, die ihr Geld mit Waffen oder Drogen oder durch Ausbeutung von Zwangsarbeitern verdient hat, oder weil ihre Herstellung oder ihr Transport überdurchschnittlich viele Ressourcen beansprucht hat. Die Beurteilung nach kunstspezifischen Kriterien wird also ergänzt, in extremeren Fällen ersetzt, und um makellos zu sein, muss ein Werk mehr Bedingungen erfüllen als bisher. Es wird nach verschiedenen Gesichtspunkten ausgeleuchtet, geleitet von dem Ideal, dass sich bestenfalls niemand davon ausgeschlossen, benachteiligt oder gar diskriminiert fühlt. Denn das würde ja eine Identifikation unmöglich machen.

Sosehr das Reinheitsideal der autonomen Kunst garantieren soll, dass sich möglichst viele Menschen in Distanz dazu erleben und damit die Chance auf Veränderung haben, so sehr soll also ein Wokeness-Ideal bei nicht-autonomer Kunst garantieren, dass möglichst viele Menschen sich davon repräsentiert und damit wohl fühlen. Statt um ein ›unschuldigem Auge‹ bemüht man sich um eine Überwindung blinder Flecke, um Wachheit in jeder Richtung, um Rücksichtnahme im wörtlichen Sinne: um ein Auge, das so viel wie möglich gleichzeitig sehen kann.

Als gegenüber dem ›unschuldigen Auge‹ andere Spielart eines vorurteilsfreien Sehens folgt das ›Auge ohne blinden Fleck‹ damit genauso einem universalistischen Ideal wie jenes. Das gerät in der Reduktion nicht-autonomer Ideale auf Identitätspolitik oft aus dem Blick, wird von manchen ihrer Vertreter:innen, aber erst recht von ihren Gegner:innen auch bestritten. Vor allem letztere setzen ›Wokeness‹ gerne mit ›Stammesdenken‹ gleich, ignorieren also die ursprüngliche Bedeutung von ›woke‹ und lassen sich ganz davon mitreißen, dass jede einzelne Minderheit ihre eigenen Diskriminierungserfahrungen zur Schau stellt. Zudem wird es schnell als unsympathisch – als unerbittlich, denunziatorisch und auch selbstgerecht – empfunden, wenn auf der woken Suche nach blinden Flecken viele Formen alltäglichen Verhaltens immer weiter, immer noch genauer geprüft werden. Dagegen gerät das autonome Reinheitsideal weniger schnell in Misskredit, da ›Reinheit‹ nicht zuletzt eine religiöse Dimension hat, das Streben danach also erhaben anmutet: als ginge es um Läuterung und Transzendenz und nicht nur, wie bei ›Wokeness‹, um ein wenig mehr zwischenmenschliche Gerechtigkeit.

Eher als woken Spielarten von identifikatorischer Kunst lässt sich hingegen dem Autonomismus so etwas wie Stammesdenken – ein Abschied von universalistischen Idealen – unterstellen. Hier verteidigt man Freiräume und Privilegien, und wichtiger als Chancengleichheit für alle Menschen erscheint das Bewahren eines ›Status quo‹, ja eines Rechts des Stärkeren, wozu es gerade nicht gehört, auf Minderheiten Rücksicht zu nehmen. Vielmehr will man individuell so viel wie möglich vom Kuchen, und im Fall steigender Knappheit an Ressourcen würde man so aggressiv wie möglich in den Verteilungskampf ziehen, dabei auch jeweils neu und jeweils strenger definieren, wer und was zum eigenen ›Stamm‹ gehört. Autonomie meint schließlich nur noch das Sichern des Eigenen.

Doch auch das Wokeness-Ideal hat aggressive Konsequenzen. So wird man autonomer Kunst ausdrücklich nicht gerecht, wenn man sie vermehrt nach Kriterien beurteilt, die nicht ihr selbst entstammen. Dabei wiederholt sich unter geänderten Vorzeichen eine Gewaltgeschichte. So mussten sich im 19. Jahrhundert Werke, die im Zuge der Säkularisierung aus Kirchenräumen in die neu gegründeten Museen gelangten, aber auch zahllose andere Artefakte, die in präautonomen Zeiten oft ihrerseits mit Repräsentations- oder Identifikationsansprüchen entstanden waren, plötzlich an den Kriterien autonomer Kunst messen lassen. Zwar bereitete Vieles allein wegen seines Alters die ersehnten Differenzenerfahrungen, doch die Reduktion der Beurteilung auf kunstspezifisch-formalistische Parameter, mit denen eine bestimmte Idee der Geschichte der Kunst bestätigt werden sollte, führte dazu, dass viele Werke den Test nicht bestanden und in die Depots verbannt wurden. Zugleich erschienen die Exponate aufgrund der ihnen widrigen Präsentation oft als kalt und zombiehaft. Das im Zuge der Autonomie-Idee entstandene Museum, das mit der in ihm präsentierten Kunst Entfremdungserfahrungen kompensieren sollte, wirkte also paradoxerweise zumindest für präautonome Kunst selbst entfremdend.

Die gegensätzlichen Ausrichtungen zwischen autonomer und identifikatorischer Kunst eröffnen aber noch weitere Konfliktfelder. Dass autonome Kunst ihre Verheißungen auf Erfahrungen von Differenz und Distanz gründet, hat etwa auch dazu geführt, fremdartigen Artefakten generell mit adventistischen Gefühlen zu begegnen. So stellte man sich lange Zeit vor, Objekte anderer Kulturen könnten beim Sich-Verändern helfen und sonst kaum mögliche Bildungsprozesse in Gang bringen. Fernab der eigenen Zivilisation und ihrer Regelwerke entstanden, galten diese Artefakte als ähnlich rein, unkorumpiert und ursprünglich wie autonome Kunst. Kolonialistische Praktiken und Phänomene der ›Cultural Appropriation‹ speisen sich also genauso wie autonome Kunst aus der Sehnsucht, dem eigenen Leben zu entkommen und es gegen ein besseres einzutauschen.

Dagegen steht man im Umfeld nicht-autonomer Kunst vielen Formen von ›Cultural Appropriation‹ skeptisch, oft auch offen ablehnend gegenüber. Da man an der Stärkung des Eigenen, an Identifikation und Verbundenheit interessiert ist, entwickelt man nämlich auch vermehrt Sensibilität gegenüber dem Nicht-Eigenen. Anstatt Fremdes für eigene Veränderungswünsche einzusetzen, erkennt man es als solches an – und empfindet Formen des Sich-Aneignens entsprechend als übergriffig und aggressiv. Wo nicht Differenz, sondern Ähnlichkeit und Sympathie als Grundlage für eine Auseinandersetzung fungiert, entsteht schließlich vielleicht sogar eine Tabuschränke gegenüber als fremd Erfahrenem. (Was nicht ausschließt oder sogar nahelegt, sich eigens darum zu bemühen, möglichst wenig überhaupt als fremd erfahren zu müssen.)

Während die Gültigkeit eines Werks gemäß der Autonomieidee unabhängig davon ist, wer es geschaffen hat, da es sich ‚aus sich heraus‘ erklärt, hängen Geltung und Relevanz für den identifikatorischen Diskurs davon ab, wer sich eines Themas, einer Erfahrungswelt oder einer Sichtweise annimmt. Je näher jemand an dem ‚dran‘ ist, was das Sujet eines Gemäldes, Films oder Texts ist, desto erwartungsvoller wird darauf geblickt (woraus sich etwa auch die Karriere des Phänomens autofiktionalen Schreibens ableiten lässt). Widmen sich hingegen weiße Künstler:innen einem Schwarzen Thema, Heterosexuelle einer queeren Lebenswelt oder Westdeutsche einem ostdeutschen Stoff, wird man schnell misstrauisch, ob hier nicht eine Anmaßung, ein Übergriff stattfindet.

Zugleich verspricht die Darstellung des Eigenen, dass man Gleichgesinnte anspricht und eine Solidargemeinschaft aufbaut, ja sich viel besser vernetzen und verbünden kann, als Künstler:innen in der Tradition der Autonomie das vermochten (und wollten). Sosehr man zu diesen – als Solitären und Außenseitern – aufblickte, so selbstverständlich misst man Protagonist:innen identifikatorischer Kunst an ihren Fähigkeiten des Community-Building. Dies gilt insbesondere dann, wenn es um Diskriminierungserfahrungen geht, müssen sich Betroffene dann doch oft erst als solche sowie wechselseitig erkennen, um im weiteren ein Gemeinschaftsgefühl entwickeln zu können, das ihnen Selbstbewusstsein (im doppelten Sinn) und Empowerment vermittelt. Ob #Metoo oder #BLM, ob feministische, queere oder antirassistische Bewegungen – an ihrem Anfang und in ihrem Zentrum stehen eigentlich immer Persönlichkeiten, denen es ausgehend von Darstellungen eigener Erfahrungen gelungen ist, Stil-, Solidar- oder Kampfgemeinschaften zu bilden.

Bilanziert man die hier skizzierten Konflikte, dann wird deutlich, dass sich in den Idealen von autonomer und nicht-autonomer Kunst zwei unterschiedliche (Selbst)bilder vom Menschen gegenüberstehen. Sosehr das eine an einer Idee von Unabhängigkeit – an Individualismus und Selbständigkeit – orientiert ist, so sehr folgt das andere einer Vorstellung allgemeiner Verbunden- und Vernetztheit. Rücksichtnahme, ‚Care‘ und Anpassung sind hier positive und zentrale Fähigkeiten, während es im anderen Fall primär um Selbstbehauptung geht. Zu prognostizieren ist, dass diese beiden Paradigmen in naher Zukunft noch klarer als solche artikuliert und angesichts der Herausforderung durch große Krisen wie den Klimawandel vor allem noch stärker in Konflikt miteinander geraten werden.